

東 海 大 學  
中國文學系碩士班  
碩士論文

失落與困境——鄭清文短篇小說中的  
男性角色研究（1958-1999）

**Predicament and Loss: A study of  
Cheng Ching-Wen's Short  
Fictions(1958- 1999)**

指導教授：彭錦堂  
研 究 生：黃淑真  
中華民國 104 年 6 月

東海大學中國文學系

碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 黃淑真 君所撰寫之論文

失落與困境—鄭清文短篇小說中的男性角色研究 (1958-1999)

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

李進益

彭錦堂

蔡淑念

指導教授：

彭錦堂

系主任：

阮美慧

中華民國 104 年 6 月 12 日

## 誌謝

好朋友傑中說：「寫論文，就是為了要寫謝辭。」

只要敲下謝辭的最後一個句點，研究生的身分就成了過去，所有血汗與淚、不斷暴怒的夜晚，和認真嚴肅以 candy crush（總有一天，這詞彙也將退流行，成為許多人看不懂、不想看的玩意，就像這篇論文，或其他許多同樣而尋常的事。話說回來，謝辭裡能寫這個嗎？那，是個好遊戲。）排解壓力的清晨，都成了過眼雲煙。我們開始可以笑著面對這本過去，並再度地，和過去每段人生新啟點開展時一樣，愁眉苦臉未來。只是，一旦寫謝辭的人換成了自己，畫下句點這動作，就轉瞬艱難。

如果人，真能為已然被時光捲流入進背後影子裡的人生寫跋，真能為自己走過的一段路畫句點，肯定只能寫出一段乾枯的樹枝，或畫出蟻頭般小的圓圈。即使如此，句點必定要畫，否則我就印不了論文、畢不了業、離開不了東海。

年歲與時間一逕奔流不止。畫完這個句點，我就要離開這個圈，再畫下一個。

像鄭清文那樣，寫完了一類題材，接著寫下一類、再寫下一類。

要寫到什麼時候？誰知道呢。

郝思嘉說：「明天，又是新的一天。」

白瑞德也許不回來，也許明天就回來。

話又說回來，既然是謝辭，總該感謝些什麼，但我對指導教授充滿歉意，實在很難爽快俐落、千恩萬謝地叩首告別，我只能衷心希望羅馬假期裡，教堂建築的光輝與美好能夠驅逐台灣的濕與熱，保佑每個在課堂上參與集體治療的脆弱心靈，賜予他們與常人無異的堅強。

既然是謝辭，總該感謝些什麼，但我的室友儒芳以後還是我的室友，這時機點便感謝她，未免有些可惜。

既然是謝辭，總該感謝些什麼，但能夠感謝的太多，我也許只能仿照各大頒獎典禮得獎人常講，實際上是陳之藩講的，還被選進了課本裡的那句老套話：「要感謝的人太多了，那就謝天罷！」（國文課本總有點用處，只是需要與人的情與感同調。君不見鄉民亂版最愛貼〈雅量〉和〈出師表〉。諷刺同時兼具文學與娛樂效果，還能長知識、惹人生氣，真像一塊塊綠豆糕。）

只是，身為一篇不知道誰要看的謝辭，總還是要真誠、具體、指名道姓地感謝人。

謝謝奇力大師以 magic power 壟罩著中文仁，總是憂憂慮慮地煩惱我們嫁不出去；謝謝韋錠 boy，總是在絕佳好時機送水餃，讓我們習得醬油的三萬種用處；謝謝經營生活五金兼賣咖啡的芝芝爸媽，慷慨的給予我們溫暖與建議，還有芝芝這個與我同月同日生，卻是一個六與二八差的小女孩，將我心目中的孩子形象改寫得如此美好；謝謝正番哥，看電影時雖然臉盲又撈不到線索，卻擁有一顆正直、善感的心，是一輩子的好朋友；謝謝正番哥家人（特別是輔大翻譯所的正番弟，揪感心），和他們豐富、充滿樂趣的院子；謝謝盲羊學姊，提供了充滿希望陽光燦爛的米蟲積極生活革命，和滿滿對電影的愛；謝謝 Joyce 老師，在乳品小棧前以幾句探照燈般的話讓我們大徹大悟、起死回生；謝謝徹俐，在最後的日子陪我一同燒香拜拜（我們啊，都要長成更好的人）。

謝謝家姊淑惠在工作、懷孕、生產之間充當我與父母的橋梁，還有悠緩、實在、顧家又充滿智慧的姊夫阿凱；謝謝舍弟養的咪咪醬（土貓），和她美好的一聲咩欸欸，喜歡玩拍屁股遊戲、被人說眼睛好漂釀的小花生（是土貓），與身軀過於巨大卻還是很療癒的八公斤小芝麻（還是土貓）（附帶一提，馨潔的咪咪真是條好貓）。

謝謝蔡振念老師、李進益老師翻山越嶺地前來幫我口考。

謝謝金星老師，時不時的把我們撈去吃飯，更在最後一個月分神勞心指導儒芳和我寫書法。

謝謝宇謙弟弟。他哀婉清麗的西貝流士。

謝謝鄭清文，在一次突然的會面中慷慨地給了我電話，和無價的親切與真實。雖然，我直到最終都沒有播出那組號碼。

謝謝錦堂老師。

最後，謝謝好朋友傑中。

他無意間提供了我個莫名其妙、毀滅謝辭、極其有樂趣的縫隙鑽。

## 摘要

在鄭清文小說研究中，女性一直是重要的研究議題，也是小說核心價值的載體。相較之下，鄭清文筆下的男性角色，往往做為女性角色的陪襯出現，即使成為主角，也大多無法尋得內在的超越「力量」，而呈現衰弱、無力的形象。本論文試圖整理出鄭清文小說中男性角色的特性，希望能讓男性角色的面貌更為清晰，在女性形象研究已逐漸全面的同時，替男性角色發聲。歸納鄭清文這位男性作家在漫長的書寫過程中，無意間呈現出的對男性的觀察。

論文主要分為三部分。第貳章試圖梳理出鄭清文創作的訴求，先整理出其小說的共同主題，是為：人面對「悲劇性困境」時向上的積極作為。第參章探討在共同主題之下，男、女性角色於小說中，如何因性別而分屬不同位置、呈現不同效果。第肆、伍章以分析男性角色為主。第肆章論析男性「英雄」，探討男性角色如何在鄭清文小說中失去「力量」、失落「英雄」的身分。第伍章則承續前一章節，探討失去了「力量」的男性角色，陷入家庭身分與自我困境中的樣貌。

關鍵字：鄭清文 性別 英雄 男性 女性 困境 短篇小說



## Abstract

Among studies on Cheng Ching-Wen's short fictions, images of the female characters have long been a crucial issue. They are also where the core values of the fictions lie. In contrast, Cheng's male characters often appear as supporting characters. Even in instances where they do become the main characters, they lack the inner "strength" to go above and beyond, ending up being projected as weak and feeble. This essay aims to illustrate features of the male characters in Cheng's fictions and hopes to clarify what these characters really are. While other studies on the images of female characters have grown increasingly comprehensive, this one focuses on the characterization of the male and how Cheng as a male author has unwittingly presented his observation of men over his long years of writing.

There are three parts to this essay. Chapter Two attempts to figure out Cheng's primary objectives in his works. It draws a common theme from his fictions – people's inspirational actions in the face of "tragic predicament." Chapter Three discusses how male and female characters under the common theme are assigned to different positions for their genders to achieve different impact. Chapter Four and Five focus on analyzing the male characters. Chapter Four discusses the male "heroes" by looking into how the male characters in Cheng's fictions have come to lose their "strength" and their identity as heroes. As a follow-up, Chapter Five explores how the "disempowered" male characters struggle with their place in the family and their own identity.

**Keyword: Cheng Ching-Wen; Gender; Hero; Male; Predicament**

# 目次

誌謝	I
中文摘要	III
英文摘要	IV
第壹章 緒論	1
第一節 研究動機與目標	1
第二節 文獻回顧	4
一 單篇論文	
二 學位論文	
三 專書	
第三節 研究方法與架構	12
第貳章 鄭清文小說中人物的困境	15
第一節 困境與產生的原因	16
一 存在的悲劇	
二 宿命的悲劇	
三 環境的悲劇	
第二節 小說中「悲劇性」人生的困境	36
第三節 鄭清文小說中困境裡的男性與女性	41
一 鄭清文與其作品中的男、女性角色	

二	困境與性別差異	
(一)	超越困境的女性	
(二)	陷於困境的男性	
第叁章	男性「英雄」形象的失落	62
第一節	男性的「英雄」形象	64
一	「英雄」出「少年」	
二	「英雄」之「勇」	
第二節	「英雄」形象的失落	81
一	「英雄」的弱化	
二	「英雄」的迷失	
第肆章	困境中的男性	95
第一節	家庭中的男性身分困境	98
第二節	男性的自我困境	111
一	空虛的自我	
二	寂寞的心靈	
第伍章	結論	128
	參考文獻	136

# 第壹章 緒論

## 第一節 研究動機與目標

1958 年，鄭清文發表了第一篇小說〈寂寞的心〉，開始了他沉默的書寫生涯。直至 2015 年，鄭清文的作品已被選入台灣《年度小說選》高達二十一次<sup>1</sup>，然而弔詭的是，他重要、具代表性的作品如〈水上組曲〉〈三腳馬〉都是年度文選的遺珠之憾<sup>2</sup>。這似乎隱隱然昭示著鄭清文小說的特質，總是徘徊在主流的邊緣，卻又在邊緣處吸引人們的目光，而其價值，則隨著時間的堆疊而越顯厚重。

齊邦媛在〈新莊、舊鎮、大水河—鄭清文短篇小說和台灣的百年滄桑〉一文中，講道鄭清文的邊緣性：

他不曾參與過任何論戰，也不曾以任何方式『轟動』過文壇…堅持作沉默的『鄉土書寫』<sup>3</sup>。

作為一個小說家，鄭清文從未在主流文壇上引發風潮，也從未追隨風潮，始終站在一個邊緣的位置靜靜的寫作，貫徹屬於自己的文學之路。他的作品也和他的寫作態度，甚至是他的文風一樣「沉默」。李喬在《鄭清文短篇小說全集》序中，挑明了要看鄭清文的作品，就必須連他整個人一起看進去，因為「如果要在台灣文壇找一個『人格文格絕對一致』的例子，鄭清文、鄭清文文學就是<sup>4</sup>」，而「平實踏實<sup>5</sup>」

<sup>1</sup> 林欣誼：〈入選年度小說 21 次 鄭清文破紀錄〉（中國時報，藝文復刊，2015 年 03 月 13 日）。

<sup>2</sup> 筆者參與了九歌出版社 103 年年度文選頒獎典禮，在典禮後，聽聞九歌出版社總編輯陳素芳小姐詢問鄭清文此事。

<sup>3</sup> 齊邦媛：《鄭清文短篇小說全集—水上組曲》（台北：麥田出版，1998 年 6 月初版），頁 3。

<sup>4</sup> 李喬：〈舊鎮的椰子樹—序鄭清文短篇小說全集〉《鄭清文短篇小說全集—水上組曲》，頁 12、13。

就是他個人，也是他作品的特色。

以個人的角度，不背負沉重的文學、社會使命的寫作，以個人之眼觀察當代社會中的諸多問題，並與自身所處的時代對話，是鄭清文一貫的寫作姿態。即使他的作品出現在各種對台灣五、六零年代文學的討論中，因其特殊性而被納入許多台灣文學史的編寫中，他的作品卻始終與當時的潮流脫鉤，文學價值的定位也曖昧不明。

一直要到鄭清文獲得了美國桐山獎（Kiryama Prize）<sup>6</sup>之後，他的作品才似乎在文學史中找到了一個較明確的定位，他特殊的寫作風格和質樸的內容，也藉著台灣以外的獎項肯定，成為被大眾認定的台灣作品。但即使被選為具代表性的文學作品，鄭清文的創作仍然以文學史邊緣的角色代表台灣，沒有被納入主流之中。

陳垣三在〈追尋—鄭清文的文體〉一文中，也點明了鄭清文邊緣性的問題，並將可能原因歸在「文體」，引了洪醒夫訪問鄭清文的紀錄：「第一、我不喜歡浮華的字眼。第二、我認為簡單的字有簡單的好處，因為它簡單，所以它可以含蓄得更多<sup>7</sup>。」鄭清文簡潔明瞭的文體，和他平鋪直敘的風格，看似簡單，實際上卻難懂，因為「作品之含蓄與作品之晦澀常常無從區分，尤其當作家所描述的世界對一般人相當陌生時，簡單的字就容易造成認知上的障礙<sup>8</sup>」。許多評論的文章，對鄭清文風格的形容不管是平淡、淳樸，還是因平淡、淳樸產生的單調、無趣，都對他寫作風格的特殊有了共識，只是對其評價不同而已。

鄭清文如此邊緣、難以界定，卻被認定為具有台灣特性的作品，當中肯定有必須正視的價值。對身處在台灣、目視國內文學創作圈，並沉醉在台灣文學之中的研究者們來說，鄭清文小說與文學潮流的遠離，正好造成了一個恰當的距離。他在漫長的寫作生涯中，以稍微和主流保持距離的作家之眼觀察到的台灣，是以一幕幕短小而日常的情景串連起來的，每一幕都能對應到台灣人最切身、實際的困境，與其

<sup>5</sup> 李喬：〈舊鎮的椰子樹—序鄭清文短篇小說全集〉《鄭清文短篇小說全集—水上組曲》，頁 12、13。

<sup>6</sup> 桐山獎原名為桐山環太平洋書卷獎（Kiryama Pacific Rim Book Prize），以環太平洋區域的文學創作為主，選出被認定為能夠表達出地區、國家特性的文學作品以茲獎勵。鄭清文於 1999 年獲得此獎。

<sup>7</sup> 陳垣三：〈追尋—鄭清文的文體〉《鄭清文短篇小說全集—鄭清文和他的文學》，頁 43。

<sup>8</sup> 同前注。

對應的時代。

除了邊緣、與主流疏離的姿態，鄭清文平淡之下內含深刻而雋永的意義，體現的人性價值，也值得探討。

王德威在評價鄭清文時，就寫道：「在他幾近清冷的文字下，永遠是暗潮洶湧<sup>9</sup>。」鄭清文平淡的文字風格底下，隱藏著需要細品才能體會的深沉情感，更擅長以此種「清冷的文字」使文章蘊含深刻的涵意，往往在幾句對話之間就解釋了曲折的人性<sup>10</sup>，能夠輕描淡寫的處理嚴肅、衝突的議題。

在這些看似淡，實則深入的人性探索中，男、女性角色在其中展演著作家欲表達的問題。鄭清文尤其擅長讓女性角色活躍在小說中，她們在小說終堅守自己認同的價值，有著堅強的意志，屢屢成為研究者關注的對象，相較之下，男性角色一直以來都隱匿在女性角色的光采背後，他們於作品中與女性不同的悲劇色彩，尚無人做出清楚的論述。

男性角色在鄭清文的作品中，除了烘托女性角色的人性積極面，也在作品中以困頓的姿態常駐。男性角色的「強」，在鄭清文的小說中總是諷刺性的曇花一現，例如〈水上組曲〉中年輕船夫的祖父，身為舊鎮最好的船夫，卻死於一場為不足道的小感冒。

除此之外，鄭清文筆下的男性角色，也往往自女性的豐富、堅強中見到自身的空虛，如〈下水湯〉中的紀有德，就在見到女傭素真竟十分認真的學習英語會話時，察覺了自己對英文的造詣，不過只能應付考試而已。女傭素真，讓紀友德覺得自己像是一個「打遍拳壇無敵手的拳王，有一天卻被一個小流氓刺了一刀，無聲無息的死了<sup>11</sup>」。同樣的，在〈黑面慶旺之死〉中，成了地方勢力的領頭的進旺，他也是因一個小流氓刺的一刀而從權力的寶座跌下。

<sup>9</sup> 王德威：〈「聽香」的藝術—評鄭清文短篇小說全集《合歡》〉，收錄於《鄭清文短篇小說全集》，卷二，頁3。

<sup>10</sup> 鄭清文被選入103年小說選的作品〈蚵仔麵線〉，就是一篇以對話帶出人與人深刻情感糾葛的作品。

<sup>11</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁96

為何在女性角色擁有光輝、積極正面的形象時，鄭清文筆下的男性角色卻總是留不住權力，總是陷入困境呢？

身為一個男性作家，鄭清文審視女性，將女性置入小說中，讓她們成為了令人欽佩的英雄，但在他審視之下的男性，卻往往在故事中失去力量，落入動彈不得的困境。男性作家與男性角色之間的關聯，也許正反映了鄭清文身為作家，在漫長的人生旅途中所體驗到的男性經驗，也是他在觀察女性時，不自覺描繪出來的男性困境。

在女權意識逐漸抬高的社會中，男性一方面要求自身的「強」，一方面他們的「強」卻又被這個父權漸漸示弱、轉變中的社會給排拒，女性所擁有的「軟實力」則大行其道。兩性是為彼此的鏡子，鄭清文在書寫「似弱實強」，擁有堅強意志，並能恆久戰鬥的女性同時，也書寫了男性威權陷入困境的狀態。

這些鄭清文筆下失去力量的男性角色，十分具有時代變遷的意義。因此，本文希望能藉由分析鄭清文筆下男性角色力量的失落、陷入的困境，對作家觀察到的台灣男性問題做統整，並從中一窺現代社會中，男性於家庭、自我的領域裡遭遇的性別困境。

## 第二節 文獻回顧

### 一 單篇論文

對鄭清文小說較全面性的研究，是自 2001 年許素蘭的論文〈冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究〉起始。在此之前，研究者對鄭清文的觀察，大多以單篇小說，或選集為單位，分析小說的風格、內涵，試圖定位鄭清文在台灣文學的位置。

1966 年，鍾肇政在《自由青年》上的評論〈鄭清文和他的《簸箕谷》〉中，就已指出鄭清文的書寫是：「從悲劇面去闡發、估量人類的善良價值——包括道德與愛心<sup>12</sup>。」並提出關於文字風格「冷峻、冷漠<sup>13</sup>」的效果，而這也是前期研究者們對鄭清

<sup>12</sup> 鍾肇政：〈鄭清文和他的《簸箕谷》〉《自由青年》（第 35 卷第 2 期，1996 年 1 月）。

<sup>13</sup> 同前注。

文書寫主題、風格的定論。

在前期的研究中，較為集中的是 1977 年，《台灣文藝》上的一個鄭清文專題。當中，有針對鄭清文小說集的綜合評論：李喬（壹闡提）的〈評析「現代英雄」〉<sup>14</sup>，和彭瑞金的〈絕望的寧靜 大王椰子——二十年來的鄭清文〉。

李喬指出了鄭清文小說挖掘人性的共同主題、平淡而節制的敘述風格，對收錄於《現代英雄》中的短篇小說有精彩的評析，也特別指出鄭清文小說中特殊的時空推移，和語言運用的成就。

彭瑞金則將椰子樹的意象，與鄭清文的寫作生涯結合，說他的文學成就是：「不知什麼時候，它已筆直地矗立在那裏，沒有人盼望它開花，也沒有人盼望它結果，不管是在驕陽抑或月光下、在風中、在雨裏，它的存在早已被當成自然又自然的事實<sup>15</sup>。」指出了鄭清文的作品始終處於邊緣，但隨時間累積而價值亦增的情況，也將鄭清文小說的主題歸納於人性的描繪，並初步以時間劃分了鄭清文小說風的三個轉變期<sup>16</sup>。

另外，葉石濤也在該期〈論鄭清文小說裡的「社會意識」〉中，提到鄭清文自 1970 年起始進入了轉型期，作品中的「社會性」成分增加，這和彭瑞金觀察到的鄭清文第三轉變期相合。他們共同指出了自《現代英雄》之後，鄭清文小說關注的要點轉向現代都會。

除了對鄭清文小說選集的分析與評論，該期也刊載了李喬、橋辛嘉以鄭清文小說為主題的對談紀錄：〈鄭清文所建構的大廈〉<sup>17</sup>。在紀錄中，兩位對話者針對鄭清文平淡而少起伏的情節安排，和他節制的筆法有精彩的辯論，也點出了此種鄭清文行文的特殊風格，導致了他的作品往往只有內行人推崇，而一般讀者無法接受的問題。

針對鄭清文文體的特殊風格，陳桓三在同期刊物上的〈追尋 論鄭清文的文體〉，詳細的分析鄭清文小說中的句型、敘述方法，和他對契科夫、海明威式句法的應用。

<sup>14</sup> 李喬（壹闡提）：〈評析「現代英雄」〉《台灣文藝》（1977 年 10 月）。

<sup>15</sup> 彭瑞金：〈絕望的寧靜 大王椰子——二十年來的鄭清文〉《台灣文藝》（1977 年 10 月），頁 176。

<sup>16</sup> 同前注，頁 183。

<sup>17</sup> 洪醒夫紀錄：〈鄭清文所建構的大廈〉《台灣文藝》（第 56 期，1977 年 10 月），頁 160。

從這些較早的討論與分析來看，鄭清文的風格逐漸由懸而未決漸漸產生共識，也在文學圈裡興起一波研究風潮。但由 1978 年，董保中在《聯合報》副刊上發表的文章〈誰是鄭清文？〉可看出，當時鄭清文雖已在文壇出道了二十年<sup>18</sup>，持續每年至少兩、三篇短篇小說的產量<sup>19</sup>，但卻仍默默無聞，尚不為一般讀者知悉。但於此同時，仍有許多篇相關的評論發表，大多在探索鄭清文的特殊風格，例如蔡源煌的〈鄭清文的第一人稱小說〉<sup>20</sup>，就討論第一人稱觀點在鄭清文小說中對寫人物心理流變的影響，與這樣的敘述觀點與含蓄風格之間的關係。

1985 年，葉石濤發表在《文訊雜誌》的〈絕望的寧靜——評鄭清文的局外人〉，將台灣政治背景與省籍作家在聯合副刊的活躍表現，帶入鄭清文小說的討論中。並說明鄭清文與契柯夫、海明威的關聯，是他們都誠實地寫著「日常生活中微不足道的事物<sup>21</sup>」，指出鄭清文以一種「寧靜的絕望」書寫人生的悲劇，而這悲劇是由個人內心與外在環境共同造成。

1997 年，《鄭清文短篇小說全集》出版。在此之前關於鄭清文作品的討論累積了一定的成就，大致上決定了他的風格是節制、平淡、冷靜，甚至是深奧難懂的。他書寫對象是台灣的平凡小人物，要呈現的是人生悲劇中這些小人物的掙扎、行動，而這受到鄭清文本人推崇的契柯夫、海明威影響。

關於鄭清文的風格，賴松輝 1995 年的〈「冰山理論」與鄭清文的創作觀〉，為當時已成為鄭清文遵從海明威「冰山理論」寫作的定論作了更清楚的爬梳。

海明威的「冰山理論」已然成為公認的鄭清文寫作風格，但賴松輝在探討「冰山理論」的真正內容時，卻發覺「各批評家只是根據『冰山十分之九在水裡，只有十分之一在水上。』將自己的看法，填注冰山的內容，而且認定海明威對鄭清文的影響很

<sup>18</sup> 鄭清文第一篇小說〈寂寞的心〉發表時間為 1958 年。

<sup>19</sup> 參閱《台灣現當代作家研究資料彙編 26 鄭清文》中的鄭清文文學年表。

<sup>20</sup> 蔡源煌：〈鄭清文的第一人稱小說〉《中外文學》（1980 年 5 月），頁 64 至 74。

<sup>21</sup> 葉石濤：〈絕望的寧靜——評鄭清文的「局外人」〉（文訊雜誌，1985 年 2 月），頁 152。

深」<sup>22</sup>。

賴松輝將海明威的冰山理論整理出兩個重點：

1. 只要寫得真實，省略你所知道，或人家常寫熟悉的東西，讀者仍能體會省略的部分。
2. 作家不懂而省略的東西，作品只會出現漏洞。<sup>23</sup>

在這裡，賴松輝指出了海明威的冰山理論，適用在作者呈現故事情節的取捨上，若小說中寫的是真實且具有普遍認知的事，就算不全部寫出來，讀者也照樣能從故事中呈現出來的部分內容，得知作家未寫出來的其他部分。但是鄭清文的作品中的「冰山理論」，卻是將冰山做為一個譬喻，指稱鄭清文作品的兩個特色，一是其語言形式簡單但涵義深遠，二是作品的主旨不輕易顯露，就像冰山一樣，僅看浮在水面上的一角，很難捉摸水面下冰山的體積。根據賴松輝向鄭清文求證的結果來看，「冰山理論」並非鄭清文本人的提出的主張，而是「有人用這個理論討論他的作品，到底誰是第一個說的？他也不知道<sup>24</sup>」。

雖然鄭清文當時說自己也不知道是誰第一個用「冰山理論」講他的作品，但根據〈我心中的青春寫作靈魂〉<sup>25</sup>一篇報導內文，可以發現鄭清文後來已將「冰山理論」作為自己寫作的主要根據。只是，就如同賴松輝在〈「冰山理論」與鄭清文的創作觀〉一篇中下的結論：「假如我們仍要以『冰山理論』稱呼鄭清文的小說，那就得重新定義冰山理論<sup>26</sup>。」鄭清文本人在座談會上所說的「冰山理論」，大概也和海明威的「冰山理論」相去甚遠，是由來各研究、評論者長年自他作品中歸納出，重新定義過的「冰

<sup>22</sup> 賴松輝：〈「冰山理論」與鄭清文的創作觀〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁283。

<sup>23</sup> 同前注，頁280、281。

<sup>24</sup> 同前注，頁283，見註腳12。

<sup>25</sup> 吳岱穎／記錄整理：〈我心中的青春寫作靈魂〉（《聯合報》聯合副刊，2006年5月21日）。

<sup>26</sup> 賴松輝：〈「冰山理論」與鄭清文的創作觀〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁291。

山理論」。這顯示了在鄭清文的漫長創作歷程中，他不只做為風格的開創者，也被研究者們定義了風格，甚至內化為自身風格的認知。

1998 年《鄭清文短篇小說全集》出版，代表著鄭清文的作品在台灣文壇上已具一定分量，研究者討論的廣度和深度也更加擴大，性別的議題也逐漸增多。

梅家玲在 1998 年的〈時間·女性·敘述 小說鄭清文〉一篇分析中，就特別提出了：「鄭清文小說中，另一值得注意處，是他對女性角色的著墨<sup>27</sup>。」1999 年曾意晶發表於《台灣人文》上的〈鄭清文短篇小說的女性處境〉，討論鄭清文以男性作家書寫女性，女性在性格、形象上都脫離不了男性的「潛藏視角<sup>28</sup>」，指出鄭清文筆下的女性一旦勇於拒絕男性，就注定落入「淒冷、孤絕<sup>29</sup>」之中。

2005 年，林鎮山與蘿司·史丹福（Lois Stanford）合著的〈香花與福爾摩沙 鄭清文的台灣女性小說〉<sup>30</sup>，更將女性作為選集的主題，以鄭清文筆下女性「寬容、悲憫與同情<sup>31</sup>」的特質，作為其小說內蘊含的人性普世價值。

2009 年江寶釵的〈我要回來再唱歌——從階層書寫論「隱含作者」在鄭清文小說文本中的實踐〉一文，更深入的討論鄭清文小說中隱含的作者觀點，和其中父系文化的影響，牽涉了更廣泛的國族、階層與性別議題。

2011 年許素蘭的碩士論文附錄中，也有一篇與女性相關的評論：〈走出性別的迷霧森林—鄭清文李喬小說中的女性書寫〉。許素蘭比較了兩位男性小說家筆下的女性角色，並提出他們以書寫女性在大時代中的命運、掙扎，展現出對弱勢的關懷，將鄭清文筆下的女性角色，連結作品、作家本身的關懷，並指出了鄭清文的小說中女性總會遭遇「失夫」的現象。

---

<sup>27</sup> 梅家玲：〈時間·女性·敘述 小說鄭清文〉《台灣現當代作家研究資料彙編 26 鄭清文》（台南：台灣文學館，2012 年），頁 259。

<sup>28</sup> 曾意晶：〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉《台灣人文》（台灣師範大學，第 3 號，1999 年），頁 64。

<sup>29</sup> 同前注，頁 68。

<sup>30</sup> 林鎮山：《原鄉·女性·現代性》（台北：前衛出版，2011 年），頁 131 至 143。本篇原為英文，是鄭清文小說《玉蘭花：鄭清文的台灣女性小說》翻譯中的導言，在 2006 年台灣出版《玉蘭花》時譯成中文。

<sup>31</sup> 同前注，頁 141。

同樣藉由關注女性角色，注意到鄭清文筆下男性角色問題的，還有 2012 年，李進益發表於《國文學報》上的〈鄭清文小說中的女性〉。在「沒有男人的女人」一節中，李進益指出，鄭清文小說中女性的困境，往往是因失去男人而成。在此，鄭清文研究累積的漫長過程中，男性角色終於透過研究者對女性的關注，得到了注意。

## 二 學位論文

前文提過，對鄭清文小說較全面性的研究，是從許素蘭 2001 年的論文〈冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究〉開始。在這之前，2000 年詹家觀的論文《鄭清文小說中的社會變遷》<sup>32</sup>已為鄭清文研究打下了基礎，將鄭清文長時間的創作成果，對應台灣的政治、社會變遷，論析了研究鄭清文小說時研究者必然會碰到的大時代背景。

許素蘭進一步將鄭清文自身的生命歷史與其作品結合，清晰而有條理的爬梳了作家本身的成長經驗，和這些經驗對他創作的影響。論文中詳細討論了每一時期鄭清文創作的小說，和他生命歷練的關係，將鄭清文的創作歷程分為三個時期：嘗試摸索期（1958—1961）、風格形成期（1962—1987）、題材擴展期（1987—2000）。除此之外，更以鄭清文小說中鄉村與都市的兩大主題，提出「簸箕谷」的意象，指出其描寫的小人物們「離鄉」（離開簸箕谷），是為「突破現實困境、走出心靈幽谷<sup>33</sup>」，往大城市移動，追求城市的繁華。然而，最後這些人物都將「回歸」，再一次回到鄉村（自然）中，以求得心靈上的滿足。

呂佳龍 2003 年的論文《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》<sup>34</sup>，對在此之前的鄭清文研究做了一番詳盡的統整、檢視，比對了各方說法，並在社會背景探討下，釐清了鄭清文創作時邊緣的特性。他也綜合了作家本身的職業、成長背景，論述了其

<sup>32</sup> 詹家觀：《鄭清文小說中的社會變遷》（台北：政治大學中國文學系碩士論文，2000 年）。

<sup>33</sup> 許素蘭：《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》（台中：靜宜大學中國文學系碩士論文，2001 年）。

<sup>34</sup> 呂佳龍：《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》（嘉義：南華大學中國文學碩士論文，2003 年）。

筆下的「成長」主題、「反英雄」主題小說，並指出鄭清文 1987 年以後政治相關小說突增的現象。

關於鄭清文小說中性別議題的研究，在徐美智的《鄭清文《現代英雄》之研究》<sup>35</sup>中，就已有論「女性英雄」的章節；鄧斐文的論文《鄭清文短篇小說人物研究》<sup>36</sup>，也有論及女性角色。另外，在陳美菊對《鄭清文短篇小說全集》作的詳盡分析中，也有一章專論鄭清文如何「書寫女性」<sup>37</sup>。

女性的議題在鄭清文小說研究的歷程中，一直都是研究者目光的焦點之一，然而一直要到黃雅銘的論文《鄭清文短篇小說中的女性書寫》<sup>38</sup>，鄭清文小說中的性別議題才真正被獨立出來。黃雅銘論述鄭清文筆下的女性形象、與男性的關係、在社會中的限制，並提出女性「意志」的重要性，兼論鄭清文以男性角度書寫女性時視角上的「同情」態度。

2008 年，謝幸媛的《鄭清文短篇小說的女性形象研究》<sup>39</sup>，則在女性角色特質分析之外，加以論述女性於鄭清文小說中面臨的家庭、傳統禮教，甚至是時代的問題，將大環境納入討論範圍。楊淑晏在 2011 年的論文《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》<sup>40</sup>，則更深一層將女性角色納入鄭清文的悲劇寫作中，討論女性角色在悲劇之中面臨的父權、家庭、情感壓迫。

在性別議題逐漸於鄭清文研究中興起的同時，男性角色始終作為研究者論述女性角色時的陪襯，在行文中多是箝制女性的父權象徵，或壓迫女性的家庭權力中心、使女性陷入困境的破壞者。直到 2013 年湯宗穎的《鄭清文小說老人書寫研究》<sup>41</sup>和 2014 年楊璧綺的《鄭清文短篇小說中的老人書寫》<sup>42</sup>兩篇同樣主題的論文，鄭清文小說中

<sup>35</sup> 徐美智：《鄭清文《現代英雄》之研究》（台北：台灣師大國文學系在職進修碩士論文，2006 年）。

<sup>36</sup> 鄧斐文：《鄭清文短篇小說人物研究》（高雄：高雄師範大學回流中文碩士論文，2007 年）。

<sup>37</sup> 陳美菊：《鄭清文短篇小說全集研究》（高雄：高雄師範大學國文教學碩士論文，2002 年）。

<sup>38</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008 年）。

<sup>39</sup> 謝幸媛：《鄭清文短篇小說的女性形象研究》（台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年）。

<sup>40</sup> 楊淑晏：《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》（台南：臺南大學國語文學系碩士論文，2012 年）。

<sup>41</sup> 湯宗穎：《鄭清文小說老人書寫研究》（高雄：高雄師範大學國文研究所碩士論文，2013 年）。

<sup>42</sup> 楊璧綺：《鄭清文短篇小說中的老人書寫》（高雄：中山大學中國文學系碩士論文，2014 年）。

的男性，才在老人的衰頹、悲劇、死亡中嶄露面貌。

### 三 專書

2004年，李進益出版的《繼承與創新——論鄭清文的文學世界》<sup>43</sup>一書，以豐富多元的角度，呈現了鄭清文小說研究涵蓋的議題之廣。書中除了書寫作家鄭清文本身的文學歷程，更分析了鄭清文作品的語言風格，和其作品與存在主義、現代主義的關係，並從鄭清文著述的諸多評論小品中，歸納出作家本身對藝術、藝文的思想脈絡。其中，第六章論鄭清文小說中老人形象的〈一粒米，八十八〉，更開啟了鄭清文小說老人形象研究的新方向。

2007年出版的《樹的見證——鄭清文文學論集》<sup>44</sup>，是2006年「鄭清文國際研討會」會上論文的集結之作，收錄了長期關注鄭清文的研究者心血，如江寶釵、林鎮山、蔡振念、李進益、許素蘭等，更有長期關注台灣文學的日本學者岡崎郁子。書中呈現了鄭清文研究的廣袤，探討一直以來研究者持續關注的鄭清文敘述策略、書寫的政治背景之外，更有對鄭清文小說翻譯問題的探究。值得注意的是，關於鄭清文童話的研究，在本論集中佔的篇幅之多，預示了鄭清文童話書寫的重要性。

除了學術性的專書，2007年由鄭清文女兒鄭谷苑執筆的《走出峽地 鄭清文的人生故事》<sup>45</sup>，提供了研究者更貼近作家本人人生經驗的機會。在書中，鄭谷苑除了詳細的書寫了鄭清文的人生歷程，連結作品與作家各階段的人生經驗，也將各家研究者對鄭清文的評論作了一番印證。除此之外，鄭谷苑更將許多歷來採訪者得不到的許多家庭軼事穿插其中，更深刻描繪了鄭清文的性格、處事態度，使得這位作家的身影更為立體。

2012年台灣文學館出版，李進益編選的《台灣現當代作家研究資料彙編》<sup>46</sup>第二

<sup>43</sup> 李進益：《繼承與創新——論鄭清文的文學世界》（台北：志良出版，2004年）。

<sup>44</sup> 江寶釵／林鎮山主編：《樹的見證 鄭清文文學論集》（台北：城邦文化，2007年）。

<sup>45</sup> 鄭谷苑：《走出峽地——鄭清文的人生故事》（台北：麥田，城邦文化出版，2007年）。

<sup>46</sup> 李進益等編選：《台灣現當代作家研究資料彙編 26 鄭清文》（台南：台灣文學館，2012年）。

十六冊，搜羅了至今為止與鄭清文相關的詳盡資料。書中除圖集、手稿、年表、作家小傳，收錄鄭清文對自身文學觀的闡述文章，也收錄多篇對鄭清文作品的重要評論，也將各方研究的成果匯集成研究評論資料目錄。

### 第三節 研究方法與架構

基於以鄭清文小說中女性為主的研究已趨於成熟，本文研究的重點，在於挖掘鄭清文小說中，長期被隱匿於女性身後的男性形象。探討鄭清文身為男性作者，其在書寫時對性別角色的取捨，如何影響男、女性角色在作品中的位置，和它們被賦與的意義。

鄭清文的小說作品累積至今，已有龐大的數量，綜觀前述文獻回顧中羅列的研究主題，便能得知其小說涵蓋的議題範圍之大、之廣。關於男性角色的論述，多散見各研究中論及女性的篇章，或在論述環境背景、人物關係時簡略提及，大多時候作為突顯女性角色在父權、男性作家審視下形象的陪襯，較缺少集中、獨立的討論。因此，本文嘗試釐清鄭清文小說中男性角色的幾個特性，希望能讓男性角色的面貌更為清晰，並在女性形象研究已逐漸全面的同時，替男性角色發聲，試圖歸納鄭清文書寫過程中，無意間呈現出的對男性的觀察。

由於短篇小說為鄭清文創作時的主要體裁，本論文研究也以短篇小說為探討對象。選材方面，鄭清文創作的題材、範圍廣大，不但描寫鄉土人物、書寫都會男女、留學生的掙扎，1987年解嚴後小說中政治題材大增，此後更有以石世文為主要角色的歷史小說，筆者以1997年出版的《鄭清文短篇小說全集》為主。雖然《鄭清文短篇小說全集》並未能收錄所有具代表性的作品，有些重要篇章更因版權問題成為遺珠之憾，但此《全集》的編選仍是鄭清文創作的里程碑。更重要的是，《全集》當中收錄的1958至1999年作品，當中的男性角色具有特殊的環境與個人困境，而這些男性角色的特質，在鄭清文轉移創作主題與重心後不再突出，可見男性的困境，為作家此一時期關

注的題材。

在男性研究方面，本論文主要參照羅勃·布萊（Robert Bly）的《鐵約翰 一本關於男性啟蒙的書》<sup>47</sup>，和王浩威的《台灣查甫人》<sup>48</sup>。羅勃·布萊的《鐵約翰》在男性啟蒙運動中具有指標性，他以童話為原型，探討失去男子氣概的現代男性該如何、用什麼方法找回自信，對現代男性內心的傷口、面臨的困境有十分深入的探索。王浩威身為心理學家，能從醫者的觀點看台灣男性，並比對自身、周遭經驗，對男性的困境、形象有深入的剖析。陳芳明在《台灣新文學史》中，也特別提及王浩威此書中提及的社會現象「比任何一個作家還要深入透徹<sup>49</sup>」。

以下茲介紹各章節大要：

第壹章：說明本論文研究動機，爬梳鄭清文研究至今的成果，和其中對性別議題的探討，並介紹章節安排。

第貳章：探討鄭清文小說主題的呈現，辨析各方研究者對鄭清文小說書寫「人的悲劇」的觀點，試圖釐清鄭清文小說中「人」的共性，和小說中彰顯的人性價值。歸納出鄭清文小說普遍呈現的共同主題，是書寫平凡小人物，和這些小人物在「悲劇性的困境」中向上的「意志」。

除了探討悲劇外，也討論於鄭清文小說的共同主題「人在『困境』的超越『意志』」之中，男性與女性角色在其中擔當位置的差異。從作家本身的創作時選角的取捨、實際作品中兩性角色的表現、在故事中呈現的效果，歸納出鄭清文小說角色在呈現作品主題時的性別殊異。

第參章：承前一章歸納出男性角色往往於作品中失去「力量」的結果，探討被畫分為「強者」的男性角色，如何在故事中失去「強者」的「力量」。以與女性「英雄」相對的男性「英雄」形象的建立和失落，論述男性角色如何在小說中藉由「少年」敘述者，獲得「英雄」身分；他們的「力量」如何建立在「外在」世界。並探討這些男

<sup>47</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年）。

<sup>48</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年）。

<sup>49</sup> 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經出版，2012年10月二版二刷），頁650。

性「英雄」，如何在鄭清文筆下漸漸失落其身分。

第肆章：論述鄭清文小說中，男性陷入的家庭身分困境與自我困境。在家庭身分方面，著重在入贅男性的處境探討，從女方權力大過男方的婚姻機制，看男性在家庭中承受的身分困境，和父權不再專屬於男性之後他們喪失「力量」的難題。在自我困境方面，則以男性透過女性察覺自我的空虛，和男性透過沉默無言的行動，於鄭清文小說中展現的寂寞行為，呈現鄭清文筆下男性角色的無力、困窘。

第伍章：研究成果，嘗試透過鄭清文這位著作等身的作家之眼，看現代男性的處境。



## 第貳章 鄭清文短篇小說中人的困境

論述鄭清文的小說時，研究者時常採取鄭清文作品是書寫人生「悲劇」的角度分析。鄭清文的小說的確是「悲劇」色彩濃重，但筆者以為，與其說鄭清文的小說呈現的是人生的「悲劇」，不如說他是藉小說中「悲劇」背景的營造，給予小說人物一個「困境」。然而，談論鄭清文小說中的「困境」，必須先從「悲劇」論起。

朱光潛在《悲劇心理學》一書中說道：「悲劇是人類激情、行動及其後果的一面放大鏡，一切都在其中變得更宏大。<sup>50</sup>」在悲劇之中，細微情節會因其醞釀出的最終「悲劇」結果而變得十分重要。因為最終悲劇結果的「重」（悲慘、死亡），由來於一連串「輕」的情節累積，有時甚至由主要角色的一個抉擇導致。例如莎士比亞著名悲劇《哈姆雷特》，王子在遇見父皇鬼魂後，就在徬徨中唸著：「To be or not to be: that is a question」<sup>51</sup>，而他「To be」的抉擇，導致了其後弑母、自我毀滅的悲劇結果。在「悲劇」之下，所有人類的毫毛思考、舉動不再單純，成為了關鍵性的因素。

鄭清文筆下的角色，正因「悲劇」而閃閃發光，但筆者認為，他們在故事中的一舉一動，卻是其遭遇「困境」，置身「悲劇」的背景中而煥發人性的光彩。重點始終在「困境」，而不在悲劇上。

在這章，筆者將試圖釐清鄭清文小說的共同主題並非人的「悲劇」，而是人的「困境」。討論歷來研究者論及鄭清文小說中的「悲劇」時，著重的存在、宿命、環境的「悲劇」，分析其論點，歸納出「鄭清文式的悲劇」為何？而其小說的重點又如何集中在角色陷入的「困境」，和其於「困境」中的作為上。

<sup>50</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁88。

<sup>51</sup> 莎士比亞：《莎士比亞全集—哈姆雷特》（台北：世界書局，1996年），頁125。

## 第一節 困境與產生的原因

鄭清文的小說因其「悲劇」色彩而受到廣泛討論，而「悲劇」，具有對觀者（或讀者）生命一定的衝擊力度，在朱光潛對「悲劇」的主張裡，故事中「人物的地位越高，隨之而來的沉淪也更慘，結果就更有悲劇性」<sup>52</sup>，一個「善惡都超出一般水平」的「非凡人物」的墜落，則使人在產生憐憫之情的同時，更加強打動人心的崇高感<sup>53</sup>，但鄭清文小說中的「悲劇」，卻缺少這樣的崇高。

陳芳明在《台灣新文學史》中，介紹鄭清文的小說是「反英雄風格」的，相較於認為由少數英雄構成歷史，且英雄需具有「人格上的完美無缺」和「體格上健壯雄偉」的傳統史家<sup>54</sup>，鄭清文小說中的「英雄」，是「浮沉在人性海洋的渺小人物」<sup>55</sup>。的確，鄭清文小說中的「悲劇」缺少宏大的性質，其故事中描述的也多是小人物，展現的內容也是小人物於平凡人生的掙扎、困擾，大多呈現的是社會中最普通的一般人，和他們在生活中的困境。

除了有高貴人物、崇高感的「真正的悲劇」，朱光潛尚有層次較低的「市民悲劇」<sup>56</sup>。朱光潛站在肯定西方傳統悲劇，認定傳統悲劇是為「真正悲劇」的角度上，這麼寫道：

隨著「市民悲劇」的興起，真正的悲劇就從舞台上消失了，取而代之的只是小說、問題劇和電視劇。巴爾扎克寫了《高老頭》，屠格涅夫寫了《草原上的李爾王》，然而在莎士比亞的《李爾王》旁邊，這兩個故事顯得多麼寒儉！<sup>57</sup>

朱光潛指稱的「市民悲劇」，是相對於傳統悲劇而言。「市民悲劇」描寫的並非帝

<sup>52</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁88。。

<sup>53</sup> 同前注。。

<sup>54</sup> 陳芳明：《新台灣文學史》（台北：聯經出版，2012年二版二刷），頁559。

<sup>55</sup> 同前注。

<sup>56</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁89。

<sup>57</sup> 同前注。

王將相，也非王子公主等權貴人物的命運，寫作「市民悲劇」的作家們，將筆尖自宮廷與高貴的上層社會移開，對準了尋常的街頭巷尾，如巴爾扎克《高老頭》一書中描述的，便是一個平凡的退休商人，散盡家財支持女兒進入上流社會，卻換來一雙女兒離棄的結果。

這種平凡、普遍的故事設定，缺少高貴的人物和精神的「悲劇」，朱光潛認為其「很少取得高度成功」<sup>58</sup>，但鄭清文的小說，卻正因這「很少取得高度成功」的，描寫小人物、平淡人生的「悲劇」而精采。正因「市民悲劇」中的人物不高貴，才更貼近真實人生，而也正因其描寫的並非上層階級、宮廷中的王子與公主，才更符合普遍的人性。

筆者以為，朱光潛所指的「市民悲劇」便是雷蒙·威廉斯所認為的「在跨越二十世紀中葉的平凡人生中」見到的「現代悲劇」。「現代悲劇」的特質是：

不是描寫王子的死亡，而是更加貼近個人，同時又具有普遍性……於是，我在一個復歸沉默者人微言輕的勞作人生中看到了悲劇。從他尋常而私人的死亡中，我看到了令人恐懼的人與人，甚至是人與父子之間的聯繫的失落。<sup>59</sup>

「現代悲劇」的「現代」，是相對於有著王子的死亡的傳統悲劇而言。雷蒙·威廉斯指出，與傳統強調「權貴人物的代表性」<sup>60</sup>的悲劇相比，現代悲劇的特性下放到了普通的凡人俗夫身上，而且從呈現「權貴人物」所「統治和體現的家庭或王國的命運」<sup>61</sup>，變成描寫「私人」的命運，鄭清文著重描寫小人物，同時與生活緊密結合的寫作正吻合這種傾向，不具有史詩般壯闊的格局，但精確的捕捉了現代人的生活。

<sup>58</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁89。

<sup>59</sup> 雷蒙·威廉斯（Raymond Henry Williams），丁爾蘇譯：《現代悲劇》（南京：譯林出版社，2007年），頁3。

<sup>60</sup> 同前注，頁3，頁42。

<sup>61</sup> 雷蒙·威廉斯（Raymond Henry Williams），丁爾蘇譯：《現代悲劇》（南京：譯林出版社，2007年），頁3。

在小說中，鄭清文筆下的角色時常遭遇生活中難以解決，或解決不了的難題，諸如婆媳、家庭、教育或愛情問題等，因此陷入困境，呈現出人在某種生活情境中無法前進與後退的情況。這些角色的身分缺乏特殊性，他們的遭遇也同樣缺乏特殊性，他們並非伊底帕斯王，也沒有弑父取母，呈現的的確是既「個人」又「普遍」的「悲劇」經驗。

使鄭清文小說中這些「悲劇」成形的，首先是橫亙在小說人物面前的難題，再來則是小說人物面臨難題時所陷入的困境。鄭清文有時以顯著的筆法直指，例如〈割牧草的女孩〉開頭便道出小娟家中頓失經濟支柱的難題，而正是貧窮，使得體格嬌小的初中生小娟陷入困境，必須和惡勢力阿康搏鬥，捍衛賺取的金錢和生存機會。但更多時候，鄭清文以節制的敘述，利用小說中人物的行為、選擇、言談，透露出他們面臨的困境，例如〈苦瓜〉一篇中，秀卿遭遇的難題是家庭破碎（丈夫與情婦殉情），但在她雖非故意，卻一而再、再而三的買苦瓜給孩子吃的行為中，暗藏了報復離世的丈夫的願望，間接地指出她無法放下一切重新開始，陷入了對丈夫的怨恨的困境。

這些人生／生活中的難題，讓鄭清文小說中的人物陷入困境，使他們產生了相應的思考、行動，呈現人們深陷其中的自我矛盾、掙扎。研究者根據這些難題，將鄭清文的小說以區分「主題」的方式分門別類<sup>62</sup>，分析角色在碰上各類難題、深陷困境時的表現，從中歸納出鄭清文寫作小說時懷抱的情感，與他深藏在作品之下的寫作訴求。正因為鄭清文以人生／生活難題為中心拓展，描述人們在遭遇難題陷入各樣困境時的表現，「悲劇性」便成為論及鄭清文小說時不得不提的特色。

鄭清文本人曾在闡述自己文學觀或創作觀時提及「悲劇」，然而卻未曾清楚論述

---

<sup>62</sup> 以鄭清文小說「主題」為研究切入點的碩士論文有：陳美菊，《鄭清文短篇小說全集研究》（國立高雄師範大學 2002 年）、田珮縈，《鄭清文短篇小說主題研究》（臺北市立教育大學，2008 年）、徐秀琴，《鄭清文短篇小說研究》（國立彰化師範大學，2008 年）、洪琬瑜，《鄭清文短篇小說研究》（高雄師範大學，2009 年）。單篇評論文章則有：林瑞明，〈悲憫與同情——鄭清文的小說主題〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998 年）、陳芳明，〈英雄與反英雄崇拜——論鄭清文的短篇小說〉（《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012 年））。

過自己小說中的「悲劇」特質，這也許與他的寫作態度有關<sup>63</sup>。

〈尋找自己、尋找人生〉是研究者在分析鄭清文小說時時常引用的一篇文章，對於鄭清文小說「悲劇性質」的觀點，也往往由此篇文章延伸。在這篇文章中，鄭清文提到：

我不是一個悲觀的人，但我始終認為人生是一種痛苦。現實的社會充滿著不合諧，而人生的終極又是「死」。人不能擺脫死，所以人生本身便是一齣更大的悲劇。

但，人已生下來了，就必須活下去，而且要好好的活下去。一個高級社會的人要活下去，一個低層社會的人，仍然要活下去。低層社會的人，往往很不快活，高級社會人士，也不一定快活。但每一個人，都必須尋找自己的生活的路。……但現在，因為知識的普及和進展，人已對宗教起了疑心。現代人的最大悲劇，是宗教的崩潰，是宗教心的喪失。但知識本身又不能替代宗教。財富不能，地位和權勢也不能。

現代的人，已不能像以前的人那樣，在心靈上找到無償的憑依了。<sup>64</sup>

就這幾段文字來看，鄭清文認為人生之所以是悲劇，由來於一個連串的過程。首先是「生活不和諧」和「注定會死」，而在這樣的情況下人「一定得活」，但在活著的時候又缺少「心靈支柱」。他認為人生從來與悲劇相伴，或者說，人生來就在一場悲劇當中，因為社會的不和諧和死亡無法改變，且人又喪失了宗教／憑依，在這注定找不到和諧的人生裡，走著唯一條注定邁向死亡的人生路。

---

<sup>63</sup> 比如鄭清文曾在 2006 年參與第三屆〈台積電青年學生文學獎〉的座談時，提到：「海明威另外有一個「冰山理論」，冰山的八分之七在水裡，只有八分之一在水面上，契訶夫也主張情節中再重大的事情只須輕輕的提到，這兩句話一直是我寫作的準則。」更曾在訪談中表達自己寧願「寫得沉一點」，不要讓故事的蘊含內容太過明顯，以致研究者往往只能從他雜文與訪談中的隻字片語究其寫作的概念。

<sup>64</sup> 鄭清文：〈尋找自己、尋找人生〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998 年），頁 199。

研究者在論及鄭清文小說的「悲劇」時，大體上依循鄭清文的這段發言，抓住「社會」與「死亡」兩個重點定義「悲劇」的性質，將「悲劇」作為鄭清文小說的普遍性特色討論，並未歸納出明確的定義，也沒有指出「悲劇性」在小說中扮演的角色，並認為鄭清文小說呈現的大主題就是「悲劇」。

但在筆者看來，雖然鄭清文的小說的確有「悲劇性」，但其主要訴說的卻非人的「悲劇」本身，或人的「悲劇」如何構成，而是人在「悲劇」背景下陷入「困境」時的作為，著力點始終在「人」，而非「悲劇」，是「人」在「困境」中的掙扎、作為，並非「人」如何在日常生活中掙扎著落入「悲劇」結局，而是在陷入「困境」，面臨「悲劇」的可能結果之餘，展現「人」不屈服，向上的姿態。鄭清文小說中描寫的人物，並非消極的面對「悲劇」，而是在身陷「困境」時，展現人性的積極面，而有所作為。但鄭清文是在書寫小人物「悲劇」，仍是目前研究者的主要共識，因此筆者將以研究者最常採取的存在、宿命、環境三個面向，由內而外——存在：人生來即有的原罪；宿命：角色的性格左右悲劇與否；環境：外在不可抗的環境影響故事中人物的行動、結局——先論述各方對鄭清文小說中「悲劇性」的探討，並綜合鄭清文本人在訪談與散文中對「悲劇」的片段主張，希望能為其小說的「悲劇」定義理出一個較為明確的脈絡，並在最後澄清鄭清文小說中「悲劇」與「困境」孰輕孰重。

## 一 存在的悲劇

就如鄭清文所說的：「人不能擺脫死，所以人生本身便是一齣更大的悲劇。」人會死，在死亡的面前，無論人有多大能耐仍無法改變最終將邁入死亡的注定結局，而在死亡注定做為最後歸宿且無法違逆的人生中，人又不得不涉入「充滿著不和諧」的社會；人生下來註定無法擺脫社會和死亡。筆者以為，鄭清文對人生與人的處境的觀察，是以無力、無法改變的無奈作為基點。

在討論鄭清文小說的「悲劇性質」時，人生而在世必須面對無法改變的「社會」與「死亡」的「命定」，時常被研究者拿來做其小說「悲劇」的立論基礎，部分研究

者更藉此將鄭清文對「人生是悲劇」的解釋與存在主義做連結。

李進益在論鄭清文長篇小說〈大火〉與存在主義的關係時，指出鄭清文不但曾在小說中直接提到卡繆與沙特，更有許多作品「具體體現了他對存在主義思想深刻的體悟即把握。」<sup>65</sup>但正如同鄭清文從未詳細談論他個人對「悲劇」的看法，李進益也指出鄭清文「未曾侃侃大談沙特或卡繆的存在主義」，因而援引了鄭清文的〈舊金山——一九七二〉第十章，幾段女主角個人的內心獨白以資佐證，也援引了本章第一節引用的鄭清文〈尋找自己，尋找人生〉的段落<sup>66</sup>。

李進益將鄭清文主張的「人生是悲劇、人是悲劇角色」與沙特的存在主義相較，認為鄭清文對社會不和諧、人與死亡、宗教、人的存在的看法，皆與存在主義內涵相合。由於「神或上帝不存在」，因此人「唯一的救濟辦法」便是「自我尋索、完成自己<sup>67</sup>」。

呂佳龍進一步在論文中探究鄭清文與存在哲學的關係。他首先指出，鄭清文經歷過台灣六〇年代存在主義小說盛行的背景。接著，又指出鄭清文對「悲劇」的看法，類似存在主義中，以「死」作為意識到自我是有別於社會的孤獨存在，自我的價值不再建立於社會之中，而必須「為己存有」，尋求自我救贖之道。再引董保中、方瑜對鄭清文小說的分析，證明鄭清文的小說的確有存在主義的概念<sup>68</sup>。

綜上兩位研究者所述，鄭清文小說中人物遭遇人生中的難題時的做法，及鄭清文本人說過的「自我救贖<sup>69</sup>」，的確與沙特的存在主義概念有關。但筆者以為，鄭清文除了如李進益所指出的，某些明確提及沙特、卡繆的作品外，在小說中並未呈現先「意識到死」然後才「尋求自我」，更多時候，鄭清文著重呈現的只有「尋求自我」。

鄭清文對「人生悲劇」的主張，雖與沙特存在主義同以人的「存在」為基底，但

<sup>65</sup> 李進益：《繼承與創新——論鄭清文的文學世界》（台北市：致良出版社，2004年），頁69至75。

<sup>66</sup> 同前注，頁69至75。

<sup>67</sup> 同前注，頁77。

<sup>68</sup> 呂佳龍：《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》，嘉義：南華大學中國文學碩士論文，2003年，頁80至83。

<sup>69</sup> 鄭清文：《多情與嚴法》（台北市：玉山社出版事業股份有限公司，2004年），頁113。

卻沒有沙特認為的「一個存在（或一種存在方式），通過否定被提出來，然後被拋擲向虛無」<sup>70</sup>，在肯定一種「存在」的同時，也同時肯定「非存在」的雙重辯證性。在沙特的討論中，一旦意識到「存在」本身，便會同時意識到「非存在」，而人對這兩者的認識是流動的<sup>71</sup>。若鄭清文的小說循著存在主義對死亡的辯證性，則小說人物在「尋求自我」的同時，也會否定了人的價值，而死亡則會成為虛無。但就筆者的觀察，鄭清文在小說中傾向於肯定人的「向上」，也時常在作品中呈現人藉由內在的超越而度過難關。綜觀其小說，並沒有沙特在「存有」與「非存有」之間的辯證性。與其說鄭清文的小說有存在主義的精神，不如說鄭清文的小說受到存在主義的啟發，而截取了其中關於人自我超越的部分。

筆者以為，鄭清文的小說呈現出的，是對人的「存在」本身，也對人所處的「此世」抱持肯定。首先，人是「存在」這社會上的，人生有「死亡」，也有「不和諧的社會」，這些都存在，也是必定要涉足的人生的一部分。人生在世不可能順遂，注定要遭遇許多困難，但人的價值反而就在這一切無法逃避的存有之中，體現在人於「不和諧的社會」的活動中。

因而，鄭清文與存在主義的關係，是「問題導向」的。存在主義當中點出的「問題」，是鄭清文創作小說時的出發點、契機，但在小說中，鄭清文著重的是對這些「問題」的解答。鄭清文亦曾明確指出自己的小說〈校園裡的椰子樹〉，是對沙特「上帝已死」的回應：

我在〈校園裡的椰子樹〉中，想處理的是，當尼采說『上帝已死』時，留給人什麼樣的課題。上帝死了，人靠自己，只有自強，才能自我救贖。上帝死了，人看到的是一棵棵的椰子樹。「葉子掉下，不是樹的死，而是樹的成長。」自

---

<sup>70</sup> 沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997年），頁39。

<sup>71</sup> 同前注。

我成長，正是自我救贖的路。<sup>72</sup>

這段敘，在鄭清文旨在說明他的寫作技巧「不直接寫自己想法，而用『展示』」<sup>73</sup>時做為例子使用。從這段敘述中便可以看出，鄭清文「展示」的並非「上帝已死」，而是他個人對「上帝已死」這「問題」的回答，不著重在探討「問題」本身，而在探討「面對問題的做法」。

鄭清文小說素以帶有西方文學技巧與色彩著稱，也不乏論他與西方文學、寫作技巧、作家關係的文章。王德威就曾在評論《鄭清文短篇小說全集》卷二〈合歡〉時說道：

論者經常提到鄭清文與 1930 年代大家沈從文的風格，相互輝映，而他私淑莫泊桑、契訶夫的技法，也有獨到之處。推而廣之，上述托爾斯泰以及日本夏目漱石到川端康成的影響，也不妨可以參考。<sup>74</sup>

王德威認為，鄭清文的小說風格與寫實流派並無法簡單納為承某一派、某一主義而來，而是秉持「一種兼容並蓄而又擇善固執的寫實精神<sup>75</sup>」。一直以來，研究者時常說鄭清文的小說、風格與西方某作家、某哲學相合，但卻忽略了一個作家的風格與創作理念不可能只承繼一種流派，而是受到多方難以舉證的影響，雜揉了來自各處的思想。

在研究鄭清文作品時，研究者時常因為作家本身自言常接觸外國文學、思想，例如契科夫、海明威等人<sup>76</sup>，而直接以外國文學、思想套用在其小說中，並認為鄭清文

<sup>72</sup> 鄭清文：〈如何寫得獎作品·二〉《多情與嚴法》（玉山社出版：2005年），頁113。

<sup>73</sup> 同前注。

<sup>74</sup> 王德威：〈「聽香」的藝術——評鄭清文短篇小說全集《合歡》〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁5。

<sup>75</sup> 同前注。

<sup>76</sup> 鄭清文的讀書歷程，在他〈我的筆墨生涯〉（《文訊月刊》，1986年4月）一篇可見，除此之外，其

的作品就是反應他所看的那些書本、接觸過的主張、哲學。由於鄭清文的風格特殊，研究者多想探究造就其風格的背後原因，因此關於鄭清文讀了什麼、受什麼影響的提問之多，鄭清文作品與他所讀過的西方思想、文學的關聯，也成為研究的方向之一。前文提及的李進益〈尋找自己，尋找人生——論鄭清文長篇小說《大火》與存在主義〉一篇中，就特地在文章第一節以鄭清文在作品〈舊金山——一九七二〉當中提到卡繆與沙特，證明鄭清文在一九六〇年代已接觸過存在主義<sup>77</sup>。

但鄭清文的作品與他接觸過的思想、書籍究竟是何關係呢？

鄭清文的確受西方哲學或文學的主張與技巧影響，但呈現在其小說中的，往往是那些哲學與主張的其中一部分，甚至是經過他個人或旁人（例如「冰山理論」，即是鄭清文本人反過來受研究、評論人影響的例子<sup>78</sup>）消化後的變形，是「鄭清文氏的哲學」。

鄭清文或許曾明確說出自己受到契訶夫小說的影響，曾花了一年看完《安娜·卡列尼娜》，但他對小說寫作的主張、小說中蘊含的對人生與人的關懷有屬於自己的一套概念，而這概念有著西方文學、哲學色彩，卻又不在西方哲學、文學的理路中。

呂佳龍的論文在探討「鄭清文與存在哲學的關係」時，歸納出鄭清文小說的悲劇是根基於「人」本身，並且「把握到的是『存在哲學』在對『自由抉擇與承擔』的積極面，從這個積極面開始，他更推向『成長』的意念<sup>79</sup>」。這個看法較能解釋鄭清文小說中的悲劇性與存在主義間的關係；取部分，而非全體，著重的是個人的解釋，而非詮釋原意。

李喬於《鄭清文短篇小說全集》序中，提過鄭清文的小說「基本上是從存在的悲劇性切入的」。不過，他也強調鄭清文寫悲劇是著重在人物心靈改變或造成結果的過

---

女兒鄭谷苑執筆的《走出峽地——鄭清文的人生故事》（台北：麥田出版，2007年）一書中也詳盡做了記錄。

<sup>77</sup> 李進益：《繼承與創新——論鄭清文的文學世界》（台北市：致良出版社，2004年），頁69。

<sup>78</sup> 見賴松輝：〈「冰山理論」與鄭清文的創作觀〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁283，註腳12。

<sup>79</sup> 呂佳龍：《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》，嘉義：南華大學中國文學碩士論文，2003年，頁85。

程，「因為緊密追尋那悲劇的來龍去脈，所以說是著重悲劇過程的探討」<sup>80</sup>。筆者認為，鄭清文的雖然是從「悲劇」切入，但這「悲劇」並非由來於人的存在，並非人生來即有的。鄭清文的小說中並未呈現因人生來即有存在悲劇，而導致人存有變得虛無，反而呈現的是人存於世上、存於「悲劇」中的積極面。

鄭清文小說中的「悲劇」，雖然有存在主義的色彩，但其著重的部分是在人「存在於世」的作為上。筆者以為，應該將鄭清文本人對人生的看法，認為「因為有死亡與無法逃離的不和諧社會，所以人生是悲劇」的主張，和其作品的著力點分別看待。因為，鄭清文雖以「人生有死」的看法作為人是悲劇角色、人生是悲劇的出發點，但並不以此為中心來寫小說，是鄭清文個人創作部分小說的出發點。

鄭清文所寫的小說，就如同〈校園裡的椰子樹〉是對尼采「上帝已死」的回答一樣，是他給一個又一個驅使自己創作的原點（問題）解答。他創作的的原因並非意識到人的「虛無」與「存在荒謬」，而是意識以「死亡」作為終點的人，實際握有的人性力量。

## 二 宿命的悲劇

葉石濤在〈論鄭清文小說裡的「社會意識」〉一文中，提到：

鄭清文的觀點是人本身心靈裡原來就藏著悲劇的種籽，外在世界只是予以刺激或衝擊，使那種籽萌芽、怒放，以至於使人得救或毀滅而已。換言之，人本來具有的所謂悲劇性，說穿了就是個性、心理趨向、遺傳等諸要素的傾軋所釀成的，這也許是所謂宿命吧？在這悲劇產生的過程中，內心世界的壓抑是軸，外在世界的介入是轂，而其力量甚微。<sup>81</sup>

<sup>80</sup> 李喬，李進益等編選：〈舊鎮的椰子樹 序鄭清文短篇小說全集〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁158。

<sup>81</sup> 葉石濤：〈論鄭清文小說裡的「社會意識」〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁142。

葉石濤提出了兩個重點。第一、他認為鄭清文的小說人物本身就懷抱著造成「悲劇」的因素，這些因素可以是個性、外在生理問題等，人本身固有的條件，使得故事情節因人物本身的條件而導向悲劇的發展。第二、「外在世界的刺激與衝擊」是使人物本身懷抱的「悲劇」爆發的引線，此二者加諸在小說主角身上，使得悲劇注定發生。在這裡，葉石濤認為釀成鄭清文小說中「悲劇」的主要因素是小說人物的性格，而來自外在世界的力量，則是「悲劇」的觸發點，是媒介，只是在故事中輕輕將人物推向「悲劇」（其力量甚微），而雖然來自外在世界的力量「甚微」，但要促成鄭清文小說中的「悲劇」結果，人物性格和外力缺一不可。

在葉石濤的觀點裡，鄭清文小說中人物自身悲劇傾向的因素不可改，而來自「外在世界的刺激與衝擊」則注定會發生，歸納出有種「必定會」的力量貫串了鄭清文的小說。像這樣的「宿命」論，被拿來和鄭清文本人曾於訪問中述說自己對「人生是悲劇」的看法互相印證：

我覺得人本來就是一種悲劇角色，最基本的，人會死，死是一種悲劇，而人無可避免，現代人在知識方面有驚人的進步，他們可以登陸月球，可以製造許多效力驚人的東西，也會用來自相殘殺，卻無法用以避免死亡，無法解除人類本身悲劇性的負擔。我寫悲劇是基於這種認識。我寫悲劇，並不在暴露，不在渲染，而是對著內心的感觸。<sup>82</sup>

此段文字也是研究者在討論鄭清文小說「悲劇」時一定會援引的，同樣也提到了人生是悲劇，人無法避免死亡。在這裡，鄭清文是將「死」作為人是為悲劇角色的成因之一，是「最基本的」原因。「死」在這段文字中之所以成為「人是悲劇角、人生是悲劇」的證明，原因是在於「死」的「無法避免」，在於「死」的「一定會發生」、

---

<sup>82</sup> 洪醒夫／採訪整理：〈誠實與含蓄的故事——鄭清文訪問記〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁141。

「注定會發生」。這和鄭清文在〈尋找自己、尋找人生〉中提到的「死亡」和「社會的不和諧」一樣，強調人無法擺脫死、注定進入不和諧的社會，兩者都有「不可改」的宿命性。研究者在講鄭清文小說中的「命運」時，其命運的內容往往是「不可改的人物性格」和「不可改的死亡」，同樣指出了貫串鄭清文小說中那股「必定會」的力量。

論者在探究鄭清文小說中的「宿命悲劇」時，大多以上述「必然發生」的主張，探討人自身固有的悲劇因素、必然的遭遇。命運的內容，絕大部分是小說人物的性格。而在探討鄭清文小說中人物的悲劇性格時，研究者則往往將焦點放在鄭清文小說人物的鄉土性格上。

正如董炳月在〈歷史風俗畫與心靈備忘錄—評鄭清文的小說〉一篇中，所說的「鄭清文不是在歷史的大輪廓（所謂歷史規律）上揭示人類生存的悲劇性，而是在歷史細節上表現人生的悲劇性，從而讓讀者在平凡的人生百態中品味生命的艱辛<sup>83</sup>」；鄭清文在小說中對小人物細節的描寫與人物性格的塑造，往往是研究者探究「悲劇」的一扇窗。筆者以為，這與鄭清文始終有意識的寫尋常人的生活有關。鄭清文在得到桐山文學獎後發表的〈好像多出一朵花〉裡，也提到他自己的小說「不管是題材、篇幅都較小」，並非「大時代的大場面<sup>84</sup>」。

在〈我的文學觀〉這篇文章中，鄭清文指出：「文學就是人生。文學是人生的寫照，是人生的展示。我寧願採取廣義的說法，文學就是人生。」<sup>85</sup>雖在這段主張中，看不出鄭清文著力描寫的就第一節中提到的「市民悲劇」，然而鄭清文一直以來致力書寫的，都是市井小民的生活，且不但有鄉村小人物，更廣泛的將描寫的範圍擴張到城市中的辦公大樓、住宅內的庸庸碌碌。前面說道鄭清文的小說缺乏朱光潛認為「悲劇」該有的「崇高」感，而更近似「市民悲劇」，也是由此原因而來。

<sup>83</sup> 董炳月：〈歷史風俗畫與心靈備忘錄—評鄭清文的小說〉（下），《幼獅文藝》（第 81 卷第 2 期，1995 年 2 月號），頁 85。

<sup>84</sup> 鄭清文：〈好像多出一朵花〉《小國家大文學》（台北市：玉山社出版，2000 年），頁 59。

<sup>85</sup> 鄭清文：〈我的文學觀〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998 年），頁 233。

因為鄭清文的小說寫的是市井小民的「生活」，理所當然的，其小說中人物的性格也帶有市井小民的特色，使得研究者探討鄭清文小說人物的「悲劇性格」時，著重在小人物的性格上。

鍾肇政在談論鄭清文小說中的悲劇性時，便強調其故事中角色們的天生性格「絕大多數是善良的」且不懂得心機，正是這樣的單純質樸，讓他們受命運的操弄，進而造成悲劇<sup>86</sup>。抓住了鄭清文小說中農村市井小民、小人物的性格特色。這篇文章針對的是鄭清文出版《簸箕谷》時的作品，但他對鄭清文小說人物「善良」的觀點，則延續在後來研究者探討鄭清文小說中女性及小人物悲劇的討論中。

討論鄭清文小說中的女性形象時，大部分研究者也會點出其女性角色往往有逆來順受的性格，探討女性受到的壓抑與壓迫，但女性的崇高與善良，卻也體現在她們的逆來順受中<sup>87</sup>，於是女性的善良性格同時也是造就她們「悲劇」的主因，是她們在遭遇人生中的難題時趨向「悲劇」結果，那不可改的「命運」。例如〈焚〉一篇中的梁美芳，便是因其性格，才會在沒有了丈夫後仍待在夫家，忍受婆婆的百般責難與懷疑、承受壓力，最後使得腹中的「希望」（孩子）流出<sup>88</sup>。

另外，在鄭清文小說中「必然遭遇」的宿命的探討上，論者往往凸顯的是「死亡」。田佩縈、楊淑晏在論文中便不約而同的點出了鄭清文小說中的「生命無常」遭遇<sup>89</sup>。

關於死亡與悲劇的關係，雷蒙·威廉斯在說道死亡對悲劇而言：

<sup>86</sup> 鍾肇政：〈鄭清文和他的《簸箕谷》〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁139。

<sup>87</sup> 女性角色性格逆來順受的辯證關係，筆者認為也許與鄭清文個人的經驗有關。鄭清文在〈玉和鼎鼎〉一篇文章中，就曾描述過他記憶中的大嫂「每頓飯，她很少坐桌子，都坐在門邊的小凳上，澆些人家已把葉梗吃完剩下的蔬菜湯，默默的吃著」，呈現的是當時代女性的普遍經驗，也是來於他自己生活的體驗。然而，在描述完大嫂的逆來順受後，鄭清文卻又加了一句「台灣的經濟奇蹟，是這些人打拚出來的」，體現了女性柔順個性的兩面性，一面是默默忍受命運，一面卻是因默默忍受而成就其偉大。

<sup>88</sup> 鄭清文：〈局外人〉《鄭清文短篇小說全集·卷四——最後的紳士》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁241。

<sup>89</sup> 田佩縈：《鄭清文短篇小說主題研究》（台北市立教育大學，2008年），第三章〈鄭清文短篇小說的生命書寫〉、楊淑晏，《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》（台南：臺南大學國語文學系碩士論文，2012年9月），第四章〈鄭清文短篇小說悲劇書寫的主題意涵〉，第三節〈生命無常的悲劇與救贖〉。

似乎不僅可以成為我們價值的焦點，而且是這些價值的來源。這樣看來，死亡是絕對的，而我們的生活不過是相對的。死亡是必然的，而其他人生目標是偶然的。在這一重點之中，任何形式的苦難和無序都通過那個決定性的現象來解釋。我們現在通常把這種解釋描述為悲劇性的生命意識。<sup>90</sup>

雖然雷蒙·威廉斯也強調死亡與悲劇的關係並非絕對，並不是有死亡就有悲劇，有悲劇就有死亡，但無可否認的是當死亡出現在悲劇之中，它代表的就是一種生命的「必然」(死亡是必然的)，且具有強度。當死亡出現在生活中，生活就相對而言失色，而當這一個強而有力的「必然」被投擲到故事之中，自然而然的便成就了人生命中的「宿命悲劇」。也因此，主張鄭清文小說帶有「宿命悲劇」時，討論主題也往往圍繞在人死亡上。

楊照便曾更明白的就鄭清文以「死」作為人生是悲劇，但又必須活下去的論述，講道：

明明在一個無論如何排解不了、逃脫不掉的悲劇裡，卻又要好好活下去，這是最主要的弔詭。由這層弔詭才衍生出種種人生的面貌，不管活得再好還是逃不掉社會悲劇的來襲，而明知悲劇必來卻又不得不安排過活每一刻每一瞬間，這就是鄭清文小說核心的主題。<sup>91</sup>

楊照同樣以「死亡」為出發點，指出了人生命中注定得面對「排解不了」的問題。

張美玲的碩士論文《鄭清文小說死亡書寫研究》採取的研究角度，便是鄭清文藉由個人的人生經歷，首先確認了死亡的「宿命性」，再因其「不可改」的「宿命性」，在創作過程中首先大量書寫死亡，藉此正視死亡，再透過小說中角色們生命中遭遇死

<sup>90</sup> 雷蒙·威廉斯：《現代悲劇》(南京：譯林出版社，2007年)，頁48。

<sup>91</sup> 楊照：〈台灣鄉下人本色 閱讀鄭清文的小說〉(《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》(台南市：台南文學館，2012年)，頁273。

亡時的作為，尋求超越死亡的方法<sup>92</sup>。

筆者以為，「死亡」終歸無法解釋鄭清文小說中所有的「必然」。在筆者看來，鄭清文小說與其是強調人本身既有的，因性格、遺傳等先天因素產生的宿命，不如說是以呈現人生問題為中心的，如家庭、人際、職場、倫理等等。

讀者往往能從鄭清文的小說中歸納出明顯的價值高低、對比，而這些價值失衡時造成的「困境」，則展現在主角的身上，成為故事的「悲劇」背景。例如在著名的〈三腳馬〉一篇中，就能清楚看出殖民、被殖民；掌握權力的人、沒有權力的人；勇於承擔（曾吉祥的妻子）、逃避問題（曾吉祥）的對比關係。鄭清文藉由這些對比，呈現該時代、人性共通的問題，而讀者也能從這些問題之中察覺作家意圖同情的是誰？意圖譴責的是誰？而使一切失衡的原因為何？

朱光潛在《悲劇心理學》一書中指出：「儘管人物性格在近代悲劇中越來越重要，但導致悲劇結局的決定性力量往往不是性格本身，而是原始形式或變化了的命運。」<sup>93</sup>「原始形式」指的是西方悲劇傳統中的取決於神的命運，而所謂「變化了的命運」則是範圍畫定在人的經驗的世俗悲劇<sup>94</sup>。依此，造成悲劇宿命的，除了由來人之上（神／天）的範圍，還有來自人所在的社會，人在社會中遭遇的事件，這些事件「像昔日盲目的命運一樣沉重地壓在人們頭上。」<sup>95</sup>

在鄭清文的小說中，「死亡」雖作為「盲目的命運」占據重要的位置<sup>96</sup>，但真正造成悲劇的卻往往不是小說人物注定邁入的「死亡」，而是小說人物遭遇的事件。若小說中關鍵性的事件沒有發生，那麼人物就不可能陷入事件造成的「困境」，人物可能或已經面臨的「悲劇」結果也就無法成立了。因此，來自外在世界的「外力」也許

---

<sup>92</sup> 張美玲：《鄭清文小說死亡書寫研究》（台北：台北教育大學語文與創作學系碩士論文，2009年），頁31至34。

<sup>93</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁111。

<sup>94</sup> 同前注，頁105。

<sup>95</sup> 同前注，頁110。

<sup>96</sup> 衛可風在訪談中談到鄭清文小說中有三分之二都寫死亡，或與死亡相關的背景，鄭清文很驚訝，並回答說他沒有注意到，並引了日本學者岡崎郁子的說法，認為這也許和自己本身成長過程中經歷過多次親人死亡有關。衛可風：〈故事裡的故事－專訪作家鄭清文〉（自由時報39版，2000年3月18日）。

影響力不只是「輕輕的」，更多時候「外力」也扮演關鍵性的角色，讓小說人物一口氣落進人生的谷底，成為悲劇角色。如前文提到的〈焚〉一篇中的梁美芳，她雖然性格逆來順受，但小說開頭那場墜機意外也的確作為一個天外飛來的「困境」，讓她瞬間落入了「家庭悲劇」的情境。

鄭清文小說中這些不可改、無法逃避的「事件」／「宿命」，體現在〈校園裡的椰子樹〉中「我」不順遂的人際關係（事件）上，體現在〈最後的紳士〉阿壽伯那套因葬禮（事件）而穿的過時白西裝上，也體現在〈門〉一篇中白仁光的內心獨白：「悲哀就是悲哀。人並沒有悲哀的義務，但悲哀仍然要來。」<sup>97</sup>（其悲哀的事件是裁員）。

葉石濤寫於 1977 年，對鄭清文小說的評論〈論鄭清文小說裡的「社會意識」〉，就觀察到了鄭清文小說在六〇年代，漸由「人物彷彿各自揹負著原罪也似的十字架」的內在悲劇，轉為內外（「外在世界的刺激與衝擊」）並行，與後來研究者探討鄭清文小說創作分期時為其定義的「轉型期」不謀而合。鄭清文小說中的「宿命悲劇」，便是綜合了「人物性格」（內在）與「關鍵性的事件」（外在）二者，此兩者的共通點便是「必定」，因人物性格的不可改，和小說中令主要人物陷入「困境」的事件的必然作用。

### 三 環境的悲劇

鄭清文小說中的悲劇除了由來於人的存在、宿命之外，還有更普遍的主張是悲劇由來於人所處的環境。

李喬在論鄭清文的小說特色時，說到鄭清文的小說相對處理「宇宙力與人力的相互作用問題」的古典悲劇，是「以社會因素與心理因素的糾葛為主」的「現代人的悲劇」<sup>98</sup>，寫的是人立於社會上不得不面對的社會困境。就這點來看，「環境悲劇」似乎與本文第二節中提及的「宿命」類似，但論者在主張鄭清文小說中的悲劇肇因於「環

<sup>97</sup> 鄭清文：〈門〉，《校園裡的椰子樹》（台北市：三民書局股份有限公司，2005年二版一刷），頁112。

<sup>98</sup> 李喬：〈舊鎮的椰子樹—序鄭清文短篇小說全集〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁158。

境」時，並不強調小說人物遭遇難題時如何因命中注定的性格落入悲劇，而主要探討限制住小說人物，使人物無法逃脫「困境」的環境原因。

在本章第一節部分，筆者已提過鄭清文小說中的「悲劇」是朱光潛所謂的「市民悲劇」，具有市井小民、庶民的性質。而鄭清文本人也曾在〈歷史的觀點〉一篇文章中，提到：「歷史，並不是大事件、大人物的記述。歷史是由庶民的悲喜所造成的。」<sup>99</sup>

「庶民的悲喜」之所以造就巨大的歷史，正是因為「庶民」（市民）的範圍比起王公將相和貴族更加廣闊，而且也更和現實的普遍的人生相關，因此描述「庶民的悲喜」，自然比描述宮廷、上層階級大人物更能呈現時人所面臨的環境。筆者以為，鄭清文小說中呈現的小人物力量之渺小與大環境壓迫之大的對立特色，和鄭清文的歷史觀點有關，這也許影響了作家在寫作時採取的「同情」<sup>100</sup>角度。

林鎮山在論鄭清文的短篇小說〈髮〉時，針對小說中偷竊成性最終因偷而死的麗卿，提出鄭清文以一貫悲憫的眼光「似乎寧可有意藉著『時空』與『背景』，將探針暗中指向可能的其他外緣因素：人為的戰爭、後天的窮困」<sup>101</sup>。認為鄭清文在書寫「悲劇」時，往往讓讀者看到的，是整個時代環境在小人物身上結成的一個「悲劇」的果。

以麗卿為例，讀者可以在她的每一次偷竊背後見到貧困的時代背景與生存壓力。與其說偷竊是由來麗卿本身的劣根性（在小說中，麗卿的丈夫明明有抓大白鰻給她補身體，她卻還是偷了小說敘述者大哥家的閹雞殺了吃），不如說因日本殖民政府發動太平洋戰爭而資源匱乏的環境，造成了她的劣根性，她被環境造就的劣根性，再造就了她自己（麗卿的死亡）與家庭（麗卿的死亡使其丈夫失去妻子，使孩子失去母親）的悲劇。

麗卿的悲劇結果，回歸到小說中描寫偷竊事件的背景提要：「日本人發動太平洋

<sup>99</sup> 鄭清文：〈歷史的觀點〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社出版：2005年），頁73。

<sup>100</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。關於鄭清文書寫時採取的「同情」角度，會在下一章做詳盡的解釋。

<sup>101</sup> 林鎮山：〈畸零人「物語」——論鄭清文的〈三腳馬〉與〈髮〉的邊緣發聲〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁324。

戰爭，到了末期，物資非常匱乏。」<sup>102</sup>麗卿並非出身於「田自己種，雞鴨自己養，家裡還可以保留一點稻米、番薯或雞鴨」<sup>103</sup>的鄉下，而是「由街上疏開到後竹圍去的」<sup>104</sup>，是從無法自產糧食而物資特別匱乏的「街上」來的。她的偷竊癖，因而與戰爭、飢餓掛上等號，使她即使到了物資不那麼缺乏的鄉間，仍無法脫離對缺少糧食、資源的恐懼。

鄭清文的小說時代感十足，讀者時常能透過故事中的角色的連串遭遇看到屬於該時代的背景，和壓迫著在這背景之下生活的人的時代問題。楊淑晏的論文在認定鄭清文是以「悲劇」作為創作主題後，直接將鄭清文小說悲劇的主題畫分為女性、政治、生命無常、個人心靈四個部分<sup>105</sup>，其中，女性、政治也是研究者在論及鄭清文小說「悲劇」時常聚焦討論的背景環境。

這當中，與台灣色彩緊密連結，也最頻繁被提及的鄭清文小說悲劇背景，是政治與性別環境。

在鄭清文小說中政治環境的討論上，李進益在〈鄭清文作品中的台灣歷史與記憶〉便以殖民、政治迫害的角度，將造成鄭清文小說中「悲劇」的原因與台灣獨有的歷史背景做結合<sup>106</sup>，指出在政治大環境的舞台上，鄭清文小說中的小人物們的悲劇並不是個人的悲劇，而是整個時代的悲劇。呂佳龍更在論文中專立一章討論鄭清文的「政治小說」。可見，政治在鄭清文小說中，是造成「悲劇」的一股不可忽視的影響力。

除此之外，鄭清文小說中的女性，一直以來都是研究者聚焦討論的重心之一。梅家玲在〈時間·女性·敘述——小說鄭清文〉一篇中提到，鄭清文小說中的女性大多反應了舊時代「任勞任怨、溫婉賢淑」的刻板印象，反映了傳統社會對女性形象的期盼

---

<sup>102</sup> 鄭清文：〈秋夜〉《鄭清文短篇小說全集·卷五——秋夜》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 151。

<sup>103</sup> 同前注，頁 151、152。

<sup>104</sup> 同前注，頁 154。在小說中，麗卿先是由街上被疏散道鄉村「後竹圍」，再由去鄰村「後竹圍」捕魚時的金池，帶回敘述者所在的「下埔仔」。

<sup>105</sup> 楊淑晏：《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》（台南：臺南大學國語文學系碩士論文，2012年9月）。

<sup>106</sup> 李進益：〈鄭清文作品中的台灣歷史與記憶〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁 377。

<sup>107</sup>。研究多半指出鄭清文筆下女性帶有刻板的「身分」形象<sup>108</sup>，在父權社會下承擔由來家庭與異性關係的壓迫，即使是出了家庭的女性，仍必須面對男性構築的職場中的不公平，無論身心都在台灣傳統以男性為尊的社會中受到壓抑<sup>109</sup>。

無論是政治還是性別環境，其中都有強權（政府／政權、男性／父權社會）的存在，也都有難以違抗的規則存在。由於鄭清文寫小說時是站在「同情弱者」的角度<sup>110</sup>，筆者認為，其小說中小人物與大環境、強權與弱勢、男性與女性的對比，與其小說中呈現的，在巨大／強大力量壓迫下，「市民」、「小人物」陷於「困境」、面對「悲劇」結果時掙扎向上的特色，正和作家的寫作態度有關。筆者自鄭清文的雜文中，觀察到鄭清文有多篇評論生活與文學的文章，都將「儒家」做為「規範」的代表，也是主要的反抗對象，因此認為不妨可考慮在討論作家小說的背景環境時，帶入研究脈絡中。

比如在〈僵硬的人際關係〉一篇中，鄭清文就寫道：

儒家思想，控制中國社會達兩千年之久，這些想法一直深植人心。不過，這種人際關係都是單方向的。這些關係都是由上而下，只有垂直關係，沒有水平關係。君臣關係如此，父子關係如此，夫婦關係如此，甚至兄弟關係，朋友關係也如此。好朋友就要結拜成兄弟，然後兄友弟恭，也分出上下了。《三國演義》、《水滸傳》都有實例。<sup>111</sup>

鄭清文認為儒家這種由上而下，君君、臣臣、父父、子子的人與人間相處的規則，雖然有助於維持社會秩序，但過分僵硬的話就會使社會失去動力<sup>112</sup>。真正讓社會活化

<sup>107</sup> 梅家玲：〈時間·女性·敘述——小說鄭清文〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁261。

<sup>108</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008年7月），頁11。

<sup>109</sup> 楊淑晏：《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》（台南：臺南大學國語文學系碩士論文，2012年9月），頁78至85。

<sup>110</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>111</sup> 鄭清文：〈僵硬的人際關係〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社出版，2004年），頁122。

<sup>112</sup> 同前注。。

的是平行的人際關係，而缺少平行，只有僵硬上對下人際關係，也是鄭清文認為中國古典小說之所以單調化的原因。由於人們的生活長年來受到儒家上對下嚴格的人際關係規則「控制」，這樣的僵硬關係反映到文學作品中，就只會造就類型化的人物和合乎道義規範的情節。鄭清文認為，「小說所寫，主要是人際關係」，受儒家思想影響的中國文學和現代台灣文學，也受此影響而變得缺少活力<sup>113</sup>。

另外在〈臉譜〉一篇中，鄭清文在談論莎士比亞戲劇《李爾王》中李爾王最小、最孝順的女兒最後卻被處死，令人忍不住發出「天理何在？」的疑問時寫道：

中國傳統文學重視這種天理。儒家用到的倫理規範人的行為和想法。沒有辦法，還有天理可以依憑。所以在中國無法產生《李爾王》，也無法產生《伊底帕斯王》一類的作品。

人是很複雜的，人和人的關係更為複雜。西方文學是由人出發，中國傳統文學卻很重視規範。這些規範很容易把人加以分門別類。<sup>114</sup>

筆者認為，鄭清文小說中小人物對立的大環境，正如鄭清文在上述兩篇文章中凸顯出的儒家社會太過注重上下關係的社會規範，也就是過於注重倫理的人與人的關係。

鄭清文曾在訪談針對他個人的創作取材來源是「生活」，且著重的是細節描述，認為細節「最重要是能把現實的情況，或是時代表露出來」<sup>115</sup>，而這也許正是讀者與研究者之所以總能從鄭清文小說中人物的個人「悲劇」，見到將這些個人「悲劇」包含在內的，作者所見更大的環境／時代「悲劇」。

<sup>113</sup> 鄭清文：〈僵硬的人際關係〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社出版，2004年），頁124。

<sup>114</sup> 鄭清文：〈臉譜〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社出版，2004年），頁126。

<sup>115</sup> 鄭清文、許素蘭：〈冰山底下的大河——從《簸箕谷》到《採桃記》〉（《台灣現當代作家研究資料彙編》，26.鄭清文）（台南市：台南文學館，2012年），頁119。

## 第二節 小說中「悲劇性」人生的困境

鄭清文式的「悲劇」，究竟是什麼？鄭清文的小說有「悲劇性」，但他作品的核心是否就是凸顯人的、生活的「悲劇」本身呢？

經過上述幾個探討鄭清文小說「悲劇性質」的章節爬梳，筆者認為研究者在探討鄭清文小說的「悲劇」時，也許是因鄭清文書寫的歷程極長，又少長篇作品，因此難以站在一個觀點上綜覽其作品，也難以統籌涵蓋鄭清文作品的特色。加以作家本人並不吝於分享他的創作歷程、對作品的分析、創作當時的想法，因此，研究者面對歷時漫長卻細碎的篇章，和強而有力的作者觀點時，不免忽略了一個問題：作家本人的觀點與概念，有時不等同作家的創作。尤其鄭清文的小說以短篇為主，其形式的短小，必然使得鄭清文在創作時有所取決。

鄭清文對「人生是悲劇」的體悟雖由「死亡」與「不和諧的社會」而來，但在小說中，他卻如李喬所說的，著重於人的「悲劇過程的探討」，重點並不在人「必然」成為悲劇角色，而在人面臨這些「必然」時採取的行為。

筆者認為，可以指稱鄭清文對人生的觀感中有「悲劇」的色彩，這也許成了他寫作的出發點，令他意識到人既然是悲劇角色，活在這世界上又不得不遭遇許多無法避開的問題，但鄭清文在小說中強調的並非「悲劇」本身，並非人生是「悲劇」的宿命和不可違抗性，而是處在這既成事實（悲劇）之中的「人」的活動，呈現人處於「困境」中的行動、心靈變化。

另一方面，鄭清文小說中的「悲劇」，重點並不在小說人物生來即面對的「悲劇性」存在，也不在「人物性格」與「必然事件」造成的「宿命」。這些人物的「悲劇形象」成因往往與環境息息相關。例如〈堂嫂〉一篇中，促成敘述者的堂嫂如此任勞任怨、犧牲奉獻自己的悲劇性格的，便與她認為「賣香，可以更接近菩薩」的台灣以宗教為依託的傳統社會有關。

鄭清文筆下的「悲劇」故事，往往不予人落入絕望的下墜感，而在絕境之處埋留

一絲希望。比如〈夜的聲音〉一篇，阿市在面臨家中男人如受詛咒般，一代傳一代的死於礦坑工作，和女人在頓失經濟支柱後為扛起家中經濟出賣身體的威脅中，一邊恐懼於彷彿有人透過房間「窗戶」不斷偷窺的目光，恐懼出於生計問題而對她身體虎視眈眈的各種壓力。在這故事中的「窗」不是單向的。窗外的別人可以看進來，窗內的人也可以看出去，暗示著無法確定的猶疑。因此，即使小說結尾處出現了阿市父親吐血病危的情節，阿市父親的「死」也是懸而未決。

在阿市尋醫過程的邊跑邊唸「阿爸不要死，阿爸不要死」當中，可以見到「悲劇」始終在「也許會發生，也許不會發生」之間擺盪，在陰鬱的基調當中，仍存有一絲若有似無的希望。正如楊錦郁在〈生活·藝術及思想 鄭清文談小說經驗〉一文中所說的：「在生活的過程中或許面臨悲劇，但是終筆之際，鄭清文卻有意讓小說人物有較好的歸宿。」<sup>116</sup>

這些人物本身並沒有宿命性的不幸下場，並未陷入「悲劇」結果，「悲劇」反而是環繞在他們週遭，甚至是塑造他們的大環境。讀者在閱讀時，總是可以很輕易的替他們面臨的艱困處境找到理由。更直白的說，鄭清文筆下處在「悲劇」情境中的角色，通常都有無辜的面相，幾乎沒有一個人是「理所當然」該陷入「悲劇」之中的。而這也正呼應了《走出峽地》一書中，鄭谷苑講契訶夫對鄭清文思想上的影響時，講道鄭清文「作為一個小說家，他用同情的心情，來描寫這些小人物」<sup>117</sup>，及「永遠站在弱者的角度」<sup>118</sup>。

除了同情，從鄭清文自己所寫的評論文章中，不難看出他不時對台灣社會、對人所處的環境採取反省的態度，也常點出「悲劇」的肇因便是人物所在的環境。

<sup>116</sup> 楊錦郁：〈生活·藝術及思想 鄭清文談小說經驗〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁112。

<sup>117</sup> 鄭谷苑：《走出峽地 鄭清文的人生故事》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，2007年），頁16。在論契訶夫對鄭清文思想上的影響，鄭谷苑寫道鄭清文：「對納布可夫論契訶夫的文學時提到，『契訶夫寫好人，那些好人，卻不能做好事』這句話有很深的感觸。事實上，我們身邊也常常見到這樣的人物。而我們可以看到，鄭清文的作品裡面，有很多主角就是這樣的人物（隨手舉一個例子，像是〈雷公點心〉裡的天送孀）。作為一個小說家，他用同情的心情來描寫這些小人物。」

<sup>118</sup> 同前注，頁78。在這裡，鄭谷苑同樣寫道鄭清文身上有契訶夫的寫作精神，並說影響鄭清文最大的是契訶夫。

以下羅列鄭清文的評論文章中，提及「悲劇」與環境的段落：

（評論鍾肇政的小說《魯冰花》）……他<sup>119</sup>有天才，但他的天才得不到適切的教導和鼓勵。說得正確一點，她雖然獲得一位慧眼獨具的美術老師的賞識，但這位老師本身卻敵不過環境加在他們的壓力。一個悲劇就這樣產生了。<sup>120</sup>

（評論洪醒夫的小說《黑面慶仔》）農村的悲劇在貧窮。一般而言，台灣的土地相當肥沃，但農民的生活卻相當困苦。<sup>121</sup>

（講《七世夫妻》）……那是轉世的故事，都是男女無法結合的悲劇……玉皇，不管是從神，從皇帝，或者是從長的角度去看，都是相當冷酷的。<sup>122</sup>

（講儒家倫理）……上下關係井然，對維持社會秩序有助益，但是過分的僵化容易變成悲劇，甚至使社會失去動力。<sup>123</sup>

在評論鍾肇政的長篇小說《魯冰花》時，針對主角古阿明的悲劇，鄭清文點出了造成悲劇的主要因素並不在古阿明的才華得不到發展，而是即使他的才華得到青睞，卻也敗在大環境的阻撓。討論洪醒夫的《黑面慶仔》時，鄭清文則用農村貧窮的環境背景，去分析在這樣背景中的小說人物，如何因普遍而無法掙脫的貧窮落入悲劇。談《七世夫妻》時，鄭清文點出了中國文化裡僵硬而毫無情分的上下／大小（造成一切悲劇的玉皇大帝（上／大），和犯錯而被懲罰的主角們（下／小））關係，與另一篇談論儒家倫理強調的悲劇成因相同，都是由來人所處的環境，當人碰上塑造整個大環境

<sup>119</sup> 指鍾肇政小說《魯冰花》中的主角古阿明。

<sup>120</sup> 鄭清文：〈讀《魯冰花》〉《台灣文學的基點》（高雄市：派色文化，1992年），頁99至100。

<sup>121</sup> 鄭清文：〈洪醒夫的《黑面慶仔》〉《台灣文學的基點》（高雄市：派色文化，1992年），頁109。

<sup>122</sup> 鄭清文：〈沒有花的花園〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社，2004年），頁129。

<sup>123</sup> 鄭清文：〈僵硬的人際關係〉《多情與嚴法》（台北市：玉山社，2004年），頁122。

的規則時，即使規則是扭曲的，也還是只能順應大環境。

筆者以為，鄭清文在見到人的「悲劇」時，著眼點往往在釀成這「悲劇」結果的巨大環境力量。人身處在難以違抗的環境中是無奈的，而這股環境的力量始終禁錮人、與人對立。這反映在鄭清文小說情節的安排上，使得小說主角往往孤身與家庭、教育、社會價值對抗。例如〈我要再回來唱歌〉一篇裡，母親雖受到政治情勢與社會不成文的性別壓力禁止，卻持續在棉被中唱歌。〈焚〉一篇梁美芳面對的，是台灣家庭中長期剪不斷理還亂的婆媳問題。〈龐大的影子〉裡的白玉珊不願與沈濟民妥協，也不願「賣身」給董事長，挺身對抗掌握社會的巨大的利益與權力。

呂佳龍在論文中指出，1987 年解嚴後，鄭清文寫了許多以政治迫害為主題的作品，鄭清文本人也「更逐步的涉入政治與文化批評的領域」<sup>124</sup>。筆者以為，這可看作鄭清文有意識的寫台灣人所在的环境，並會隨著時代的異變而調整書寫的對象、範圍，這也反應在鄭清文小說的研究中。正如齊邦媛所評論的，鄭清文：「由一個相當安全的距離觀察這個變化多端的時代，處境微妙的台灣故鄉，種種無奈的人與事成了他創作靈感取之不盡的泉源<sup>125</sup>。」

鄭清文的小說主題涵蓋範圍廣，創作時間也極長，而他小說中的「悲劇」也因此難以定義。許素蘭就曾在訪談鄭清文時提到她在研究時遇到的困境，是鄭清文的小說題材「沒有限定在某一個範疇」，並舉了楊青矗寫工人與加工區，能夠輕易畫出寫作主題作對比。針對這一點，鄭清文提到了他是用簡單的文字「掌握複雜的人際關係，掌握人和社會關係」<sup>126</sup>。

而綜觀以上對鄭清文小說「悲劇」的探討，可得知鄭清文式的「悲劇」不把重點放在「人」本身，而是透過「事件」去衝擊「人」，再藉由「人」於事件中的反應使

<sup>124</sup> 呂佳龍：《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》，嘉義：南華大學中國文學碩士論文，2003 年，頁 21。

<sup>125</sup> 齊邦媛：〈新莊、舊鎮、大水河 鄭清文短篇小說和台灣的年滄桑〉《台灣現當代作家研究資料彙編》，26.鄭清文（台南市：台南文學館，2012 年），頁 150。

<sup>126</sup> 許素蘭、鄭清文：〈冰山底下的大水河 從《簸箕谷》到《採桃記》〉（《台灣現當代作家研究資料彙編》，26.鄭清文）（台南市：台南文學館，2012 年），頁 117、118。

釀成這一切的「悲劇」現形。於是，讀者便能從一則短篇小說長度的「事件」為出發點，看到這「事件」中「人」的掙扎，並透過「人」在陷入「困境」中的行動，透過人與事、人與社會的連結，讓讀者看到交織在這些連結之中更龐大的悲劇，同時，卻也讓讀者見到了「人」即使是深陷複雜連結，幾乎動彈不得的情況之下，卻仍有努力做點什麼的向上的行動力量。

鄭清文的小說以冷淡、內斂的筆調，簡單、日常的情節、人物，呈現出放諸社會中最普遍，卻最難解的人生真相，是悲劇，但在悲劇當中著重的，卻是人深陷「困境」、面臨「悲劇」結果時展現的積極向上精神。而正如朱光潛所說的：

純粹的痛苦和災難只有經過藝術的媒介『過濾』之後，才可能成為悲劇。悲劇使我們生活採取『距離化』的觀點。行動和激情都脫了尋常實際的連繫，我們可以以超然的精神，在一定距離之外觀照它們。<sup>127</sup>

齊邦媛所說的「安全的距離」，與朱光潛論悲劇時強調的「距離」相同。鄭清文正是以充滿距離的書寫方法和呈現方式，過濾日常生活中的「痛苦與災難」，使讀者能在閱讀故事時以旁觀、抽離的狀態，靜靜觀看小說中一個又一個人物落入「困境」的掙扎，而人物自「悲劇」結果的威脅、壓迫下展現的人性光明面——不屈服、積極向上，也在作家冷筆、讀者冷眼之下更顯其熱度、珍貴。

只是，在鄭清文的小說中，這些關於「人」向上行動的描述，卻往往集中在女性角色身上，較為突出、受到廣泛討論的，也幾乎都是女性角色。男、性角色同樣在小說中面臨「悲劇性困境」，但男性角色通常擔任烘托女性角色的位置，讓女性站上呈現人性「積極向上」面向的位置。筆者認為，這顯示了鄭清文在創作時已對角色的性別有所取捨，而性別角色，也因此的故事中有了來自作者所在的大環境的色彩。

<sup>127</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（板橋市：駱駝出版社，1987年），頁274、275。

### 第三節 鄭清文小說中困境裡的男性與女性

在前一節，綜合諸研究者對鄭清文「悲劇」書寫的看法、鄭清文本人說法，並對應至文本，歸納出了鄭清文雖然寫「悲劇」，但他作品的重點卻從來不在「悲劇性」本身，而是在「悲劇」基礎之上人與人的行動，著重在人於「困境」中的所作所為，呈現「悲劇性人生」中人物的掙扎。在鄭清文的小說中，當「事件」衝擊主角的生活，將其生活演變成「悲劇」的場面，使主要人物陷入「困境」時，人物不會就此萎靡或墮落，而總是在困境中展現突破的力量。

但若仔細觀察，就會發現鄭清文小說中處在「困境」中的人物，幾乎以女性為主，且就算男性在故事中被置入了「困境」之中，即使有像女性角色那樣的發揮空間，卻也少有超越困境的心境、轉變。或許就因為如此，比起男性角色，女性在鄭清文小說中的形象始終較為突出。

本節將就三個部分分論鄭清文小說中男、女性角色的特性。第一部分，由研究者探究鄭清文小說時幾乎都會注意到的角色性別特質，綜合鄭清文本人面對研究者提出角色性別特質時的回應，找出男、女性角色在其小說中，是否有因性別而起的特殊作用？第二部分，筆者將自研究者們討論鄭清文小說時的論述，探詢女性角色在鄭清文作品中如何代表「向上」的救贖<sup>128</sup>。第三部分，則與第二部分提出的女性角色特質相較，對比出男性角色於鄭清文作品中的「弱」。

#### 一 鄭清文與其作品中的男、女性角色

性別議題在鄭清文的小說研究中，一直佔有一席之地。

尤其鄭清文小說中的女性角色，更是研究者集中分析的重點之一。不只有單篇專

<sup>128</sup> 李喬：〈舊鎮的椰子樹—序鄭清文短篇小說全集〉《台灣現當代作家研究資料彙編，26.鄭清文》（台南市：台南文學館，2012年），頁159。在本篇第二節第二點「（二）解脫與救贖是核心」中，李喬指出鄭清文作品著重呈現的是人「內在」的解脫，但過程中無一能避免要為此「付出」，重視人「自身的覺悟與行動」，因此是「積極的救贖論者」。

文討論，如梅家玲的〈時間·女性·敘述——小說鄭清文〉、李進益的〈鄭清文小說中的女性〉、許素蘭的〈走出性別的迷霧森林——鄭清文李喬小說中的女性書寫〉等。也有論文系統性的探討鄭清文小說中女性角色的形象、時代意義，例如：黃雅銘《鄭清文短篇小說中的女性書寫》、徐照華《鄭清文短篇小說中的女性形象研究》。除此之外，在許多研究鄭清文作品的論文中，也往往有獨立章節專論女性角色<sup>129</sup>，足見其重要性。

但有意思的是，在研究者探究女性角色的性別和她們在故事中呈現出的普遍特色時，作家——鄭清文本人，卻往往否定女性角色在自己作品中的獨特之處。

在莊紫蓉採訪鄭清文的記錄中，就可以看到當訪問者一提出鄭清文小說中的女性角色看來「好像滿主動的」<sup>130</sup>，鄭清文便立刻將「主動」這個採訪者提出的女性角色特性模糊化，化作放諸四海皆準的人性表現。

首先，鄭清文舉〈相思子花〉一篇中的女性表現「主動」的例子，說道：

其實，這不是主動不主動，因為是在寫她，在寫一個查某人，譬如〈相思子花〉裡面，因為以前的社會的關係，使她沒有做這件事。而沒做這件事，是不是一種遺憾？她認為以前自己的膽子不夠，經過幾十年，回頭想起，如果當年做了那件事，會變成怎樣？多少會有這樣的反省。……不是每個人都是這樣，不過有的婦女會有這樣的想法。當年沒有這樣做，今天有這樣的機會，她就想：也可以表達一下嘛。這牽涉到一些古早人倫理道德的想法。我對這種事的想法跟別人不大一樣，我想，這樣是否比較接近真正的人的想法？有人可能會想：管它以前怎樣，我現在好就好了。而且這種事也不是很好。但是有人會想表達一下，這是〈相思子花〉，你會感覺比較大膽、積極、主動。我是想，她做為一

<sup>129</sup> 例如：郭惠禎《鄭清文短篇小說風格研究》的第四章第二節「冰山意識之下的女性書寫」、鄧斐文《鄭清文短篇小說人物研究》第四章「女性人物形象分析」，和徐美智《鄭清文〈現代英雄〉之研究》第三章第六節「現代女英雄」……等。

<sup>130</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

個女孩子，現在不一定不好，但是她也想當時是這樣，現在做一下有什麼不好？她是在回憶那時候的心境讓對方瞭解，雖然是遲來的東西，但是可能這樣比較真實。<sup>131</sup>

在這裡，鄭清文將〈相思子花〉裡掀起衣服給永祥看的阿鳳的「主動」，歸納於描述一個人的「個人行動」，是基於小說的真實度而安排的。也就是說，〈相思子花〉當中的阿鳳之所以有那樣的「主動」行為，純然是作者站在一個時代的背景上考量出的寫實呈現，和阿鳳身為女性沒有關係。

接著，鄭清文面對訪問者提出的「像〈龐大的影子〉，對女性的寫法比較正面」<sup>132</sup>問題時，其回應則去掉了「正面」是普遍女性角色獨有的條件，把這特性歸在了無性別之分的「大家」身上。

對男生正面的寫法也有，譬如〈門〉。〈校園裡的椰子樹〉是以女性為角色比較適合。〈龐大的影子〉也是以女性的角色來寫較適合。我寫這篇的時候，女性還是被認為比較弱的，而〈龐大的影子〉裡的她表現出她的強勢，雖然不是外表很強，至少意志上不輸人。其實這個事情後來也有再寫，〈合歡〉裡面那第三個太太也是這一系列。我覺得這是那個時代女性的態度，當然也不一定完全是女人，其實女性也可以當作男性來看，動物也可以當作人，因為這裡面沒有很強調女性怎樣，主要是剛好由女性來扮演這個角色比較適合。

……其實，這個女孩子只是表示一種人，也可以說以女性做主角比較方便，效果較好。<sup>133</sup>

從這段鄭清文答莊紫蓉認為「〈龐大的影子〉對女性的寫法比較正面」的段落，

<sup>131</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>132</sup> 同前注。

<sup>133</sup> 同前注。

和更前一段他答「女性形象較正面」的段落，可以看出鄭清文極力避免自己作品中女性角色的特性成為自己作品的特徵，或作家在寫作時的意圖。

他面對莊紫蓉觀察其小說後，提出的女性角色形象「正面」的特徵，首先便舉了〈門〉一篇也有個「正面」的男性角色，使「正面」這特色不再屬於女性角色，而是兩性皆可。接著，再提出這樣「正面的寫法」並非獨屬於單篇小說的女性角色特徵，而將「正面的女性」鋪展為貫串他許多小說的共同特色，成為他小說呈現的共同主題。再來，鄭清文否定了女性角色較為「正面」特色一事，主張無論是男性還是女性，在小說中都可以放在同樣的位置上，呈現同樣的主題，並無性別上的區別。

最後，當莊紫蓉在訪談中更直接的提出：「我感覺您好像比較站在女性的立場。」<sup>134</sup>時，鄭清文更是再一次重申，自己作品中女性角色會顯得「比較正面、主動」，都是因為「我寫作的那個時代，女性還是比較弱的」<sup>135</sup>，而他寫作的態度，是像契訶夫一樣「站在弱者」的角度，因此在當時代的考量下，寫女性就等於寫弱者，也更能彰顯作家自己的同情，更能凸顯弱者向上的意志。並且，鄭清文也再次強調，像這樣的弱者角色不限性別：「男人也可以寫，像〈門〉就是，遇到重大的事情如何不屈服」<sup>136</sup>。

從這段訪談中，可以見到鄭清文對其小說中男、女性角色的態度十分明確。他認為自己小說呈現的主題是站在「同情弱者」的基礎上，而正如同林瑞明所說，鄭清文的確是「以悲憫之心在人生諸相中，深深挖掘了悲劇的根源」<sup>137</sup>，而無論是男性還是女性角色，都只是呈現主題時的一種選擇。

歸納鄭清文的說法，女性之所以會時常在他的小說中擔當「弱者」（或是說展現「正面」、「向上」、「強」的意志、形象的角色），是因為他創作時女性在社會上還普遍被認為是「弱者」。在《性／別》一書中，R. W Connell 提及根據社會普遍現實情

<sup>134</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>135</sup> 同前注。

<sup>136</sup> 同前注。

<sup>137</sup> 林瑞明：〈悲憫與同情——鄭清文的小說主題〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁75。

況而造成了多方面性別印象、分配，稱為「現代社會的性別配置(gender arrangements )」或是『性別秩序』(gender order)」<sup>138</sup>。鄭清文對女性為「弱者」的認定，筆者認為不妨可看做作家藉由他的觀察，呈現了女性在當時社會「性別配置」中的形象。

在當時鄭清文所處的「性別配置」環境中，利用大眾以為的「弱者」來展現「不屈服」的意志，更能凸顯「弱者」值得令人同情的處境，同時，也能凸顯即使處在如此不利的情況下，仍無法被擊敗的弱者的意志之「強」。

在另一次訪問中，鄭清文則這樣解釋他小說中男、女性角色在作品中的位置：

我的小說作品裡的男性角色，一定不是我；女性人物則較能反應我個人的想法。<sup>139</sup>

這段敘述，解釋了女性角色在他小說中的作用，是為承載作家本人「同情」的想法和角度，也是他作品主要核心觀念、價值的主要載體。

只是，為何鄭清文表明「女性人物較能反應我個人的想法」，但卻在與莊紫蓉論及女性角色特質時，又一再將其作品中女性角色的特性化約為男、女性角色都可勝任，甚至化約為更大範圍的「人」的普遍特性呢？

作家不等同於作品，鄭清文對女性角色持有的特性的否定，和他模糊化角色性別分野的做法，也許是他一再自我澄清小說中的男性非他（「一定不是我」），而他也不等同於（「較能反映我個人的想法」）作品中的女性的表現。

無論是男性還是女性角色，在鄭清文筆下似乎就都成為了寫作時「為了呈現某個主題」而擺弄的工具，是為了打造小說主題、使主題更凸顯的工具。但當女性角色以天生（由來於當時的「性別配置」）帶著的「柔弱」色彩進駐「主題」，男性角色在哪裡？又作何用途呢？鄭清文並未明說。但顯然的，男性角色並非作者表達他小說主題、

<sup>138</sup> R. W Connell：《性／別》（台北市：書林出版有限公司，2007年），頁14。

<sup>139</sup> 李進益：〈鄭清文小說中的女性〉《國文學報》（高雄：高雄師範大學國文系，第16期，2012年6月），頁3。在註解中，李進益表示這句話是訪問鄭清文時，作家親口所說。

呈現作品關懷方向的主要工具。

不過，正如《小說面面觀》中佛斯特所稱的：「因為小說家本身也是人，所以他與他的題材有相似之點。」<sup>140</sup>若將小說中的男、女性角色純然當作鄭清文寫作時運用的，毫無個人思想進駐的工具，是說不過去的。既然鄭清文將小說中的女性角色作為表達個人想法的工具，那麼他在選擇如此佈局、擺放角色的時候，就已經將個人的想法加諸其中，也因此無法單純的說鄭清文僅只是製造了一個又一個「弱」的女性來展現「強」的主題。

對於作家與作品間的關係，佛斯特說道：

小說家必須——這與其他藝術家不同——造出許多文字堆（word masses）來概略描述自己（先是概略的，然後才細微精確），他給這些字堆以姓名性別，清晰可辨的舉止動作，同時使用引號使其說話，或者，還使其行為前後一貫。這些文字堆就是小說家的人物<sup>141</sup>

照佛斯特的說法，小說家和作品之間的連結無庸置疑。小說是作家「自我」的一部分，而小說中的角色，更是小說家對自我的描述，只是這些描述是變了形的真實。在鄭清文的小說中，其「同情」的角度（在大部分作品中作家嘗試呈現的主題）是作家的一部分，然而卻並非全部。

鄭清文雖然一再強調不管男性還是女性角色，都可以「代表一種人」，男性可以取代女性角色的位置，反之亦然。但此種將角色去性別之分，以「呈現對弱者的同情」為目的設置角色在小說中的位置，又同時因為「認為女性較弱」而選擇大部分啟用女性角色擔當「弱者」以加強效果（在鄭清文自己的說法裡，那是因為「主要是剛好由

<sup>140</sup> 佛斯特（E. M. Forster）：《小說面面觀》（台北：志文出版社，1988年），頁64。

<sup>141</sup> 同前注，頁65。

女性來扮演這個角色比較適合」<sup>142</sup>)，這樣的結果是矛盾的。因為既然在選擇角色時已經意識到女性是「弱者」，那麼鄭清文小說中的男性角色就不可能等同於女性角色，兩者之間並不存在可隨意互換的關係，畢竟男性並未有「弱者」的特性。

在做出「女性較弱」這項判斷，並讓其作為小說中弱者角色的瞬間，鄭清文就已經顯現了他對男性與女性角色的特性判斷。雖然女性在鄭清文的小說角色選擇中，是「弱者」，但筆者以為，在鄭清文要凸顯出的小說價值中，女性實則是「強者」。

如鄭清文本人所說的，他小說中的女性角色，絕大多數是因為「弱」，才被選擇性放在凸顯意志之「強」的「弱者」位置，而意志的「強」，又往往是鄭清文作品最後體現的人性價值。就如同鄭清文談自己創作的信念的篇章〈尋找自己、尋找人生〉當中所說的：「人透過自我尋索，完成自己，而獲得人和人之間的和諧。那時，人將不再孤寂。」<sup>143</sup>女性角色一再於小說中展現了「弱者」在「困境」中提升自我，並找到和諧向前行的道路。

既然「自我尋索，完成自己」的意志的「強」，大多都集中在女性角色身上，這當中又帶有作者對女性形象的判斷（弱者，但實則強大），那麼男性角色在鄭清文利用女性角色凸顯「弱者」的「強」，同時也把小說中的女性角色推向「強者」的位置時，就相較之下呈現了「非強者」的姿態。

鄭清文雖然認為自己筆下的男性角色和女性角色都同樣可代表「一種人」，但他在選擇將女性角色做為小說中意志之「強」的「弱者」——或可以這麼說，披著「弱者」外衣的真正強者——之時，就已經相對而言的，將他寫作時，在當時的「性別秩序」中、社會上普遍被認為「強」的男性角色，置入與女性相較之下顯得「弱」的「弱者」位置。一方面，是鄭清文在布局小說時為站在「同情」角度書寫，一方面，也因為他對「強」的定義由來於內心意志之「強」，而非大眾認知之下的「強」，於是其小說中的男性與女性角色，在他筆下就有了與外表、普遍認知相反的「強弱」之別。

<sup>142</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>143</sup> 鄭清文：《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁201。

經由以上的論述，筆者認為鄭清文小說中的男、女性角色並非如作家所說的「只是表示一種人」<sup>144</sup>。女性角色在鄭清文觀察到的「性別秩序」中是為「弱者」，但作家卻在小說中展現出原本該為「弱者」的女性意志之「強」，將女性由社會現實中普遍認定的「弱者」轉變為「強者」。而女性角色由「弱者」形象中凸顯的「強」，則反襯出與女性相較之下理應有「強者」形象的男性角色，在作品中的意志之「弱」。

## 二 困境與性別差異

### （一）超越困境的女性

鄭清文在選擇將適當的角色放在小說中相應的位置時，就已經做出了對男、女性角色做出了判斷，男、女性角色並非如作家所說的是「同一種人」，而有分別。在作家本人秉持著以「同情」角度寫「弱者」（女性）的「意志之強」，而這「意志之強」又往往是小說主要呈現的核心價值時，女性在小說中實則已成為了「強者」，在「困境」當前時能有所超越。

在一篇文章〈性與文學〉裡，鄭清文針對伊拉斯摩斯《愚神禮贊》中對繁殖人類的女性器官的描述「這器官說不出它的名稱，而且既奇妙又滑稽」<sup>145</sup>，如此回應道：

它奇妙，卻不滑稽。它不但奇怪，而且也高貴、神聖而莊嚴。我們只要看看女人生孩子，就可以證明。它的確是高貴、神聖和莊嚴。實際上，播種和收割，是同樣的高貴，同樣的神聖，也同樣的莊嚴。<sup>146</sup>

在這篇文章，鄭清文再度處在「女性較弱」的語境中，以「同情」的角度為「弱

<sup>144</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>145</sup> 鄭清文：〈性與文學〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁228。文章中《愚神禮贊》引文為：「神和人到底是從什麼地方生出來的？從頭嗎？從臉部、胸部嗎？從手、耳朵等高貴器官嗎？不，不是。人類是從別的器官繁殖出來的。這器官說不出它的名稱，而且既奇妙又滑稽。」

<sup>146</sup> 同前注。

者」發聲。

《愚神禮贊》這段說人類生成的管道不同於神，並非產於「高貴器官」，而是以「說不出名稱、奇妙又滑稽」器官繁殖。從鄭清文的回應中，可看出作家對這段人類誕生管道的敘述，著重的並非「人類」與「神」，而是繁殖「人類」的女性生殖器官。在這裡，藉著講述人類生成、生出「人類」的「非高貴器官」（女性器官），同時也把「神」的誕生畫分為「高貴」。對誕生人類的女性器官「奇妙又滑稽」的說法，則將人類「非高貴」的基礎，指向擁有「非高貴」的生殖器官的女性。

在鄭清文所援引的《愚神禮贊》敘述中，女性擁有「奇妙又滑稽」生殖器官，「非高貴」的人類生命產生處，她們和鄭清文的女性角色一樣，處在被男性論述「定義」的處境。在《愚神禮讚》中，女性是人類不同於神的起始點，是人類無法等同於神的缺陷，是人類出生即有的「弱」點。

但正如本章第一節所討論的，鄭清文往往基於在「性別秩序」中女性被「定義」為「弱」的考量，而將她們置入小說中「弱者」的位置，以凸顯其「意志」的「強」，在回應《愚神禮贊》此段敘述時，鄭清文在《愚神禮贊》論述的現實基礎（女性是為人類非高貴的起點，是出生即有的「弱」點）之上，肯定了產出生命的女性的「高貴、神聖而莊嚴」，而「高貴、神聖而莊嚴」，正是研究者在談論鄭清文小說時，女性角色時常被肯定的特質。

梅家玲在提及鄭清文小說中的女性角色值得注意時，就曾說道：

以女性為觀點人物的篇章，故然呈示了女性主體於平凡瑣碎生活中掙扎求索的強韌性格；即或為被觀視的對象，也都似弱實強，並以自身的生命圖景，導發他人的啟蒙與救贖。

在這裡，梅家玲不但點出鄭清文小說中女性角色的「弱者」身分（於平凡瑣碎生活中掙扎求索）和「意志之強」（強韌性格），更點出了女性披著「弱者」外表但實則

為「強者」的特性（似弱實強）。在第二章第三節論鄭清文式的悲劇時，筆者提出鄭清文書寫的重點並非「悲劇」，而是人受到「事件」衝擊陷入「困境」時，展現的「向上」行動力量。正如梅家玲指出的，女性角色在鄭清文小說中時常擔當「救贖」他人的角色，她們在鄭清文「同情」的角度之下，擔當起了呈現人性光明或希望的角色，而其形象便因此自然而然的，顯現出鄭清文針對女性這一性別自言的「高貴、神聖而莊嚴」特質來。但這樣「高貴、神聖而莊嚴」的形象，卻也成為父權論述之下對女性形象的格式化呈現。讓鄭清文筆下的女性角色陷入「困境」的，除了小說中造成「悲劇」、衝擊角色的「事件」，更有父權的論述。

曾意晶在〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉一文中，提及：

溫柔、謙卑、順從、忍耐、無怨無悔是父權文化傳統發展出來的一套對女性特徵的要求，透過作家對讀者的暗示，反而更加有利於父權制的發展。〈寄草〉、〈玉蘭花〉、〈堂嫂〉——皆是寬容的母親群像——她們接納並庇護在現實生活裡挫敗的男性，宛如好母親，不求任何回饋。<sup>147</sup>

在曾意晶的脈絡下，鄭清文筆下的女性角色，在透過深陷生活困境時的表現（如梅家玲所言：「於平凡瑣碎生活中掙扎求索。」）展現「弱者」「向上的意志」。同時，女性也展現故事最終告訴讀者、故事體現的價值時，並呈現了男性作者父權論述下女性的僵化理想形象。

例如〈堂嫂〉一篇，在曾意晶的分析下，就成了「將女主角『認份』的特質轉為對理想化母親的歌頌」<sup>148</sup>，而女性角色此等為男性、家庭、子女的犧牲這種「自我犧牲」，則在鄭清文的小說中反覆出現，強化了女性角色「大地母親」或「人間菩薩」

<sup>147</sup> 曾意晶：〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉《台灣人文》（師大出版：第三號，1999年6月），頁66。

<sup>148</sup> 同前注，頁65。

形象<sup>149</sup>。

也許鄭清文小說中的女性，的確帶有作家處在父權社會，身為掌握父權、文本權力的男性／作家對女性的貶抑，鄭清文在寫作時，會下意識的將女性塑造成某種特定的形象。如同《對抗女人的戰爭》一書中一再強調的，在父權社會中男人對女人的貶抑、排拒的範圍在制度、法律、文化、個人情感上，幾乎無所不包<sup>150</sup>。但如前文所述，鄭清文小說主要呈現的主題，是人深陷「困境」時以「堅強的意志」向上尋找出路，不是描寫個人如何邁向「悲劇」，而是呈現人面臨「悲劇性困境」時的向上做為。因此，使女性角色陷入「困境」的「悲劇」，並非小說的主要重點，重點在女性角色屹立於困境中的「意志」、姿態。

黃雅銘在其論文《鄭清文短篇小說中的女性書寫》第三張第三節〈男性作家 女性意志〉就提到，在外在環境壓迫下，鄭清文小說中女性展現的意志以「忠誠與反叛」兩種類型為主（忠誠：忠於愛情、傳統的價值觀；反叛：反叛婚姻、外來的束縛、壓迫。忠誠與反叛兩者相對。）<sup>151</sup>，而這樣的意志，往往在小說結尾造成「超越」悲劇的結果，顯現「小說人物堅持意念的價值顯現，也是故事核心」<sup>152</sup>。而諷刺的是，正是由於鄭清文這樣父權的論述，以女性作為「弱者」，書寫父權（小說中的家庭、職場、感情困境）之下，女性展現母性柔情、女性柔軟卻不屈服的「個人意志」之「強」，女性角色才在鄭清文小說中脫穎而出，留在讀者心中。

林鎮山〈香花與福爾摩沙——鄭清文的台灣女性小說〉一篇中，就提及相較於做為敘述者的男性而言，女性角色更具有顯著的高道德、高尚人格：

<sup>149</sup> 曾意晶：〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉《台灣人文》（師大出版：第三號，1999年6月），頁65。

<sup>150</sup> 瑪莉林·弗倫區（Marilyn French）：《對抗女人的戰爭》（台北市：時報文化，1994年），頁157至163。在討論〈與身為母親的女人作戰〉一章中，描述男性不斷以金錢、法律、制度、性別之分等，將女性限制在無法自立、必須仰賴男性權威的框架中，尤其在頁161處，提到法官對離婚時孩子監護權的裁決是「以不同的標準替『好母親』及『好父親』下定義」，而一個『好母親』必須「有經濟能力並有時間照顧孩子」、「不能有性生活」、「願意與以前的丈夫分享做雙親的權威」，更舉愛爾蘭憲法認定女性為「家庭的維持者」為例，凸顯了女性在父權社會之中被男性以多方的限制勒塑出固有的形象——一個為家、顧家而犧牲自我的母親。

<sup>151</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008年7月），頁45。

<sup>152</sup> 同前注。

不若泛泛之輩的男性——他們或行當有虧，例如〈相思子花〉與〈局外人〉中的敘述者，然而，鄭清文所銘刻的這些女性鄉親，相反的，總是堅毅無懼、義無反顧，邁步向前，冒險投入灰撲撲的未知，凡此，在在指向她們的愛心、溫情與母儀德性……只是，這些女性鄉親，雖然寂寥清冷、落拓風塵，卻依然常保清香襲人，這在其他的故事中，亦是一以貫之、總有脈絡相循。<sup>153</sup>

林鎮山指出，鄭清文小說往往以男性作為單一敘述者，描述女性於生活中的掙扎。這讓擔任敘述者的男性成為旁觀，並抬升女性角色的精神或作為，體現值得被珍視的人的價值，也就是其「愛心、溫情與母儀」。

筆者認為，鄭清文小說中被視為父權之下形象僵化的女性，其價值也正是在父權論述（男性作家、男性敘述者）之下才能彰顯。而且，箝制鄭清文小說中女性角色的父權（男性角色），最後卻成為襯托女性角色的「泛泛之輩」<sup>154</sup>，女性角色反而在父權論述之下壯大了形象，成就了鄭清文所言的「高貴、神聖而莊嚴」。

例如〈堂嫂〉一篇，故事中，敘述者口中那位被父親與丈夫呼來喝去的堂嫂，正是藉由男性的父權敘述（男性敘述者的觀點）和父權環境（被家庭中的男性掌控），才顯現出其苦厄之中仍持有善念的心。正是她持善的「意志」之「強」，襯托出男性敘述者在一旁的冷眼旁觀，他欠缺善念的人性之「弱」<sup>155</sup>。

綜觀上述討論，筆者以為，鄭清文小說中的女性角色是作品精神的主要載體，而其體現小說核心價值的方式，是以在父權環境下「弱者」的身分成為故事主角，再於父權論述（男性作者、男性敘述者）和父權環境（婚姻、社會、職場……等）的壓迫

<sup>153</sup> 林鎮山：〈香花與福爾摩沙——鄭清文的台灣女性小說〉《原鄉·女性·現代性》（台北：前衛出版，2011年），頁141。

<sup>154</sup> 同前注，頁140。

<sup>155</sup> 鄭清文：〈堂嫂〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁28、29。從小說末尾，敘述者對堂嫂的些許輕視，和堂嫂寬厚、平和的應答可看出兩人的對比。

下，展現「超越的意志」，而這「超越的意志」，必須以父權型塑之下女性「高貴、神聖而莊嚴」的形象作為管道，才能成就。

黃雅銘指出，比起鄭清文小說中男性的個人自覺，女性角色：「卻經常是遭受了壓迫後，經歷一番複雜痛苦的心理掙扎，才能決定方向或採取行動<sup>156</sup>。」認為這些在父權二元思考下的「小說中的『她』可以更勇敢」<sup>157</sup>。但問題就在於，鄭清文小說中的女性，若脫離了父權的箝制，「高貴、神聖而莊嚴」的形象便毫無說服力，因為作者選擇強調的價值和作品的核心，就是藉女性角色於重重箝制下不屈服，透過各種箝制捏塑而出的女性不屈服的形象呈現。若女性角色也和男性角色一樣有「自在和自信」<sup>158</sup>，不需透過「漫長的心理程序」<sup>159</sup>就超越了困境，那麼女性角色才是真正如本章第一節鄭清文自言的「只是表示一種人」<sup>160</sup>，而鄭清文的小說主題也將無法透過女性角色適當地呈現。

米蘭·昆德拉在談小說主題時講道：

主題，就是對於存在的質問。漸漸地，我體會到，一個這樣的質問，最後終歸是對特定字詞、主題字詞的檢視。這樣的體會引我堅持著：小說首先是建立在若干基本字詞的基礎之上。就像荀白克的『音列』。《笑忘書》裡頭的詞列如下：遺忘、笑、天使們、『litost』<sup>161</sup>、邊界。這五個主要的詞在小說進展的過程中被分析、研究、定義、再定義，如此而轉化為存在的範疇。小說建築在這幾個範疇上，有如房屋蓋在支柱上。<sup>162</sup>

<sup>156</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008年7月），頁46。

<sup>157</sup> 同前注。

<sup>158</sup> 同前注。

<sup>159</sup> 同前注。

<sup>160</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>161</sup> 米蘭·昆德拉：《笑忘錄》（上海：上海譯文出版社，2004年），頁187。昆德拉在書中表示，litost是個無法被翻譯的捷克詞彙，表示「突然發現我們自身的可悲境況後產生的自我折磨的狀態」。

<sup>162</sup> 米蘭·昆德拉：《小說的藝術》（台北：皇冠出版，2004年），頁104。

照米蘭·昆德拉的說法，小說的主題建構在幾個基本的概念之上，而整部作品就是為了驗證這些基礎而不斷證明的過程。筆者以為，鄭清文小說的主題字詞，大多是展現人在「困境」中的「超越意志」，而在小說中擔當驗證過程的，正是女性角色在面臨「悲劇」時，於「困境」中不同於男性角色的「一番複雜痛苦的心理掙扎<sup>163</sup>」。她們在小說中「超越困境」的姿態，理所當然無法脫離小說家欲探討的基礎字詞，而這些基礎字詞，在鄭清文的小說中便是成為箝制女性角色的父權環境（婚姻、社會、職場……等）。然而，正如前文提及的〈堂嫂〉一篇，由於小說中堂嫂受限於男性敘述者、父權壓迫的環境，卻仍舊持有不變而煥發人性光芒的「善」，才襯出男性敘述者對「善」的欠缺和父權壓迫的不合理，女性角色受限卻「超越」的姿態，正映照出鄭清文小說中的男性角色如何以「強者」的形象居「弱」。

## （二）陷於困境的男性

第二節提到，鄭清文小說中的女性角色雖是「超越困境」的，但她們的「超越」是透過受限的管道和受限的環境壓迫而成。相較於此，「較不適用於」女性所在位置的男性角色，雖身為鄭清文選擇角色時認定的「非弱者」，但因欠缺女性角色擁有的「意志之強」，在小說中，便成了映照女性面對悲劇困境時的「強」的「弱者」。然而，依鄭清文自己的說法，適合以「弱者」姿態展現「強者」精神的「正面」角色，在他小說中是男女皆可的。

鄭清文認為，他小說中的角色並不因性別而有所區別，原本以女性擔當的角色可以替換成男性，反之亦然。但以鄭清文在莊子蓉的訪談中提到的「正面」<sup>164</sup>人物書寫為例，實情似乎並非如此。

雖然鄭清文認為〈門〉和〈校園裡的椰子樹〉、〈龐大的影子〉三篇中的主角可並列而談，但在筆者看來，〈門〉一篇以男性作為主角，雖然最終展現的似乎也是「正

<sup>163</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008年7月），頁46。

<sup>164</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

面」的「超越」精神，是最後自裁員與婚姻、親子生活的挫敗中承認失敗，男性角色以個人「意志」在生活低潮的悲哀中抬頭的篇章，卻沒有女性角色在面對困境時的「超越」，反而展現出了男性特有的困境。

究竟在鄭清文小說中，同樣被作者視為「正面」角色的男性與女性有何不同呢？以下，筆者將比較鄭清文提出的〈門〉、〈校園裡的椰子樹〉、〈龐大的影子〉、三篇寫「正面」角色的短篇小說，並兼論〈三腳馬〉，從中歸納出男性角色於相等的故事背景、困境中有別於女性角色的特殊性。

首先，在小說背景上，〈龐大的影子〉和〈門〉同樣是職場故事，白玉珊和白仁光同樣是公司的雇員。〈龐大的影子〉裡，白玉珊拒絕董事長的提案，拒絕於許濟民在權勢、地位、金錢上的強勢壓迫下低頭，白仁光也同樣因為「對莫名其妙的制度感到憤怒」<sup>165</sup>而抵抗，拒絕屈服，因此落得被裁員的下場。兩人同樣是面對職場上不明不白卻行之有年的「規則」，同樣沒有因此屈服。但小說中，在白仁光對自己的敘述裡，他成了「一條盲腸，在腐爛的盲腸」<sup>166</sup>，且在面臨解聘結果的當下忍氣吞聲，只在離開公司後在心底罵著自己：「懦弱，連罵都不敢，虛偽。」<sup>167</sup>而白玉珊除了明確的拒絕了許濟民、董事長，還直截了當地質問董事長：許濟民是否為逼她辭職的幕後黑手？最後，在「許濟民龐大的影子，排開了董事長，向她直撲過來」時，仍喃喃說著「不」<sup>168</sup>。比起白仁光這位先是勇敢反抗，後否定自我的男性，身為女性的白玉珊，在面對「莫名其妙的制度」時，多了「正面迎擊」的勇氣。

白玉珊「正面迎擊的」勇氣，同樣展現在〈校園裡的椰子樹〉中的「我」身上，她一而再、再而三的將自己有缺陷的右手暴露在心儀的男子面前，想「從它看出他到底接不接受我的缺陷<sup>169</sup>」。就連非「正面」寫法，卻被鄭清文認為是「同個系列」<sup>170</sup>的

<sup>165</sup> 鄭清文：〈門〉《校園裡的椰子樹》（台北：三民書局，2005年1月），頁96。

<sup>166</sup> 同前注，頁98。

<sup>167</sup> 同前注，頁103。

<sup>168</sup> 鄭清文：〈龐大的影子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁39。

<sup>169</sup> 鄭清文：〈校園裡的椰子樹〉《校園裡的椰子樹》（台北：三民書局，2005年1月），頁183。

〈合歡〉中的三姨太季青，也和白玉珊一樣，正面而直接的點破林火旺欲蓋彌彰的其他意圖，並為了解決生活的困境，主動將自己的生命意義由具有自由意志、主權的人，扭轉為被動供男性取樂、擺佈的商品，以消極的方式主動掌握自身命運<sup>171</sup>。

這些女性角色自己「主動」做出的某些行為、選擇，是對面前龐大力量的挑戰，是對自身價值的挑戰。〈校園裡的椰子樹〉中的「我」，想確定自己的價值不只是一個值得同情的畸形兒，而雖未被鄭清文納入「正面」寫法的〈合歡〉中的季青，也用另一種方式展現了女性角色的「主動」，不但選擇抹殺自己身為人的自由和價值，更將自身的價值轉為商品的價值、轉為金錢。這些鄭清文小說中的女性角色，和白仁光不同。白仁光「主動」選擇站在正確一方的，最後卻拒絕和被裁員的「正確」一方站在同一陣線<sup>172</sup>，他拒絕了同樣被裁員的林進義和王一平的邀約，拒絕承認自己在職場上已經失敗，而認為這是「暫時的」，因此不值得買醉，將自己貶低為失敗者，又勉力假裝自己的處境從未改變。他想著：「我只有一個希望，希望今天這一個日子能和往日一般。」<sup>173</sup>在最後無奈地「略微懂得了真正的悲哀」、接受事實，準備好隨時公開的。鄭清文認定的「主動」角色，顯然在面對困境時，態度因性別有所殊異。

筆者以為，白仁光、白玉珊、〈校園裡的椰子樹〉中的「我」，這些在作家本人認知中屬於同樣「正面」的角色，雖然就其在故事中的結果而言同屬「正向」，都是在面臨困境時經過一番掙扎後，尋得了對抗大環境的正道（白仁光最終坦然接納了失敗；白玉珊始終沒向龐大的勢力低頭，也沒同流合污；〈校園裡的椰子樹〉中的「我」，則從大王椰子身上見到提升自我的超越困境精神），但在面對「困境」的過程中，男性與女性卻蘄露了截然不同的特性。

---

<sup>170</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》副刊（2002年4月18-30日）。

<sup>171</sup> 鄭清文：〈合歡〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁272。季青除了以直接的方式點破何火旺的意圖，更在將自己當作商品賣給何火旺之後，幾乎全面抹煞身為人（而且還是大學畢業的女性）的性格；何火旺認為季青居住的房子圍牆太矮，她就立刻加高圍牆，圍牆上還加裝鐵絲；何火旺想要季青生孩子，她雖然猶豫，但卻還是順從了他的想望。更別提，在小說中賣了身的季青一直以來都很明白的表示自己身為「商品」豪無自主性，將隨持有人的生死存亡。

<sup>172</sup> 鄭清文：〈校園裡的椰子樹〉《校園裡的椰子樹》（台北：三民書局，2005年1月），頁100。

<sup>173</sup> 同前注，頁101。

鄭清文式的「悲劇」不是著重於描述「悲劇」締造的過程，而著重於人處在「悲劇境況」中面臨「困境」時的作為，鄭清文小說中男性與女性角色在同樣「正面」的寫法中，則藉由面對「困境」時的作為展現出殊異。

關於困境之下性別角色不同的表現，紀大偉在〈污名身體——現代主義，身心障礙，鄭清文小說〉一文中，引用高夫曼（Erving Goffman）的「污名身體」<sup>174</sup>，並提到：

如果〈校園裡的椰子樹〉的主人翁採取「守勢」處置污名身體，那麼〈三腳馬〉的曾吉祥則以「攻勢」掌握污名身體——他不自暴自棄，反而積極投入蒙混過關。他並不願意一直被迫扮演被人觀察研究的污名身體樣本，反而主動改寫強勢者（沒有身體污名的人）與弱勢者（污名的身體者）之間的關係。<sup>175</sup>

在紀大偉的論述中，比起〈三腳馬〉的曾吉祥，〈校園裡的椰子樹〉中的「我」，並沒有積極改變自己「污名的身體」，只將她的身體做為試探他人的手段（將有缺陷的手擺在桌上，看對方接不接受），而曾吉祥在故事中則積極的依附日本人的勢力，想脫離被歧視的身分。但筆者以為，在紀大偉的論述中，「積極」去除「污名」而歸化為日本人的曾吉祥，其實正是他無法正面面對「污名」困境的表現，就像文中所說的「積極投入蒙混過關」<sup>176</sup>。雖然積極求改變，但曾吉祥始終欠缺〈校園裡的椰子樹〉中「我」將殘缺的手腕放上桌面任人觀看的勇氣，相反的，他「積極」把握隱藏自己，使自己「非我」的機會，而他鼻梁上那道與生俱來的白斑，也在他在使自己「非我」的過程中漸漸模糊，在隱藏自身「污名身體」的同時（藉由親近、成為日本人的身分，

<sup>174</sup> 紀大偉：〈污名身體——現代主義，身心障礙，鄭清文小說〉《台灣文學研究學報》，第十六期，頁58。在這篇文章中，紀大偉表示高夫曼的「污名身體」的「污名」，並非專指身體的障礙，而是「被認為不夠格得到完全社會接受的人所置身的處境」，且重點在於擁有「污名身體」的人本身如何「造就污名的人際關係（relationship）」，而不是當事人自己的屬性（attribute）」，是發生在人與人之間。

<sup>175</sup> 紀大偉：〈污名身體——現代主義，身心障礙，鄭清文小說〉《台灣文學研究學報》，第十六期，頁66。

<sup>176</sup> 同前注。

掩蓋自己長年受欺凌、歧視的身分)，彰顯依附外來權勢的優越<sup>177</sup>「非我」。

曾吉祥除了逃避自身「污名」(有缺陷的身體、不受歡迎的身分和人際關係)，更在他所依附的權勢和「非我」崩塌時，逃離所要擔負的責任，讓妻子成為被報復的對象。曾吉祥的妻子代替曾吉祥贖罪同時，也展現了鄭清文小說中一貫的「高貴、神聖而莊嚴」形象，毫無怨言的包容丈夫的失敗、鄉親的仇恨，更為此而獻上了餘生，至死都在為曾吉祥償罪。由上述討論可得知，正是曾吉祥(男性)的逃避，凸顯了其妻子(女性)的「意志」，而也正是曾吉祥(男性)的懦弱／逃避，使其妻子(女性)站上了正面展現勇氣、主動面對困境的位置<sup>178</sup>。

從上述討論，可以發現在鄭清文自己提出的「正面」角色中，女性以柔弱卻堅毅的姿態承擔自己選擇的結果，自始自終堅持著正面面對困境的勇氣，然而與之並列的男性角色，面對困境卻往往採取遁逃的態度。相對於女性「正面迎擊」形象而言，男性角色在鄭清文小說中的「逃離」，更加鞏固了女性嶄露的堅強「意志」。同樣的，女性角色的堅忍，也更襯托出男性在鄭清文小說中面對困境時的軟弱、欠缺勇氣。

關於男性角色在鄭清文小說中的「遁逃」，許素蘭在其論文附錄二的〈走出性別的迷霧森林——鄭清文李喬小說中的女性書寫〉一篇中，就以「台灣男作家小說中，女性屢屢被丈夫遺棄，必須獨自面對艱苦生活的『失夫現像』」<sup>179</sup>來討論鄭清文小說中女性面對生活艱困時的堅毅。許素蘭總合討論〈苦瓜〉、〈女司機〉、〈堂嫂〉三篇小說，指出鄭清文小說中的女性往往在一個失去男性的環境中獨自面對困境、獨自堅強。

<sup>177</sup> 紀大偉：〈污名身體——現代主義，身心障礙，鄭清文小說〉《台灣文學研究學報》，第十六期，頁 66、67。

<sup>178</sup> 鄭清文：〈三腳馬〉《鄭清文短篇小說全集·卷三——三腳馬》(台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年)，頁 201。曾吉祥說到自己的妻子：「聽說，在面對狂暴的民眾，她是那麼鎮靜，那麼勇敢。她以一個弱女子，為了我這個人，擔負了民族罪人的重負。民眾罵她，她向民眾求恕，但不是為了她自己。有人唾她，她也不去拭擦。我是一個男人，卻讓自己的女人出醜受辱。」妻子在為曾吉祥承擔苦果時，同時也以其不卑不亢的態度映襯出曾吉祥只顧自身、逃避責任的形象。

<sup>179</sup> 許素蘭：《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究·附錄二》(台中：靜宜大學中國文學系碩士論文，2001年)，頁 135。許素蘭論述的「失夫現像」由「孤女現象」而來。「孤女現象」本是邱貴芬用以解釋台灣女作家描寫孤女象徵將女性從傳統的限制中解放，藉由不需依靠男性的「孤女」身分，在小說中編織新的未來。許素蘭在本篇文章中藉此「孤女現象」，去談男性小說家鄭清文筆下女性的「失夫現象」。

而李進益在〈鄭清文小說中的女性〉一文中，更直接的點出鄭清文筆下的女性角色：

原本應該擁有與一般人一樣平凡、幸福、快樂的家庭，只因男人變心，生活起了風波，她們不得不開始過著沒有男人的漫長日子。作者未對這些負心郎有過嚴苛的指責，相對地，從女性主角的立場可以看出作者對以男性為主的社會是有所不滿，深沉而隱微地加以批判。作者對於女性，則讚美她們勇敢面對「沒有男人」的種種挑戰，字裡行間充滿肯定之意。<sup>180</sup>

李進益指出，鄭清文小說中女性的困境，幾乎都是男人造成的，女性角色則在缺少男性、倚靠的困境中展現勇氣。作者的目的，正是藉由描述女性在男性造成的困境中的掙扎向上，對現有的父權社會作出批判。筆者認為，先不論對父權社會作出批判，鄭清文小說中讓女性角色陷入困境的，大多的確是男性角色以離開、死亡或缺少力量的方式，從一段關係、家庭、男性該肩負的責任中「遁逃」造成的。例如〈堂嫂〉一篇，堂嫂令人敬畏的精神，正是因丈夫、兒子無情的離去而生；〈苦瓜〉裡使妻子走出家庭，成為能獨立賺錢養家不需依靠男性生活的，是丈夫的死亡；〈蚊子〉一篇裡，令妻子成為掌家之主的，是邱永吉入贅的身分。

在這點上，黃雅銘也在論及鄭清文小說中女性與男性關係的篇章中，說道〈三腳馬〉：「因為玉蘭，讀者才對曾吉祥感到同情，但曾吉祥仍是小說中的唯一主角。」<sup>181</sup>指出了男性即使身為主角，仍難逃襯托女性的命運。而〈結〉一篇中阿明對女性的恐懼，則強化了淑琴的勇敢、堅強。綜上所述，可見鄭清文筆下男性角色的遁逃／消極，的確襯托出女性角色的勇氣／積極，而這也可以視為作者以「同情弱者」為寫作出發點的必然結果。

<sup>180</sup> 李進益：〈鄭清文小說中的女性〉《國文學報》（高雄：高雄師範大學，第 16 期，2012 年 6 月），頁 5。

<sup>181</sup> 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008 年 7 月），頁 24、25。

除了為呈現主題而造成的女強男弱，鄭清文的小說中更普遍瀰漫著男性在人際關係、家庭、職場，甚至個人心靈上的無力氛圍，這顯著的特色，在鄭清文發表的第一篇小說〈寂寞的心〉就能見端倪。

〈寂寞的心〉一篇中，敘述者的父親通篇缺少做為一家之主的堅毅形象，不但在敘述者註冊時問東問西，被嘲諷為是主角的「未婚妻」，有了女性化的形象，在家庭中也不見權威，無法阻止女兒嫁給他認為不如意的對象，也無法得到敘述者的尊敬。除此之外，這位父親在職場上的表現也和他應該年屆退休的年齡一般，是風中殘燭，再也請不起和過去同樣多的人手。更甚的是，他連好好表達自己的能力都失去了，由於和他人的溝通、相處不良，他只能寫日記抒發內心的空虛寂寞與憂慮<sup>182</sup>。在這一篇短短的小說中，鄭清文呈現出了多面向的男性困境，敘述者的父親在家庭中的形象萎頓、欠缺威嚴與地位，在社會／職場上不得志而日漸凋零，而其個人的心靈則落入無法與他人相通的孤寂與空虛裡。

做為小說家初試啼聲的第一篇作品，筆者認為，〈寂寞的心〉可視為鄭清文書寫的原點。在往後漫長的書寫生涯中，他不斷把〈寂寞的心〉當中的父親複製、再造。

家庭、職場、個人心靈，是鄭清文小說中男性角色普遍遭遇的困境，是在作家書寫女性（弱者）「意志」之「強」時，映襯出其「強」的「弱」的展現。當女性角色如〈校園中的椰子樹〉中的「我」，直視、面對困境的反覆掙扎尋得心靈的超越時，男性角色則如〈寂寞的心〉中那位活在重重困境之中，卻無力破釜沉舟的年老父親，只能在藤椅上衰弱地打著瞌睡<sup>183</sup>，或展開生活中各個面向的遁逃。

筆者認為，在鄭清文的小說中，女性被推向了外「弱」實「強」的「英雄」位置，而男性則從一開始就被排拒在「英雄」之外。

男性雖在鄭清文對小說主題的考量下，與被劃分成「弱者」的女性相較之下是「強者」，但這些男性的「強者」在小說中卻成為了幫襯女性的「弱者」。而且，在鄭清文

<sup>182</sup> 鄭清文：〈寂寞的心〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁27至32。

<sup>183</sup> 同前注，頁28。

的小說中，男性始終缺乏強而有力的模範，即使有，他們的「強」也會諷刺的被一些小事擊倒。例如〈水上組曲〉中年輕船夫的祖父，號稱「舊鎮最好的船夫」，卻死於一場微不足道的小感冒。

男性在鄭清文的小說中，首先被掌握部分文本權力的作者屏除在外，在作者考量呈現主題的方式時落入權力的邊緣，成為幫襯的角色，普遍展現出軟弱、遁逃的形象。在以男性為主的故事裡，他們卻又缺少女性角色的勇氣／積極，甚至往往需藉由故事中的女性才能認清自我的面貌、得到救贖。如〈下水湯〉中的紀有德，從一則女子被殺的新聞和與受害者同名女傭素貞身上，見到匱乏、空虛的自己<sup>184</sup>；〈音響〉中的陽玉磬，藉母親「聽香」的行為，了解到自己「聽」的膚淺<sup>185</sup>；而〈結〉一篇中的林英明，則藉由母親、歌星藍虹的受傷發覺自身的怯懦，並在最後因淑琴的勇敢而找回自信<sup>186</sup>。

鄭清文小說中的男性，始終是「失落」的。在文本中，他們的權威被成為「英雄」、展現「向上」精神的女性取代，在故事裡，他們也始終無法成為家庭、職場、個人領域當中的「英雄」。相較於在「困境」中不屈不撓的女性，男性有的往往是無力、逃離、無可奈何的姿態。筆者認為，不妨可將鄭清文小說中男性的困窘，看作男性權威「失落」的表現，他們首先被掌握權力的作者排拒於權力中心之外，再於故事中，被排除在「英雄」的權威之外。在鄭清文這位男性作者掌握的父權論述中，掌握文本權力的是女性，男性則從權力之中失落。

---

<sup>184</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁88。紀有德在看完女學生遇害的新聞後，突然覺得「在這短短的一天之內，在這小小的一個版面，他卻發現了那麼多的事。而這一些事好像遠遠的圍繞著他，而他卻一直沒有感覺。」並接著發覺自己：「不知多少日子，素貞把同樣的食物放在桌上，他卻一次也沒有看到她的手似的。」

<sup>185</sup> 鄭清文：〈音響〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁226。陽玉磬聽到母親說完「聽香」的方法，是要「全身所有的器官都靜下來」後，對母親平靜的聲音反應道：「在他聽來，那聲音卻好像是晚上那一陣雷霆，往他頭頂上猛擊下來。」這才發覺自己其實自己「什麼也聽不到」。

<sup>186</sup> 林英明在淑琴寬衣解帶後，說出了：「……因為妳，我才懂得愛。因為妳，我才有了自信。也許，我應該說，我才懂得什麼叫做信仰。」

## 第叁章 男性「英雄」形象的失落

吳爾芙在《自己的房間》一書中，提到「多少世紀以來，女人只做了一面鏡子，有一種幻異而美妙的作用，將男子的影像加倍放大」<sup>187</sup>，而男性對女性的批評反應劇烈，是因為他們唯有透過女性這面鏡子，才能見到自己的模樣。當男性貶抑女性，削弱女性時，他們自女性這面鏡中見到的自己便是：

早晨在鏡子那可人意的光影下，他們<sup>188</sup>穿起衣，戴起帽。他們在這一天開始就充滿信心，很有精神，深信自己在史密斯小姐的茶會中是少不了的角色；走進去的時候，他們會對自己說，這裡的一半人都沒有我卓越，因而，他們說話時就那樣充滿了信心且極有把握，在公眾的場合裡有如此「深厚」的後果，在個人內心深處，也就形成了那樣不尋常的註腳。<sup>189</sup>

吳爾芙點出男性與女性映照著彼此，而男性唯有將女性批評得一無是處，才能在這面鏡子中見到自己的卓越不凡。男性的自信，建立在了女性的衰弱上。當女性的智力、權力被削弱，男性的身影也相較之下變得偉岸，在人與人之間成為不可或缺的要角，「何以女性常是對男子如此重要，因其有襯托之功也」<sup>190</sup>。兩性關係在吳爾芙的筆下是互相消長、牽制的，長期以來，男性藉由貶抑女性，在女性這面鏡子上見到了自己的偉大。

在鄭清文筆下，男性與女性角色的狀況也是如此，但兩性權力的消長卻與吳爾芙描述的正巧相反。當女性角色在陷入「困境」、面臨「悲劇」的結果時展現了勇氣／

<sup>187</sup> 維金尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf):《自己的房間》(台北:天培文化, 2000年), 頁 67。

<sup>188</sup> 指男性。

<sup>189</sup> 維金尼亞·吳爾芙:《自己的房間》(台北:天培文化, 2000年), 頁 68、69。

<sup>190</sup> 同前注, 頁 68。

積極，男性角色就在她們勇氣／積極的映照下變得軟弱／消極。當女性角色在生活的陰影中仍能尋找到一條光明的道路，能在個人能力不足改變「悲劇」結果的同時，鞏固自我的價值，或展現自我的提升，男性角色就陷於生活的困境，不僅無能改變「悲劇」的結果，無法鞏固自身價值，更往往失落了自我。

如〈龐大的影子〉中的白玉珊，任職董事長祕書的她，在面對過去拒絕過的男人許濟民成為董事長女婿，面對從此裙帶關係波及到她身上，無理強迫她辭職的壓力，就勇敢的不斷拒絕許濟民提供的出國留學機會，和董事長意圖以此為契機取她做第二任太太的要求。白玉珊鞏固了自己長年不為利益與金錢低頭的價值觀，而與她相對的董事長、許濟民，則在金錢與權力之中迷失了做為人的道德價值。〈校園中的椰子樹〉中的「我」，〈堂嫂〉一篇的堂嫂，都藉內在心靈的提升超脫「困境」，即使面臨「悲劇」的結果——「我」和堂嫂一樣，都面臨了家庭破裂、感情破滅，往後人生將孤獨一人無憑無依的結局——也能往內尋找到面對「困境」的方法。而和「我」相對的張英明、姓林的、來搭訕的年輕男子，都失落於尋求外在完美的膚淺價值。堂嫂的父親、敘述者的堂哥、堂嫂的小兒子，則在堂嫂的寬大慈悲之下，對比出自私無情。

在鄭清文的小說中，男性透過女性這面勇敢／積極／權威的鏡子映照出的自己，是軟弱／消極／失去權威的。而女性在小說中以勇敢、積極的「向上」精神擔當「英雄」角色。女性除了定義了鄭清文小說中「英雄」的意義是「似弱實強」，也在小說中成為了「權威」，是鄭清文小說慣常強調的主要精神和價值，使通常以遁逃／消極姿態出現的男性，被排拒在作品的「權威」之外。

在鄭清文的小說中，雖然也有男性的「英雄」。只是，和總是站在「英雄」的位置，一肩扛起作家與作品所要呈現的最終價值的女性相比，鄭清文小說中的男性「英雄」是「似強實弱」的，即使一度有剛強、可靠的時期，最終也難逃毀滅性的失敗，或喪失英雄的光芒。

在女性定義了「英雄」意義的鄭清文小說中，男性「英雄」似乎注定失落。以下，筆者將討論鄭清文小說中出現的男性「英雄」是何樣貌？又如何失落？

## 第一節 男性的「英雄」形象

在第三章，筆者提及鄭清文在選擇材料呈現小說題材時，因當時社會性別秩序中女性的「弱」，將她們推向了承載主題的位置，男性則在作家的取捨中被畫分為「強」者。然而，這些在性別秩序中被鄭清文認定為「強」者的男性角色，在小說中卻不像吳爾芙描述的「充滿了信心且極有把握」<sup>191</sup>，反而有著軟弱／消極的形象。由此看來，鄭清文雖將男性畫分為「強」者，但呈現的卻並非男性立於父權中心的權威形象，而是在女性的勢力壯大，在這面變「強」的鏡子裡見到的，男性縮小／變弱的身影。他們其實並不乏屬於男性的「充滿了信心且極有把握」的英雄形象，然而，在女性英雄以「弱」彰顯「強」並以此承擔小說普遍表達的主題時，展現出的卻是自強權下墜的過程。

鄭清文小說中的男性「英雄」的形象，是相對於女性「英雄」而建立。女性「英雄」有著「似弱實強」的特質，令其成為「英雄」的，是她們柔弱外表內藏著的堅毅不屈的心，是「內在」的「強」，而在最初便被畫分為「強者」的男性「英雄」，其「強」在於外在力量的展現，表現出屬於男人的剛強的「男子氣概」。

然而，「男子氣概」是什麼，這問題至今尚未蓋棺定論。如同《男性氣概的當代觀點》一書中提到的：「男子氣概的成分——角色、刻板印象與理想——是歷史性的，而且會隨著不同的社群而有所差異。<sup>192</sup>」「男子氣概」的後天形塑過程的確因男性所在的群體而有所不同，但筆者認為最直截也最容易判斷「男子氣概」形式的方式，便是透過與女性相較之。

前文提及，吳爾芙將女性視為一面映照男性的鏡子，而在畢恆達寫葉詠誌的事件

<sup>191</sup> 維金尼亞·吳爾芙：《自己的房間》（台北：天培文化，2000年），頁67。

<sup>192</sup> 肯尼斯·克拉師鮑（Kenneth Clatterbaugh）：《男性氣概的當代觀點》（台北：女書文化，2003年），頁300。

<sup>193</sup>一文中，就可以觀察到兩性型塑過程，「男子氣概」一直是相對於女性特質而言：

他<sup>194</sup>具有女性特質，其實是一個不爭的事實。大多數人都表示他的聲音、手的動作姿勢，像女生，喜歡做「女生」的事情，例如打毛線、煮菜、幫客人洗頭髮等，並且跟班上的女同學比較要好。……估不論是否需要一個標定的名詞，葉永誌確實因為他的女性化行為而遭受同儕的異樣眼光、甚至欺凌。由於他像女生、跟女生要好，因此自認為具有男性氣概的男生，感到惶惶不安；因為他們所篤信的刻板男性氣概遭到挑戰。於是他們集體脫葉永誌的褲子，看看他是不是有「那個」（男性生殖器）。<sup>195</sup>

從畢恆達對葉永誌被認定為「非男性氣概」（男子氣概）的敘述，可看出台灣男性「男子氣概」普遍而模糊的標準，是為「非女性」，而且這「非女性」的權威形象必須保持，一旦有應該具備「男子氣概」的男性打破權威，就必須以具「男子氣概」的方式（武力）解決。鄭清文小說中男性本該具有，卻因女性躍上「英雄」／「強者」位置而失落的「男子氣概」，除了是相對女性角色「似弱實強」，有「男子氣概」的男性的外在行為舉止還必須和女性不同，也不會做女性會做的事。

觀察鄭清文的小說，當中的女性「英雄」具有「外表柔弱、內心剛強」的特質，而男性「英雄」則擁有女性沒有的外顯的剛強特質。他們或有威震群眾的霸氣，如〈黑面進旺之死〉中的進旺；或擁有他人所不能的能力，如〈轟砲台〉中將爆竹丟得比大人還高、還準的阿炎，以及〈水上組曲〉中能在大水中拉回一頭豬的祖父，和兩次下水救人的船夫等，都是能技壓群雄、令人懾服的天生好手，和女性「英雄」的內在力

---

<sup>193</sup> 嚴文廷：〈記住血泊中的葉永誌〉《聯合晚報》（2011年6月7日）。2000年4月20日，就讀於屏東高樹國中的葉永誌，於下課前五分鐘舉手表示要去上廁所，卻意外死在廁所中。由於葉永誌死因離奇，事件發生後經調查，發覺葉永誌之所以在上課時要求去廁所，很可能因為他曾被班上同學以「娘娘腔」之名脫褲子霸凌所致，使大眾開始注意校園中的性霸凌問題和性別平等教育。這起事件間接影響了性別平等教育法修正案。

<sup>194</sup> 指葉詠誌。

<sup>195</sup> 畢恆達：〈從兩性平等到性別平等：記葉永誌〉《兩性平等教育季刊》（89年11月，第13期），頁125至132。

量不同，男性「英雄」的特質十分外顯，能在遭逢「事件」時嶄露出高人一等的風範，然而，他們的「英雄」卻無法像女性的內在超越一樣成為小說的主要價值，反而在達到高峰後迅速下落。

方瑜論鄭清文短篇小說集《現代英雄》，以「抉擇與承擔」的角度分析書中人物如何成為「英雄」時，提到：「鄭清文的『現代英雄』幾乎全是女性，真是很值得玩味的<sup>196</sup>。」筆者認為，這點雖是針對《現代英雄》中收錄的小說提出的，但也點出了一個出現在鄭清文小說中的共性，那就是讓女性成為「英雄」，往往是故事最終的結果，因為，女性是在鄭清文的小說中成為「英雄」。

與成為「英雄」的女性角色相較，鄭清男性角色則往往在鄭清文的小說中失去「英雄」的身分，隨著故事的進行漸漸失去一開始掌握的力量、自信，形象也漸漸萎頓起來，或在故事的一開始「英雄」身分就已成過去，呈現的是失去了力量、自信之後失落的樣貌。

女性角色在鄭清文小說中能成為「英雄」，是因為她們在最初並不具有「強者」的身分，且她們由「弱者」的身分漸漸因內心的力量而「強」的過程，展現了作家於作品中展現的「主題字詞」<sup>197</sup>：人在「困境」中的「超越意志」。至於非「弱者」的男性角色，的確有部分男性角色在故事的最初擁有出色的「英雄」特質，充滿力量、自信，或者令人景仰，然而他們的「英雄」形象卻總是無法延續到故事結束。

## 一 「英雄」出「少年」

在鄭清文小說中，擁有「英雄」身分的男性，往往在年紀輕輕時便嶄露頭腳、擁有過人的才能，是地方上首屈一指的明星人物。這些「英雄」形象，總是被擔任敘述者的「少年」塑造起來的。他們或是敘述者「少年」的同齡朋友，例如：〈轟砲台〉、〈黑面進旺〉；或是「少年」尊敬的長者，例如：〈睇〉。然而，他們的「英雄」形象

<sup>196</sup> 方瑜：〈抉擇與承擔——試論鄭清文的《現代英雄》〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁109。

<sup>197</sup> 米蘭·昆德拉對小說主題的看法，參照第三章第二節。

也往往終結在敘述者的「少年時期」。當敘述者漸成長，原先在他們口中說來傳奇的「英雄」，其形象的高度便會隨著時間的推移而漸漸下降，最終失落。

〈轟砲台〉和〈黑面進旺之死〉中的阿炎、進旺自小表現優異，突出於和敘述者相同的平凡人之上，不但擁有異於常人的天資，更有驚人的勇氣。在這兩篇小說中，敘述者皆和他們訴說的人物是一起長大的朋友，都以「少年」崇拜者的眼光述說了自己眼中的「英雄」是何模樣？而這些受到崇拜的「少年」英雄（年紀輕的／受到少年崇拜的）的天生卓絕，則展現在其生來不凡的天份，和他們的才能之高上。

〈轟砲台〉中阿炎殊異常人的拿手絕活，是在元宵節時將點燃的爆竹丟進高高掛著的煤油桶以換取獎品：

看了轟砲台就想到豆干阿炎。他是轟砲台的能手。有一年，一個農人許願捐了一包白米，主辦人把煤油桶升到桂竹梢上，比舊鎮的電線桿還高出許多，大家圍在那裏轟了二、三十分鐘，結果還是被豆干阿炎轟到了。<sup>198</sup>

小說中，轟砲台的煤油桶高度，是根據「獎品的價值」決定的。敘述者特別提出的這一次，由於獎品價值特別高，煤油桶也升到了前所未有的高度，但仍然是由年紀輕輕的阿炎自全鎮競爭者之中脫穎而出，將爆竹扔進了煤油桶中，得到了獎品。阿炎擁有足以與大人匹敵的力氣，也是一年一度元宵節轟砲台節目上的明星人物，他自小便展現了過人的才能，其拋擲的「準」功了得，除了能在全鎮的競賽中獲勝，更在打鳥一事上臻於傳奇：

他喜歡打鳥，但他不用槍，只用橡皮彈弓。他打彈子非常準，差不多已到了

---

<sup>198</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁73。

彈無虛發的程度。大家都說，全舊鎮的鳥都認識他，一看到他就會飛掉。<sup>199</sup>

敘述者誇張地以「全舊鎮的鳥都認識他，一看到他就會飛掉」的形容，來彰顯阿炎能力之高，這也透露出鎮上的人（尤其是同齡的孩子）對阿炎打彈弓技巧的欽佩，而阿炎「不用槍，只用橡皮彈弓」，則更凸顯了他天生的力量和自信，不需透過強悍精準的武器，也不須仰賴槍口，就能發揮得淋漓盡致。此外，在一次打鳥的過程中，阿炎只戲劇性的喊了一句口號，接下來敘述者便「只看到土灰一揚，一隻麻雀已被彈出一、兩公尺遠<sup>200</sup>」，並慨歎又欽佩的表示：「和他在一起，我只有撿鳥的分<sup>201</sup>」。阿炎像是武俠片裡會出現的大俠，只要一出手便能拿下目標，在同輩人之中扮演領頭的角色，在敘述者的眼中儼然是個傳奇，令他崇拜不已。

〈黑面進旺之死〉中敘述者的朋友進旺，也是一個自小便顯露不凡的人物，和〈轟砲台〉中的阿炎一樣，都有著同齡孩子沒有的特殊才能與表現。進旺天生資質好，這點首先展現在讀書一事上：

進旺書也讀得不錯。每學期我都是第一名，而他也差不多在五、六名。可是他的五、六名是從來回家不讀書的……進旺就是上課時，也常常不集中精神，東瞻西顧，和別人吵嘴。因此時常被老師叫起來罰站。<sup>202</sup>

鄭清文筆下的少年英雄身邊，總是有個擔任敘述者的陪襯角色，而敘述者的平凡則凸顯了這些少年「英雄」的不凡。在〈黑面進旺之死〉一篇中，與努力認真念書得到第一名殊榮的敘述者相較，進旺的天資聰穎是就算「回家不讀書、上課不認真聽講」

<sup>199</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁74。

<sup>200</sup> 同前注。

<sup>201</sup> 同前注。

<sup>202</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁242。

也掩蓋不住的，顯現出他天生能力之高。進旺與〈轟砲台〉的阿炎，都是自小便鶴立雞群。除此之外，進旺還有一項區隔他與如敘述者的凡人，將他推向傳說領域的特色——從不流淚：

我說進旺給摑了幾個耳光沒有哭，也許有點誇張。他的確流過眼淚，我就看到了。他流的不是眼淚，而是「目油」，好像砂粒跑進去時，流出來的。<sup>203</sup>

〈轟砲台〉裡，阿炎神乎其技將鳥打飛出去，進旺在故事中也有擁有誇大的「英雄」特質，即使流淚，也流的不是淚，而是和一般人不同的「目油」。阿炎驚人的射鳥技巧和進旺的不流淚，都超越了他們這年齡層的人，也超越了常人該有的表現，將他們倆人的形象推向了「非常人」，透過敘述者的描述塑造了傳奇色彩。

透過「少年」眼光擁有「英雄」身分的，還有〈睇〉一篇中敘述者的三叔：

在父親三個兄弟當中，我自幼就最敬佩三叔，也和三叔最接近。他們當中，也只有三叔讀完小學，聽說在讀小學之前，三叔還讀過一段漢學，小時候就常常聽到三叔吟詩，總覺得他很有學問，簡直可以和以前鎮上那個秀才相比。<sup>204</sup>

……自小時候，三叔就常常用腳踏車載我出去。那時候，在鎮上有腳踏車的人還不多，讓會騎腳踏車的人，載著到處兜風，對我更是一件大事。<sup>205</sup>

前文提到進旺天生的資質好，讓他在學校即使不認真學習仍能保持在前段的成績，而〈睇〉一篇敘述者的三叔則因為其天資聰穎，在當時念書不易的時代，不但是敘述

<sup>203</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁242。

<sup>204</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁44。

<sup>205</sup> 同前注。

者父親兄弟之中唯一念完小學的，還懂得漢學。三叔擁有一台當時很稀有的腳踏車，更厲害的是，他竟然懂得這當時不普遍的代步工具的使用方法，具備當時常人沒有的技能。看在「少年」敘述者的眼中，三叔是被歸在「尋常」之外的「不凡」存在，是天生有能力者，從來就比人高一等，值得令人崇拜。

〈睇〉一篇敘述者的三叔，也有將他推向「非常人」，使他成為傳奇人物的事蹟——殺豬，和深入「四股尾」扒蛤蜊：

三叔有時也說一些他到相下去網豬的事給我聽。他說他如何用一隻手把一頭三、五百斤的大豬一下子按倒在地上，用麻條把牠們網起來。<sup>206</sup>

為了蛤蜊，三叔時常到「四股尾」。四股尾對我是一個神祕而嚮往的地方，卻一直沒得過大人允許。四股尾蛤蜊特別大，一個個黃澄澄，又乾淨又肥碩。<sup>207</sup>

雖和阿炎打鳥的神乎奇技與進旺的不流淚不同，〈睇〉一篇的敘述者從未親眼見過三叔網豬，也從未和三叔一起進入四股尾捕蛤蜊，但三叔單手按倒大豬的傳說、「少年」從未去過的「四股尾」，和阿炎扔入煤油桶的鞭炮與得到的獎品、用彈弓射到的鳥，以及進旺那不流淚的剛強，都是「少年」敘述者無法企及的領域。

三叔、阿炎、進旺做到了「少年」敘述者無法，甚至（在敘述者的認定下）旁人也無法做到的事。因為「少年」的無法企及，使阿炎、進旺、三叔等角色與和敘述者少年同樣的平凡人拉開了距離。筆者認為，正是因為這層距離，他們才具備了成為「英雄」的條件。

〈水上組曲〉一篇，使年輕船夫嚮往祖父的，也是祖父在年輕船夫還是「少年」時講給他聽的自身事蹟：

<sup>206</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁45。

<sup>207</sup> 同前注，頁47。

那時候，他還小，他的老祖父還在。老祖父時常對他說，一個日本兵怎能在暴風雨之中泅過大水河。全舊鎮，找遍了全舊鎮，才只有他一個人，曾游到一半，把一隻被水沖走的活豬拉了回來。<sup>208</sup>

祖父過去當船夫的英勇、為了他人奮不顧身與河水搏鬥的「英雄」形象，和阿炎、進旺、三叔一樣，同樣留在當時的「少年」心中，並在「少年」成長後成為其心之所嚮的男性理想形象。

雖然小說的主角年輕船夫，認為：「老祖父也是個船夫，在他的時代，他也是舊鎮最好的船夫，但這一點並不足使他成為船夫，也成為舊鎮最好船夫的理由<sup>209</sup>。」不將做為船夫的自己，和他自己同樣是「舊鎮最好的船夫」一事與祖父相提並論，強調自己並未追隨祖父的腳步走。但祖父的男性英勇形象顯然深植他心中，且祖父藉著大水河氾濫時躍入河中救回了一頭（應該是屬於他人的）豬展現自身的力量、勇敢，成為受人感謝、褒揚的「英雄」過程也留在了他的腦海中，使他在又一次淹大水的時刻，面臨河中有「他人」需拯救的情況，在心儀女子的觀看下，想起了「祖父曾經在暴風雨裡下過水，把一隻活豬拉了上來」<sup>210</sup>，因而奮勇入水。

年輕船夫雖然認為，自己並未想要成為像祖父那樣躍入大水河賣命的「英雄」，而且選擇做船夫與他高超的撐船技術與祖父無關，但他卻在關鍵時刻重複了祖父曾經的舉動，重複了祖父在「少年」的他心中成為「英雄」的那一刻，使自己也透過相同的展現英勇過程成為了舊鎮的「英雄」。然而，如進旺與阿炎，祖父的「英雄」形象也因距離（未親眼所見，且年輕船夫並未做過和祖父同樣的事）而被誇大。當年輕船夫見到大水河真正氾濫起來時，內心不禁閃過一絲懷疑：「祖父就在這種情形下過了

<sup>208</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁80。

<sup>209</sup> 同前注，頁81。

<sup>210</sup> 同前注，頁88。

水，把一隻活豬拉了上來？<sup>211</sup>」祖父的「英雄」形象在年輕船夫的眼裡因距離而變得具傳奇色彩，他並未親眼見過祖父躍入河中，也未見過那頭被拉回的活豬，但卻已下意識追隨祖父以一己之力征服大水河的精神。

年輕船夫在「少年」時，也於心中留下了對他人的「英雄」形象。而年輕船夫自身的「英雄」身分，雖然並未像〈轟砲台〉、〈黑面進旺之死〉、〈睇〉當中阿炎、進旺、三叔的「英雄」身分，是透過「少年」的眼和描述形塑，但在故事中，初次讓年輕船夫嚐到「光容、勇敢」<sup>212</sup>的是一群溺水的小學生。船夫的英勇，透過拯救「三個臉色蠟黃，四肢細瘦」<sup>213</sup>的孩童而展現，他也因此成了「舊鎮最勇敢的人」<sup>214</sup>。孩童的「弱」和他們溺於水中的無助，凸顯出深諳水性的船夫之「強」，且孩童和〈轟砲台〉、〈黑面進旺之死〉中的敘述者一樣，都需要被「英雄」拯救，年輕船夫的「英雄」身分，也因此透過救人的行為建立在「弱者」的眼中。

鄭清文筆下「少年」敘述者眼中的「英雄」，是男性的理想形象，他們具有技壓眾人的過人能力，都有被誇張化的形象，然而就是這樣一些「英雄」的誇張（甚至有些離奇）事蹟，建構了充滿力量、行動力的男性「英雄」，是「少年」憧憬、想成為的男性形象。他們在「少年」眼中，是無所不能、無所不知，有能力與令人畏懼的力量對抗，並能在最終取得勝利的存在。

## 二 「英雄」之「勇」

鄭清文小說中在「少年」眼裡成為理想男性形象的「英雄」，天生有過人的資質、能力，而他們的膽識也是過人的，在面對重大事件時能展現身體與領導團隊、鎮住場面，進而拯救他人。

<sup>211</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁84。

<sup>212</sup> 同前注，頁78。

<sup>213</sup> 同前注。

<sup>214</sup> 同前注。

和女性「英雄」面對困境時體現的內在之勇不同，鄭清文筆下的男性「英雄」之勇是純然外顯的，且大多時候不為己，而是為他人而發，透過拯救他人或為他人而行動的作為展現自身的勇氣。〈轟砲台〉一篇中，當阿炎帶著敘述者去番薯園裡挖兔子，卻只挖到一隻田鼠，還把番薯園翻得一團亂，而敘述者因此被農地主人捉住的情況時：

我看到阿炎的腳已踏進水裡，心裏很焦急。就在那時候，我又看到他停下來，猶疑了一下，抬起頭來，先望著舊鎮的方向，然後又回過頭來望著我，突然移動腳步向我們這邊慢慢地走回來。

他走得很慢，走過了濕地之後，因為沙地太燙，他還挑著比較不燙腳的地方繞著彎路走過來。庫洛在後面跟著，天氣太熱，舌頭伸得很長，不停地喘著。農人似乎被他的行動怔住了。

他走到離我們一、二十步的地方停下來。我看到他手裏拿著彈弓。<sup>215</sup>

面對敘述者被農人捉住與師問罪的情況，阿炎本來已經逃過一劫，且他不必擔心敘述者的告密<sup>216</sup>，但他卻沒有選擇逃離，反而在自由就在前方的當頭，選擇轉身面對身後必須要承擔的責任——農人的憤怒、敘述者的落難，和被翻得一團亂的番薯田。當阿炎自河岸往回走時，沒有幼齡孩子面對大人（農人）責罰時會有的慌張，反而一直是「慢慢地」走，態度十分從容，他的「回頭」承擔了本可不用算在他身上的苦果，他選擇和敘述者一起共同受罰的行為，則展現了難得的義氣，讓他成為了拯救敘述者

<sup>215</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁77。

<sup>216</sup> 在農人質問敘述者河對岸的人影是誰時，敘述者僅以沉默相對。鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁76。

的「英雄」。

他的手碰到我的手時，我的心突然有了安定感，我知道他不但沒有丟棄我，而且還冒著危險回來。我看到他拿著彈弓的姿態，心裏非常明白。在別人看來，他只是一個小孩子拿著彈弓，但我明白他那彈無虛發的能耐，它就變成一種武器了。我好像可以聽到他在說：「我來救你。」<sup>217</sup>

在敘述者的眼中，阿炎「拿著彈弓」的身影是一個象徵，代表當自己落入困境時，「英雄」會施展「武力／勇力」來解救自己。阿炎是個小孩，客觀來說並不具有與大人（農人）搏鬥的能力，更不可能將對方擊倒，他「拿著彈弓」而沒有放下，代表著他並不因雙方勢力的懸殊而投降，也並未示弱，因為他始終沒有放下自身的「武力」，而他「回頭」的行動，則更展現了勇於面對挑戰的勇氣，和拯救弱者的「英雄」風範。

拯救弱者，保護弱小不受人欺侮的，還有〈黑面進旺之死〉裡的進旺。

進旺和〈轟砲台〉的阿炎一樣，都在友人遇上外來且強大的威脅時嶄露個人的「英雄」風采。當敘述者與進旺所在的街上學生和來自農村（西茂）的學生交惡時，進旺雖已輟學，但仍答應回去幫助過去一起上學的朋友打垮對手：

我們都在圳溝邊，苦林盤的背後埋伏，遠遠地看到他們一大群人，像非洲的大象群，把弱小的保護在中間浩浩蕩蕩地回去。我們仍然躲著不出聲，只看進旺一個人由圳溝邊從容走出來，手裏拿著一把木刀，向西茂為首的許阿順走了過去。許阿順使一個手勢叫大家停下來。進旺走到許阿順面前，面對著面，卻足足矮了許阿順一個頭。他們每一個人的手裡都緊握著一根竹槓，每一個人都擺

---

<sup>217</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁78。

好了架勢。<sup>218</sup>

和前文提及的阿炎一樣，進旺也為了他人的困境「回頭」了。對離開學校、脫離了學生身分的進旺來說，街上學生和西茂學生的爭鬥與他已無關係，但他也和阿炎一樣，在見到弱者受龐大勢力箝制時伸出援手，勇敢的以小抗大、迎向挑戰。除了為自己的同學出頭，進旺在離開學校後還做了兩件同樣為他人展現勇力的事。首先，是為了母親去東庄尋仇，殺了殺父仇人：

……他一個人，拿一把短刀，潛入東庄。當時進旺既是小有名氣了，東庄他們好像也在提防他。不知進旺如何打聽，把他殺父的仇家找出來，一個人追逐著那個人，追了兩小時多，終於把他殺死了。東庄是有名的「鱸鰻甕」，進旺卻單槍匹馬，在人家的地頭如入無人之境，把對方追逐了兩個多小時，終於報了父仇。由這一次事件，進旺的名氣立即傳遍整個北部。那時，我還很得意地告訴我們那些日本同學說，進旺是我的同學，是我的朋友。<sup>219</sup>

另一次，是為了懲治一個與政府勾結吞併他人財產的商人陳大榮：

……就在陳大榮擺設五十幾桌，大宴賓客的當中，進旺忽然在陳府出現。

「我是黑面進旺。」

「呃，請坐請坐。」

進旺並沒有回答，霍地把短刀拿出來。

「你不要叫。」說著用刀在陳大榮臉上輕輕一劃。

「哎唷。」

<sup>218</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁244。

<sup>219</sup> 同前注，頁246。

「不要叫。我說不要叫，你就不能叫。」又是一劃，就像小孩在紙上亂塗亂畫。在座的四、五百人，每個人都瞪大了眼睛看著，聽說那邊就有不少日本警察、刑事和便衣。

那天，黑面進旺在陳大榮臉上劃了四十七刀，雖然都是皮肉之傷，但已足夠陳大榮面目全非了。<sup>220</sup>

這兩則事件，進旺同樣是為了他人而做，而且和他挑戰東庄學生時一樣，進旺是單槍匹馬的赴戰、手持武器。從這三件事可以看出，進旺為他人而戰的事件，由少年之間小範圍的交惡，漸漸擴大為成為對一整個村莊安全的威脅，最後甚至與當時的政府作對。雖然進旺造成的事件越來越大、影響範圍越來越廣，他的武器竟是一把毫無震撼力的短刀。而這樣一個人、一把短刀的組合，卻可以在一個早已「提防」<sup>221</sup>著他的村莊裡，肆無忌憚的追著殺父仇人長達兩小時，並在百人面前對目標人物為所欲為，可見其氣勢之強。

筆者認為，手持武器的進旺和阿炎，在敘述者的眼中成了為崇高目的而戰的戰士，他們挺身而出皆不為己，而是為了那些他們認為需要守護的人、需要維護的價值觀，他們手中的武器無論使用與否，都代表了他們願意為了他人而犧牲自己，會為他人採取必要手段。

羅勃·布萊在論及男性的戰士精神時曾說：

當戰士是為真正的國王效命——也就是，為一個崇高的理由——他就會盡忠職守，他的身體變成勤勉的僕人，忍受酷熱寒冷、痛苦、受傷、飢餓、睡眠不足……各式各樣的辛苦……在這些人體內，一隻帶爪的手攫走那個喜愛舒適的孩童，

<sup>220</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁246。

<sup>221</sup> 同前注。

換來一個吃苦耐勞的成年戰士。<sup>222</sup>

在鄭清文的小說中，使女性成為「英雄」的，是她們在陷於「困境」、面對「悲劇」結果時的不屈服，她們的不屈服守護了個人的尊嚴，例如：〈校園裡的椰子樹〉中尋到自我價值的「我」；維護了自身認定的價值，例如：〈龐大的影子〉中拒絕陷入金錢誘惑的白玉珊。筆者認為，女性「英雄」為了與自身相關的「崇高的理由」而戰，她們戰鬥的方式是內省的，能為了「崇高的理由」而忍受「困境」，面對「悲劇」的結果。使男性成為「英雄」的，則是外顯、較具攻擊性、為了與他人相關的「崇高的理由」，犧牲自我為他人而付出、而戰的行為。

男性「英雄」和被作者認定為「弱者」的女性「英雄」不同，他們擁有力量，而且往往是過人的力量（阿炎過人的彈弓技巧、進旺聰慧的頭腦）。於是，他們不需要追求自我的「強」、成就自我的「英雄」，而透過為「他人」的福祉戰鬥，透過「他人」之眼（往往是「少年」）成就「英雄」的形象。「拿著一把木刀」的進旺，和「拿著彈弓」的阿炎，他們手持武器都不是為己，而是為了他人，為了弱者（受拯救的敘述者）而繼出個人的武力，是為他人而戰的戰士。

同樣「以小抗大、捨身為他人」的「英雄」作為，也出現在〈水上組曲〉裡的年輕船夫身上。

在〈水上組曲〉中，「英雄」是位在碼頭擺渡的年輕船夫，而他犧牲自己勇敢面對的龐大勢力，則是那條他往來船下的大水河。在故事的最開始，大水河就有了兇猛的形象：

聽說，古時候，有一條街，後來被水沖坍了，一條街，完整的，被割進水裡，慢慢地你可以感覺到，但卻不能避免。<sup>223</sup>

<sup>222</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年），頁204。

<sup>223</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化

這條河擁有巨大的力量，能在一夕之間將一條完整的街沖進水裡，並且從此改變了城鎮的樣貌，讓曾經是「全台灣屈指可數的商阜」<sup>224</sup>的那一半舊鎮消失，剩下「較不重要的那一半」<sup>225</sup>。河將曾經美好的一切摧毀，對舊鎮的影響之鉅，留下那一半城鎮之所以如此的「老」，除了由來於舊鎮悠久的歷史，也彷彿是因河水的重創而無法重振精神，就連改變的力氣也沒有了（「那一半還是那麼地舊，還是那麼地老，好像不願意改變一下，也好像不可能<sup>226</sup>」）只得一直老下去。

大水河龐大、無法抵擋的力量，是生活在舊鎮的人能感覺到，卻無法逃開（卻不能避免）的威脅。如同〈轟砲台〉裡那位讓阿炎隔著河水踟躕的農夫，明知那股力量就隔著一段距離窺視著自己，卻無法簡單的逃開。然而，這樣一條在舊鎮身上留下無可磨滅傷痕，令人們無法簡單應付，留下許多驚人傷害的河，船夫卻日日穿梭於其上，只需要拿竹竿「撐十下」<sup>227</sup>就能讓船到達對岸，往來的渡客都必須仰賴他的接送才能安全抵達目的地。船夫擁有自豪、無人能及的撐船技術，全鎮人都仰賴他維護渡河的安全，面對斂藏著毀滅性力量靜靜流著的大水河，船夫能以一己之力守護人們性命的安全，在人（舊鎮的居民們）與自然（大水河）相對的舊鎮裡，他有能力拯救、保護眾人於河流威脅。

年輕船夫作為與大水河對抗的「英雄」，也因「崇高的理由」而行動，但與進旺、阿炎不同的是，使年輕船夫戰鬥的「崇高的理由」並非那些他真正救上岸的「弱者」，而是居住在河岸邊房舍內的意中人。初次救人後，當年輕船夫上台接受表彰時，他有了如下的反應：

---

發行，1998年），頁72。

<sup>224</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁72。

<sup>225</sup> 同前注。

<sup>226</sup> 同前注。

<sup>227</sup> 同前注，頁71。

每一個人站起來和他握手，一連串的握手使他的手微微濕了。小學生在下面不停地拍手，他一生就沒有到台上來過。他往台下掃了一眼，千百對小眼睛都在注意著他，他有點害怕，但他還是把全場掃視一遍，好像在尋求什麼，一個影子在他的腦際徘徊起來。<sup>228</sup>

第一次救人而受表揚時，年輕船夫並不覺得自己是眾人口中的「英雄」，因為能夠給予他認定，使他成為「英雄」的意中人並未在場。藉由敘述者的口造就「英雄」形象的阿炎、進旺，他們的「英雄」純粹因外人（敘述者）的單方面描述與肯定建立，而年輕船夫的「英雄」雖也建立在外人的肯定（台下拍手的群眾）上，但真正使他由內在建立自信、成就「英雄」身分的，始終是他認定的「崇高的理由」，也就是意中人的肯定。

在颱風逼近的夜晚，年輕船夫面著河，想著：

不知有多少個晚上了，他曾望著那扇門，那扇一天到晚緊閉的門。他又想起了那天到學校參加頒獎的事，他記起了不屬於自己的話——光榮，勇敢，典範。

229

船夫意中人所在的「那扇緊閉的門」之所以和「到學校參加頒獎」這件事連結在一起，正是因為船夫藉由祖父的經驗，意識到了在河上展現自己拯救「弱者」的英勇，能夠使他受眾人敬佩、肯定（被頒獎），成為「光榮，勇敢，典範」的「英雄」。而二次救人前，在大水河氾濫之時，年輕船夫也意識到了大水河是能讓他獲得「光榮、勇敢」<sup>230</sup>的舞台，並贏得更多——女子的注目，甚至是傾心。他這麼想著：

<sup>228</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁78。

<sup>229</sup> 同前注，頁79。

<sup>230</sup> 同前注，頁78。

……他看見她的一腳輕輕伸進水裏，探探深淺，踏實了，正想伸手勺水。她如果失了足，這種奇妙的念頭突然衝上了他的腦殼。到底是希望她掉進水裏，還是希望她不要掉進水裏，他不知道。只是，在那三個小學生掉進水裏之後，曾有過一次，他夢見她掉進水裏。<sup>231</sup>

年輕船夫初次的救人純粹是一次舉手之勞，然而正是那一次受到眾人表彰的經驗，讓他意識到自己的英勇行為之崇高，並在大水河又一次展現其勢力不可擋的恐怖時，興起了為「崇高的理由」（意中人）而戰的念頭。

上一節提到，年輕船夫從祖父的經驗裡得知與大水河對抗、奮不顧身為了他人躍入河中這樣犧牲自我的行為，能夠展現個人的身體與精神之勇，明白了危險的大水河是能使自己成為「英雄」的舞台，能使自己成為眾人矚目的焦點，能贏得「光榮、勇敢」<sup>232</sup>。他雖如同聽見過去一同上學的同伴陷入困境便挺身而出的進旺，是聽聞周邊人碰到困難，需要他們一展力量協助對抗龐大勢力而採取行動，但拯救「弱者」並非他追求的「崇高的目的」，而是透過成為戰士拯救「弱者」這樣的行動變為「英雄」，贏得高塔內公主（意中人）的注意，並取得入塔的資格（在二次救人過後，原本五年來不曾與意中人說過話的船夫，展現了「他必要和她說話」的決心<sup>233</sup>）。

在鄭清文的小說中，男性「英雄」的「勇」雖然是外顯的，卻不純然是身體上屬於男性的孔武有力，而是「勇」在他們嶄露男性氣概幫助弱小的時候。前文筆者提到，讓女性成為「英雄」的是她們「內在」的「強」，至於被畫分為「強者」的男性，其「強」在於外在力量的展現，而使男性「英雄」之所以為「英雄」的外在力量，正是他們為他人而不顧自身安為展現出的「勇」。

<sup>231</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁88。

<sup>232</sup> 同前注，頁78。

<sup>233</sup> 同前注，頁94。

男性「英雄」的「強」並非向內的自我尋索與超越，而是向外、保護他人的，能單槍匹馬挑戰龐大的勢力而不畏懼。

## 第二節 「英雄」形象的失落

鄭清文小說中男性的「英雄」形象，是透過未成熟的「少年」反映出的理想，建立在剛強、充滿力量，且有能力拯救他人的具體事蹟上。但這樣充滿男子氣概的「英雄」卻是「似強實弱」，一旦男性成為「英雄」，他們的剛強便會變質，其力量的施展將自「英雄」的範圍轉向，或在成就了「英雄」之後失落其戰鬥所為的「崇高的目的」。

雖然這些男性「英雄」的失落方式各有不同，但他們都在獲取了「英雄」身分之後威望急速下墜，在這節，筆者將從男性「英雄」的衰弱、歪曲兩方向，論析鄭清文小說中「英雄」的失落。

### 一 「英雄」的弱化

王浩威在《台灣查甫人》一書中，藉觀看成龍電影的經驗，如此描述剛強的男性：

……我們欣賞的不只是像史特龍一般的健壯肌肉，也不只是阿諾幫兒子搶玩具的親切感，而是一種神話，成龍所代表的男性神話：只要是男人，再怎麼地摔、再怎樣跌倒、再任何的傷害，永遠都是毫髮無損地笑咪咪站立起來。

尤其在片尾慣有的 NG 片段裡面，明明就是出現了許多驚險鏡頭所造成的意外傷害；但是，這種失手的片段反而更證明了男人／成龍的不敗之身。

這就是典型的男性形象：沒有受傷，沒有失敗，永遠屹立不搖，當然就沒有疾

病的病痛了。<sup>234</sup>

王浩威藉在電影中被普遍觀眾認同、喜愛的成龍「英雄」形象，點出令人欽佩的典型男性，在戰鬥或面對龐大勢力的挑戰時對傷害的無所畏懼。他們的剛強是非人的，缺少常人的情感，感受不到痛，也不能有失敗，若是在過程中叫痛或在最後獲得失敗的結果，即使之前多麼努力戰鬥也只能得到同情。男性的「強」，建立在戰鬥過程中對傷痛的無感，和最後必然的成功上。

在本章第一節談論「英雄」與「少年」的關係時，筆者提到鄭清文小說中的男性「英雄」在「少年」眼中（或透過「少年」反映出的）形象都有誇大的傾向，往往有接近非人的描述，例如〈轟砲台〉中阿炎神乎其技的射鳥技術、〈黑面進旺之死〉中不流淚流「目油」的進旺。然而，這些受到崇拜的男性「英雄」和王浩威形容的剛強男性一樣，一旦展露缺乏男子氣概的軟弱一面（如：三叔入牢），或其形象出現令人懷疑的弱點（如：年輕船夫懷疑祖父，真的能在颱風天過後下水，拉回一隻活豬嗎？），傳說便不再，而「英雄」的完美形象也立即受損。

在鄭清文小說裡，相較於女性「英雄」，數量較少的男性「英雄」之中，因「示弱」而喪失「英雄」地位得最明顯的，是〈睇〉中敘述者的三叔。三叔與「少年」敘述者之間的崇拜關係，建立在三叔單方面闡述的英勇事蹟上。最初使三叔「英雄」形象受損的，是一次敘述者有機會參與三叔時常掛在嘴邊吹噓的殺豬過程，卻沒如所預期的見到三叔高超的網豬技巧和英勇行動：

三叔並沒有自己動手，只在旁邊指揮。我有一點失望。後來，才知道三叔已好久沒有自己戳豬了。也許是年紀的關係，他的手會發抖。聽說有一次沒有刺好，被豬咬了一口，手指差點被咬斷。<sup>235</sup>

<sup>234</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁74、75。

<sup>235</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998

在屠宰場上，我沒有看到三叔表演捆豬的本領，因為每一條豬都捆得牢牢的，也沒看到他親自操刀。當時，我的確有點失望。<sup>236</sup>

原先敘述者認知中的三叔，是能「用一隻手把一頭三、五百斤的大豬一下子按倒在地上」<sup>237</sup>，擁有壓倒性的力量和膽識，但當他真正目睹三叔在殺豬場的工作情況時卻不見他的英勇，而且那原本龐大難敵的勢力——「三、五百斤的大豬」，也被「捆得牢牢的」。三叔這「英雄」不但沒有了與其相對，令其成為戰士的敵人，他的英勇也令人懷疑，與他過去「強」的「英雄」形象相較，真實的三叔顯得「弱」了，而且，三叔之所以不再刺豬的原因，竟是因為曾經一次「手指差點被咬斷」，這樣懼怕身體受損、畏懼「病痛」<sup>238</sup>的表現，令「少年」敘述者對他的崇拜受損，並讓「少年」心中傳奇的「英雄」形象就此開始失落：

最開始，我們到屠宰場看殺豬的時候，看三叔沒有親自動手，只在旁邊指揮著下面的人行事，在我們小孩子的心目中，也不免感到意外。我們的看法，那個真正動手操刀的人，才是真正的英雄。<sup>239</sup>

對「少年」敘述者而言，屠宰場是「英雄」展演的戰場，而三叔則是戰士，透過與豬搏鬥而成為「英雄」，但這「英雄」必須實際參與戰鬥，必須「真正動手操刀」，在與敵人(豬)面對面時要能親自揮出致命的一刀。然而，三叔原來是不親自出征的。沒有親自披掛上陣的他，使「少年」敘述者心中「英雄」的形象有了破綻，他過去所

---

年)，頁 46。

<sup>236</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 47。

<sup>237</sup> 同前注，頁 45。

<sup>238</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁 75。

<sup>239</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 50。

持的「英雄」力量也開始弱化。

自從三叔的「英雄」形象有了破綻，他讓「少年」敘述者敬佩的學問（讀過漢學）、知識（知道許多故事）、力量（能壓倒一頭三、五百斤的大豬），也在時間的推移下漸漸喪失光環。而在「英雄」形象受損後，發生的連串使「英雄」光彩漸失的事件中，最為關鍵，使「英雄」威信盡失的，便是三叔被捕的事件。

當三叔被捕入獄，「少年」敘述者大受打擊，因為他過去曾聽過日本警察刑求時犯人發出的求饒聲：

「大人，不敢了，我不敢了。」那聲音雖然很微弱，但是卻如縷不絕。那些聲音都變了，和他們平時的聲音完全不同。

我實在不能相信，那聲音當中，可能就有三叔的聲音。我不相信三叔會和那些宵小放在一起。在我的心目中，三叔是個大人物，誰會想到他也用那可憐的聲音求饒呢？但三嬸把他的衣服拿回來時，卻又不能不相信了。<sup>240</sup>

在「少年」敘述者心中，三叔是位有過人才能、氣力、勇氣的「強者」，是令他敬佩、憧憬的「英雄」，然而，這位「英雄」卻因做了宵小會做的事——將當時是配給品的豬肉賣到黑市，又可能雄風盡失的在拷問下，因身體與精神的痛苦而軟弱求饒。

「少年」敘述者震驚於三叔的不再英勇，和他其實同常人一般脆弱的本質，雖不願相信自己崇拜的「英雄」竟也是凡人，但三嬸拿回的髒衣服證明了三叔的慘況，使他不得不面對心目中「英雄」的不再。

自被捕事件始，三叔在「少年」敘述者心中的「英雄」形象快速弱化，敘述者也在這過程中飛速成長。在學問方面，當三叔教起漢文時，敘述者雖然不懂漢文，但「卻

---

<sup>240</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁49。

也略為感覺到三叔並不如我想像中那麼有學問<sup>241</sup>」，顯然敘述者對三叔的信心既不若往日那麼堅定，甚至還有些看不起，更別提最後三叔竟叫敘述者替他寫信，直接證明了三叔學識的不足，往日在「少年」心中偉岸的形象不僅已失落，更被成長後的「少年」漸漸超越：

因為這些事情，我已漸漸意識到，我的確有一些事情已比三叔高明，在我看來，三叔已不再是一位英雄了。

每當我想起三叔，心裏就常常有一種感覺。以前在我心目中的這一座高大的偶像，以在我面前倒塌下來，把滿身的破碎撒了一地。<sup>242</sup>

當「英雄」的形象損毀，崇拜的對象出現破綻，「少年」敘述者卻也因眼前偉岸「英雄」的弱化而快速成長起來。筆者認為，三叔這位「英雄」的弱化令少年敘述者受傷，毀去了他追求、崇敬的理想男性形象，但他的成長卻也從這道傷口開始。

羅勃·布萊在論述青少年的成長時，以一則童話〈鐵約翰〉論述男性的啟蒙過程。當中，一名野人象徵著男性野性、原始的靈魂，並且是少年的啟蒙導師。在跟隨野人住在森林中時，少年兩度犯錯，將一根手指與一頭長髮浸入不能讓任何東西掉入的湖水而變成金色，並因此被野人趕出森林，開始了成長的旅途<sup>243</sup>。羅勃·布萊藉此點明，男孩若要成為男人，必須「受傷」<sup>244</sup>，而這傷口是「每個人試圖釋放內在『野人』受的傷」，也是「年輕人必然要接受的傷口」<sup>245</sup>，是釋放男性內在力量和自信的契機。

身為「英雄」的三叔，是「少年」敘述者跟隨的勇猛理想形象（跟著野人居住），

<sup>241</sup> 鄭清文：〈睇〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁50。

<sup>242</sup> 同前注，頁51。

<sup>243</sup> 羅勃·布萊：《鐵約翰》（台北：張老師文化，1996年），頁3至13。

<sup>244</sup> 同前注，頁52。

<sup>245</sup> 同前注。

但「少年」敘述者受的「傷」，卻是他跟隨的「野人／英雄」力量的衰弱、身分的失落；是啟蒙導師的失職造就了「少年」的成長。顯然，〈睇〉一篇「少年」敘述者的啟蒙導師（三叔）並不會像〈鐵約翰〉童話中的野人，一直以力量支撐少年，讓少年在最後成為國王<sup>246</sup>。他反而是在展現力量、造就典範後失落力量、失落典範，以「英雄」的弱化，讓「少年」明白自己追求的男性理想形象並非恆久的價值，也讓男性典範失落，藉由寫失落的典範寫男性形象。

同樣迅速失落「英雄」身分的，還有〈水上組曲〉中船夫的祖父。當年輕船夫終於認定大水河是能讓他展現英勇的戰場，自己能透過自水中「救」回人或物成為「英雄」，而這英雄獲得的光榮與自信，將能使自己化身戰士的「高尚的理由」成真，得到意中人的賞識，他卻在自己終於贏得一場完美戰鬥，成功將落難湍急河水中撐著竹筏的人救回岸邊時，想起了：

……如果祖父還在，他一定會說，在全舊鎮下過大水河的只有他們祖孫兩個，一個拖上了一隻豬，一個救上了一個人。但，現在曾在暴風雨中下過大水河的祖父，那一次，卻只淋了一點小雨就一病不起了。<sup>247</sup>

〈睇〉中「少年」敘述者「英雄」的剛強與傳奇，終結在一次牢獄之災中，而〈水上組曲〉中年輕船夫祖父的「英雄」形象，終結在一場小小的感冒裡。正當年輕船夫循著祖父成為「英雄」的道路走，並且走到了目的地，終於也讓自己成為「英雄」時，他卻立刻想到了祖父。這位曾經勇得能與氾濫的大水河搏鬥，並且獲勝的「祖父」的「強」，事實上並無法恆久，他追求的理想「英雄」形象是「一點小雨」就能輕易擊敗的。

<sup>246</sup> 〈鐵約翰〉故事中，野人告訴出了森林的少年需要幫助的話就呼喚他的名字，並在後來幫助少年打了勝仗，讓他娶回公主，成為國王的繼任者。

<sup>247</sup> 鄭清文：〈水上組曲〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁94。

祖父這位年輕船夫的啟蒙導師，雖然讓他發覺了自己心中的「野人」——男性的力量與勇氣，也讓他藉由釋放「野人」（與氾濫的大水河搏鬥）成長（贏得自信和榮譽），但祖父的「英雄」形象，卻是建立在死亡——「英雄」弱化上。祖父因「一點小雨」而死亡，代表年輕船夫追求的「英雄」力量，實際上並不踏實，他追求的男性「英雄」身分，是微小之力便可輕易擊敗的，雖有一時的輝煌，但在輝煌過後最終仍會化為無物。男性「英雄」在此的實質意義是空虛、衰弱的。

至於〈舊路〉中的王老師，他雖沒有令「少年」陳仁安崇拜，但他也像阿炎、進旺一樣充滿力量。王老師在教育的戰場上站上了權威頂點，將男子氣概發揮到最盛，使自己高他人一等、令人懾服並跟從（當王老師選鎮長時，許多同學都去幫王老師拉票<sup>248</sup>），雖未讓敘述者崇拜，也稱得上是眾人給予「光榮、勇敢」封號的「英雄」<sup>249</sup>。

王老師在陳仁安少年時先給了他「傷口」，在陳仁安畢業前因不知名的理由賞了他無數個巴掌，但陳仁安卻並未因王老師給他的「傷口」而振作，反而因此成長停滯。陳仁安不但沒有繼續升學，更選擇了一條和緩、保守，無法有太多拓展（因為學歷低而受到歧視，無法順利升官<sup>250</sup>）的人生路。真正讓他成長的，反而是老來「英雄」氣勢盡失，變得矮小、畫圖手會抖，並且在他面前深切懺悔的王老師。

在與弱化的王老師再會時，陳仁安驚訝於對方的轉變，並因王老師的不再高高在上、變得「矮小」、易親近，得知了過去被賞巴掌的理由，想起了自己的資質其實並不差<sup>251</sup>，建立了自信：

實際上，他從來沒有想到自己的腦筋的好壞，也從來沒有人說到這個問題。但

---

<sup>248</sup> 鄭清文：〈舊路〉《鄭清文短篇小說全集·卷三——三腳馬》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁293。

<sup>249</sup> 在小說中，陳仁安形容王老師是「和最兇的日本老師一樣兇」並且十分威風，每年都挑畢業班裡最優秀的學生，在畢業典禮後賞他們巴掌，並且以驚人之勢升職，最後甚至參與選舉，當了鎮長，是一個十分剛強、有迫力，且掌握力量、具有指標性的男性形象。

<sup>250</sup> 鄭清文：〈舊路〉《鄭清文短篇小說全集·卷三——三腳馬》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁294。

<sup>251</sup> 同前注，頁300。

現在一聽到王老師的話，多少也覺得有些道理。至少，從三個孩子讀書的情形，似乎也可以得到一點證明。<sup>252</sup>

陳仁安在得知王老師當時打他的原因，是因為他讀書的資質好，雖然不特別出色，卻是班上最好的學生<sup>253</sup>，放下了自己這些年來對學歷不佳的自卑，將對自我的肯定轉向人的本質，而非外在的職場功業。除此之外，他也從王老師闡述自己競選失利過程中的一席話<sup>254</sup>，明白了自己過去所畏懼、排拒而眾人推崇、簇擁的，甚至因此而大幅轉變人生道路（不繼續升學）的強權，不過是一種「賭博」的勇氣，是「總有一天要失敗的」<sup>255</sup>。筆者認為，陳仁安在王老師這位「英雄」的連串失敗——教育、競選、人際的失敗上，在王老師強而有力的形象弱化上，建立了自信。

〈睇〉一篇中的「少年」敘述者因為「英雄」三叔的弱化，在內心造成了傷口，並因自己崇拜的「英雄」衰弱而意識到自身的成長；〈舊路〉一篇的陳仁安，也因為過去擁有「英雄」氣勢的王老師的弱化，得知了過去王老師給予的傷口並非傷害，而是一種欠缺解釋的暴力的鼓勵，找回了自身的價值；至於〈水上組曲〉中的年輕船夫，其祖父的「英雄」形象，則建立在一個使「英雄」本質弱化的死亡起點上。鄭清文筆下的「英雄」，若要給人力量、使人成長，其力量必須是弱化的，男性的「英雄」形象並不會成為貫串作品、令人認同的價值，相反的，它是一個注定失落的形象，唯有如此，故事中的男性角色，才能在最終體現鄭清文小說的關鍵字詞：人（少年）在「困境」（男性「英雄」形象失落、典範、理想的破滅）中的「超越意志」（獲得自信、成長）。

<sup>252</sup> 鄭清文：〈舊路〉《鄭清文短篇小說全集·卷三——三腳馬》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁302。

<sup>253</sup> 同前注，頁299。王老師每年都挑班上成績最好的學生，賞他們巴掌，作為畢業前的贈禮。

<sup>254</sup> 同前注，頁301。

<sup>255</sup> 王老師在競選失利後失去了朋友。同前注。

## 二 「英雄」的迷失

鄭清文筆下男性「英雄」的失落，除了「英雄」本身的弱化，更有「英雄」男子氣概施展方向的迷失。

本章第一節提到，鄭清文筆下男性「英雄」的「勇」是為他人付出的，且使男性成為「英雄」的，大多是他們懷抱「崇高的理由」為他人挺身而出的戰鬥，或展現使人願意跟隨的男子氣概。這些男性「英雄」擁有能將他人納入羽翼下保護的過人能力，但是他們往往在得到「英雄」身分後力量會迅速弱化，原先為「他人」展現的崇高男子氣概也會變質。這樣的迷失，則與「英雄」的力量隨「少年」敘述者成長的過程弱化一般，會隨著時間的推移變化。

〈黑面進旺之死〉中的進旺，就是一個典型的例子。進旺在少年時期擁有過人的勇氣與氣勢，面對「柔道劍道都在兩三段，課餘還在郡役所當日本警察的教導」<sup>256</sup>的老師打罵，不但一聲不吭，連淚也沒流。而且，為了保護過去一同上學的友人，敢於與敵對的他校學生單挑，能單獨潛入鄰村尋找殺父仇人、在百人面前劃傷與政府勾結的商人，是勇於追求正義、打抱不平的「英雄」。但他的「英雄」地位卻在他的名聲「傳遍全島」<sup>257</sup>達到鼎盛時，因「女性」而形象漸迷失：

據報上所載，他<sup>258</sup>被捕是當局設的美人局。進旺被一個叫秋香的藝旦下了迷藥灌醉了。秋香當然不是真名，甚至連她是否是一個藝旦都有問題。報上說，怕進旺的爪牙報復，秋香已被「保護」起來了。<sup>259</sup>

進旺如此一個剛毅、勇敢、敢做大事的人，竟不是敗在戰場上，不是敗在敵人的

<sup>256</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁242。

<sup>257</sup> 同前注，頁247。

<sup>258</sup> 指進旺。

<sup>259</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁248。

手下，而是敗在一個連真實名姓也不明的女人手裡，敗得不明不白，也敗得十分委頓。如同〈水上組曲〉中年輕船夫的祖父敗在「一場小感冒」上，進旺也因一件與他的成就相較之下毫毛不及的小事而敗。船夫的祖父與進旺的「英雄」形象的壯大、誇張，在擊敗他們的原因之下變得虛幻而浮誇，毫不切實，更脆弱不堪。讀者更透過這樣微不足道卻致命的小事，清楚的見到鄭清文筆下「英雄」的強大形象、力量，都是無法恆久的，而這也展現在〈水上組曲〉中年輕船夫獲得「英雄」身分後，立即想到祖父的死亡上。

年輕船夫意識到祖父的死亡之後，意中人的身影、他奮力戰鬥所為的「崇高的理由」便消失了。同樣的，進旺在暴露了自身的弱點（女色）後，他過去「英雄」的「崇高的理由」——為鄉里、為他人、為正義，也跟著消失。進旺在日本戰敗後乘勢成為地方勢力，雖在形象上其「勇」更為加強，成為了一個在幫眾攜武器簇擁下能夠獨自「空著手」<sup>260</sup>的狠腳色，但這位暴露了缺點的「英雄」已經不再完美。

首先，是進旺的威名已無法像過去那樣「傳遍整個北部」<sup>261</sup>「傳遍全島」<sup>262</sup>了，他「英雄」的形象因女性而產生裂痕後，氣勢隨之下降，再加上日本戰敗後的社會混亂，光憑他一人已不再能懾服眾人；〈睇〉中敘述者的三叔被關進拘留所，悽慘的受刑經驗徹底將他自「英雄」王位上拉下。同樣的，進旺也遭遇了讓他「英雄」身分徹底不保的事件：

黑面進旺沒落得很快。

有一天，他在街上巡察，迎面來了一個小伙子，突然拿一支扁鑽刺進了他的肚子裏，然後便飛也似地跑開了。小伙子的動作非常迅速，黑面進旺左右一千人物，居然讓他逃脫了。據說他是東庄人，東庄人一直在等機會，而現在，居然

<sup>260</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁250。

<sup>261</sup> 同前注，頁246。

<sup>262</sup> 同前注，頁247。

指派出一個年輕人就差點把他結束了。

黑面進旺受傷不重，但是從這時起，他立即從權威的寶座跌落下來。<sup>263</sup>

進旺的第二次失敗，和第一次一樣是件與「英雄」身分不符的小事。第一次進旺敗在一名姓名不明的弱女子手中，第二次敗在一名同樣姓名不明的年輕人手中。且這兩次的失敗，同樣在進旺的聲名、掌握的權力達到巔峰時，阻斷了他的發展、傷害了他個人權威、威猛的形象；第一次的失敗讓他的「英雄」形象有了「好色」的缺陷，第二次的失敗，使他成為了一個為了一己私欲而逞兇鬥狠的陰狠角色，徹底摧毀了他「英雄」的威信。

從此，進旺不再堂堂正正的與人正面對決。他不但趁手下阿金和虎琳爭奪頭領，且阿金因虎琳傷敗時殺了虎琳，以暗殺的方式保全自己的位置<sup>264</sup>，且在後來流亡的過程中濫殺無辜、危害婦女，做出了許多使「黑面不像黑面」<sup>265</sup>的行為。進旺這名曾經為「崇高的理由」祭出武力手段的「英雄」，他所擁有且為他人奉獻的過人武力、勇氣、氣勢已然迷失，成了自私、令人恐懼的暴力。敘述者不禁感嘆：

這時候，我也覺得他已變了，他已不是我心目中的英雄了。我很傷心他那樣一個人怎麼變得這樣下流了。這時候，他可能連那些部下都完全失掉了。在大家的心目中，他似乎已變成了一隻逢人便咬的瘋狗。<sup>266</sup>

過去對日本同學炫耀進旺是自己的朋友，為進旺所做的大事而得意的敘述者，和〈睇〉一篇的敘述者一樣，都面臨了心目中「英雄」的失落。但進旺的力量並未像〈睇〉當中的三叔一般漸次減弱，而是越發強大。進旺的能力仍然高於常人，擁有一般人不

<sup>263</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁251。

<sup>264</sup> 同前注。

<sup>265</sup> 同前注，頁252。

<sup>266</sup> 同前注，頁253。

能企及的武力、勇氣。但他所掌握的龐大力量施展的方向已經迷失，不再為他人而發，不再是能拯救「弱者」的英雄，而只是一個純粹奪取他人錢財、生命供給自己使用的流氓。

「英雄」力量同樣迷失的，還有〈轟砲台〉中的阿炎。筆者在前文論及，〈轟砲台〉一篇敘述者認為阿炎是「英雄」的，是他為了他人而「回頭」的拯救行動；使敘述者崇拜的，是阿炎以「緊握住敘述者的手」<sup>267</sup>，表示要共同承擔責任的義氣。但阿炎也與進旺一樣，隨著時間的推進而失去了戰鬥的「崇高的理由」，喪失了「承擔責任的義氣」。

阿炎忽視祖父過世後一肩扛起豆乾店店務的母親的辛苦，假借讀書之名不願幫忙，且看不起自家的事業。不但「最不喜歡人家叫他豆干阿炎」<sup>268</sup>，甚至連豆腐、豆花也不吃<sup>269</sup>。這種徹底的拋棄再再顯示出阿炎不願對母親負責，也不願對家傳事業負責的態度。阿炎在拯救被農人抓住的敘述者時展現的毅力、果敢，在最後成為了徹底拋棄原生家庭責任的巨大、持續的力量，最後甚至舉家移民去了美國：

不久之前，我曾聽說阿炎的太太去美國生產，想使小孩子獲得美國籍。當時我也覺得奇怪，雖然她妹妹住在美國，她卻連一句英語都不會說，為什麼一定要生一個美國籍的孩子。當時，我想她還會回來，沒想到阿炎也跟著去。<sup>270</sup>

在拯救敘述者時阿炎展現的負責任的毅力，迷失成支持他逃離家庭的漫長計畫的力量。他為他人展現的義氣，則迷失成了對繼承豆乾店的母親的賭氣。從一開始的無心店務、另謀他職，最後甚至拋棄了母親，也從自己的家庭中逃離，讓下一代與自己的根源毫無瓜葛（孩子一出生就是美國籍）。

<sup>267</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁78。

<sup>268</sup> 同前注，頁80。

<sup>269</sup> 同前注，頁82。

<sup>270</sup> 同前注。

阿炎在母親最需要他「回頭」的時候（祖父死亡，母親繼承店務）背棄了她，又在需要成年後的他承擔祖傳事業責任時逃離了家庭，而這位個人力量迷失，不再負責、講義氣的「英雄」和進旺一樣，都在喪失了敘述者心中的「英雄」身分後，做出了道德低下的事：

「他們到底去做什麼？」

「做豆乾。」

「做豆乾？」

「他本來在這裏學了一個月的廚師，就以廚師的名義出去了，聽說在那邊開餐館很賺錢，本來也打算能夠安定下來，但卻不行，所以想來想去，覺得只有製豆干最合適。以前，他在家裏幫忙，多少也知道一些。我只怕那邊的人是不是也喜歡常常吃豆干。」<sup>271</sup>

阿炎看不起自己家庭一脈傳承下來的技術，以另外的廚師身分想創立自己的事業，但卻在自身能力不足而失敗後，試圖在國外利用祖傳的製作豆干方法生存。他在為了一己私欲背棄了母親的期待、拋棄了家業的責任後，卻轉而重拾他「多少知道一些」卻不專精的做豆干技術。就如同進旺在為了個人權力殺害手下後做了許多讓「黑面不像黑面」<sup>272</sup>的事，阿炎也在個人利益的考量下走上了他一直以來不屑面對、逃避的行業，他們迷失的「英雄」力量，將他們推向了「失落」自我與身分一途。

男性角色雖被排拒在「似弱實強」的「英雄」範疇之外，但在屬於女性的「英雄」之外，鄭清文的小說中也有屬於男性的「英雄」形象，只不過，男性「英雄」的力量，是注定要消失的。這些有著男性「英雄」的篇章，在筆者看來都有一個足以擔任模範

<sup>271</sup> 鄭清文：〈轟砲台〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁83。

<sup>272</sup> 鄭清文：〈黑面進旺之死〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁252。

的男性角色，他們強大、令人懾服，或曾叱吒一時。與屬於女性，也是鄭清文小說普遍強調的主要價值「似弱實強」的「英雄」相較，女性「英雄」在故事最初並不強大，而是在陷於「困境」、面臨「悲劇」結果的過程中展現出堅強、積極，最終成了「英雄」。而男性「英雄」則是在故事最初聲勢浩大，卻隨著故事的發展漸漸失落權勢、力量。或起初不強大，隨著故事發展才漸漸壯大，但他們與女性不同之處，在最終必迎來「失落」的結果。

綜上所述，筆者認為鄭清文小說中這些為數不多的男性「英雄」的失落，間接指出了作家作品中男性的普遍形象——力量衰頹、權威形象失落。

鄭清文小說的「主題字詞」為：人在「困境」中的「超越意志」，而男性「英雄」在小說中剛硬的形象無法持久，總是在碰見了「困境」後失落「英雄」的身分。阿炎、進旺、年輕船夫與祖父，以及三叔，這些「英雄」形象都在遭遇了關鍵性的事件後漸次衰頹，最終失落；然而，女性「似弱實強」的軟性形象卻成為作品中恆久的價值。這顯示了在鄭清文的作品中，女性角色始終是掌握作品論述權威的那一方，是承載主題的一方，是「強」的，至於男性角色，則成為了喪失力量的一方。

## 第肆章 困境中的男性

在談論男性啟蒙的方法時，羅伯·布萊最開始如此說道：

在適當的情境下，當一名現代男性探究自己的心靈時，他會發現在被自己長久忽略的靈魂底層，躺著一名長毛野人。<sup>273</sup>

羅伯·布萊（下稱布萊）指出，現代男性（在這裡，「現代」是為工業革命以後）是失落了原始力量的一群人，但是男性的力量並未消失，只是潛藏在內心深處（躺著一名長毛野人）。「和這個野人進行接觸，是八〇或九〇年代的男人終究要踏出的一步。<sup>274</sup>」布萊認為，男性尋回與文明社會相背的內在野性力量，是必然的結果，現代社會塑造出的男性是「消毒乾淨、光滑無毛、膚淺」<sup>275</sup>的，偏向女性化，較為「溫暖、合羣、有活力<sup>276</sup>」，但卻喪失了男性的自信和力量，因此必須透過啟蒙運動尋回內在失落的男性。

原先父權社會中高高在上的男性威權，在現代社會中被壓抑而失落，現代男性必須為自己尋回力量，這是羅伯·布萊提倡男性啟蒙運動的主要原因。同樣的，王浩威在《台灣查甫人》一書的後記中，也提到台灣進入了一個「『新好男人』口號滿天飛的時代」<sup>277</sup>：

在「新好男人」的形象下，雖然姿態溫柔一點，笑容也多一點了，但是，男人還是扮演著男人的舊角色——永遠的照顧者，永遠的家的保護者，而不允許有

<sup>273</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年），頁22。

<sup>274</sup> 同前注。

<sup>275</sup> 同前注，頁23。

<sup>276</sup> 同前注。

<sup>277</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁206。

任何示弱的現象。<sup>278</sup>

在王浩威的觀察下，台灣家庭中的父親形象，已從「像雷公，是觸碰不得的」<sup>279</sup>剛強、有力形象，轉往「像聖誕老人，是可以在地上一同打滾的」<sup>280</sup>溫和。但雖然過去男性在家庭中不可質疑的權威形象已經動搖，身為父親，男性仍然必須擔負來自家庭的重責大任，只是是以一個較為柔軟的形象代之。

布萊筆下的現代男性是「失去力量」的，他們必須藉由如童話〈鐵約翰〉中的少年王子離母、離家過程，才能尋回自己「內在的戰士<sup>281</sup>」，重獲力量。王浩威筆下的台灣現代男性<sup>282</sup>「新好男人」風潮，則是因為一部汽車廣告的廣告詞「我是開始做爸爸之後，才學會做爸爸的」<sup>283</sup>而起。從一部「汽車」廣告引發的「新好男人」旋風，十分耐人尋味，因為汽車始終是文明、現代社會的象徵，也是工業社會改變人們生活最具代表性的產物之一。筆者認為，布萊與王浩威觀察下的現代男性，都有在工業改變人們生活後弱化的傾向。而誠如 Harvey C. Mansfield 所說：

今天，凡是談到跟兩性有關的，我們都避免用 man 這個字。譬如說美國曾經大力追求的那個閃閃發光的詞 right of man。只要是跟 man 有關的字眼，都受到了譴責並糾正，譬如說，mankind 變成了 human-kind；年代「人物」的 man 也改成了 person，諸如此類。但即使 man 所指的已經只是男性，在我們的新社會，manly（男子氣概的）仍有狂妄之嫌，照樣會受到譴責。一個男人要是具有男子氣概，態度就會有問題，他最好放乖一點。<sup>284</sup>

<sup>278</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁208。

<sup>279</sup> 同前注，頁207。

<sup>280</sup> 同前注。

<sup>281</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年），頁199。

<sup>282</sup> 王浩威《台灣查甫人》一書，是由1993年開始在《中國時報》上的「台灣查甫人」專欄連載編輯而成。

<sup>283</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁208。

<sup>284</sup> Harvey C. Mansfield：《虛無·中性·男子氣概》（台北：立緒文化，2000年），頁14。

藉由「man」這的單字被徹底的迴避、抹去現象，Harvey C. Mansfield 指出了現代社會中傳統男性（man）被視為「譴責、糾正」對象，而男性過去最值得稱道的價值「男子氣概」，則被視為一種「問題」。筆者認為，「man」這個字詞受到質疑、否定，和前文布萊探討男性啟蒙運動時的出發點——男性力量的失落，與王浩威觀察到的「新好男人」風潮一樣，都代表著現代男性，也是鄭清文小說中男性角色面臨的共同問題，那就是男性威權形象弱化的困境。「man」已失去擁有代稱全人類（mankind）的權力，過去為人倚靠、讓男人成為保護者的「男子氣概」（manly），男性的英勇、力量，成為了眾矢之的，而男性在這樣的環境轉變、壓迫下，似乎自然而然的收斂了父權社會中該有的威權形象，如「新好男人」風潮一般，轉而塑造柔和的形象。然而，這樣變得「姿態溫柔一點，笑容也多一點」<sup>285</sup>的，「乖」<sup>286</sup>的現代男性，相對的失去了屬於男性的力量，和原先建立在男子氣概上的自信。

在上一章，論析了鄭清文小說中男性「英雄」的建立與失落時，筆者指出男性「英雄」在鄭清文小說中的數量遠不及女性「英雄」，他們擁有的男性力量（武力、保護弱小）總是隨著故事情節的發展漸漸減弱。在這些為數不多的男性「英雄」之外，鄭清文小說中的男性角色又是如何的呢？綜觀鄭清文的小說，不難發現在一些較為突出的男性「英雄」角色之外，鄭清文寫得最多，描寫得也最深刻的，便是那些在故事一開始便「失去男性力量」的「非英雄」男性。這類角色時常在女性的對立面襯托女性的積極，做為故事的配角時如此，例如〈苦瓜〉中與情婦殉情，丟下問題的丈夫，或〈割牧草的女孩〉中，那位躺在病床上無法負擔家計的殘廢哥哥。當他們是主角的時候也如此，如：〈三腳馬〉中的曾吉祥，以半輩子的逃避，凸顯出妻子的勇敢、負責，〈舊路〉的陳仁安，則在事業不順時意氣用事，凸顯出其妻的堅毅。

在第二章，筆者歸納出鄭清文的小說主題字詞，是人在「困境」中的「超越意志」，女性角色是為承載小說主題的主要載體。當女性角色在「困境」中獲得「力量」，男

<sup>285</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁208。

<sup>286</sup> Harvey C. Mansfield：《虛無·中性·男子氣概》（台北：立緒文化，2000年），頁14。

性角色卻在鄭清文的作品中失去「力量」(男性「英雄」的失落),並一再展現陷於「困境」但無力超越的身影。失去「力量」、陷於「困境」中的男性,是何種模樣呢?接下來筆者將自男性在家庭中的身分困境,以及女性的關係兩個面向探討鄭清文筆下於「困境」中的男性面貌。

## 第一節 家庭中的男性身分困境

在談論家庭中的男人時,王浩威如此說道台灣婚姻關係中的男方與女方:

在我們的社會裡,婚姻中的男女雙方,兩者之間不論是年齡、身高、學歷、職業(有時甚至包括家庭背景),都有一種無形的強制的力量,要求男方要優於(或大於)女方;而女方雖然是落後,但也只能差一點點,不能差太多。<sup>287</sup>

王浩威道出的是台灣普遍對婚姻中男女性的刻板印象。男方的力量、社經地位、年齡必須大於女方,而妻子在丈夫身邊必須是「相對地小」<sup>288</sup>。女性在婚姻中扮演的是「弱者」,男方則必須擔任「強者」。但在鄭清文的小說中,當故事發生的場景在家庭中,男性卻是無能為力的那一個,他們往往陷在一個身分的「困境」中,無力做出改變。如〈寂寞的心〉一篇中敘述者的老父親,面對妻子的過世,身為醫師的他卻無能為力,在妻子死後他面對自身與子女的失和,卻仍無法有效溝通,只能將寂寞與痛苦書寫在日記中。

男性角色在鄭清文小說中的家庭裡,是安靜而壓抑的,他們通常不說出痛苦,面對意志堅強的女性角色時,時常以哀求的方式求和,在面對「困境」時,他們並不會「正面迎擊」,反而時常逃離應負的責任,就如布萊觀察到的現代男性,缺少力量、遺失了自信。

<sup>287</sup> 王浩威:《台灣查甫人》(台北:聯合文學,1998年),頁143。

<sup>288</sup> 同前注。

在第二章論悲劇與「困境」時，提到鄭清文描寫的「悲劇性」人物並非大人物，而是一些市井小民，其筆下角色所處的情境因而極為日常，而入贅，就是一個台灣父系社會中挑戰男性權威的婚姻制度。入贅代表著男性放棄家中的主導權，並依附在女系家族之下，筆者認為，對擔當家庭中父親角色，卻無法真正以父親身分掌握家庭權力的男性而言，這無疑是剝奪了他們的「力量」。以下，將著重探討特別突出男性於家庭身分「困境」的入贅問題。

造成男性身份「困境」的入贅問題，在詹家觀的論文《鄭清文小說中的社會變遷》中就被提及。詹家觀指出，台灣人普遍對「血脈傳承」<sup>289</sup>的執著，對入贅一事的負面印象，讓鄭清文筆下的男性於婚贅中，成為受外人指指點點的對象。正因為這種男性在各方面都比女方弱勢，男、女性在家庭中的身分達不到平衡的狀態下，才能在故事中體現對生命的思索，引出台灣社會以血緣、姓氏為家庭主要聯繫觀念的矛盾<sup>290</sup>。

男性一旦接受了入贅的安排，就彷彿拋棄了自身的尊嚴和姓氏，成了女方家的附屬品。正是這樣的傳統觀念與父權社會理應高高在上的男性權威衝突，造成了鄭清文小說中的男性「困境」。就算姓氏不同、血緣不同，人始終是人，有相同的價值，入贅的男性與沒有入贅的男性同樣是父親，依附妻子娘家勢力的男性也還是丈夫，但鄭清文筆下的這些男性卻因此自卑。筆者認為，鄭清文描述入贅的男性時，呈現當男性做出與社會期待、性別期待不同的抉擇時所遭遇的「困境」（來自外人的不認同，和自身於入贅家庭中次等的地位），藉此探討生命的本質，同時呈現了失去「力量」的男性們的萎頓，和他們無力扭轉家庭身份「困境」的樣貌。

對鄭清文小說中的男性角色而言，入贅意味著自己身為男性的「力量」不足，甚至是一種出賣自尊的行為；即使入贅後掌握了家庭的實質權力，卻有深刻的身分認同上的問題，這在〈堂嫂〉一篇中可見端倪。堂嫂家雖非富貴，但有一間店面，經營金香生意，雖以招贅的方式招敘述者的堂哥入門，但經濟的大權與家庭權力並未屬於堂

<sup>289</sup> 詹家觀：《鄭清文小說中的社會變遷》（台北：政治大學中國文學系碩士論文，2000年），頁121。

<sup>290</sup> 同前注，頁121至124。

嫂本人：

堂嫂的父親死了之後，堂哥雖然是入贅，卻坐在主人的位置上，每看到香客，就吆喝著，要堂嫂去追趕。他的口氣和那光頭的老人完全一樣。<sup>291</sup>

但過了不久，堂哥卻和別的女人跑掉了。堂哥還對人家說，男子漢，沒有出息的，才去入贅。所以他把堂嫂和兩男兩女四個小孩一起丟下。<sup>292</sup>

敘述者堂哥效法的「光頭的老人」為堂嫂的父親。雖然堂哥是入贅，但他入贅的是個男權至上的家庭，身為在其中的男性，堂哥是站在權威頂點，掌握著對家中的女人呼來喝去的權力。和堂嫂的父親一樣，堂哥能夠用一句汗巖的話：「娘的，還不趕緊！」以貶抑女性的態度趨動堂嫂賣命衝過車速極快的大馬路，到另一邊販香，自己則待在安全的店內，坐在「主人」的位置上觀賞（或是監視）家中女人為他們付出。然而，堂哥就算坐在「主人」的位置上行使著「主人」的權力，主導著整個家，他卻認為不是男子漢、沒出息的人才會去入贅，可見得他就算已實質手握家庭權力，卻仍不認同自己所在的位置和身分。

堂哥在坐擁家庭、經濟權力，因入贅而產生了身分認同上的分裂，首先是因為他在拋棄男性自尊與姓氏的婚姻方式之中，選擇將男性的「力量」交予女性，代表著他交出了家庭首腦的位置，然而他卻進入了父權至上的家庭，仍舊享有著男性在家庭中的權力，這與他入贅的身分產生了矛盾。再者，堂哥的權力是繼承自堂嫂父親，也因此，他享有的「父權」是遺留物，是來自堂嫂一方的血脈。他只是替代品，替代堂嫂的父親維護家中的權力體系。

另外，在家庭關係中，父權絕對的關係因「父性的不確定性<sup>293</sup>」而生。過去，男

<sup>291</sup> 鄭清文：〈堂嫂〉《鄭清文短篇小說全集·卷四——最後的紳士》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁23。

<sup>292</sup> 同前注，頁24。

<sup>293</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲（Dietrich Schwanitz）：《男人是不完美的女人》（台北：商周出版，2003年），

性為了確保女性生出的下一代是自身的血脈，控制了女性的性生活，成為了家庭的首腦，確保兒子繼承自己的姓氏，將屬於他的家族延續下去<sup>294</sup>。雖然堂哥不必擔憂生出的下一代非自己的血脈，但由於入贅的協定，孩子必有從母姓，這是他作為讓自己取代家中父權位置、獲得經濟主權，在入贅時讓出的男性家庭權力之一。堂哥在取得堂嫂家中替代「父親」位置、獲得權威的同時，讓失了對下一代的主權，他於是欠缺「傳宗接代的自豪感<sup>295</sup>」，同時缺少對父親與丈夫角色的認同。

在第四章筆者曾提到，吳爾芙認為長久以來男性透過女性這面「幻異而美妙的鏡子」<sup>296</sup>見到自信、自大的自我；當女性顯得弱小時，男性就透過女性的弱小而壯大自己。在鄭清文筆下的入贅家庭關係中，男性即使掌握著弱小的女性（堂嫂），他們自身的壯大的形象卻總如鏡象般地空虛，沒有實質上的認同，其「一家之主」的身分是失落的。

筆者認為，入贅的男性即後能掌握家中的權力，但在他們接受入贅的那一刻開始，就代表著他們已然接受透過婚姻的關係交出部分男性的威權，依附在女系家族之下。入贅的男性即使能如〈堂嫂〉一篇中的堂哥，站在家中權力的最高點，但這樣的權力卻是男性以自身的存在（血統、宗氏），犧牲男性權力換來的。男性因此在家庭中成了無法伸展「力量」的角色，陷入了家庭身分的「困境」中，因為他們的父親身分不完整，手中掌握的權力，則是以契約換得。

入贅這樣一個讓出男性在家中的主導權、下一代歸屬權的契約制度，讓家庭中擔任父親角色的男性陷入的「困境」，在〈咖啡杯裡的湯匙〉一篇有更詳盡的描述：

二叔是父親的親弟弟，不過和父親不同姓。

因為祖父是入贅到祖母家，依照婚前的約定，林仁和看過那一張用紅紙寫成的

---

頁 23。

<sup>294</sup> 同前注。

<sup>295</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲 (Dietrich Schwanitz)：《男人是不完美的女人》(台北：商周出版，2003年)。

<sup>296</sup> 維金尼亞·吳爾芙：《自己的房間》(台北：天培文化，2000年)，頁 67。

契約，他們所生的最大男孩，姓祖母的姓，歸林家，其餘的都從祖父的姓，姓邱。

其實，最大的問題不是姓什麼，而是祖父對待子女的方式和態度。因為祖父是入贅的，沒有決定權，而祖母是相當偏袒父親的。

父親順利讀完高中，而二叔卻只讀完小學。父親那年代，能上高中，已算很不錯的了。不但如此，祖母在過世之前，還把唯一的一幢房子過戶給父親。因此，二叔到現在還是在台北市近郊租房子過日子。<sup>297</sup>

敘述者林仁和的祖父和〈堂嫂〉一篇中敘述者的堂哥一樣，是入贅的身分。他雖然是丈夫、父親的身分，卻因為入贅而喪失了男性在家庭中的權威與話語權，像是一個確保女系家族能夠延續香火的工具，雖然擁有一個家庭，但這家庭卻不屬於他，而屬於妻子，因此他沒有立場，也沒有力量干涉妻子對孩子的不平等待遇。

林仁和的祖父和〈堂嫂〉一篇中敘述者的堂哥，同樣是入贅女方家的男性角色，而他們入贅後與妻子生的第一個男孩子也同樣從母姓<sup>298</sup>。在〈堂嫂〉中，讀者未能清楚明白敘述者的堂哥，之所以能如此輕而易舉拋下「兩男兩女四個小孩」的原因，〈咖啡杯裡的湯匙〉則提供解答。對入贅的男性而言，他們依附的是較有勢力、強勢的女方家庭，入贅讓他們得以取代女方家中缺少的男性繼承人，但擁有入贅身分的他們並非與妻子建立家庭，而是去融入妻子的家庭。他們在家庭中實質的身分地位，還仰賴妻子家庭的中男性角色的空缺決定，而他們能掌握的權力，也由代表家庭主權的妻子決定。〈堂嫂〉中敘述者的堂哥是入了妻子的家，取代了堂嫂父親的位置，由於堂嫂的弱，敘述者的堂哥繼承了堂嫂父親的權力；林仁和的祖父入贅妻子的家，取代長子的位置，但由於妻子的強和對自家繼承人的偏愛，他在家中的權力便變得弱了。

<sup>297</sup> 鄭清文：〈咖啡杯裡的湯匙〉《鄭清文短篇小說全集·卷六——白色時代》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁19。

<sup>298</sup> 〈堂嫂〉一篇中，堂嫂的小兒子對母親不滿，原因是覺得她認為「因為他不像大兒子姓她的姓，就不疼他」，從這裡可以得知堂嫂的大兒子從母姓，與〈咖啡杯裡的湯匙〉中的情況相同。

入贅男性角色在家中的名分、權力、地位，都由女性決定。固而可以推知，〈堂嫂〉中敘述者的堂哥能拋下自己與妻子生的四個小孩，拋下一整個家與繼承來的金香行生意，是因為他所掌握的威權本不屬於他，而是來自與妻子的婚姻關係。即使他在家中對妻子頓指氣使，自始自終他手中握著的「力量」仍來自被喝斥的妻子，而非他個人擁有。

王浩威對比侯孝賢《戲夢人生》中李天祿與林強兩人一自然、一僵硬的肢體，觀察台灣男性「只要被看，特別是被擁有權力的人凝看了，他就開始慌張」<sup>299</sup>的表現，歸納出男性在父權結構下被要求必須具備的形象：

台灣男人的父權結構在這裡就可以很清楚看出。整個傳統教育的環境就是要求男人要獨立、要力爭上游、要學會不依靠別人；這些要求，其實也就暗示了男人要做一個天生的權力擁有者，是管理別人或施與恩惠給別人的。<sup>300</sup>

在王浩威的觀察下，台灣父權結構下的男性被要求要擁有權力，而這權力必須是「天生」，不能是被他人給予的，且他們必須獨立。在這樣天生血緣的父權結構之下，鄭清文所描寫的入贅男性角色，卻是藉由後天婚姻關係，以「契約」方式換得權力。因為如此，入贅的男性角色沒有被排拒在父權的家庭關係之外，仍在家中保持父權形式上的權力。〈堂嫂〉中敘述者的堂哥，就在這以男性為尊的一家之主的形式之中；然而，他的身分、力量和權力，都是其入贅的女系家庭給予的，他們的本質不在父權之中，成為空掌握家庭權力，卻沒有實名的統治者。

〈堂嫂〉一篇的堂哥選擇自婚姻中遁逃，而〈咖啡杯裡的湯匙〉中林仁和的祖父，則選擇喪失家庭中的話語權，都是因為他們陷入了一個家庭身分的「困境」，雖佔著權力中心的位置，實質上自身卻毫無力量，他們的力量來自女性，來自婚姻關係，是

<sup>299</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁26。

<sup>300</sup> 同前注。

女性給予，而非屬於男性自身。

鄭清文書寫得最詳實、細膩，深入描寫了失落男性力量的入贅男性的無力的，便是〈蚊子〉。〈蚊子〉一篇中，入贅的邱永吉在事業上十分成功，擁有一份好工作，但他卻缺乏「力量」：

他<sup>301</sup>眼睜睜地望著所吐出來的煙。有些報紙已從第一版看到第十版，連較大的廣告一字不漏地看過，在晚報上所登的許多餐廳，雖然沒有去過的，他也可以像小孩子背著電視的廣告一般，把它們背誦出來。<sup>302</sup>

升上副理已半個多月了，在同一個分行，他所感到唯一不同的地方，恐怕就是工作減少了。雖說副理是升經理的跳板，離開當經裡應該還有一段很長的時間吧。

……真不值得。他在心裏想著，把桌上的東西擺好，看看手錶，才七點多。回家，還早了一點。<sup>303</sup>

邱永吉將一份報紙看得滾瓜爛熟，甚至連廣告都不放過，就連對他絲毫沒有作用的餐廳廣告也能倒背如流，百般無聊的閱讀過程並無他個人事業上成就的影子，絲毫不見意氣風發、掌握權力跳板的男性自信。他工作減少了，卻也不為能早下班而喜悅，反而認為「太早」，而展開了連串拖延時間的舉動。首先，他決定去理髮店剪他那頭「並不長」<sup>304</sup>的頭髮，無奈理髮店當日休業，接著，他又決定「到西門町去走走看看」<sup>305</sup>，便在路上漫無目的的閒蕩，一晃便是兩個小時，直至晚間九點才抵達家門<sup>306</sup>。

一直要到邱永吉進入家門，他之所以拖沓不回家的理由才漸漸浮現檯面：

<sup>301</sup> 指邱永吉。

<sup>302</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁149。

<sup>303</sup> 同前注，頁151。

<sup>304</sup> 同前注。

<sup>305</sup> 同前注。

<sup>306</sup> 同前注，頁152。

家裏開著一家五金行，是由來治在經營。說得正確一點，這家吳福興五金行是來治的父親所創設的，已有四、五十年的歷史了，現在老人家已退休，店務全由來治接管。由於地點好，老人家又一像主張信實無欺，待人敦厚，所以生意一直興盛不衰。<sup>307</sup>

邱永吉回的並非自己與妻子共同建立的家，而是妻子的家，更正確來說，是妻子自父親手中接管的家。邱永吉以一個外人的身分，藉由入贅融入了妻子來治的家庭，成了丈夫、父親，然而這個家庭的事業並不操在他手上，經濟並不需要他維持（五金行生意興隆），且妻子將全家掌理得有條不紊<sup>308</sup>，這個家也不需要他的領導。從鄭清文替邱永吉妻子取的名「來治」，可看出作家對夫妻關係的諷刺，妻子是「來治」丈夫、家庭的，是實質上的權力掌握者。

在屬於妻子的家中，邱永吉這位入贅的男性始終有自己是多餘、受制於人的不自在，這展現在他回家後一連串的舉動中。

邱永吉回到了家裡，做事便縮手縮腳，總是要顧慮到自己融入的這個家庭中的其他人，無法大方自由地提出要求、隨心所欲。他想轉開朋友推薦的山水音響聽音樂，卻因想到來治對聽音樂沒什麼興趣，又想到岳父母正在等他吃飯，便立刻作罷<sup>309</sup>；吃飯時，他突然想喝點酒，卻「不好開口<sup>310</sup>」；妻子隨後也同桌吃飯時，他「想伸手捏她一下，但在二老面前，有些不自在<sup>311</sup>」，受制於代表女系家庭的岳父母。

邱永吉這位入贅男性並非「天生的權力擁有者」<sup>312</sup>，也並非「管理別人或施與恩

<sup>307</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁153。

<sup>308</sup> 同前注，頁155。

<sup>309</sup> 同前注，頁154。

<sup>310</sup> 同前注，頁155。

<sup>311</sup> 同前注。

<sup>312</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁26。

惠給別人」<sup>313</sup>的身分，相反的，他的權力是妻子給的，而他在家中是被人管理、被人「施予恩惠」：

飯桌上放著一盤三層肉，那是他最愛吃的，而家裏其他的人，包括阿金，都不愛吃。從量看來似乎多了一點，但他必須把它吃光。如他沒有吃光，他們會問他身體有什麼不舒服，如吃完，下次可能還有同樣的一盤。有一次，他要阿金不要弄那麼多，她說這是頭家娘吩咐的。<sup>314</sup>

餐桌上這一盤其他人都不喜歡的三層肉，是妻子來治特地吩咐傭人阿金為邱永吉準備的，但在邱永吉眼中，這一盤只給他的肉卻成了龐大的壓力。面對實質掌握家庭權力的妻子，邱永吉無法拒絕她的給予，而「必須把它吃光」，因為「如吃完，下次可能還有同樣的一盤」，這個「可能還有同樣的一盤」，顯示了邱永吉這位入贅男性在家庭中享有的特權可能被隨時收回，他獨享的事物並非他所有，而是來自妻子「施予的恩惠」<sup>315</sup>，若不即時保住從妻子處來的「恩惠」，他在家中享有的權力便會少了一點。

和〈咖啡杯裡的湯匙〉一篇中敘述者的祖父一樣，必須靠妻子「施予」才能擁有權力的邱永吉，也與妻子的家庭訂了出讓下一代歸屬權的約定：

在他入贅到吳家之前，關於孩子的姓氏，也曾透過介紹人先做協議，並寫成「覺書」<sup>316</sup>。本來，約定第一胎從女姓，以後各胎從父姓，後來經二老提出異議，改由一三五從母姓吳，二四六姓邱。<sup>317</sup>

<sup>313</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁26。

<sup>314</sup> 同前注，頁154。

<sup>315</sup> 同前注，頁26。

<sup>316</sup> 切結書。

<sup>317</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁156。

自同意入贅開始，邱永吉便交出了自身的姓氏，也交出了在家庭中的權力。一旦簽下契約，讓出下一代的所有權，邱永吉男性的威權在未來的家中便不再完整，而他在家庭中的權力將由女性——他的妻子取而代之。雖然邱永吉本身覺得「姓吳、姓邱不都是自己的孩子<sup>318</sup>」，但入贅一事確讓他陷入家庭「身分」的認同「困境」中，他有著「一家之主」的身分，但實際上無法作主，在面對需要做為家庭抉擇的時刻，邱永吉永遠是和〈咖啡杯裡的湯匙〉中敘述者的祖父一樣，沒有聲音、不能有聲音。

邱永吉的沒有聲音、不能有聲音，以入贅婿身分面臨的家庭「困境」，可由其與大女兒秀玲的一番談話中窺見端倪：

「爸，你說我應不應該交男朋友？」

「我不反對，不過……」

「要問媽媽對不對？」

「妳知道的……」

兩個人靜靜吃了片刻，秀玲突然打開派司套，取出一張照片遞給他。

「爸，你看這個人如何？」

「長得還不錯。」

「爸，我再問你一次，我可以交男朋友嗎？我要你自己的意見。」

「……」

「爸，你還是沒有意見？」

她倏地站了起來，拿圍巾把嘴一擦，丟在桌上，頭也不回地走了。<sup>319</sup>

縱使邱永吉不在意自己的孩子是從母姓還是從父姓，但他始終清楚明白，是妻子來治授權他父親的身分，而他必須要透過來治才能做一位父親，於是在女兒詢問他對

<sup>318</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁157。

<sup>319</sup> 同前注，頁158。

自己交男友的意見時，他選擇了沉默，因為一但他「說」了，就是踰越他人贅的身分。然而，一旦邱永吉選擇「不說」，缺少話語權的他，便失去了大女兒心目中領導者的身分，就使得父親的身分缺損。

邱永吉與前文〈堂嫂〉中的堂哥處境相當，喪失了下一代的所有權。面對下一代擇偶的問題，女兒擁有的「自主權」，正映照出父親自身的無自主性。從預先準備好的照片看來，邱永吉的女兒早已決定自己「要交男朋友」，也「已經決定要和誰交往」。她之所以在知道家中大小事都由母親決定的前提之下，特別徵求父親的同意，是希望能從在她成長過程中從未離開入贅陰影，從未以自己的身分自由地表達意見、做決定的父親處，得到作為一個人享有的自由意志與勇氣。最終，女兒自然而勇於做出自己的選擇，父親卻始終受制於入贅的身分而無語著，也正是女兒「頭也不回」的身影，象徵了邱永吉失落的親屬主權。

〈春雨〉一篇中入贅的安民，也有與邱永吉同樣的沉默：

安民姓蘇，我們都不叫他的姓，只叫他安民。一般，小孩子都叫他安民伯或安民叔，也有少數人叫他老闆。但是，叫他老闆，他都不直接回答。<sup>320</sup>

我們不叫他的姓，是因為他是入贅過來的。他的妻子姓林，叫林素貞，我們都叫她阿貞。阿貞是那家雜貨店阿土伯的獨生女。<sup>321</sup>

安民對身分問題的沉默，展現在旁人叫他「老闆」之時。雖然他實際上的確掌管著阿土伯的雜貨店，也是明正言順的繼承人，但經由入贅而獲得雜貨店經營權與田產的安民，其所擁有的雜貨店生意、老闆的身分，都是妻子阿貞處來的「恩惠」。他也和邱永吉一樣，雖然在家庭中有一席之地，但這位置卻與妻子的存在連在一塊，因此

<sup>320</sup> 鄭清文：〈春雨〉《鄭清文短篇小說全集·卷五——秋夜》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁260。

<sup>321</sup> 同前注，頁261。

實質上並不屬於他。

與其他鄭清文小說中入贅的男性相較，筆者認為，安民姓氏的被抹消，與不屬於（須靠妻子「恩惠」）他的家庭權力、身分，最能深入入贅呈現男性於家庭中的「困境」。因為他在家庭中的男性權威被抹消得尤為徹底，不僅在家中的位置、權力皆是妻子的「恩惠」，甚至連其存在本身也是。認識安民的人因為他的入贅，不叫他的姓，然而蘇安民的「蘇」姓，實際上也非本姓，而是來自於照顧他的孤兒院院長：

安民是個棄嬰，父母是誰，沒有人知道。有些棄嬰，他們父母為了將來認領的依據，有時還留個名牌，或一封信，或一件信物。至於安民，卻什麼都沒有。也就是說，他的父母已完全沒有考慮到將來認領的事情了。安民是院長給他起的名字，他姓蘇，其實蘇是院長的姓，那些身分不明的孤兒，全部都姓蘇。<sup>322</sup>

身為男性，安民必須確認延續下去的自身血脈來源不明，更由於安民是孤兒，他也沒有必須藉由婚姻關係維繫的父系家庭。除此之外，安民個人的存在，還仰賴妻子以生產延續。在妻子阿貞與安民遲遲無法生出小孩時，安民被敘述者撞見的，拿破碗裝水的怪異行為，和他藉破碗訴說的一番話，正展現了男性對個人血脈（存在）無法延續的焦慮：

「你看，這一條小水溝，水從很遠的地方流過來，也流到很遠的地方去。只要水不斷地流著，小水溝就不會乾掉。但是，裝在碗裡的水，是不流動的。它沒有來源，所以很快就會乾掉。我試過好幾次了，不會超過一個禮拜<sup>323</sup>。」

安民的孤兒身分，讓他有如破碗一般，自身的存在若不藉由下一代延續，他就是

<sup>322</sup> 鄭清文：〈春雨〉《鄭清文短篇小說全集·卷五——秋夜》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 262。

<sup>323</sup> 同前注，頁 263。

孑然一身，而身為男性，沒有家庭的他將是不完整的，無法：「往上看，繼承了古早祖先的香火；往下看，家族將透過他延續下去<sup>324</sup>。」無法「覺得自己是永恆的<sup>325</sup>」。像裝在破碗中的水一樣，隨著生命的流逝（水的蒸發），安民在這世上的位置也將消失，而唯一能讓他留在這世上的，就只有藉由生育，藉由妻子阿貞。

安民自身身分的「虛」，無疑凸顯了女性在家庭關係中對入贅男性的重要性，也凸顯了一般男性身分建構在他人認定之中的特性：

男人的角色由人工雕琢而成，它是社會發明的產物，在人類行為所有劇碼中，有一個特定的男性區域，與其他區域涇渭分明開來。……身為一個男人，他必須嚴格遵守分隔男人和女人、兒童之間的界線。一但越過界線一步，便意味著自毀男人的形象，失去社會其他成員的尊重。在傳統的文化中，這種情況代表著一個人的「社會性死亡」。<sup>326</sup>

無論是〈堂嫂〉裡敘述者的表哥、〈咖啡杯裡的湯匙〉中敘述者的祖父、〈蚊子〉中的邱永吉，還是〈春雨〉一篇中的安民，他們的「角色」都是藉由入贅的婚姻制度，藉由融入的家庭勢力、妻子的強與弱，由外力雕琢而成。

這些男性摸索著這些人工外力構築的界線說話、行動，然而在這些界線產生矛盾，當男性交出家庭權威，卻仍然必須站在家中掌握權威的位置，承擔領導者的責任；當入贅身分與父親、掌握家庭權威的一家之主身分發生衝突時，鄭清文筆下的入贅男人們不像遭遇「困境」的女性們能積極尋求突破，他們往往選擇逃避，沉默以對（如安民、邱永吉），或轉身離去（如〈堂嫂〉中敘述者的表哥），而他們也因為沉默，卡在身分「困境」中，動彈不得。

<sup>324</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲（Dietrich Schwanitz）：《男人是不完美的女人》（台北：商周出版，2003年），頁23。

<sup>325</sup> 同前注。

<sup>326</sup> 同前注，頁64。

鄭清文選擇書寫入贅這一以女系家庭為主，削弱男性在家庭中權力的婚姻關係，呈現了台灣一段時期的現象，也呈現了男性的社會困境。入贅婚姻中，高漲的女性權力，和男性於其中的窒礙、無力，正對應著男女權力漸變的現代社會。

## 第二節 男性的自我困境

男性的威權建立在父權之上，而男性因此得到權力、自信，然而，當鄭清文小說中的男性在家庭這個結構中失去了他本該擁有的「力量」，當本該代表權威的身分陷入了「困境」，他們不像女性陷入「困境」時，能夠以內在堅強的「意志」尋求解決之道，反之，他們以沉默迴避問題。

王浩威曾就男、女性對聽演講一事的反應，對男性迴避問題的情況做了一番觀察。在聽演講的情境中，當大部分談論的主題都環繞在日常生活，聽眾必須被動的聆聽，「等於是要面對自己的某一部分，而進行或深或淺的對話<sup>327</sup>」。而正是這樣的被動，牴觸了男性的男子氣概，因為：「男人是被訓練要發言的，在公開的社會情境中，這樣的發言是代表著自己保持了一種言詞上的攻擊性，是傳統的「男性氣概」所要求的<sup>328</sup>。」筆者認為，王浩威的觀察點出了男性為了保全男子氣概，時常會對自身的問題採取迴避的態度；他們能夠在談論他人時暢所欲言，卻無法凝視自己的內心，尋求解決的方法。

正如泰瑞斯·瑞爾所說：

我們的文化似乎以個可怕的陰謀，群起掩飾男人的憂鬱。

諷刺的是，造成男人憂鬱的那一股力量，正好也阻止我們指認男人的憂鬱。男

人是不該軟弱、受傷的，應該克服痛苦。如果被這些東西擊倒，他很可能自慚

形穢，而他的家人、朋友，甚至心理健康專業人士也會這樣認為。然而，我相

<sup>327</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁148。

<sup>328</sup> 同前注。

信這個秘密的痛苦深埋在許多男人的內心中，他們的生活諸事難順。隱藏的憂鬱對我們所認定的男子和造成了許多問題：身體疾病、酗酒和服用禁藥、家庭暴力、親密關係挫敗、厭倦職場生涯。<sup>329</sup>

「造成男人憂鬱的那股力量」是為男性必須堅強的「男子氣概」，也是在第四章筆者論及鄭清文小說中英雄的「弱化」時，所引的王浩威所指出的「沒有受傷，沒有失敗，永遠屹立不搖，當然就沒有疾病的病痛」<sup>330</sup>的典型男性形象。正因為男性必須要「強」，他們往往對自身的「弱」採取逃避態度，無法像女性那樣如此乾脆的做為「一場演講的聆聽者」，被動的採納意見，從而獲得成長<sup>331</sup>。

鄭清文小說中的男性的沉默、逃避態度，除了呈現在面對家庭身分的「困境」、父權權威的缺損時，也同時呈現在他們面對自我的時候，無法如女性一般正視自身的問題，往往在小說中陷入了難以言說的內在「困境」。

## 一 空虛的自我

鄭清文小說中男性的自我困境，首先展現在男性角色對個人問題的回避上。這些男性角色的一雙眼總是向「外」看的，不像女性總是凝視自己的內心，從中尋求超越「困境」的「意志」，也因此他們的自我困境，往往不是一個清晰而明確的問題，而需要女性這面「幻異」<sup>332</sup>的鏡子來協助呈現；透過這面鏡子，鄭清文筆下的男性角色才得以意識到自身的真實樣貌。

〈下水湯〉一篇中，紀有德在聯考結束後的一天早晨，突然意識到了不認識的自己，正是透過女性這面鏡子。在見到報紙上那則女學生陳屍甘蔗園的新聞之前，紀友

<sup>329</sup> 泰瑞斯·瑞爾 (Terrence Real):《男人其實很憂鬱》(台北:張老師文化,2003年),頁16。

<sup>330</sup> 王浩威:《台灣查甫人》(台北:聯合文學,1998年),頁76。

<sup>331</sup> 同前注,頁148。

<sup>332</sup> 維金尼亞·吳爾芙:《自己的房間》(台北:天培文化,2000年),頁67。

德的生活單純而目標明確，像是「一條又細又瘦的直線<sup>333</sup>」，全然為了學業而奮鬥：

……尤其在這幾年裏，好像什麼事也沒發生過。他只知道讀書，只知道成績，只知道等待在上面的學校的名字。他只知道如何考得更好，以便考取理想的學校。不但他這樣，他的父母也這樣，也許比他自己更加關切。<sup>334</sup>

一直以來，紀有德只看著學業，只為了學業而生活，他成就自己的方式是在學業戰場上，為了「考取第一志願」這樣「崇高的理由」<sup>335</sup>而戰。然而，他真正確保自己實現這「崇高的理由」時，卻藉由女性這面鏡子首度見到了自我的空虛。當他見到女學生姦殺案的新聞，當「女學生、裸屍、乳罩、三角褲」這幾個「似乎很陌生的字，突然膠黏在他的腦子裡<sup>336</sup>」，這些陌生卻每天發生在他身邊的真實事件，便點醒了紀有德自己生活的單調、乏味：

女孩子穿著奶罩、倒會、車禍、貪汙，似乎和他發生不了關係，但在這短短的一天之內，在這小小的一個版面，他卻發現了那麼多的事。而這一些事好像遠遠的圍繞著他，而他卻一直沒有感覺。<sup>337</sup>

紀有德從記載一名女性的「小小一個版面」，「發現」了許多他過去「一直沒有感覺」的事，也感知到記載在報紙上許多過去看似與他無關的事，實際上都與他的生活息息相關。筆者認為，紀有德的這項「發現」正肇因於此前他對自己生活空虛的逃避態度，為了課業這「崇高的目標」，紀有德做了許多選擇，選擇只花五分鐘看報、選

<sup>333</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁89。

<sup>334</sup> 同前注，頁88。

<sup>335</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年），頁204。

<sup>336</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁87。

<sup>337</sup> 同前注，頁88。

擇只看社論版、選擇「無視這一些真實<sup>338</sup>」，而正是因為他選擇逃避除了學業之外的生活，才使得他的「生活」僅剩下學業，徒留下自我則是「一段很長的空白<sup>339</sup>」。

同樣以追求外在目標而對空虛的自我採取逃避行為的，還有〈音響〉一篇中的楊玉磬。紀有德追求學業上的勝利，楊玉磬則忘情追求音響技術。他和紀有德一樣，追求外在、物質的成功，好些年來生活中似乎只有音響和音樂。隨著年齡漸長，楊玉磬對音響設備的追求與日俱增，從「一架小小的收音機」，到「一架電唱機」，再到「帶盤式錄音機」，慢慢的他有了「音響」，接著又更加進階，有了「高傳真的音響」，終於自己組裝了起來，在自家的屋頂有了一間音響室<sup>340</sup>。最後他對音樂的要求，已經超過錄製好的音樂與音響效果，延伸到了自然與生活的聲音<sup>341</sup>。而他個人的自信，則建立在這樣的物質追求上：

他的音響室的隔音設備也做得很好。因此，雖然外邊有大太陽，他也可以躲在裏面聆聽清晨的鳥聲，他更喜歡在平靜的夜晚，放聽海濤的怒吼。他常常覺得，在這世界上，只有他一個人能有這種享受，而這才是人生的真正意義。<sup>342</sup>

在與世隔絕的音響室中，楊玉磬掌控了所有的權力，他能不受天氣陰晴影響，想聽什麼就聽什麼，而他個人的價值與自信，也建立在對音響設備的全權掌控上。與將個人價值建立在學業的成功上的紀有德一樣，楊玉磬藉由對外在物質的掌控建立自我，然而，正因為這兩位男性角色的自我，依附的是外在的事物，一旦他們的追求到了終點、極限，就不得不被迫往內凝視剝離了外在成就之後空虛的自己。

<sup>338</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁89。

<sup>339</sup> 同前注。

<sup>340</sup> 鄭清文：〈音響〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁211至212。

<sup>341</sup> 同前注，頁213。

<sup>342</sup> 同前注。

紀有德在聯考結束後，因一則女學生被殺的新聞，意識到了生活中的空白，突然有種「被世界所遺棄的感覺<sup>343</sup>」，察覺到自己過去透過追求學業成功而建立自信的過程，實際上是一種貨真價實的「失去<sup>344</sup>」，而使紀有德明白自己的空虛的，則是女傭素真：

不知多少日子，素真把同樣的食物放在桌上，他卻一次也沒有看到她的手似的。好像他也沒有看到那些碗碟，甚至於那些食物。

這一次，他也沒有看清楚她的手，但他已完全意識到了，好像現在她的雙手還好好的端著盤子。他好像要把這些日子來的端著盤子的雙手加在一起加深他的顏色。但他卻仍無法看清楚，依然無法把握。

他伸手去拿牛奶，也想像到素真把牛奶放在盤子上的雙手。他縮了一下手。他從來沒有看過她如何端著牛奶，但卻那麼強烈的意識著。他把手擱在杯上，好像覺得那是素真的手，並不是自己的。

難道看著素真的手，也會影響他的學業？<sup>345</sup>

藉由一個與自己截然不同的性別，紀有德察覺自己的無知。他與楊玉磬一樣，在個人追求的領域中掌握絕對的權力，能夠算出自己考試的成績「比去年的狀元還要高一些<sup>346</sup>」，然而他卻對就在身邊的另一性別一無所知；三年來，他不但連素真的手也沒好好看清楚，更連她「怎麼端牛奶」都不明白。女傭人素真這個女性角色，成為了

<sup>343</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁90。

<sup>344</sup> 同前注。

<sup>345</sup> 同前注，頁90。

<sup>346</sup> 同前注，頁88。

紀有德對比自己的那面「幻異」的鏡子，然而，紀有德在這面鏡子裡見到的，卻是令他不安的未知：

……他看著她的手，她的手臂露在短袖外，皮膚白白皙皙。她的手指也很白，短而柔軟。<sup>347</sup>

他一直看著她，看著她的頭髮，她的臉，她的肩膀，她的雙手，她的腰身和腿。她的小腿很白，大腿更白。<sup>348</sup>

他的視線從她的臉移到她的胸口。她穿著短袖的薄襯衫，她的胸口也很白。<sup>349</sup>

她只是笑了笑，看起來不像故意，露出整齊白淨的牙齒。這三年來，他好像一直沒有注意到她的牙齒那麼美。<sup>350</sup>

紀有德藉由觀看素真這名女性，發覺自己身為男性卻對另一性別一無所知，在他意識到這問題之前，足足有三年時間是視而不見的。紀有德對女性的認知自觀看素真的身體開始。藉由觀看素貞，他明白了一名健康的男性該是什麼樣子，一名健康的男性會對女性有所意識，並受女性吸引。三年來從未注意到女傭素貞肉體上吸引力的紀有德，認知到女體與自身的不同（素真的「白」、「柔軟」），讓他驚覺當抽離了外在學業上的成就，他的自我極其空虛：

……他忽然感覺到，以前是一部機器，很優良的機器。說得更正確，是一個很會操作機器的優良技士。

父親和母親都不會這樣想的吧。老師們和親朋們也不會這樣想的吧。但他們的

<sup>347</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁94。

<sup>348</sup> 同前注，頁97。

<sup>349</sup> 同前注，頁100。

<sup>350</sup> 同前注。

確已把他造成了一個優良的機器操作人，都認為他是一個優秀的人才。他們好像有系統的，有組織的把他造成一種優良的模型……這就是他，這就是一個最優秀的人，就是一個優秀的人的定義。他沒有選擇的餘地，而且他也一直以為應該如此。這就是生活，也是唯一的生活。<sup>351</sup>

紀有德認為自己就連一部機器也不是，而是一個在操控機器的「技士」。造成這位「技士」的，是來自外在的「人工雕琢<sup>352</sup>」，是外在的期待和壓力型塑了他。在藉由認知素真這名女性的同時，紀有德明白了他的自我一直以來都受到外在力量的影響，是「社會發明的產物<sup>353</sup>」，他為了符合社會對其男性角色的期待，一直以來都逃避著「內心的長毛野人」，逃避著原始的自我，讓自己「快到二十歲了還不知道一個真正的女孩子是什麼樣子<sup>354</sup>」，對女性、女體的陌生，同時也呈現了他對自我的陌生。

雖然楊玉磬似乎並未背負社會對他男性角色的期待，但紀有德成為了「操作機器的優良技師」，而楊玉磬則成為了追求完美技術的音響大師，與和人培養感情相較，他更喜歡和機器相處：

其實，他並不是不想結婚，只是他常常覺得分不出時間來談戀愛。當然，結婚也會增加許多干擾，尤其是妻子不能理解他的時候，事情就麻煩了。<sup>355</sup>

花時間和女人培養感情，在楊玉磬的認知中是浪費時間的，因為他幾乎投注了全部的時間在音響與錄音的興趣上，而且與能自由控制的音響設備相較之下，會「干擾」

<sup>351</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁103。

<sup>352</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲（Dietrich Schwanitz）：《男人是不完美的女人》（台北：商周出版，2003年），頁64。

<sup>353</sup> 同前注，頁64。

<sup>354</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁111。

<sup>355</sup> 鄭清文：〈音響〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁223。

他、「不能理解」他的妻子麻煩多了。與其去和無法掌控的女人相處，楊玉磬寧願「一直關在音響室裡，把一切的事都拋在腦後<sup>356</sup>」。

和紀有德一樣，楊玉磬的自我建立在「機器」的成就之上。將紀有德由機器世界拉回「人」的世界的，是女傭素真，而讓楊玉磬真正明白追求外在物質上的境界並沒有具體價值的，也是女性：

「你有沒有看到這炷香在燃燒？」

「有呀。」

「你有沒有聽到它燃燒的聲音？」

「沒有。」

「真的沒有嗎？」

「沒有。難道阿母聽得到？」

「聽得到。」母親平靜的說。「我也聽到香灰掉下來的聲音。」

「……」

「你先靜下來，全身所有的器官都靜下來，就可以聽到。」

母親的聲音依然很平靜。但在他聽來，那聲音卻好像是晚上那一陣雷霆，往他頭頂猛擊下來。<sup>357</sup>

楊玉磬追求的是聲音世界的極致，在物質——音響設備上大費周章、不斷改進，並由聆聽音樂轉為追求自己錄製各式各樣的聲音，然而母親「聽香」的行為，卻以「安靜」的聲音超越了他多年來的成就。這種「全身器官都靜下來」的內在的諦聽，凸顯了楊玉磬貪婪追求外在聽覺享受的膚淺，而他長年來的「不滿足」，是因為他試圖以外在物質去填補內心的空洞。

<sup>356</sup> 鄭清文：〈音響〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 219。

<sup>357</sup> 同前注，頁 226。

同樣將自我建立在「物質」上，最後贏來空虛結果的，還有〈合歡〉中的何火旺。和追求學業成功得紀有德、追求音響技術的楊玉馨一樣，何火旺也追求著外在的「物質」：

「聽說他只有小學畢業，底下卻用了許多大學生，有的還是留學回來的博士、碩士。」

「他底下也有許多專家。他養這些專家，使他的生活更加多采多姿。聽說，以前，他喜歡養蘭，就請了一位蘭花專家。後來，喜歡養鳥，就請了一位養鳥專家。給他們副理或專員的職位。公司裏的人，都稱他們蘭鳥專家。其實，所有的蘭花，所有的鳥，都是這些專家在照料，他只是在有展覽的時候，出出名，照照相而已。」<sup>358</sup>

何火旺意外聽見的公司員工談話，切實的點出了他身為一位成功的企業大老闆，實際上卻毫無實質內涵的問題。他是位成功的商業人士，然而真正運轉著公司的，卻是一群聘請來的「博士、碩士」，他也有許多高雅的興趣，然而這些興趣卻都是他聘請來的「專家」維護的。除此之外，他還是位厲害的「獵豔專家<sup>359</sup>」。然而從三姨太季青為錢賣身予他，和秘書梁立民對他的傾心，可以看出何火旺之所以能夠吸引女性，是因為他擁有「能夠聘請足夠專家的財力」和「建立在各種『專家』上的地位」。何火旺的身分，除了建立在成功的家族事業上外，還建立在追求女人、品味上，然而這些他所擁有的，不過是聘請了許多「專家」的結果。

在第四章論「英雄」形象時，筆者提及鄭清文筆下的男性「英雄」身分，是建立

<sup>358</sup> 鄭清文：〈合歡〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 288。

<sup>359</sup> 同前注，頁 289。

在為「他人」而付出「力量」。這樣將身分建立在「非我」身上的特質，同樣呈現在其小說中「非英雄」的男性角色上。上一節分析的入贅男性，將身分建立在其入贅的家庭、妻子身上，而在這節論及的「非英雄」男性角色，則將自我建立在外在的「物質追求」上，然而如此建立自我的男性，和依賴為「他人」付出「力量」的「英雄」一樣，最終必陷入身分失落的「困境」。

同樣的，將自我建立在公司、專家們身上的何火旺，也和紀有德、楊玉磬一樣，察覺了內心的空虛，而他意圖擺脫外在「物質」追求，贏回內在心靈滿足的方式，則是賭在了一名初次援交卻失敗的女學生身上。

何火旺在飯店內，邂逅了一位為了錢而找人搭訕的女學生。那位女學生表示「我的同學告訴我，只能相信錢，不能相信人」時，何火旺卻與她做出了非「物質」的約定：

「妳把毛線衣穿好，不要再等妳的同學了。明天，七點，到公園的側門來找我，靠近醫院的那個側門，知道嗎？」

她輕輕地點了點頭。

「妳要相信我，知道嗎？」他說，在她面頰上輕輕的吻了一下。<sup>360</sup>

從來藉由外在「物質」構築自我的何火旺，最後卻試圖用人與人之間最純粹的「相信」，在一名追求「物質」的援交女學生身上找回自我。一直以來，何火旺都是先有「物質」上的支持，才有與人的連結。連結他與親生兒子的關係，是公司的繼承權；連結他與三位太太的關係，是金錢上的支持；連結他與秘書梁立民的關係，是他對採購藝術品的大力支持。筆者認為，當他意圖在一個以「物質」（女體）換「物質」（金錢）的情況下，提出以人與人間純粹互信的情感連結自我與他人時，正是因為他長久

---

<sup>360</sup> 鄭清文：〈合歡〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁 297。

以來的內心空虛，才讓他想在最「物質」的情況下找回人的情感。

只是，紀有德、楊玉磬這兩位「完全排斥他的內在感官接受，將全部的注意力集中在外在世界上，由此產生排他的單一性」<sup>361</sup>，和何火旺這位將自信與自我建立在成就與金錢上的男性角色，最終只能正視自我的空虛而已。

紀有德在女傭人素真身上，找不到一位即將成年的男性的自信，直到最後，他「好像還沒有了解她的行動」<sup>362</sup>；楊玉磬即使試圖安靜下來，即使「屏住氣」，卻「依然什麼也聽不到」<sup>363</sup>。至於何火旺，他最後不斷鋸著合歡樹的樹幹，將自己也和樹幹一起鋸了下來的結果，象徵著他不停追求著外在「物質」的成功，終究是一場空，只聽得「嘩地一聲，樹枝斷了，人和樹之一齊掉了下去」<sup>364</sup>，直至最後，他都沒有等到那位「相信」他的女學生。

這些在鄭清文筆下自我建立在外在物質、金錢上，忽略了人與人間內在情感連結的男性角色，即使試圖藉由女性角色往內探尋，藉由女性角色明白自己缺失的部分，仍無法補足內心的空洞，抽離了外在成就後的他們，仍然缺少身為人，由內而發的價值。

## 二 寂寞的心靈

王浩威在分析台灣男性「有話不輕談」的狀況時，說道：

然而，很遺憾的，擁有這股蠢動不安的慾望的同時，男人卻又是被禁止任何的「說」。「男兒有淚不輕彈」，這是自古以來就有明訓的。在這一句話裡，所謂的「淚」，指的也就是帶感情的話。任何帶有感情的話，就像所羅門王時代大

<sup>361</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲 (Dietrich Schwanitz)：《男人是不完美的女人》(台北：商周出版，2003年)，頁 106。

<sup>362</sup> 鄭清文：〈下水湯〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》(台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年)，頁 119。

<sup>363</sup> 鄭清文：〈音響〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》(台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年)，頁 227。

<sup>364</sup> 同前注。

力英雄參孫的神奇頭髮一樣，一旦向女人說出來了，就像參孫的頭髮全交給美女大利拉，神力就要全消失了。<sup>365</sup>

在王浩威的觀點中，男性的自信與力量，就像一頭金髮，不在自己的體內，是能隨時被剪下的。男性會因對自我的信心不足而坐立不安，情感上也有脆弱之處，可是這樣的徬徨與軟弱，是不能表現出來的，一旦「說」出了自己的內心話，一旦表達出內心的情感，剛強的形象便不復在，而男子氣概也將受到衝擊。在鄭清文小說中，心靈陷於寂寞「困境」中的男性，正有不說出內心軟弱的特色。

在本章第一節，筆者論及鄭清文筆下陷入家庭身分「困境」的男性角色，往往採取逃避的態度，以「沉默」躲避自我身分定位的模糊性，而心靈被困在「寂寞」之中的男性，也擁有同樣「沉默」的特性。然而，這些困於「寂寞」之中的男性角色，雖「沉默」著不「說」出自己心靈上的寂寞、情感上的欠缺，卻在行動上展現了他們的慾望。

〈蚊子〉一篇中的邱永吉，在男女關係上得不到平衡，無法自妻子來治處得到安慰，他為了排遣無處發洩的情欲與寂寞，會特地頻繁的光顧理髮院，只為了看理髮小姐將「腹部抵住他放在扶手上的手肘<sup>366</sup>」，而在讓他能名正言順接觸女體的理髮院休息時，他則轉而邁向人潮中，尋求更多肢體接觸：

不管什麼時候，西門町總是人山人海。這是有錢人和年輕人的世界。邱永吉夾在人潮裡湧來湧去。今晚和從前許多夜晚一般，完全沒有目標。有時，他停下來看看商販的吆喝，有時站在店前邊看看五彩繽紛的櫥窗，有時就擠在人羣中，和人家相擦身子，或讓人家推著他的肩膀，有時他也會閃在一邊觀看，避免和

<sup>365</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁18。金髮的意像也出現在布萊的〈鐵約翰〉一書中，童話最終，讓公主注意到當廚工的王子的身實身分的，便是王子掩蓋在頭巾下的一頭金髮。

<sup>366</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁151。

人家接觸，有時卻故意把腳伸開一點，讓人家踩他一下。

這是很熱鬧的時刻，很熱鬧的場面。在人羣中，他覺得自己很小，卻又覺得自己是這人羣中的一份子。<sup>367</sup>

邱永吉將自己投入人群，希冀能從陌生人不經意的接觸中求得一點溫暖、得到一點肢體上的接觸，是因為他無論是在與妻子來治的情感還是在家庭關係上，都得不到滿足所致。然而這樣的不滿足與寂寞，是「說」不出口的，當邱永吉償試著對妻子來志討論(訴苦)自己受到女兒秀玲的輕視時，僅僅是來治的一句話，就讓他打消了「說」的念頭，決意先入睡<sup>368</sup>。

同樣向「外」，往人群中尋求寂寞心靈撫慰的，還有〈元宵後〉的姜民新。姜民新老來失去了權勢，也失去了兒女的關懷，身邊全無人關照的他的興趣，就是在人最多的時候到最壅擠的地方去人擠人：

人擠他，他也擠人。平日，他也喜歡在這一段時間，坐公車到火車站附近，或到忠孝東路四段，人最多的地方，去走走看看。他喜歡人擠人。在開始，人擠他、推他，甚至用手撥他，他很不習慣。他感覺到受了很大的屈辱。後來，他覺得人擠人也很有趣。狼跟你，是想吃掉你。狗跟你，卻是想要有一個伴。他還記得，以前養過貓，貓就喜歡在人的腳邊擠擠磨磨。人也有這種習性吧。<sup>369</sup>

和邱永吉一樣，在個人生活與親密關係中得不到滿足的姜民新，不「說」出自己的寂寞，而試圖將個人融入群體中，從陌生人之間的肢體接觸中得到一些安慰。過去，

<sup>367</sup> 鄭清文：〈蚊子〉《鄭清文短篇小說全集·卷二——合歡》(台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年)，頁152。

<sup>368</sup> 同前注，頁160。

<sup>369</sup> 鄭清文：〈元宵後〉《鄭清文短篇小說全集·卷六——白色時代》(台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年)，頁38、39。

姜民新過生日時是「部屬都爭先恐後，來到家裡向他拜壽<sup>370</sup>」，然而他卻在有了去人擠人排遣寂寞的習慣的老後，在過生日的前一天傍晚特地搭車去人潮洶湧的花燈展覽場地，藉由旁人的「擠、推、撥」來確認自己的存在，使自己至少「有人相伴」。

〈不良老人〉中的宋元生，妻兒都在大陸，他為了排遣孤身一人在台的寂寞，也像邱永吉、姜民新一樣，將自己拋入人群中：

車子一停一開，車裏的人有上有下。忽然有人從他背後擦身而過，他感覺得出來，是女人的胸部。他坐公車二、三十年，只要有人從背部擦過，他就感覺得出來對方的高度、性別和相擦的部位。他也知道，當女人的胸部碰到他的時候，對方有沒有穿奶罩，和奶罩的厚度。像這種時候，他都靜靜站著，不能動。有時，他也會想往後傾一點，但立即打消這種念頭……他很想回頭去看她一眼，但他還有一個原則，當女人的胸部碰到他的背部，他絕不能回頭，不然人家就會站得遠遠的，永遠也不會再來碰他了。<sup>371</sup>

宋元生對藉由向「外」尋求與人群接觸的機會排遣寂寞的方式，已熟練得驚人，甚至有了自己的規則。他不必像邱永吉自己把腳伸出去給人踩一下，也不必像姜民新那樣，從人們較為激烈的排拒「推、擠、撥」，證明自己與人的連結未斷，宋元生已經不需要眼睛確認，光靠背部的感覺，就能立刻拉近自己與陌生人的距離，在一瞬間了與他擦身而過的人身上的細節，締造一小段親密時光。

和邱永吉、姜民新相較，宋元生將自己擠入人群中，看似是為了排遣慾望大過排遣寂寞。然而，他的欲求不滿，是肇因於他始終沒有背棄留在家鄉的妻兒，而他以搭

---

<sup>370</sup> 鄭清文：〈元宵後〉《鄭清文短篇小說全集·卷六——白色時代》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁46。

<sup>371</sup> 鄭清文：〈不良老人〉《鄭清文短篇小說全集·卷五——秋夜》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁30。

公車的方式，得到明正言順欣賞女體的機會<sup>372</sup>、被動地等待女性的身體接觸，則是從斬斷人性的「決心不去接近女人，甚至也不看女人」的方式折衷而來，最源頭的理由仍是妻離子散、孤身在台的寂寞。

這些陷入寂寞的「困境」中的男性角色，都有無法自家庭或親密關係中心靈得到心靈撫慰的問題。邱永吉在入贅的夫妻關係中，始終不能與妻子站在同等身分對話，他心中的不滿、無力，礙於身為男性、丈夫、父親的身分而不能「言」；身邊最親近的妻子，反而是他最不能傾訴的對象。與妻女半輩子生離的宋元生，他對女性、家庭的渴望，和對女兒的思念無人傾訴，讓他養成了偷窺女性、被動讓人群碰撞的癖好，並做出了近似犯罪的誘拐智障少女行為。至於姜民新，他不但兒子與他斷了聯絡，遠嫁美國的女兒，也只偶爾打電話來問候，他與家族成員的關係，僅維繫在一條不知會不會、何時接通的電話線上；他被動<sup>373</sup>的等待親族、朋友的聯繫，想得到他認識的人的撫慰，卻怎麼也等不到。

雖然在個人行動上試圖削減痛苦，但這些男性角色始終不與外人訴說，不輕易把自己脆弱的部分展現出來。正是這樣的「不說」，「在心中修築了一道堤壩，將他的世界圍了起來<sup>374</sup>」，將他們的心靈囚禁在了痛苦之中：

男人忘記了其中還存在一個內心世界，只要他把目光投向這個內心世界，那座大壩就有潰堤的危險，情感的洪流就會滾滾湧來，迅速將他滅頂。他會變成孩子或是女人，嬌怯柔弱。為了逃避這些潛在的危險，男人心甘情願漠視自己的內心世界。<sup>375</sup>

<sup>372</sup> 鄭清文：〈不良老人〉《鄭清文短篇小說全集·卷五——秋夜》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁28。

<sup>373</sup> 在幾度想起兒子宗華後，姜民新想著自己：「還是不願意主動的去找他。」鄭清文：〈元齊後〉《鄭清文短篇小說全集·卷六——白色時代》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁49。

<sup>374</sup> 迪特瑞希·史汪尼茲（Dietrich Schwanitz）：《男人是不完美的女人》（台北：商周出版，2003年），頁107。

<sup>375</sup> 同前注。

不同於習慣向「內」尋索的女性，男性對內心世界是充滿恐懼的。鄭清文筆下這些逃避個人內心寂寞、不滿足的男性角色，正如上述引文所言，為了保留僅存的自信，維護剛強的形象，不輕易吐露心中的脆弱，而這些脆弱便以具體而無言的形式體現在他們的作為中。

這些被困在「寂寞」之中，缺少與人的情感連結，心靈得不到撫慰的男性角色，直至最終也得不到解脫。宋元生最後以承認自己殺了智障的少女，取代為自己長年來的寂寞辯解。帶著不滿足的情欲和受創的心入睡的邱永吉，雖想忘卻這些心上的煩擾，然而這些煩擾卻像蚊子的嗡嗡聲一般，讓他一打再打，仍然無法擺脫。至於希望能在生日時受到他人關懷的姜民新，則在強烈的盼望中，一顆心漸漸失落了剛強的外表，原先還企盼著女兒能致電祝賀的他，在最後一聲聲「來吧，來吧。沒有關係，誰打來都沒有關係<sup>376</sup>」的心音中，陷入了真正孤身一人的絕望困境。

回過頭看這些空虛、寂寞的男性角色，他們不正是一再複製自鄭清文首篇發表在報紙上的作品〈寂寞的心〉中，敘述者那位酗酒成性、事業不振的醫生父親<sup>377</sup>嗎？

〈寂寞的心〉一篇中，敘述者的父親與子女疏遠，在家庭中缺少心靈上的依歸，呈現出喪失一家之主力量的男性衰頹；他心事無人能訴說，只得藉由寫日記抒發的情況，在前文論及的〈春雨〉、〈蚊子〉、〈元宵後〉、〈不良老人〉等篇章中，有了更具體，也更貼近都會人生活風格的情境，以入贅的議題、尋求陌生人觸碰、蒐集外物的行為，活靈活現地描繪了男性在父權社會中地位動搖時的掙扎，和喪失地位與力量後，嘗試增加與外在世界人群、外物的接觸，來彌補內在心靈失衡的情況。除此之外，遭逢身分失落，以寫日記這樣「無語」的方式解決，也在上述篇章中以更真實的情節，寫出受到時代變遷衝擊，男性有苦說不出、不能說的困境。

早在第一篇作品，鄭清文就透露了他長年關注的主題，呈現了將自我建構在外在

<sup>376</sup> 鄭清文：〈元宵後〉《鄭清文短篇小說全集·卷六——白色時代》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁55。

<sup>377</sup> 鄭清文：〈寂寞的心〉《鄭清文短篇小說全集·卷一——水上組曲》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁27至32。

世界的男性，喪失外在父權結構賦予的權力，始終尋不著新定位，也無法果斷卸下原有身分和自尊的特殊困境。這些寂寞、缺乏人與人情感連結的男性角色，同時也反映出屬於現代人的悲哀，在書寫男性困境的同時，書寫了人的困境。



## 第五章 結論

鄭清文是個多產的作家，自 1958 年發表首篇作品〈寂寞的心〉起始持續至今<sup>378</sup>，已是著作等身。在如此漫長的寫作生涯中，短篇小說一直以來都是鄭清文創作的主要體裁。

這幾乎不曾間斷的一篇又一篇小說，說是鄭清文本人的生命軌跡也不為過。在與鄭清文相關的研究中，不乏討論鄭清文作品中時代變遷，或將作品與作家人生歷程互相照應的成果，例如許素蘭的《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》和呂佳龍的《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》，都根據鄭清文的人生歷練和經歷過的時代變動，將他的寫作分為三個時期。鄭清文的作品確反映了他特殊的成長經歷，且持續不斷的創作，的確令其作品有強烈的時代感。

在《台灣新文學史》一書中，陳芳明於論述一九七〇年代台灣鄉土文學運動的章節最末論及鄭清文，認為他「從未追求文學思潮與風尚<sup>379</sup>」，始終與文學的主流保持距離，採取一貫的寫作風格：

在本土文學取得主流之際，他仍然堅守沉默卻極其辛苦的立場。解嚴以後，當台灣社會被定義為後現代時，他也一直沒有涉入其中。如果說他的成就是寫實主義，卻也不必然如此，最主要的特色還是堅持對人與人性的觀察<sup>380</sup>。

鄭清文的小說始終難以歸類，其作品中描繪的人物，有農村中樸實小人物的悲哀；例如〈永恆的微笑〉中的王老爹，因鄉下人節儉性格被人笑話，受兒子嫌棄，死後雖

<sup>378</sup> 汪宜儒：〈嚷嚷歇業典禮 李喬不斷超越〉，《中國時報》（2013 年 6 月 16 日）。在這篇報導中，李喬指出鄭清文仍在持續創作長篇小說：「八十歲寫長篇，我沒什麼了不起，有人八十二歲還在寫長篇，卅多萬字還沒寫完，那是鄭清文。」而鄭清文該篇長篇小說至今仍未付梓。

<sup>379</sup> 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經出版，2012 年二版二刷），頁 558。

<sup>380</sup> 同前注，頁 559。

得到風光大葬，卻只有一個送出門的女兒真正為他傷心。也有描繪都會男女，描繪金錢至上價值觀之下扭曲的人性；例如〈龐大的影子〉，故事中的許濟民不顧情面離職高升，又為了更大的利益與原工司董事長的女兒結婚，與他對比的秘書白玉珊，則始終堅守著傳統的道德底線。更有許多以戒嚴為背景，描繪知識份子受政府壓迫的反抗、掙扎，如〈白色時代〉與〈舊書店〉，另外，尚有十分現代主義，通篇以對話構成的作品〈花園與遊戲〉。除了小說，鄭清文也持續創作童話。

正因為鄭清文作品的內容涵蓋範圍之廣，又始終與文壇的主流保持一定的距離，以自己特殊的節奏持續創作，他的作品總是帶著冷靜的觀察，能夠從容、深刻的剖析筆下人物的內心世界、與人的衝突，和這些人物所處的環境。雖然多是短篇幅，但當這些彷彿人生即景的片段匯集起來，便形成了分量十足的記人生之作。

如同鄭清文在〈畫圈圈〉一文中論及的：

我想寫作很像畫圈圈。每個人可以畫一圈，有的畫大一點，有的小一點。那個圈是自己的。有的運氣不錯，可以畫大一點，有的可以多畫一個。能夠把自己的圓圈畫大已不錯。幾乎每個人都有野心，也可以說心懷野心，想跳出自己那個圈。這是一種探索和試煉。圓與圓之間難免有重疊。運氣好的話，或者可以捉摸到更廣大的天地，更深奧的生命<sup>381</sup>。

鄭清文始終在自己的「圈圈」裡創作，他一次只畫一個小小的圈，訴說人性的一小角，然而「每一個故事都不斷與當時的社會環境進行無止盡的對話<sup>382</sup>」，他呈現了農村、都會中不同時帶的人，甚至是留學生<sup>383</sup>面臨的人生「困境」。

雖然鄭清文筆下每個角色面對的，都是個人的「困境」，但他們的個人「困境」

<sup>381</sup> 鄭清文：〈畫圈圈——《龐大的影子》四版序〉《鄭清文短篇小說全集·別卷——鄭清文和他的文學》（台北市：麥田出版，城邦文化發行，1998年），頁190。

<sup>382</sup> 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經出版，2012年二版二刷），頁558。

<sup>383</sup> 鄭清文的《舊金山——一九七二》，便是描寫戒嚴時期留學生在海外，要選擇要勇敢回國面對嚴酷的政治環境，或是從此留在國外，在故事中也對比了許多中、西文化上的差異。

卻有普遍性，讀者能由此單點的「困境」，窺見小人物所面臨的「悲劇性」背景，從而窺見一段時代的縮影。在這一個個時代的縮影中，男、女性角色擔當位置，和造成的效果的不同，則凸顯了兩性角色隨著時代遞變的形象。

鄭清文小說中突出的女性形象，似乎已成為鄭清文小說研究的共識，也有多篇文章討論鄭清文男性作家身分，與筆下女性角色之間的衝突<sup>384</sup>。然而，女性角色是作家寫作時，以同情的角度，根據當時「性別秩序」選擇出的「弱者」代表，男性則是「強者」，但身為「弱者」的女性角色擁有堅強的意志，能於故事中成長、改變，因承載小說的核心價值而形象突出，身為「強者」的男性則成為了冷眼旁觀的邊緣人物，站在了凸顯女性角色的配角位置。

鄭清文往往讓男性位居配角，例如〈堂嫂〉、〈苦瓜〉，故事中男性是配角，藉由拋棄家庭、自家庭遁逃，將重擔留給妻子，而妻子就在面臨家中「無主」，缺少父親、丈夫的艱困情況下奮力求生存，展現令人欽佩的毅力。即使男性成為主角，他們也時常烘托出女性的高貴、堅強；例如〈舊路〉中的陳仁安，就在職場不順時自暴自棄，烘托出妻子面對逆境的間強，〈三腳馬〉中的曾吉祥，則在依附的權勢倒台後，獨留妻子面對眾人的指責，烘托出妻子的勇敢、奉獻。

明明身為「強者」，男性角色在鄭清文的作品中卻注定失去力量，他們在鄭清文凸顯人「積極向上」面相的小說中，自然而然的成為了陪襯的「消極」角色。長期被隱匿於女性角色「積極向上」光明形象背後，鄭清文筆下失去「力量」、陷入「困境」的男性面貌，也呈現了一部分的時代特質。

正如佛斯特所說：「因為小說家本身也是人，所以他與他的題材有相似之點。這是許多其他藝術形式所沒有的<sup>385</sup>。」小說家的作品雖不等同於小說家本人，也不等同於其生活的年代，無法單以「小說反映現實」簡單定論，但小說當中理應有創作者的

<sup>384</sup> 如曾意晶在〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉一篇中，就認為鄭清文小說中無論是刻畫女性，還是以女性為視角，其實都是男性視角下的產物，並予以貶意；而黃雅銘在《鄭清文短篇小說中的女性書寫》一論文中，則特別以男性作家的女性書寫為主題，探討作家身分與作品之間的關係。

<sup>385</sup> 佛斯特（E. M. Forster）：《小說面面觀》（志文出版社，1998年11月），頁64。

影子，有時代的影子，該被視為反映部分現實的載體，也是作家嶄露部分自身與部分所處時代的管道，也能呈現一時代共有的心靈圖像。

鄭清文有意識的選擇女性承載他小說的核心價值，其小說中女性形象的豐富、凸出，無意間顯露出了作家本身對男性的觀察，也連結了該時代的男性處境。他對「消極」男性角色的描繪，正呼應了女權意識上升的時代變動中，男性面臨自我身分的失落與無力。

男性的威權建立在父權之上，男性因此得到權力、自信。瑪莉林·弗侖區在《對抗女人的戰爭》一書中說道，相較於普通人對歷史的「通俗看法」，與歷史真相是相反的。實際上人類社會並非由野蠻而文明，由男尊女卑／男強女弱，發展到「男人替女人開車門」的互相尊重，而是由崇拜女神的均衡社會，發展成男尊女卑父權社會。直到父權社會建立，兩性的關係才開始有了一面倒的趨勢<sup>386</sup>：

直到紀元前四千年男人才開始建立父權社會——以武力作為男性優越的後盾——發軔地點很可能是在中東。他們以大男人的姿態出現，由他們決定勞力及資源的分配。隨著國王和戰士開始統領以前是自治的社會，取得全球性的支配權，男性神祇的地位也超越了女性神祇。<sup>387</sup>

瑪莉林·弗侖區從歷史研究的角度，認為男性以外在的力量「武力」翻轉崇拜女神的社會，再以制定社會制度、階級來鞏固自身的父權，而這些制定「勞力和資源的分配」的規則，就是在個人、階級、經濟等各方面孤立、壓抑女性，使女性漸漸僅能依附在父權社會中擁有權力的男性<sup>388</sup>。男性的威權建立在「外在」的制度、規則之上，他們的自信、力量如前文所引的吳爾芙所言，來自在女性這面弱勢的鏡子中見到自己的強壯形象。

<sup>386</sup> 瑪莉林·弗侖區：《對抗女人的戰爭》（台北：時報文化，1994年），頁1。

<sup>387</sup> 同前注。

<sup>388</sup> 同前注。本書將男性對女性的貶抑分為四章討論，分別為：體系、制度、文化、個體。

和往「內」尋求個人力量的女性不同，男性的「自我」，是靠「外在」建立的，但當外在的制度、規則產生了動搖，女性這面鏡子又毫不衰弱，男性便會陷入失落力量與權威的困境中。

布萊在論男性啟蒙時，針對進入工業時代後，男性缺乏啟蒙導師一事如此論道：

在古老的文化裡（某些目前依然存在），每個年輕人除了親生父親之外，還有許多替代父親。這些替代父親帶著年輕人成長。叔叔對男孩沒那麼嚴厲，她會告訴男孩有關女人的事。祖父也是一名替代父親，他會說故事。當兵的兄長也是替代父親，他會告訴他武器和軍紀的事。另外，族裡的前輩則教他儀式和有關靈魂的事。他們全是榮譽職的父親<sup>389</sup>。

布萊指出，過去男性成長過程中，必定會有許多身為典範型人物，以啟蒙導師的身分教導男孩，令他們知道該如何做一個男人。這些人可以是男孩成長過程中的其他年長者，也可以是比男孩更有經驗的男性，他們將男孩帶入男人的世界中，以自身做為男性的典範，讓男孩在敬仰的過程中，明白男性應該是何種樣貌：

他的細胞獲得某種訊息，知道成年男性的身體該是什麼樣子。年輕的身體藉此了解男性軀體是以什麼頻率顫動。它開始領略男性細胞所唱的歌，認識男性細胞舞蹈起來也有迷人、優雅、孤獨、勇敢、害羞種種樣貌<sup>390</sup>。

透過典範的引導，男孩會學到將自己區隔於母親之外的男子氣概，會開始用男性的方式生活，邁入成年男性的世界。然而，在鄭清文的小說中，「少年」眼中的男性典範總以失落收場。在他們的成長過程中，雖一度有值得令人崇拜的男性「英雄」，

---

<sup>389</sup> 羅勃·布萊（Robert Bly）：《鐵約翰》（台北：張老師文化，2001年），頁130。

<sup>390</sup> 同前注。

但「英雄」的「勇」卻無法長久，反而會因時間而弱化、迷失，最終成了「少年」心中破碎的偶像。這些「替代父親」的失敗，讓「少年」否定了「英雄」所擁有的男子氣概，而他們的成長，則從懷抱著男子氣概的「英雄」失落開始。

「少年」在鄭清文的小說中，非但沒有從男性「英雄」身上學到如何當一個男人，反而學到了自身追求的男子氣概必有衰頹的一天。筆者認為，鄭清文書寫出了一個男性典範失落的時代特徵，工業革命以後，當女權意識逐漸上升，「強」的男性、「權威」的男性已不見容於這個社會。當男性彰顯男子氣概，使自己成為「強者」，也代表著他必須要小心，因為外顯的力量顯然招罪惹禍，掌握強權站上權力的頂點，是無法持久的，相較之下，女性柔韌的「堅強意志」，才是能持續下去的態度。

除了男性典範的失落，鄭清文小說中的男性角色，在面對女性這面「幻異」的鏡子時，已見不到自信、光彩的自我。他們之所以陷入「困境」，往往是因為得不到「身分」認同，而「身分」認同出問題的原因，就在於父權體制的崩解。

男性的「自我」建立在外在的制度、規則，也建立在與其相對的女性之上，然而在崩解的父權體制之下，男性無論在制度還是在性別的分野，都無法找到一個切實的定位。

鄭清文所描繪的入贅男性，正是家庭制度與性別角色崩解的極端情況。入贅男性在擁有父親的職責，然而他在家庭中的權力卻是讓出的給妻子的，在這樣的家庭中，往昔的父權實質落入女性手中，無論她們是強是弱，都是真正能決定家庭走向、掌握家庭權力的人。即使入贅男性離開了，家庭中的女性也不會受到任何打擊，畢竟家庭是以女性為主運作，男性之所以被納入其中，是因為傳宗接代所需，也因為在傳統的家庭結構下，一個家庭裡必須有男性。

家庭中原本屬於父親的權力，被夫妻雙方共享，是現代社會顯著的傾向。王浩威在論男性婚姻危機時，針對兩性關係的必然改變說道：

女性意識的提升已經是一個必然的趨勢，也是普遍的現象。對每一位之性而言，

不論是女性主義者還是傳統價值的女性，往往造成了女性自我意識不得不的成長。這些成長也許有不同的面貌，不同的發展秩序，但卻是必然的結果。也因為如此，男性自然將遭遇到他生命中重要女性的意識提升和個人成長，而勢必調整其男女關係，特別是婚姻中的男女關係，男性對這改變的抗拒或猶豫，往往直接或間接地影響了婚姻，甚至造成婚姻的危機乃導致個人的危機<sup>391</sup>。

女性個人意識的必然提升，衝擊了原先以男性為主的婚姻關係，造成了家庭中權力的重劃。當男性處在地位下降了的家庭權威角色之中，不得不擔起父親、丈夫的責任，但又無法全盤掌控家庭，模糊的「身分」劃定令他們無所適從。當男性賴以生存的外在規則、制度（家庭秩序）改變，他們建立在這些「外在」之上的自信，也會隨之消滅。鄭清文描寫的入贅男性，正是現代男性在家庭中的縮影，他們必須聽妻子的話，但又被子女要求要有「自己的意見」，要當一個「新好男人」，卻又必須有父親的威嚴，在多重的矛盾下，他們選擇了「不說」，因為一旦將痛苦說出口，堅強的男性形象就會受損。

男性「不說」，是對「男子氣概」的消極維護，也是對自身問題的逃避。他們的逃避，使得他們即使深陷於「困境」中，也無法尋求正面的解決之道。鄭清文筆下刻意擠入人群的男性角色，都擁有「不說」的特性，他們的沉默使自己表面上遠離了身處的「困境」，因為「不說」，就代表著沒這回事。男性的焦慮和寂寞，卻展現在對外在事物的強烈需求上，他們忽略內在心靈的空虛與寂寞，以成就、外物填補匱乏的心，但正因如此，他們始終無法自個人的「困境」中脫逃，相較於此，往內審視自我，尋求內在「超越」的女性，則能夠自「困境」中脫離。

作家在寫作的過程中，除了精心安排的情節、角色，和它們交織成的核心價值之外，他們沒有安排到部分才是最耐人尋味的真實。這些文本空白處、作家未說、非作品本義的部分，往往能夠成為映照作品的一面鏡子。

<sup>391</sup> 王浩威：《台灣查甫人》（台北：聯合文學，1998年），頁201。

女性角色在故事中凸出的共同形像，能夠統一鄭清文的小說。她們往往與作家在故事中強調的抽象意義相結合，時常成為抽象意義於故事中的具體姿態，擔任承載小說「主題自詞」的位置，她們是作家創作時有意識考量下的結果。

鄭清文做為一名男性作家，在寫作時考量某些角色、主題由女性為主更能凸顯其重要性，女性角色便成了統一其故事的關鍵。相應的，也顯示了男性角色在此的不適任。雖然鄭清文在訪談中表示男性或女性角色並無差別，也提及他的一篇作品〈門〉也呈現了男性「遇到重大的事情如何不屈服<sup>392</sup>」，但他作品中女性角色，的確時常擔綱重要位置並予人強烈印象，而男性角色則陷入慣常的無力窘境中。相較於女性角色的超越困境，男性角色在安排中，無意間呈現了動彈不得的社會與自我窘境，也呈現了作家鄭清文本身身為男性的時代處境。

在文本／父權的創作過程中，鄭清文筆下的男性角色陷於「男性」的限制，無法享有女性的「超越」，在文本這個父權的場域中受限。比起女性角色，男性也許才是真正無法逃脫的一群。比起女性角色，他們雖享有「穿越綠草坪」<sup>393</sup>的權力，但事實上卻很難踏出草坪，也很難踏進草坪一步。

正因鄭清文小說中女性的「超越」姿態，才凸顯了男性的受縛。鄭清文作為男性、做為小說家，做為掌控文本的「父權」，卻在長久的創作時間內重複以相似的手法呈現、選擇男性角色在故事中的位置，在安排故事時凸顯了男性的無力與失落，這也許正是小說家未明說，卻無意間表露出的，屬於他所處時代的男性困境、男性的「悲劇性人生」。在他筆下，男性在女性的反面沉默著，同時也以沉默，訴說現代男性力量的失落與悲哀，這與時代趨勢相吻合的特性，正是未來值得繼續深入探討的議題。

---

<sup>392</sup> 莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉（吳三連台灣史料基金會網站，2001年12月10日）。

<sup>393</sup> 維金尼亞·吳爾芙，《自己的房間》（台北市：天培文化，2000年1月1日），頁22。吳爾芙敘述了一段杜撰的情節：自己因「思想的動盪」而急切穿越學院裡的一片綠草坪，但卻被警官攔阻，理由是「只有研究和高材生們可以在這裡走，我該走那鋪碎石的小路」。在此筆者將綠草坪做為父權的象徵，該學院不允許女性穿越綠草坪的長久習慣為男性統治的歷史，而吳爾芙「穿越綠草坪被阻攔」則為女性在歷史與文本中長期被屏除在權威之外。

## 參考文獻

### 壹、專書

- 鄭清文：《小國家大文學》，台北市：玉山社出版，2000年。
- 鄭清文：《台灣文學的基點》，高雄市：派色文化，1992年。
- 鄭清文：《多情與嚴法》，台北市：玉山社出版事業股份有限公司，2004年。
- 鄭清文：《校園裡的椰子樹》，台北市：三民書局股份有限公司，2005年二版一刷。
- 鄭清文著／李喬等編：《鄭清文短篇小說全集—水上組曲》，台北：麥田出版，1998年6月初版，七冊。
- 王浩威：《台灣查甫人》，台北：聯合文學，1998年。
- 朱光潛：《悲劇心理學》，板橋市：駱駝出版社，1987年。
- 江寶釵／林鎮山主編：《樹的見證 鄭清文文學論集》，台北：城邦文化，2007年。
- 李進益：《繼承與創新——論鄭清文的文學世界》，台北：志良出版，2004年。
- 李進益編選／封德屏總策畫：《台灣現當代作家研究資料彙編 26 鄭清文》，台南：台灣文學館，2012年。
- 林鎮山：《原鄉·女性·現代性》，台北：前衛出版，2011年。
- 陳芳明：《台灣新文學史》，台北：聯經出版，2012年10月二版二刷。
- 鄭谷苑：《走出峽地——鄭清文的人生故事》，台北：麥田，城邦文化出版，2007年。
- 賴香吟編選：《九歌—〇三小說選》，台北：九歌出版，2015年。
- Catherine Belsey，胡亞敏譯：《批評的實踐》( *Critical Practice* )，中國社會科學出版社，1993年。
- Harvey C. Mansfield，鄧伯宸譯：《虛無·中性·男子氣概》( *MANLINESS* )，台北：立緒文化，2000年。
- R. W. Connell，劉泗翰譯：《性／別 Gender：多元時代的性別角力》( *Gender* )，台北市：書林出版有限公司，2007年。
- 米蘭·昆德拉( Milan Kundera )，王東亮譯：《笑忘錄》( *The Book of Laughter and Forgetting* )，上海：上海譯文出版社，2004年。
- 佛斯特( E. M. Forster )，李文彬譯：《小說面面觀》( *Aspects of the novel* )，台北：志文出版社，1988年。
- 沙特( Jean-Paul Sartre )，陳宣良等譯：《存在與虛無》( *L'Être et le Néant* )，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997年。
- 肯尼斯·克拉師鮑( Kenneth Clatterbaugh )，劉建台、林宗德譯：《男性氣概的當代觀點》( *Contemporary Perspectives on Masculinity* )，台北：女書文化，2003年。
- 威廉·莎士比亞( William Shakespeare )，朱生豪、虞爾昌譯：《莎士比亞全集—哈姆雷特》( *Hamlet* )，台北：世界書局，1996年。

- 迪特瑞希·史汪尼茲 (Dietrich Schwanitz)，劉海甯、鄧世紅譯：《男人是不完美的女人》( *Manner. Eine Spezies wird besichtigt* )，台北：商周出版，2003 年。
- 泰瑞斯·瑞爾 (Terrence Real)，黃耀漢譯：《男人其實很憂鬱》( *I Don't Want to Talk About It: Overcoming the Secret Legacy of Male Depression* )，台北：張老師文化，2003 年。
- 雷蒙·威廉斯 (Raymond Henry Williams)，丁爾蘇譯：《現代悲劇》( *Modern Tragedy* )，南京：譯林出版社，2007 年。
- 瑪莉林·弗倫區 (Marilyn French)，鄭至麗譯：《對抗女人的戰爭》( *The War Against Women* )，台北市：時報文化，1994 年。
- 維金尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf)，張秀亞譯：《自己的房間》( *A Room of One's Own* )，台北：天培文化，2000 年。
- 羅勃·布萊 (Robert Bly)，譚智華譯：《鐵約翰——一本關於男性啟蒙的書》( *IRON JOHN — A Book About Men* )，台北：張老師文化，2001 年。

## 貳、學位論文

- 田珮縈：《鄭清文短篇小說主題研究》，台北：台北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2008 年。
- 呂佳龍：《成長與記憶之河——鄭清文小說研究》，嘉義：南華大學中國文學碩士論文，2003 年。
- 徐美智：《鄭清文《現代英雄》之研究》，台北：台灣師大國文學系在職進修碩士論文，2006 年。
- 張美玲：《鄭清文小說死亡書寫研究》，台北：台北教育大學語文與創作學系碩士論文，2009 年。
- 許素蘭：《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》，台中：靜宜大學中國文學系碩士論文，2001 年。
- 陳美菊：《鄭清文短篇小說全集研究》，高雄：高雄師範大學國文教學碩士論文，2002 年。
- 湯宗穎：《鄭清文小說老人書寫研究》，高雄：高雄師範大學國文研究所碩士論文，2013 年。
- 黃雅銘：《鄭清文短篇小說中的女性書寫》，台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2008 年 7 月。
- 楊淑晏：《鄭清文短篇小說悲劇書寫研究》，台南：臺南大學國語文學系碩士論文，2012 年 9 月。
- 楊璧綺：《鄭清文短篇小說中的老人書寫》，高雄：中山大學中國文學系碩士論文，2014 年。
- 詹家觀：《鄭清文小說中的社會變遷》，台北：政治大學中國文學系碩士論文，2000 年。

年 6 月。

鄧斐文：《鄭清文短篇小說人物研究》，高雄：高雄師範大學回流中文碩士論文，2007 年 1 月。

謝幸媛：《鄭清文短篇小說的女性形象研究》，台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年 1 月。

### 參、期刊

李進益：〈鄭清文小說中的女性〉《國文學報》，高雄：高雄師範大學國文系，第 16 期，2012 年 6 月。

洪醒夫紀錄：〈鄭清文所建構的大廈〉《台灣文藝》，第 56 期，1977 年 10 月。

紀大偉：〈污名身體——現代主義，身心障礙，鄭清文小說〉《台灣文學研究學報》，第 16 期，2013 年 4 月。

畢恆達：〈從兩性平等到性別平等：記葉永鋐〉《兩性平等教育季刊》，第 13 期，2000 年 11 月。

彭瑞金：〈大王椰子——二十年來的鄭清文〉《台灣文藝》55 期，1977 年 10 月。

曾意品：〈鄭清文短篇小說中的女性處境〉《台灣人文》，第 3 號，台北：台灣師範大學，1977 年 6 月。

葉石濤：〈絕望的寧靜——評鄭清文的「局外人」〉，《文訊月刊》，第 16 期，1985 年 2 月。

董炳月：〈歷史風俗畫與心靈備忘錄——評鄭清文的小說〉，《幼獅文藝》，第 81 卷第 2 期，1995 年 2 月號。

蔡源煌：〈鄭清文的第一人稱小說〉《中外文學》，第 8 期，1980 年 5 月。

鄭清文：〈我的筆墨生涯〉《文訊月刊》，第 24 期，1986 年 4 月。

鍾肇政：〈鄭清文和他的《簸箕谷》〉《自由青年》，第 35 卷第 2 期，1996 年 1 月。

### 肆、報紙

吳岱穎／記錄整理：〈我心中的青春寫作靈魂〉《聯合報》，聯合副刊，2006 年 5 月 21 日。

林欣誼：〈入選年度小說 21 次 鄭清文破紀錄〉《中國時報》，藝文副刊，2015 年 03 月 13 日。

衛可風：〈故事裡的故事——專訪作家鄭清文〉《自由時報》，39 版，2000 年 3 月 18 日。

莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫——專訪鄭清文〉《台灣日報》，副刊，2002 年 4 月 18-30 日。

嚴文廷：〈記住血泊中的葉永鋐〉《聯合晚報》，2011 年 6 月 7 日。

汪宜儒：〈嚷嚷歇業典禮 李喬不斷超越〉《中國時報》，2013年6月16日。  
李健聖：〈大王椰子、香花和福爾摩莎——林鎮山教授細論鄭清文小說的女性書寫〉，  
《大紀元》，2004年2月15日。

## 伍、網頁

Kiriyama Book Prize：<http://www.kiriyamaprize.org/>

莊紫蓉：《面對作家——台灣文學家訪談錄【二】》（台北：財團法人吳三連台灣史料基金會）<http://www.twcenter.org.tw/>，2007年4月

