

林海音的女性小說與 臺灣文學史

應鳳凰*

一、前 言

林海音長久的寫作歷史，以及多年的編輯與出版經歷，使她在臺灣文壇具有相當高的知名度。比較於同時代其他作家，她對戰後臺灣文學發展也有較大影響力。可惜的是，臺灣目前出版的幾本文學史書裏，林海音所佔的篇幅極小，與她的成就貢獻完全不成比例，此其一。

其二，這兩年臺灣文學研究蓬勃發展，在學術討論會不斷召開之際，同樣的，林海音的相關研究論文也極少：不論是女性文學相關的議題，還是針對林海音產量最豐的「五十年代」文學時期的討論，都少有學者把研究的焦距移到林海音身上。

就上述現況作為研究背景與動機，本文將內容歸納成兩大重

* 德州大學東亞系助理講師

點：一是討論林海音的小說特色，尤其在女性議題方面的特殊表現。其二是她在臺灣戰後「文化生產」領域所扮演的角色：從五十年代主編聯合報副刊，到後來自己創辦〈純文學〉月刊及出版社，針對她編輯工作的具體成績，探討國民黨文學體制下，媒體主編與戰後文學傳統的互動關係。論者無不強調，五十年代是一個黨國機器掌控一切的威權時代，在如此封閉的政治文化背景之下，重要媒體（如報紙副刊）與「主導文化」的關係，比之其它年代，更為密切也更形複雜。但我們從歷史回顧的角度來看，也更容易分辨主編這一「角色」功能，及其推動文學發展的潛力與重要性。

換句話說，林海音在戰後臺灣文學史的地位，不僅可以從小說創作的成就加以考量，還可以另外從她在「文化生產領域」所扮演的角色加以分析。事實上，這兩方面的討論，都牽涉到她作為「女作家」或「女主編」的性別角色。舉例來說，目前為止的臺灣文學史書，概以「臺灣意識」為中心議題：雖然以描述臺灣文學流變為內容，目的卻在建構臺灣主體性，明顯可列入「國家論述」的一環，因此而不能有多少篇幅留給這類比較上「視野狹窄」的，非政治性的，諸如林海音的女性小說，也不是難以理解的。

父親是臺灣苗栗人，卻從小在北平長大的林海音，本名林含英，一九一八年出生。直到去年的一九九八，正好八十歲整。她是一九四八年帶著幼子丈夫，從大陸北平回到海島臺灣的——方當三十年華的林海音，此時已成家立業——不但早已從堅毅的少女，成為能幹的少婦，更在北平世界新聞學校畢業之後，在主婦角色以外，還當過北平的報社女記者、圖書館員等職業。

但林海音一生真正的文學事業，卻是到了臺灣之後才展開的。

「文學事業」包括她所嗜好的文學創作，以及成爲終身職業的編輯與出版。先說後者：她在臺灣的五十年文學生涯中，一直沒有離開編輯桌的職業——從主編聯合報副刊十年（1953 到 1963），又創辦《純文學》月刊（1967 起五年，共出 62 期），到單獨主持「純文學出版社」（1969 到 1996）——她作爲一連串文學生產事業的「掌門人」，不論編報紙副刊、文學雜誌，還是編文學書，經營出版社，樣樣做得有聲有色；兼顧了文學的純粹性重要性，也都辦得風風光光，爲文壇培植不少後進，稱得上是一位敬業且傑出之女性編輯者兼出版家。這樣的終身職業，不可免的，與五十年來臺灣文壇的作家與作品、文學生產與消費，發生密切關係。

再說她的創作生涯：五十年如一日，林海音於編輯專業之外，也從未中斷她的創作。事實上，她的創作才華，起步得比她的編輯事業更早，尤其小說創作，豐收期集中在五十年代末及六十年代，也就是差不多在主編聯合副刊那個最早的「編輯階段」。她的第一本書《冬青樹》出版於 1955 年底，直到 1967 年創辦《純文學》月刊，她便很少再寫小說了，轉而寫散文及回憶性文字，包括兒童文學。而這短短十二年的「小說創作巔峰期」，身兼家庭主婦的林海音，在編輯職業之外，竟擠出時間寫了四部長篇小說：《曉雲》《城南舊事》《春風》《孟珠的旅程》，還另出版三本短篇小說集：《綠藻與鹹蛋》《婚姻的故事》與《燭芯》，總計是二十六個短篇加四部長篇（參考附錄一），產量十分可觀。

本文即以林海音文學事業的兩大內容——創作與編輯，作爲兩個重點分別加以討論，既強調這兩樣成果與社會背景的互動關係，也探索其與臺灣文學傳統的連繫。因創作部份只集中討論小說，並

不及於散文，就林海音整個文學歷程來看，時間的跨度不得不縮小在前述「盛產期」的五十至六十年代。而這個時期又與林海音的「聯副主編」時代重疊，因此本文所含蓋的時間與社會背景，也要聚焦在這個國民黨剛剛播遷到臺灣的，最前面的兩個十年。

二、林海音的女性小說

林海音著名小說《城南舊事》初版於 1960 年 7 月（臺中光啓出版社），這部作品無論就藝術形式或主題內容，在戰後臺灣文學歷史既富代表性，於作者個人尤具里程碑的意義，是討論林海音小說最好的切入點。小說以民國十幾年（即二十年代）北京城為時空背景，以小女孩英子（作者小名）一對童稚眼睛看世界的第一人稱敘述觀點，單就其外在的文學形式看，即頗有創意：它既像散文又是小說，或也可說是「介於二者之間」。又如齊邦媛在書序說的：既可以是長篇小說，也可以獨立為短篇故事，編目錄的人面對這樣一本書，很要費一番苦心加以歸類。

從其回憶「舊事」，自敘童年生活的性質筆觸來看，多少具有散文的形式風格，但林海音也不反對別人將其列為「自傳體的小說」^❶。事實上，除了前後各加上總結性文字，以為小說框架，整部作品由四段故事組成，每段皆有集中的情節與人物——林海音最初發表時，這些短篇確曾在不同時間，不同雜誌上刊出：例如其中

❶ 林海音：〈城南舊事重排前言〉，《城南舊事》（臺北：純文學出版社，1983 年）。

的〈蘭姨娘〉即先登在 1957 年底的《自由中國》半月刊，〈我們看海去〉則先發表在 1959 年 4 月夏濟安主編的《文學雜誌》。

《城南舊事》與回憶文學

但《城南舊事》作為一部長篇小說，形式卻是非常完整的：不僅敘述觀點從頭到尾全由英子一個人的角度加以貫串，而且「時間、空間、人物的造型、敘述的風格全都有連貫性」^②（頁 2），看得出作者當初是先搭好一部長篇的架構，再逐步完成的。光以北京一地為小說場景並非它成為長篇的重要因素；例如白先勇（1937~）的《臺北人》^③，雖以「臺北」為全書統一的地理場景，但每個短篇都有獨立的主角主題與敘述手法，便明顯是短篇小說的結構與設計。

當然，這部小說的成功，不會光是形式，而必然有相稱的主題內容。《城南舊事》後來由中國大陸改編拍成電影（上海電影製片廠，1982），且連續得獎^④，愈增加原著的知名度。如此「名著」，文學史編寫時無法不提到它，也出現了各方對這本書主題的不同詮釋。舉最明顯的例子：因《城》書完成於五十年代，一些文學史，便將它納入社會環境，與同時期作品潮流一起考量。五十年代臺灣文壇盛產的作品，一是反共文學或戰鬥文學，二是思鄉懷舊

② 齊邦媛：〈超越悲歡的童年〉，《城南舊事》重排新版書序。

③ 白先勇：《臺北人》，（臺北：晨鐘出版社 1971 年初版，爾雅出版社 1983 年再版）。

④ 《城南舊事》電影導演吳貽弓因該片得中國電影金雞獎最佳導演。又獲海外第二屆馬尼拉國際電影節金鷹獎。

的「回憶文學」或「鄉愁文學」。依《城南舊事》的題材與故事背景，評論家們不加思索，就將其歸入「回憶文學」一類，例如王晉民《臺灣當代文學》，就直接把《城》書歸為「純粹的回憶文學、思鄉文學」^⑤，屬懷鄉文學的第一類。黃重添也如此分類，認定它是臺灣「常見的文學品種」，『回憶文學如屬於小說的，亦可稱之為「鄉愁小說」』。^⑥

兩岸史書對這一文類有完全不同的詮釋。在彼岸學者看來，「懷鄉文學」印證了臺灣是中國不可分割的一部分，是「鮮明地表現了（臺灣）作者對祖國與民族的感情」^⑦。在此岸，葉石濤則有相反的評論，他在《臺灣文學史綱》裏，對這四個字的定義是這樣的：

像這樣的懷舊，把白日夢當做生活現實中所產生的文學，乃壓根兒跟此地民眾扯不上關係的懷鄉文學。……儘管臺灣民眾毫無困難和阻礙地接受懷鄉文學的那濃厚鄉愁，但這和本地民眾現實上的困苦生活脫節，讀起來好像是別的國度裏的風花雪月了。^⑧

在如此渾沌不清的評論情境下，本文因此要強調《城南舊事》的兩

⑤ 王晉民：《臺灣當代文學》（廣西人民出版社，1986年），頁40。

⑥ 黃重添：〈故園在他們夢裏重現〉，《臺灣長篇小說論》（福建：海峽文藝出版社，1990年），頁128

⑦ 王晉民：《臺灣當代文學》，頁91。

⑧ 葉石濤：《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1987年），頁89。

大特色：其一，它儘管形式上可能被列入各種類別，但內容主題上卻不宜歸入「回憶文學」一類，更不是什麼「懷鄉文學」。其二，它是五十年代一部披露女性經驗與困境的女性文學，以其藝術的開創性和主題的代表性，有資格讓今後的文學史家再評析本時期文學作品時，注意或創立這樣一個新文類。

前面已提到，林海音是臺灣苗栗人，和 1949 年其他來臺的大陸人不同，許多北方人只是隨著大軍逃難，她則是「回到自己的家鄉」。作家鍾理和（1915~1960）也曾寫過描述北京大雜院生活的小說《夾竹桃》⁹，這些作品皆屬臺灣作家的「中國經驗」，下文當再論及。很明顯的，小說《城南舊事》的城，只是一個特定的地理環境，或故事背景，做為襯托主題之用，可以發生在任何地點，任何城市，主題並無不同。讀過這部小說的人都看得出來，其實小說裏的「中國符號」極為薄弱，而以女性為主的「性別符號」則十分強烈，是典型由一個女作家寫的「一群女人的故事」，也是一部從女性的眼睛出發，特別看得見女人種種桎梏的長篇小說。

英子的觀點

歷來評論《城》書的文章，無不稱贊它「從一個小孩眼睛看世界」的「敘述觀點」。例如齊邦媛的評論兼書序即提到：故事發展循著英子的觀點轉變，而英子「原是個懵懂好奇的旁觀者，觀看著

⁹ 鍾理和：《夾竹桃》（北平：馬德增書店，1945年初版），1976年臺北再版時收入《鍾理和全集》。

成人世界的悲歡離合」¹⁰。是的，書中的四段，從「惠安館」，「我們看海去」「蘭姨娘」，到「驢打滾兒」，各段自成情節，也各有一個中心人物，他們圍繞在英子生活的四周，加起來便是從她眼睛看到的成人世界。

我們甚至還可追溯到約四十年前，高陽（許晏駢 1926~1992）寫的第一篇評論。他也認為這個特色是全書最大成功。以高陽本人對寫作技巧的熟捻，很知道這方面的困難，因為作家「模擬孩子的身份來寫小說」，常出現「大人說孩子話，往往變成孩子說大人話，七八歲的孩子的嘴臉，似乎比哲學家更智慧」，而林海音卻能嚴守分際，以優越的技巧，避免了「這種毛病」¹¹。

本文同樣推崇這個「敘述觀點」的與眾不同，但認為還可以延伸。小說固然是從一個七歲到十三歲小孩「好奇的眼睛」看世界，但英子更是個「女」孩，她具有一雙專屬於女性的，敏於同情的眼睛，特別能看見那些掙扎在性別壓迫中難以翻身的女人。《城南舊事》四段中，女性故事佔了三大段，三段中又正好包括了老中青三代不幸女人的三種典型。追尋她們不幸的源頭，無不直接來自男人：「惠安館」的女主角所以瘋了，是因為使她懷孕的男人：一個從外地來北京讀書的大學生，被家裏召回後從此渺無音訊。「驢打滾兒」裏的宋媽，則是那位定期從鄉下來拿錢的丈夫——他在家鄉賭博，導至幼兒溺斃；他甚至把初生的女兒，隨手送與路人，而這

¹⁰ 齊邦媛：〈超越悲歡的童年〉，頁3。

¹¹ 高陽（許晏駢）：〈《城南舊事》的特色〉，《文星雜誌》42期，1961年4月，頁35。

一切都瞞著在城裏辛苦工作的宋媽。

當然，這些女人的桎梏，不單純來自性別；是性別之上，還加了經濟的、社會的、封建的因素。作者曾透過英子天真的語氣問宋媽：爲什麼你單身從鄉下到城裏來幫人工作？爲什麼放著自己的子女不照顧，卻來照看英子和英子的弟弟？宋媽這時的回答，其實只說了部份原因：丈夫『沒出息，動不動就打我，我一狠心就出來當奶媽自己賺錢！』（頁 197）但我們從故事邏輯看得清楚，更大原因是：貧窮的農村婦女，如果丈夫缺生產力，她不得不出外工作，以換取一對子女的起碼生活費用。

第三段的「蘭姨娘」又是另一個例子。她是爲了哥哥的病，三歲就被賣到北京的蘇州姑娘。上二十歲的青春年華，即「從良」當了六十八歲有錢男人的姨太太。小小的英子對蘭姨娘有無比的同情，她聽完她自述後的反應是：

一個人怎麼能沒有媽？三歲就沒了媽，我也要哭了。（頁 174）

《城》書裏經常描述「女人與生養」，可以說這部小說另一主題就在探討母女關係。比如導致「惠安館」女主角秀貞發瘋的真正原因，不光是男人的一去不回，重要導火線是她生產之際，父母代她將初生兒「處理」掉了——他們趁著天沒亮將嬰兒包裹起來丟在城門底下。在那樣一個保守的，善良的北京社會，單純的秀貞，『打這兒就瘋了！可憐她爹媽，這輩子就生下這麼個姑娘』¹²。這是英

¹² 林海音：《城南舊事》，頁 48。

子聽到街坊間的對話。書中的宋媽、秀貞，一老一少兩位母親，都在辛苦生產之後，不明不白遺失了親生女兒。

英子聽了旁人的故事，忍不住回家確認自己的身分：她問母親自己是不是她「親生的」。確定之後，又加問一句：『那麼你怎麼生的我？』這件事她早就想問了。

「怎麼生的呀，嗯——」媽想了想笑了，胳膊抬起來，指著胳膊窩說：「從這裏掉出來的。」說完，她就和宋媽大笑起來。（頁67）

這段對話洋溢一片天真的童趣，表面上看去是兩個大人對一個小女孩的輕鬆玩笑，然而從英子的角度，卻是嚴肅的，對「生之奧秘」的探索，所以「這件事她早就想問了」。

就像秀貞的突然喪失心智，得了瘋病一樣，「母親的角色」有許多無法理解的奧秘。而「母親的角色」除了生育，還有養育。最後一段「驢打滾兒」的宋媽，她因為照顧英子的弟弟久了，當奶媽的，已經比生母還更疼愛這個一手帶大的小孩，她像親生骨肉一般捨不得與孩子分開，即使自己家中連遭變故。

外鄉人眼裏的北京城

馬森曾在一篇短評裏，拿《城南舊事》的林海音，與專寫北京市井人物知名的三十年代小說家，老舍（舒慶春，1899~1966）的風格相比，有這樣的結論：

老舍對北平所知之深、所見之廣，恐怕沒有一個別的作家可以與他相比了。

但是他偏偏沒有看到林海音所看的，沒有寫到林海音所寫的。¹⁸

此一評論與比較都是很細膩的觀察。此處要補充的，是林海音所以能看到老舍看不到的北平，不只像馬森所說，是她小說通過「小女孩」的眼光，而老舍通過「成人」的眼光。更大的原由，恐怕還在他們的性別：一個是男作家，另一個是女性作家。前面已提到，《城》書作者有一雙特屬於女性的敏銳眼睛，她所看到的性別壓迫，她所聽到這樣桎梏下的女性呻吟，是一般成長在父權社會的男性作家體會不到的。

《城南舊事》裏英子的角度，除了是女性的眼睛，一般不常提到的，還有一對「臺灣人」的眼睛。小說裏愛說話的英子，取笑她母親說不好北京話：

媽，……二十，不是二俗；二十一，不是二俗錄一；（頁88）

從語言口音的不諧調，最能顯出英子一家是「外地人」的旁觀者角色。所以英子再三提到，爸爸把「惠安館」說成「飛安館」，媽媽

¹⁸ 馬森：〈一個失去的時代〉，《燦爛的星空：現當代小說的主潮》（臺北：聯合文學出版社，1997年），頁150。

則說成「灰娃館」，似乎有意強調他們家口音龐雜：她有一個閩南人的母親，一個說客家話的父親。

小說開頭，作者是這樣介紹母親出場的：

這是我們在北京過的第一個冬天。媽媽還說不好北京話，……媽不會說「買一斤豬肉，不要太肥」。她說：「買一斤租漏，不要太回」。（頁36）

善於說話的英子，聽覺也比一般人敏銳，小說起始，敘述者就用上述幾句傳神的閩南腔，來達到她們家原是「外鄉人」的最佳效果。父親愛說客家話，他教訓英子的口頭語是『做唔得』，向太太表示自己毫不在乎，什麼都不怕，脫口就是『驚麼該』（頁164）。作者更愛利用小說主人公的生活細節，處處呈現英子一家人的臺灣背景，如英子會唱爸爸幼時教的客家情歌，如『我想起媽媽說過，我們是從很遠很遠的家鄉來的，那裏是個島，四面都是水，…』（頁51）

英子個性與當地孩子也有些不同，例如別人都怕胡同裏的瘋子秀貞，唯獨她不怕；她也不認為秀貞得了什麼瘋病，最初只當是玩「過家家兒」：共同想像一個虛構人物，是多麼好玩的遊戲。英子天生有一種見義勇為的霸氣，也是同齡小女孩中少有的，所以街坊罵她是「小南蠻子兒」。而這類評語，英子聽了立刻找到很好的對比：『就像爸爸常用看不起的口氣對媽說「他們這些北仔鬼」是一樣的吧！』。（頁44）

她看著宋媽跟人打招呼，想起：『爸爸說北京人一天到晚閑著

沒有事，不管什麼時候見面都要問吃了沒有』。（頁 40）從字面看，這是英子從爸爸那兒借來的意見，但也可以是作者本人從一個「非北京人」的角度，對當地人長久觀察之後的評語。林海音與老舍的不同，除了性別，應該還有外鄉人看北京，與土生土長者看北京的不同。

其他長篇小說

除了《城》書，作者另有三部長篇小說：之前的一本《曉雲》（1959），七年後又連續出版《春風》與《孟珠的旅程》（1967），無不同樣以女性角色為小說世界中心，女性做第一人稱敘述觀點。當然，這三部小說的主人翁——家庭教師「曉雲」，《春風》裏的女校長「呂靜文」，以及女歌手「孟珠」，都早已不是小女孩，而是離鄉背井從大陸流徙到臺灣的女性知識分子，在這裏經歷她們挫折的愛情與婚姻。

三部長篇，若從題材看，都是外遇故事，都是女性在錯綜的「婚姻」與「愛情」間翻滾掙扎，總也解不出答案的複雜三角習題。例如文弱而早熟的曉雲，就是道地的「第三者」，她愛上任家教那家的男主人，女主人而且是權勢在握，極精明老練的富商之女。

另一部《春風》，女校長辦學有成，化雨無數，卻不免在婚姻上力不從心，致使文弱的丈夫於中部另築愛巢，且養大一個乖巧伶俐的小女兒。最後一部，歌女「孟珠」在結婚前夕，發現勤勉忠厚的未婚夫，竟是自己一心栽培供其上大學的妹妹，多年來傾心的情人。

這類「外遇」故事，或稱作「文藝愛情小說」，若置於戰後臺灣文學傳統來看，才真叫「常見的文學品種」，五十年來不但產量多，而且印數龐大。換句話說，就文類而言，這類小說並無任何特殊之處。林海音小說特別引起我們注意的地方，是她善於從女性觀點處理題材的一貫作風——她不但在描寫兩性關係時，總能看到女性的弱勢與困境，並且在呈現這些困境的同時，常常能用女性關係，如母女之間或姐妹親情加以對照。看得出來，林海音在面對性別議題時，是很有女性自覺的，這是她和戰後其他女作家最大不同的地方。

例如她描寫「第三者」曉雲時，除了外遇故事本身，更費了許多筆墨交代曉雲的身世背景。如此一來，小說便從臺灣「此時此地」的五十年代社會，延伸到曉雲母親一代在大陸的婚姻故事。甚至可以說，這部小說真正重點，是要描寫這對在臺灣相依為命「孤兒寡母」兩代女性所遭遇的不幸婚姻。

曉雲母親在北京才進大學一年級，就因愛上她的文學教授而不顧一切嫁給他（足見是夠前進的五四新女性）。七七事變的突發，讓這位教授有機會丟下老家妻小，帶著愛人遠走高飛。這種「第三者型」的婚姻當然是不幸的，「沒有名份」的慘痛經驗不只上一代忍受，還禍延至下一代。例如已經換到臺灣的時空背景，正室的女兒仍理直氣壯來搶佔財產與撫恤金，曉雲從小既缺乏父愛，在親朋之間尤其沒有地位。

兩代婚姻皆不幸，巧合的地方是，母女儘管處在不同「時空背景」，兩人對感情的信仰模式倒是一致：都信仰「愛情至上」，所以也都在婚姻路上跌得頭破血流。

女性對愛情的執著是先天的還是後天的？曉雲念小學時，走在路上當眾被一個高班同學「重重地向地下唾了一口」。因為她是小太太的女兒。這個「呸的一聲」，堪稱是生動而傳神的象徵性動作，象徵著中國傳統封建「遺毒」，不只毒害幼小心靈，還帶給女性一生難以治愈的創傷羞辱。作者仿佛有意借這個動作的蠻橫意象，代替曉雲，也代替所有無辜受歧視的女性，提出她的疑問——女性的「賤骨頭」必定是與生俱來的嗎？從這類角度來閱讀外遇故事，就不會站在一般人或男性中心的「道德譴責觀點」，而能同時思考女性的愛情觀，以及整個社會傳統禮教特別加給女性的不公平待遇。

《春風》簡單的說，是一部女性教育家辦學成功的故事，描述這位有愛心也有能力的校長，如何一步一步建立起她的理想與事業；丈夫有「外室」多年，她竟完全不知情。這是與《曉雲》完全不同模式的外遇故事，唯一相同的是，作者敏於從女性思考的「角度」：為什麼男性兼顧「事業與婚姻」是那麼輕而易舉，而女性卻總像魚與熊掌那麼困難？

短篇小說〈玫瑰〉與〈春酒〉

以上只涵蓋了林海音的四部長篇。如果把她的二十六個短篇加進來一起討論，即收在較早的《綠藻與鹹蛋》，後來文星書店出的小開本《婚姻的故事》和《燭芯》，則前述的主題與女性思考角度依然適用。自其藝術表現較成功的幾篇來看，精短的小說形式，揮灑起來反更輕便順手，所發揮的批判鋒芒也更銳利。

像收在《綠》書裏的〈玫瑰〉：這兩個字，是一個被綠燈戶收

養的小女孩名字。小說敘述者，是與她師生關係極好的小學老師。通篇就是女老師眼中，一個勤學溫婉小女生一步一步「預備」及當了酒女後的短短生命歷程。明顯的，小說批判箭頭指向臺灣的養女制度。從一個懷抱教育理想者的敘述角度，尤突顯個別人物對一個大制度的無可奈何；師生兩人對命定之未來雖有默契，可憐「老師角色」能做的實在太有限了。篇末，當老師展讀來信，感同身受酒女玫瑰的痛苦時，有這樣的反省：『我有些後悔給了她太多的書讀，使她對於是非的辨別太清楚』（頁 96），既是對那催殘女性制度的無能為力，本身也是教育理想性虛幻性的反諷。

就批判的銳利性來看，同書中還有一篇〈春酒〉尤值得一提。短短三千字不到的小說，真就是寫一位家庭主婦（敘述者），參加了一餐春節家宴之所見所聞。一群養尊處優的遺老官太太們，你一句我一句，爭著埋怨眼前生活之不便，大家沉醉在反攻大陸便可如何如何的美夢中：

等到反攻大陸，就都有辦法了，……臺灣這點點人，大陸不夠分的！（頁 39）

於是互相封官加爵，作著種種打算。篇尾是敘述者一個人在回程的暗巷中忍不住一陣嘔吐，以讓心中的齷齪「傾吐為快」作結。主題清楚地，也直接了當地，批判了當時大陸人普遍的「過客心態」。

注意這篇小說發表的時間是 1953 年 3 月。一般總認為臺灣文壇「批判過客心態」，是七十年代鄉土文學興起以後的跡象。當然也有例外，在美國教書的劉紹銘就把〈春酒〉選入他編的英文版

《香火相傳：1926年以後的臺灣小說》¹⁴（1983），這是美國第一本「臺灣小說選」英文教本，收有戰前到戰後從賴和、楊逵以降的十七家作品。我們不知道主編是根據它的「主題」，還是根據這篇小說代表的「年代」入選（因它排在戰後第二篇，緊跟著鍾理和的〈貧賤夫妻〉，兩篇都發表於五十年代）。

〈春酒〉描寫的，當然是五十年代社會普遍的現象，但如果說它「代表」戰後初期臺灣文壇的「作品」，可說選得極沒有代表性。目前幾本臺灣文學史，喜歡強調五十年代作品全是「離地生長」，與腳下這塊土地沒有關係的反共文學或懷鄉文學。這種貼以政治標籤的「文學史現象」，較為合理的解釋是：五十年代的「英子」太少，難以引起論者注意；要不就是英子太「女性」，進不了以國家論述之文學史書所關心的範圍。劉紹銘的「慧眼」在於他看到〈春酒〉的批判性是別具「臺灣個性」的，是臺灣這塊土地的產物，也是前面提到，英子有一雙臺灣人的眼睛。

外來的大陸人，這時候確有可能腳根還沒站穩，一定也有本地作家對這類心態深感不滿的，然而光復未久日文即全面禁止的臺灣文壇，多少日據以來的本土作家正苦於失去語言，失去表達的聲音。如此說來，林海音這類數量雖少，但代表多數人聲音的批判小說，豈不該更受到史家的注意。

像鍾理和一樣，林海音也是因早年特殊的中國生活經驗，才使

¹⁴ 原書名：《The Unbroken Chain: An Anthology of Taiwan Fiction since 1926》，Bloomington: University of Indiana Press, 1983. 中文版由臺北：時報出版公司印行，書名《英武故里》。

她比同時代的省籍作家更早掌握熟練的白話文寫作能力。文學史書論及戰後臺灣作家時，常把鍾理和、鍾肇政、陳火泉、葉石濤等，歸入所謂「戰後第一代」，而這樣分類是以「語言」作標準的（他們因戰後才開始學中文故又稱爲「跨越語言的一代」）。此時我們也看到論者在「標籤」作家的時候，經常出現的漏洞：例如六歲即被父親從日本帶到北平生活的林海音，因爲沒有類似「跨越語言」的問題，似乎被排除在這些類別之外了。

〈殉〉 〈燭〉 〈金鯉魚的百褶裙〉

林海音最膾炙人口的幾個短篇小說皆以民初中國女性與婚姻爲描寫對象。〈殉〉發表最早，刊在 1957 年初《自由中國》半月刊，寫一個書香門第的五四女性，如何從履約「沖喜」，新婦即成寡婦，然後度過漫長寂寞的一生。她用精緻的刺繡工夫排遣時間，但她也是人，有著常人的七情六慾，禁不住自己悄悄愛上英挺的小叔。諷刺的是，外面那瞬息萬變的「民國新時代」與她一生的寂寥、封閉正好成了強烈對比。

〈燭〉也寫大戶人家一個賢惠太太的一生。爲了不辜負「賢惠」的美名，她不敢反對丈夫納妾，只好裝成癱瘓，以消極懲罰丈夫的變心與侍妾的得寵。以後的一生，就從假癱變成真癱，半生歲月都消磨在狹小的床褥，常年陪她的是一截灰暗的蠟燭。

〈金鯉魚的百褶裙〉裏的「金鯉魚」，跟「蘭姨娘」、「玫瑰」一樣，都是從小買來的。只不過金鯉魚「肚子爭氣」而最有福氣，生兒子之後得到老爺和太太的寵愛。無奈她一生無論花多大力氣都跳不脫「姨太太」的次等名位，不但兒子的婚禮穿不上百褶

裙，死後連棺材都不能從正門走出去。當兒子的在出殯那天，不平的大喊：『我可以走大門，那麼就讓我媽連著我走一回大門吧！就這麼一回！』聲音發自那樣悲戚的場面，但覺力透紙背，像是嘶聲力竭為天下所有翻不了身的女性而吶喊。

這三篇都是民國時代，也是林海音自己婆婆那一代的婚姻故事，正是英子眼中所見，女人專有的悲慘世界——無論當男人的「二」太太，像金鯉魚；或〈燭〉裏有身分的「大」太太；甚至終身守寡，當「沒有男人」的寂寞太太，一律被捆綁在枷鎖般的婚姻制度下，沒有一個能從沉重的封建陰影裏脫身。如果前面的〈春酒〉等篇，屬於英子的臺灣眼睛，那麼這一批婚姻故事，就是英子特有的「女性眼睛」。批判傳統封建制度的小說，自三十年代以降，早已不計其數，而林海音所著力批判的中國傳統，則指向特別不利於女性的那個部份。這一類小說，表現出明顯的女性意識，已經為戰後臺灣文學傳統，建立起具有文本意義的女性美學。

三、突破性的編輯角色

出現在各種資料上的林海音簡介，必定提到她早期編副刊的經歷。活躍於六、七十年代文壇小說作家，自鍾肇政、黃春明、七等生、林懷民以下，許多人在文章裏回憶他們投稿初期與老編「林先生」的關係¹⁵。比較詳細的林海音小傳，也常加上她栽培提拔了許

¹⁵ 一部份回憶老編的文章收在林海音的《剪影話文壇》，純文學出版社，1984年

多新銳作家，「對臺灣文學的發展有相當的貢獻」云云。

事實上，她在編輯桌上的成就，包括因而對戰後文學發展的具體影響，並沒有真正受到目前文學研究者的重視。前面提到林海音的「聯副主編時期」是從 1953 到 1963 年，時間差不多橫跨國民黨剛落腳臺灣的第一個十年。這個時期臺灣文壇整個情況，葉石濤在他的史綱裏一段概括，有扼要的說明：

從一九五〇年代到一九六〇年代的十年間，臺灣文學完全由來臺大陸作家所控制，臺灣作家的作品既少水準又不高……。這固然是省籍作家，面對了語文轉換的艱辛不容易運用中文寫作有關，但四十年代到五十年代的政治彈壓，也造成了省籍作家的畏縮和退避，……。 (大陸) 來臺的第一代作家包辦了作家、讀者及評論，在出版界樹立了清一色的需給體制，不容外人插進。(頁 86)

這段敘述給戰後初期的臺灣文壇提供了清楚的背景資料，更扼要點出省籍作家一時沉寂的兩大原因：一是語言轉換，一是二二八的傷痕，針對他們面臨的困境，這是當時普遍的實況。但這段話應分成兩部份來看，即前半段是因，後半段是果；換句話說，是國家語言政策造成省籍作家的「失聲」在先，才有出版界「清一色」於後。

然而，至少有兩個例子可以說明或證明，林海音主持的編輯臺，曾為這個「不容外人插進」的出版界，開了一道出入口。首先，根據她為聯副三十年大系寫的主編回憶錄，提到她在「本省作者尚不多」的戰後初期，先後刊登「施翠峰、廖清秀、鍾肇政、文

心」等人的文章——熟悉五十年代文學史的人都知道，這批作家，正是前面提到被稱作跨越語言的「戰後第一代」臺灣作家，也是省籍文人自己刻鋼板印行同仁刊物《文友通訊》九位成員中的四位。林還提到當時一位作者，『常常寄來雋永的散文……文字也是從日文跳過來的，尚不能達到流暢的地步，但是我很喜歡，總是細心的把文字整理好給他發表』¹⁶（頁 96）

不只她本人，九十年代研究論文也作了相同的陳述。清華大學李麗玲在研究五十年代臺灣文壇及臺籍作家困境時，談到作家與國家文藝體制的關係，有這樣的敘述：

真正接納較多臺籍小說家作品的，則為林海音，她是五十年代與臺籍小說家關係最密切、最具影響力的重要編輯。從最早的施翠峰到文心一系列的散文，後期鍾肇政、鍾理和的小說，幾乎以「聯副」做為主要發表場域。¹⁷

鍾理和知音者

另一件則是再三被引述的，主編者林海音與投稿者鍾理和的關係。鍾理和去世於 1960 年。看同文這段回憶：

¹⁶ 林海音：〈流水十年間——主編聯副雜憶〉，《風雲三十年——聯副三十年文學大系史料卷》（臺北：聯合報社，1982 年），頁 96。

¹⁷ 李麗玲：《五十年代國家文藝體制下臺籍作家的處境及其創作初探》，國立清華大學文學研究所碩士論文，1995 年。

四月十四日，鍾理和的第一篇小說〈蒼蠅〉出現在聯副上，第二篇〈做田〉發表在同月十八日上，從此奠定了他向「聯副」投稿的基礎，從這時到（民國）四十九年八月三日去世，鍾理和一生的著作，可以說是百分之九十在聯副發表。
（頁 105）

我們從鍾理和日記，從五十年代流通在小小圈子的《文友通訊》上知道，鍾理和以及一群「文友」當時都是「退稿專家」，鍾備受文友贊美的小說稿，也遭到同樣「到處被退的厄運」¹⁸（鍾肇政語）。

不只如此，鍾去世時手中修改的中篇小說《雨》，林海音隨即從 1960 年 9 月起開始在副刊連載。為完成死者的心願，她更運用出版界的良好關係，在省籍作家出書極困難的年代，設法籌款付印，出版了鍾理和在臺灣最早的兩部單行本《雨》（1960）及《笠山農場》（1961）。

鍾理和文學自七十年代以後，不斷提升知名度，也隨鄉土文學興起而逐步經典化，至今已成為臺灣文學遺產中耀眼的瑰寶。事實上，他產量最豐的十年創作期，正好集中在戰後初期五十年代，如果當時文壇或出版界，真是像葉石濤說的，「不容外人插進」，是一個密不透風的「清一色需給體制」，也許今天就沒有了呈現南臺灣鮮麗色彩的鍾理和文學。

¹⁸ 鍾肇政：〈也算足跡〉，重刊全部 [文友通訊] 引言，刊《文學界》第五集，1983 年春季號，頁 122。

猜測葉石濤的意思，是在說當時國民黨的文藝政策，或「國家文藝體制」——黨機器整個「包辦」文壇運作，黨中央既有反共政策，各媒體主編也大都來自黨政軍相關背景。其實聯合報副刊在當時文壇，不是讀者最多的，排在林海音前面的，至少還有五家大有影響力的副刊和身兼作家的主編：像中央日報副刊（耿修業、孫如陵），新生報副刊（馮放民、姚朋），公論報副刊（王聿均），民族晚報副刊（孫陵），中華日報副刊（林適存），更有不計其數的文藝雜誌、文學性出版社。這麼「蓬勃」的臺灣文壇，鍾理和生前竟沒有出書的機會，只留在遺囑上，成為未了心願。他的遺作是這樣出版的，是林海音「五十、一百的，捐來了幾千元款子」¹⁹，等收到預約的錢，才把印書欠款還清——無怪乎張良澤在《鍾理和全集》總序的一個標題上，稱林海音是「鍾理和的知音者」²⁰。

報紙副刊讀者群龐大，比較其他文化生產機構，它的影響力是相對深遠。在國家機器掌控文化生產與消費的時代，正如一篇論國民黨文藝運動文中說的：副刊始終是推動文藝政策的「一個主力」²¹。如果站在主導文化的角度看林海音，她並不是孜孜配合文藝政策的「聽話」主編；而「提拔新銳」的另一面，就是她「膽子大」，什麼稿子都敢登，這類態度在封閉的文化社會，堪稱帶著叛

¹⁹ 林海音：〈一些回憶〉，收入《鍾理和全集》第八卷，張良澤編，（臺北：遠行出版社，1976年），頁214。

²⁰ 張良澤：〈總序〉，《鍾理和全集》共八卷，（臺北：遠行出版社，1976年），頁8。

²¹ 尹雪曼：〈論中國國民黨的文藝運動〉，《中國新文學史論》（臺北：中央文物供應社，1983年），頁237。

逆性，隨時有下臺的危險。果然在 1963 年刊了一篇出問題的文字，遂鞠躬下臺²²。

我們從回顧歷史的後見之明，感興趣的是，在這密不透風的文藝體制下，為什麼是林海音，而不是其他任何人，打破這個「清一色需給體制」。前面列有至少七位副刊主編，他們都在同一國家文藝政策下，扮演同樣文化生產角色。是什麼樣的主客觀條件，造成他們坐同樣的編輯桌，卻產生不相同的影響效應？林海音與其他主編者的年齡層、教育背景，甚至寫作資歷，差別其實都不很大；立即看得到的差異只有兩個，其一，她是唯一的女性；其二，她是唯一臺籍的副刊主編。

四、結 論

半個世紀之後，我們討論林海音在臺灣文學史的地位，必須把她的文學事業，放在五、六十年代文壇背景一起考量。就創作來看，在一個文藝政策高懸的時代，她不追隨主流，不寫反共文藝，卻另闢蹊徑，在女性小說上表現不凡，以之豐富了臺灣小說傳統。編輯角色方面，她有耐心更有膽識，提拔新銳，突破五十年代國家文藝體制的密閉封口，以後的歷史證明，她的工作對戰後文學發展

²² 收在《臺灣文學家辭典》（廣西教育出版社，1991年）及《臺灣新文學辭典》（四川人民出版社，1989年）裏的林海音辭條，同為王晉民所撰寫，文中提到林海音編副刊時，『刊登了一首名叫〈船〉的詩』，臺灣當局認為有影射嫌疑，為此而下臺。

有明顯影響。

林海音在「創作」與「編輯」兩方面皆有突破，因而文學史上顯得突出。這兩樣突出，不但讓我們看到臺灣戰後初期，整個文壇背景的窒息沉悶，更由此顯現五十年代在目前「文學史書寫」的荒涼。換句話說，林海音的個案研究，也給當前文學史書寫，提供一個突破的契機。例如，眼下以「臺灣意識」建構的臺灣文學史，其作為「國家論述」的一環，明顯忽略「女性論述」，應可激發新一代研究者，注意女性文學傳統建構的迫切性。

可不可以用「女性意識」建構臺灣文學史？答案是，如果論資格，至少不會輸給目前的「臺灣意識」。一些評論家在論及早期女作家作品時，喜歡說她們的題材狹窄，輕視她們的「不管國家興亡」。這些觀念，就像當前的文學史書寫，當然是男性中心社會的產物。事實上女性人口佔全人類的半數，若討論題材範圍寬窄，「女性論述」的關懷面，要比「國家論述」大得多。何況今天的「國家論述」還只限於臺灣意識的範圍，從人數看更小得不成比例。

林海音研究提供文學史家的第二個思考角度，是文化生產角色的未受到重視。目前文學史書寫的不足之一，與前述強烈意識形態相關，在其因此而明顯忽略文學作品的周邊文化，例如承載文學的報刊媒體、文藝政策、文學獎項、文學教育等，亦即未能注意文學的生產與消費，文學史只是羅列國家大事之後再排列文學作品，未能留意到一整個文學社會的構成，或「文學」的文化。

當然，文學史書寫，或文學論述，不可避免，都需要一種史觀，一種理論，或懷抱一定的意識形態。劉綏松在《中國新文學史

初稿》的緒論中干脆直接表明：『在任何時代被寫下來的歷史書籍都是階級鬥爭的產物，都是為某一階級的經濟利益和政治利益服務的』（1956，北京：作家出版社）。

把「文學史寫作」當作工具，把文學當作思想或社會材料處理的缺點，美國學者Warren等人在同年出版的《文學理論》（Theory of Literature）中早已提出批評：『大多數的文學史如果不是社會史，便是用文學作說明的思想史』²³，這裏文學成了附庸，只是解釋理論的材料或表達意識形態的工具，這樣的文學史，多少喪失了以文學為中心的主體性。西方形式主義文學風行之後，不少史家提出文學史寫作應著重文學發展的自律性，亦即文學形式的自我生成與自我轉變。正如針對臺灣文學史寫作的意識形態掛帥，評論家施淑也曾提出應『把文學作為藝術的歷史來加以「單純」的處理』²⁴的觀點。

當我們說「文學史」的時候，是指文學的內容還是形式的歷史？可不可能兩者兼顧？目前兩岸合起來計算，已有十幾種《臺灣文學史》，多半的作法，是在每一章節或年代之下，羅列一大批作品或作家的名字，然後給予印象式的評價。嚴格來說，這只是整理過的資料集或批評集，不能算是具有時間意義的文學「史」。另一方面，文學史單純著眼於「文學發展的自律性」固然照顧了文學的

²³ Rene Wellek & Austin Warren: Theory of Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1956

²⁴ 施淑：〈走出「臺灣文學」定位的雜音〉，《兩岸文學論集》（臺北：新地文學出版社，1997年），頁299。

主體性，然而，文學並非憑空產生，不可能脫離社會而單獨存在：我們看任何時代的文學，不論西方的浪漫或寫實，不論中國的文學革命或革命文學，甚至最近幾年的現代或後現代，文學無不是那個時代社會或文化的產物，有其一定的生產環境與條件，最明顯的例子，就是在五十年代臺灣大量出現的「反共小說」及「懷鄉散文」——這樣的文類絕不可能在同時代的大陸產生。

從傅柯的理論，我們也知道，所有用文字書寫的歷史都是建構出來的，並不存在一個絕對客觀、自明的文學歷史在什麼地方等我們去發現。文學史既不是與社會無關的，「真空」的文本文學史，也不能不依賴代表性作家與作品而憑空論述。近年文化研究興起之際，我們看得出這類研究的一個共同興趣：他們對文化產品的歷史與社會背景（context）饒有興趣。他們假定，這些背景是可以闡釋的，也具有確定意義。同樣的，文學既是文化產品，書寫文學歷史的時候，自不能忽略文本與文學社會的互動關係，亦即文學及其生產者消費者的關係。

舉目前文學史綱〈五十年代的臺灣文學〉一章為例。在進入文學作品的介紹以前，先羅列大量國際與臺灣社會重大事件，如某年某月韓戰爆發、第七艦隊協防臺灣、何時三七五減租、耕者有其田條例等等，這邊「事件的羅列」與下一節「作家與作品的羅列」成了有趣的對照，讀者卻看不出這兩組之間的互動關係。另一個較小的例子是，裏頭用了幾行介紹五十年代頗受重視的《自由中國》雜誌，卻完全不提它的文學欄，也不提主編文學欄的小說家聶華苓。

同樣的，只用六行介紹林海音，比陳紀滢、紀弦的都短，完全不能表現她在文壇的重要性或影響力。林海音和聶華苓的例子，正

好提醒我們文學史書寫，除了羅列作品之外，還有更大的馳騁空間。文本之外，不能忽略文學機構與文化生產的角色。例如作為臺灣「戰後文學史第一章」的五十年代，如果數量龐大的「反共文學」實在乏善可陳，何以不注意其他文類；如果多半的男作家都在戰鬥文藝，何不留心女作家的非戰鬥文學。一部更周延的臺灣文學史，無論記錄哪個年代，應該包括文學副刊或雜誌主編、文學出版社及其主持人。林海音的例子，提供我們思考結合文本研究與文化研究的可行性與必要性。

附錄：林海音小說作品書目

- (1) 綠藻和鹹蛋（短篇）臺北：文華出版社，1957年
臺北：學生書局，1961年
臺北：純文學出版社，1980年
- (2) 曉雲（長篇）臺北：紅藍出版社，1959年
臺北：純文學出版社，1967年
- (3) 城南舊事（長篇）臺中：光啓出版社，1960年
臺北：純文學出版社，1969年
臺北：爾雅出版社，1983年（與純文學同版發行）
- (4) 婚姻的故事（短篇）臺北：文星書店，1963年（小開本）
臺北：愛眉文藝出版社，1970年（小開本）
臺北：純文學出版社，1981年
- (5) 燭芯（短篇）臺北：文星書店，1965年（小開本）
臺北：愛眉文藝出版社，1971年（小開本）
臺北：純文學出版社，1981年
- (6) 春風麗日（長篇）香港：正文出版社，1967年
（春風）臺北：純文學出版社，1971年（更改書名及修正內容）
- (7) 孟珠的旅程（長篇）臺北：純文學月刊社，1967年（小開本）

· 中國女性書寫——國際學術研討會論文集 ·