

第四章 《孤燈》—戰爭時期的空間圖像

《荒村》以劉阿漢父子貫穿臺灣早期的抗日運動與蓬勃的農民運動，隨著二二六大檢舉等檢肅行動，以文化協會與農民組合爲主的反抗運動遭遇莫大的挫敗，因此小說透過劉阿漢與劉明鼎的死亡強化人在殖民社會中無法突破日本統治者所設下的銅牆鐵壁，然而在日本晚期的殖民統治下以砂糖和米爲中心的原料與糧食供應地的臺灣進入了另一種景況，日本軍國主義興起，企圖達成大東亞共榮圈美夢的同時，臺灣被迫參與了第二次世界大戰，成爲日本南進政策下物資與人員的供應地，第三部《孤燈》以此爲背景開展，延續《荒村》以劉家人爲主體，以雙軌的方式進行，一是南洋戰場，一是臺灣島內，兩地相互交叉，既是分隔的空間，卻又因爲人的思念相連相繫，雙重的空間交疊反覆推進戰爭的時空間形塑，因此本章欲透過劉明基等人遠赴戰場詮釋人對家鄉的認同與地方意義的擴大，且由蕃仔林女性角色的行動展演詮釋母親、生存與土地三者的相互隱喻。

第一節 太平洋戰爭的時空背景

《孤燈》延續著《荒村》以劉家人爲主體，蕃仔林依然是小說中重要的「地方」，以其山林荒村的地位承載著臺灣歷史的遞嬗，然而從《寒夜》、《荒村》到《孤燈》歷經了五十多年的發展，此地依然只是窮僻的山村：

「這裡是臺灣中部，最典型的窮僻山村；五十年前墾荒時代聚居了七八家人，五十年後的現在，祇不過增加一倍而已。」（《孤燈》：67）

蕃仔林即便開發日久，也不再有原住民出草等危機，但山村生活艱辛不易，《寒夜》中人們吃蕃薯爲生，只有在逢年過節等特殊日子才會機會出現白米飯，大抵耕種作物勉強養活一家老小，卻又時常面對天災人禍之於土地與人的折磨，至日據時期，殖民政府、會社和地主的剝削壓迫更造成了蕃仔林難以擺脫的窮困，因此不僅無法吸引人口遷入，甚至有許多人因此遷出，例如《寒夜》中彭家人遷入蕃仔林時也曾夢想著將來搬到大湖地區居住，以及《荒村》中劉阿漢與劉明鼎都曾經提出遷出蕃仔林的打算：

「『將來，嘿！我們賺了錢，就搬來大湖住。』」（《寒夜》：12）

「『那時，紅瓦搬得進來，我們就在蕃仔林蓋一棟瓦屋。』……

『不，還是在大湖庄蓋瓦屋才好。』

『不要在蕃仔林，我也要住大湖！』傻尾妹說。」（《寒夜》：20）

「『我會保重，我要把兒女一個個養大，我要讓妳過得舒服一些……』
阿漢原先是隨便說說的，說到後來卻是正經又懇切。

『唉……』她還想說什麼，卻又懶得開口，或者是不知怎麼說，這種男人才會開竅。……

『阿燈妹，你不要這樣，』阿漢安慰她說：『多苦幾年，多存一點錢，也許我們可以離開蕃仔林……』

『離開蕃仔林？』這是她作夢也不敢想的。

『嗯，我們有了本，也許在大湖街，或苗栗街做什麼小生意。』」（《荒村》：53）

「『阿媽：我跟妳講，』明鼎讓她坐在客廳竹椅上，自己蹲在前面：『我常常想，阿媽妳，不要再住在蕃仔林了。』

『不住山裡？』她吃了一驚。……

『我是想：在公館租一個房子，接阿媽去住。』明鼎興高采烈：『想想看：我一個人薪水就夠吃了，還有阿明森的收入呢！』……

『阿媽，妳半輩子在這深山僻壤，太苦了。』明鼎說。」（《荒村》：207）

這在在顯示了多數人有機會的話都意欲離開此地，前往他處謀生與生活，所以彭家人在遙想未來的遷移路程中，以及劉阿漢因擔任隘勇、劉明鼎因任職糖廠，在不仰賴土地且收入頗豐的情況下，他們都希望能離開這塊土地；此外，小說雖未交代永財永寶兩家搬遷到大湖街的原因，卻也說明了蕃仔林人口外移的現象，以致於雖經過五十年的開發，人口僅成長一倍，足以顯示蕃仔林生活的艱困。

此外，《孤燈》的時間主要是一九四三年至一九四五年太平洋戰爭結束後數月之間，而日本自一九三七年到一九四五年開始八年的對外征戰，一般以一九四一年十二月七日日本偷襲美國珍珠港海軍基地為分界，前期以對華侵略為主，後期史稱太平洋戰爭（周婉窈，1995：103），因此《孤燈》主要是以太平洋戰爭晚期為主要時間點，雖集中在短短二年間，但是情節的安排與景觀的鋪陳卻與日本從發動戰爭以降的對台策略有相當密

切的關係。

一九三七年中日戰爭爆發，日本進入戰時體制，臺灣納入戰時動員體系中，雖然在早期臺灣一直是日本南進的第一線，但直到中日戰爭爆發，因為中日戰場與列強介入的問題，逐漸轉而重視南方，臺灣才發揮其南進基地的地位（陳美蓉，1989：51-69），一九三九年小林躋造總督提出「皇民化、工業化、南進基地化」的治台三大方針，因為臺灣位於日本帝國的南境，較日本本土接近南洋，加強臺灣軍需工業動員能力以縮短戰線與補給線，且為擴展南方貿易、順利南進，則必提昇臺灣本身的工業化程度，重編臺灣產業結構，而以工業化、南進化為目標的臺灣戰時動員的根本工作則是臺灣人皇民化工作的進行，透過臺灣人的皇民化，日人企圖塑造臺灣人對日本的認同感，達到臺灣人在戰時物資、人力動員上的配合，以利動員體系的運作，至此臺灣殖民地的角色從「米糖倉庫」轉變成「南方玄關」（近藤正己，1995：190-192；江智浩，1997：8-12），《孤燈》在此歷史背景之下開展，對工業化與南進基地化的著墨不深，因為這對蕃仔林及大湖一帶的庶民生活直接影響不大，但是皇民化運動深入臺灣民間，是往後臺灣成為日本戰時物資及人力動員的重要時代背景。

皇民化運動的推行與戰爭的爆發有相當密切的關係，以掌握人心、穩固殖民統治、加強各方面的同化、灌輸效忠日本的思想等，周婉窈（2001：40）認為皇民化政策以其內容而言，可概分為四部分：一、宗教與社會風俗的改革，二、國語運動，三、改姓名，四、志願兵制度，而《孤燈》中皇民化運動已實施數年，小說中雖未陳述皇民化運動的始末，但卻透過庶民生活的改變呈現皇民化運動的影響：就宗教與社會風俗方面，日本當局企圖以日本國家神道取代臺灣通行的宗教，因此在臺灣人家庭正廳改善運動的推行下¹，劉家的家神牌一直被藏匿在屋角，以避免遭到取締或焚燬的命運；就國語運動而言，《荒村》中許多的臺灣人慢慢地能以日話與日人對話，到了《孤燈》更有所謂國語家庭的推行，例如劉家的湯陳兩位頭家就是標準的國語家庭²，生活方式及思想觀念等已全然日化，於是暫居劉家

¹ 蔡錦堂（1991）指出一九三四年以後日本提出「國有神社，家有神棚」的口號，企圖使臺灣家庭皆祀奉「神宮大麻」於廳堂，進而發展出一系列改書或燒毀祖先牌位、撤除或燒毀神佛像的活動。

² 「國語家庭」認定制度從一九三七年開始實施。「國語家庭」的條件：首先是要全家人都使用日語（未滿四歲及六十歲以上者除外），其次是過著皇民式生活，包括奉祀神宮大麻（拜日本天

時經常引發衝突；就改姓名方面，阿華家透過改姓為「永田」³以獲取更多的物資配給，主要是因為日本當局為鼓勵臺灣改姓名則給予相當的優惠⁴；就志願兵方面，早期中日戰爭時以軍夫為主要的徵調對象，負責輸送彈藥或是在後方擔任建設工作，不需太多的軍事訓練，依靠戶政系統就可以抽調出需要的技術勞工，機動性與時效性均強（鄭麗玲，1994：97），但是在「軍人、軍馬、軍犬、軍屬」等嚴格身份秩序的日軍當中，軍夫連最下層軍屬範疇都不如，到了太平洋戰爭時，軍夫的名稱變成「臺灣特設勞務奉公團」、「臺灣特設勤勞團」、「臺灣特設農業團」，但低下的地位並沒有改變（近藤正己，1995：197），因此以蕃仔林的子弟而言，多是以軍夫或軍屬的方式被徵召入伍，例如彭永輝以臺灣勞務青年團⁵的身份徵召入伍、明森以南方農業挺身隊身份入伍、劉明基以馬尼拉派遣航空廠技術員徵召入伍、劉建生與蘇秀民以海軍工員入伍等，在菲律賓戰場上主要從事後勤工作，如修理跑道及維修等工作，而非從事作戰，但是劉明基到了尼戈路司基地以後由軍屬轉為戰地志願兵，接受正規軍的編制、訓練與任務，而以志願兵身份出征的少年航空兵有蘇秀志與林民助，但是蕃仔林子弟皆為強迫性自願入伍，只是在皇民化運動的影響下仍有許多台灣人以身為日本軍人為榮，例如劉明基在逃亡過程中遇到的海軍工員：

「『俺們，寧願餓死在山區，或給野獸吞食，也不甘心向敵人投降！』

皇祖先天照大神）、改善聽堂（廢棄傳統信仰）、改穿和服或國民服、設置自用廁所、浴室、熟悉日式年節慶典，並要具有日本國民信念，如參與公共事務、納稅等，若具有這些條件就可向州廳的「常用國語家庭審查委員會」申請，經調查屬實，由州知事或廳長認可（何義麟，1986：132）。

³ 改姓名有以下之規定：第一、不准以歷代日皇之名諱、為姓或名，第二、不准以日本歷史上著名人物之姓名為姓名，第三、與現在各姓名有關之中國地名、不准作為姓名，第四、其他認為不適當之姓名，不許採用；此後再發通告作更詳確的規定：第一、昭和天皇裕仁二字，不許採用，第二、更改姓名與皇太后之名為同一文字時，其讀音不得相同，第三、新姓名之字義是與原姓有關之中國地名不准採用，第四、改姓名者，如仍以其原姓為姓而僅改為日式讀音者，則仍不准其改性，第五、凡改姓名者，已改為日姓，但其讀音仍以原姓者，亦不許可，第六、原同姓者欲改為同一日姓或組織同一日姓之宗親會，亦不許可（何義麟，1986：140-141），顯示改姓名的規定意欲斬斷其文化認同的企圖。

⁴ 改姓名者的各種優待有：第一、在社會上，日本當局與警察改善對待方式，以提高其社會地位。第二、在教育上，特准改姓名者之子弟考入日人專用之中學校進修，第三、在經濟上，對改姓名者增加木炭、米糖、麵粉、煙酒、布類等日用品之配給量（何義麟，1986：142），由於當時已經進入戰時體制，一切民生物資都採行配給制度，因此配給量的增加是阿華家改姓名的主要原因。

⁵ 青年團最初只不過是作為修畢初等教育的修養團體，由學校勉強經營，進入中日戰爭期之後，青年團被大幅改編，從原來任意加盟變成公學校畢業者強制加盟，臺灣農村全部的青年都被組織成青年團，依日本式教育的接受度接受訓練，青年團的幹部則成為農村的中堅人物，負責訓練未受過教育者，但也被當作軍夫或特別志願兵最先被送上戰場（近藤正己，1995：208-209），而彭永輝就是在這樣的背景下以青年團的名義到南洋。

『……』明基沒有力氣說什麼了。

『大日本軍人得，降敵哇，奇恥大辱嗒！』

明基漠然，而且閉上眼睛。不忍，就是不忍看這些瘦得不成人形的少年兵——算起來也該是廿歲左右了，可是那模樣，都好像十三、四歲未發育的孩童啊。可憐的孩子，到了此時此景，還念念不忘「大日本軍人」如何如何！中毒多深啊，這些可悲的臺灣孩子……」（《孤燈》：475）

此外，一路與劉明基同行的野澤同樣以身為日本軍人為榮，這些顯示皇民化運動促使臺灣人認同日本為國家，甚至願意為日本帝國失去生命，於是皇民化運動的推行成為日本在戰爭期間掌握臺灣的主要手段之一，徵調人員遠赴戰場更是皇民化運動的主要企圖，因此《孤燈》的空間隨著臺籍日本兵擴展到菲律賓戰場，呈現著認同之於歸返的意義，尤其是劉明基等人與三腳仔之間認同的差異。

菲律賓戰場是《孤燈》鋪陳的重要地域，描寫臺灣子弟被充調菲律賓的戰爭經驗，李喬藉由地圖般的描繪交代劉明基與彭永輝所處的呂宋島與宿霧島：

「呂宋島，是一個東西狹窄，南北寬長的島嶼，幾乎全島都屬於山岳地帶。起自馬尼拉東方，隨著海岸蜿蜒，南北縱走的是『雪勒亞多烈山脈』；山脈北上直逼最北端的『阿巴利』『恩卡紐難』兩個重鎮。

隔著馬尼拉灣，和馬尼拉遙遙相對的巴丹半島，自矗立中央的『馬利貝魯斯山脈』起，向北有『沙馬特山』『納吉布山』相連，匯成『聖巴力斯山脈』，連綿峰巒直到仁牙因灣為止，這是另一個獨立山系。

巴丹半島山嶽東麓與雪勒亞多烈山脈西麓形成的南北寬敞盆地，是南呂宋的主要平原腹地。自仁牙因灣東北起，沿海岸南北縱列，到本島北端的巨形山嶽，是平均海拔一千八百公尺以上的中央山脈；其中最高峰達到了海拔三千公尺。

中央山脈和雪勒亞多烈山脈北端支脈之間，屬於卡凱楊河流域的峽谷，是北呂宋平原。

菲律賓，除了呂宋島之外，最南端和『嫻姆爾群島』為鄰的『民答那峨島』是第二大島；兩者之間，分佈著『宿霧島』、『雷伊泰島』、『尼格羅島』、『班乃島』、『馬斯巴帝島』、『民多羅島』等。

其中，雷伊泰島和宿霧島，在戰略上有特殊的地位。」(《孤燈》：54-55)

「宿霧島在雷伊泰島西面六十哩，隔一條狹窄的水道，西邊是『尼格羅島』。本島是由西南朝東北的細長海島。一座山脈貫穿全島；宿霧基地，在中部偏東南的山脈東邊小平原上。……

宿霧有屏障雷伊泰島，支援其戰鬥的翼護作用，而雷伊泰島與海灣，將是敵我必爭的要地。因為，新幾內亞，拉巴烏魯等已經次第失陷，倘若雷伊泰島被佔，補給前方的通道被掌握，那麼日本五十萬大軍便會被截斷在菲律賓南面，陷入孤立無援狀態，將遭全滅的厄運。另一方面，雷伊泰海灣是呂宋的門戶；呂宋將是進攻日本本土的跳板。如果不能保住雷伊泰，菲律賓探手可得；菲律賓失守，大日本的根本就有動搖之虞！這種態勢，敵對雙方完全明白；當日日軍取得菲島，因而得以橫行全太平洋，就是另一個說明。」(《孤燈》：64-65)

透過地圖式的描繪清楚地交代菲律賓各島嶼間的地理位置、地形特徵及其戰略地位，以作為劉明基與彭永輝兩人遠赴菲律賓戰場的背景環境，其中劉明基逃亡路線是由馬尼拉到阿巴利，地形要素使人容易躲藏，逃避日本軍的拉夫與美國追兵，但山脈多也使道路更加崎嶇難行，且容易躲藏著「給利辣」(菲律賓游擊隊)，使劉明基在逃亡過程中格外艱辛，而細部的地形與氣候特徵則隨著劉明基的逃亡過程有更詳細的描述，而此處所呈現的是菲律賓的位置與地形概況，使讀者對菲律賓的環境有大致的瞭解；此外，彭永輝所處的宿霧島不強調地形特徵，而多描述其戰略地位的重要性，主要是因為彭永輝逃亡的路程並不久長，即被美軍所包圍，且宿霧島護衛雷伊泰島的地理位置相當重要，甚至關係日軍能否取得優勢的關鍵地位，因此戰況相較呂宋島激烈，尤其著名的神風特攻隊⁶便是在雷伊泰戰役中首次使用駕機撞艦的戰術，於是安排彭永輝親眼目睹生祭的場面，但雷伊泰戰役日軍失敗後，宿霧島岌岌可危，終造成永輝命喪戰場的悲劇，也註定了日軍於菲律賓戰場上節節敗退的命運，呂宋島上的戰力部署受此役影響，造成劉明基的部隊由馬尼拉向北遷移，因此彭永輝前往宿霧島所要

⁶ 神風特攻隊，由海軍中將大西瀧治郎首倡，利用日本人的武士道精神，按照「一人、一機、一彈換一艦」，進行自殺式襲擊。「神風」之名來自於元世祖忽必烈派遣軍隊於1274年和1281年兩次對日本東征，都因為海上突如其來的颱風，導致元朝的艦隊損失，東征告吹，日本人認為是神武天皇的鬼魂掀起的「神風」擊退了元軍，日本也逃脫可能被滅國的命運。

強調的是戰局的重大轉折，而劉明基所要呈現的是台籍日本兵回歸臺灣母土的艱困歷程，兩人各自有其在小說中的重要性，雖然花村（1984：189）認為劉明基與彭永輝兩人在戰地逃亡的感覺雷同，可以合併為一人，主張彭永輝或許是為了阿貞才被安排出來，但筆者認為彭永輝的存在是為了使戰局的移轉藉由人物的主體行動展現出來，不致淪於一種純描述性的手法，因此彭永輝接近菲律賓最激烈的戰場，凸顯戰況的激烈與敗退，甚至以彭永輝之死來表現戰場上生命驟逝的無情，並藉以呈現魂歸故鄉的衝擊，因此彭永輝的存在與死亡雖有助阿貞形象的建立與轉變，但彭永輝的角色仍是《孤燈》的重要安排。

此外，臺灣作為日本的殖民地在戰爭期間除了人員的徵調外，更有其物資上的控制與索取，主要是因為從太平洋戰爭爆發以後，戰時經濟管制更加嚴格，產業的成長率變得遲鈍，由於必須應付只增不減的軍事負擔，以及從一九四四年開始的美國空軍之猛烈轟炸，臺灣被迫過著物質缺乏的日子，最能反映民生的就是糧食問題，日本政府以前規定的「米穀移出管理令」、「臺灣米穀等應急措置令」與「臺灣食糧管制令」等，造成穀倉之島的臺灣，主食穀類的不足（黃昭堂，2002：183-184），因此戰爭的爆發使臺灣進入戰時體制，為應付日本軍事的負擔，糧食及其他民生物資採取配給制度，物資交由官方統籌運銷和配給，以免囤積居奇與平抑物價，卻造成臺灣人生活的困頓與改變，其中大湖市街清楚地呈現著因戰爭造成景觀的變化：

「庄役場右邊是市場。現在的市場，除了每十天配給豬肉的早晨外，總是空蕩蕩的，倒是市場裡側的那一排商店十分『熱鬧』。

那是一條小街道，連棟的商店，大部分是雜貨店，外加兩間裁縫店，一家理髮店。

商店都在歇業狀態中，卻在走廊上放置一、二隻木籠，在養豬；有的甚至乾脆把店面縮小一半，用半的空間養豬。

這是本月中旬剛剛開始的，他們是依據十二月五日所頒『戰時市街地養豬實施要綱』，准許市街養豬的法令——而且是被強制指定下養的。

日頭早就半天高了，溫度陡升，那些豬舍的臭味也越來越濃、越傳越遠。

庄役場右邊是郡警察課，那是有如閻王爺的法堂所在地，誰也不願意靠近它。」（《孤燈》：41）

大湖市街的景觀明顯地因為戰爭的需求而有所改變，舊有的市場經濟體制在戰爭期間停頓，嚴格地執行糧食配給制度，一切的物資以供應戰爭需求為原則，因此戰時物資管制的嚴格使蕃仔林的生活更加艱困，例如：劉明青、劉明成因為過庄買賣蕃薯而與甲長起衝突，主要是因為昭和十八年所頒佈的「甘薯管理要綱」：「規定全省各地生產的蕃薯，不得私自越過街庄買賣，違背者，以觸犯『戰時糧食管制要綱』論處，……查緝的工作依據同日頒佈的『收購甘薯檢查要綱』規定，除巡查大人和庄役場「建業科」官員外，主要的各地保正，甲長負責」（《孤燈》：72-73），在嚴格控管物資的情況下，市場的蕭條，加之配給米不足，進而出現黑市交易的景況，主要查緝的工作由警察與保正等所執行，其中保正或甲長主要是輔佐街庄長與警察的事務，又受警察之監督，加之保甲的民眾有連坐的責任⁷，因此甲長陳乾不敢知情不報：

「『現在，我們不賣，他們也不買——就當作沒有這檔事，成嗎？』阿漢婆說。

『可是，可是明明我當場抓到哇。』……

阿漢婆向陳乾說：『甲長大人，你就不能閉一隻眼？我們不成交就是嘛。』

『這個……實際你們成交了哇。』

『我們退錢嘛。』明青說。

『蕃薯我們不挑走就是。』

『可是，往後我怎麼辦事？』陳乾還是不依。

『唉！甲長大人，你就高抬貴手吧。又不是犯什麼大罪？如果配給米再多一點點，誰還會爬山越嶺來買蕃薯？』

『我，我還是不敢……』」（《孤燈》：73）

⁷ 臺灣的保甲制度原是中國的遺制，後經日本人加以改革，設立於一八九八年八月，其要點有：平地臺灣人組織保及甲，形成行政末端的細胞組織，即十戶聯而為甲，十甲聯而為保，保置保正，甲設甲長；保及甲的人民，負有連坐的責任；保甲設壯丁團，由保甲住民中選拔自十七歲至五十歲的男子為團員；當風災、水災、土匪、竊賊等之警戒與防禦；保正、甲長輔佐街庄長的事務，至其監督，則屬警察；又如壯丁團，則專屬於警察，受警察派出所的召集與訓練（鹽見俊二，2002：248-249）。因此保甲制度兼有輔助行政與警察等事務，對日本統治臺灣以及經濟政策的實行扮演相當重要的角色，尤其是針對臺灣人民的控制。

戰時日本政府透過警察與保甲制度剝削臺灣物產，促使苗栗街人翻山越嶺前來蕃仔林此生產地購買蕃薯，呈現的是戰時配給不足、食糧缺乏的景象，即便人們有錢也無處買得食物而不得溫飽的窘境。

到了戰爭晚期，美軍天天空襲臺灣各地，造成山園頭家將眷屬遷往蕃仔林避難，張建球（1999：181-182）提到空襲期間臺灣島內曾經展開一波波由城市向郊區、鄉村，大規模的人口移動，許多家庭和個人開始遷徙，尋找安全的避難所，而大抵說來鄉村比都市安全，山地比平地安全，臺灣本島比外島安全，而遷徙過程中，因為許多男性無法離開其原有職務，因此許多婦女只有獨自或者攜同兒女甚至更多的家人遷往疏散地，小說中透過蕃仔林居民們的頭家家眷遷入呈現空襲所造成的人口流動，於是原本被頭家視為窮鄉僻壤的蕃仔林，如今卻成為最安全的避難所及糧食供應處，只是頭家眷屬善意地分享鹹鱸魚，反而造成人們食慾大增，加深食物不足的困境，使蕃仔林上演著飢餓與覓食等生存行動，且回應人員徵調的問題，蕃仔林多留下老弱婦孺，物資貧乏的情況下女性往往擔起一家重擔，於是戰爭凸顯了生存議題，而生存則包含在女性行動中，使蕃仔林之女性或母性特色相當顯著。

因此，戰爭使《孤燈》的空間分為蕃仔林與菲律賓兩地，個別含括兩個主題，即菲律賓戰場上因為皇民化運動所產生的認同問題，以及蕃仔林因為物資缺乏與人員徵調所造成的生存危機，因此蕃仔林既是遊子望歸的故鄉，同時也因女性持家的形象，成為小說中的「母土」。

第二節 菲律賓戰場的歸返空間

家，是人存有和意義凝聚的空間中心，人在家感到安定與熟悉，於是在家安居的人得以成為大地之上自由來去的主體人，正如燈妹維繫劉家，使劉阿漢父子得以為理想而在台灣土地上奔走抗爭，家提供一處抗爭的根柢與歇息的基地；此外，Tuan（1971：188-189）從二元對蹠性的概念中延伸出家與旅行之間的關係，認為如果沒有旅行這種離開家的行動，家就無法凸顯其特殊的意義，正如劉阿漢父子出外抗爭的行動才使家與燈妹的意義被凸顯，因為家常被視為理所當然，所以人藉由出離感覺家的存在，因此旅行那種沒有庇護的經驗增強了人對家庇護和安歇的認同，尤其是在強力的壓迫下離開家園，甚至會令人生病或死亡，於是在《孤燈》之中，明

顯地呈現著人因戰爭被迫遠離家園的移動，因此本節試圖透過劉明基等臺籍日本兵探索家之於人的出離與歸返所具有的地方意義，以及三腳仔在地方與自我認同上的矛盾情懷。

一、三腳仔的故鄉

《孤燈》中劉明基與彭永輝所在的戰場上都有三腳仔的存在，並且有著相似的處境。彭永輝所屬那班的班長陳忠臣改名為村川忠夫，對待下屬相當苛刻，當戰局陷入膠著之際，人員不再依軍隊編制而各自分立成群，其中三腳仔正如臺灣人所取的綽號一般，既非四條腿如狗般的日本人，也不是兩條腿的臺灣人，成為介乎其間沒有歸屬的三隻腳：

「近半個月來，軍部已經幾乎完全不聞問這批人員，大致分成三個小集團：土著們聚在一堆，臺籍人員分成兩三軍守在一起，五六個日本籍的小隊長，緊緊集結著。

這三個集團，很微妙地互相牽制著：臺籍人員分成兩三群，行動很難一致；土著時時有想攻擊小隊長們的跡象，可是他們似乎顧忌臺籍人員，何況那五六個人還都配備了武器呢。

他們四個平時過份苛待同胞的臺籍班長最為難了，同胞們銳利冷森的目光，使他們不敢貿然投入這邊，那些小隊長也沒有接納他們的意思。

他們遠遠躲開土著們，四個人就置身在臺籍和日籍人員之間；靠近這邊而又不敢太過接近地侷促苟活著。」（《孤燈》：158）

三個團體的分化明顯地是以血緣作為區分，而三者間的關係相互牽制，形成平衡的態勢，四個三腳仔以血緣而言應隸屬於臺籍人員，然而他們平日欺壓同胞的行徑不為臺人所容，日本人更不因他們改為日本姓而接納他們，依舊視其為殖民地的臺灣人，在不被接納的情況下，三腳仔也不知該認同何處，只好置身在臺籍與日籍人員之間，形成空間中一群最特異的份子，也正符應了三腳仔的稱呼，形成一種搖晃無所立足、徘徊在台日之間的形象；此外，值得注意的是菲律賓土著那種意欲攻擊日本班長卻又顧忌臺籍日本兵的心態，說明在菲律賓人眼中日本人與臺灣人被視為一體，是一群佔領土地、強迫他們加入戰爭的他者：

「他們（宿霧島居民）很少開口；瘦削褐紅的臉上，只是睜著兩個大

眼睛，冷冷地、沈沈地看那些日本兵，也以同樣態度對待『青年團』的臺灣人。」（《孤燈》：94）

於是《孤燈》中這種以第三國來觀看臺灣與日本的角度凸顯臺灣作為日本殖民地的無奈，也就是戰場上臺籍日本兵的處境與菲律賓人相當，但是菲律賓人尚且留在故土，他們卻被迫離開故土，然而在菲律賓人眼中卻背負著入侵者的罪名，這是臺籍日本兵的無奈。

此外，劉明基班上的竹東人黃火盛改名為野澤三郎，是臺籍日本兵眼中的告密者，當劉明基與日本長官在小水俱樂部發生衝突而相約決鬥之際，黃火盛在台日分立的情況下顯現出他定位的困境：

「青木……突然回頭對一直楞在那裡的野澤說：

『喂！野澤君：你站在哪一邊？』

『我，我當然……』

『野澤，你參加他們吧！』明基搶先說。

『您說的一是，我參加——曹長殿……』

『不，俺們五個人夠啦。多一個……間諜，怎麼辦？哈哈！』」（《孤燈》：130）

黃火盛為臺人所排拒，又被日人視為間諜，只能在決戰時刻躲起來，但對黃火盛等三腳仔而言，在皇民化之下身份與地方認同是一致的，即臺灣為日本領土，臺灣人即日本人，故自承為日本人，只是這樣的認同卻不被其他臺灣人或日本人所接受，導致逃亡過程中遇到一群日本逃兵挑釁時，黃火盛自認為日本人，卻又必須捏造日本故鄉以證明身份的窘境：

「『汝，也是臺灣人嘎？』

『伊嘅，日本人得是。野澤，野澤三郎。』野澤嗓音直抖。

『哦？』矮子臉上陰晴不定，冷笑一聲：『故鄉哇，何處？』

『哈伊！阿訥……』野澤的雙眼直翻，支吾一陣才說：『霞浦得是，故鄉哇，霞浦湖訥濱。』……

『巴卡野郎！霞浦哇茨城嗒！有名那鹿島神宮，何時移到潮來？』……

『臺灣人嘎？或哇，朝鮮人？』

『哼！苛納物，不是臺灣人也不是朝鮮人！』明基突然說。

『哦？那拉，米國人？哈哈！』

『苛納物哇，三隻腳怪物嗒！』……

『三隻腳哇，飛禽也不是，走獸也不是，雜種嗒！』(《孤燈》：407-408)

這顯示了三腳仔認同上的矛盾，Buttimer (1980：167) 就曾提到個人與文化認同的意義是繫縛在地方認同之上，當人失去家或失去地方時則造成其自我認同危機，對三腳仔而言，他們認同大日本帝國，自承為日本人，又不被日人所認同，造成家國分裂下自我認同的危機，因此許多三腳仔企圖要抹殺生為臺灣人的事實，往往以其高傲的姿態欺凌臺人，甚至遠勝於日人，藉由消滅這些自認為臺人的同胞，以消除自身無所依歸的茫然，也就是當所有的臺人都認同日本之際，那麼他們將不再是少數被排擠、流放的族群；在《荒村》中大湖庄謝庄長就認為要成為真正的日本人在他這一代是不可能的，因此他經常謙虛似地自卑嘆息，寄望養子接受完整的日本教育成為十足的日本人，更重要的是娶一位日本老婆，屆時不僅生活方式有如日人，連血脈也完全地日化，意即謝庄長以自身不能擁有日本血統為憾，所以試圖讓其後代成為真正的日本人，以擺脫他那置身在日人之間無可掩藏的自卑感，這是就骨血所做的徹底日化，但是對多數的三腳仔而言，這種血脈相連的事實卻是無法棄離的關係，正如蕃仔林居民舉行亡靈超渡法會之際，阿漢婆與三腳仔的對話：

「『唉！我是說，現在你是巡查大人甲長大人，什麼化什麼員，都是一樣，骨子裡，這都是臺灣人，是不是？』

『是又怎麼樣？』

『將來……大家還都是臺灣漢人哪。』

『不一我們是大日本訥皇民薩！』梅本說。

『但是，有一天，你還是一個臺灣的漢人，和我們一樣。』

『什麼？妳說什麼？』小井睜大眼睛，好像發現什麼獵物。……

『我是說，將來大家……老死了，都是一把骨頭、一把漢人的骨頭——你們想到哪裡去啦？』阿漢婆淺淺一笑。」(《孤燈》：265-266)

因此不論外表如何包裝以及語言如何改變，身上的骨血卻證明了人的出處，於是內外在的分離更加深存在於三腳仔內心的矛盾，成為家國分裂

下無所附著的失落感，然而《孤燈》卻試圖以土地來釋放三腳仔自始自終的認同危機，誠如王慧芬（1999：264）所言：「『三腳仔』的回頭其實是李喬再次的強調對於台灣的認同感，三腳仔意欲死在台灣人身邊、回到臺灣土地，就是代表著李喬運用臺灣的人、土地、文化來感召迷途的人們，使之認同、熱愛臺灣」，於是村山忠夫在被土著們砍去一腳瀕臨死亡之際以及野澤三郎在病重之際，他們相繼地回復了漢名並且企求能回歸故鄉：

「『你是村川忠夫！』……

『是……是啦！陳、陳忠，忠夫……』……

『看在同是伊漠的份上……』

『你還是伊漠嗎？』

『唉！我也是，也是……』……

『帶我離開這裡，我會永生永世感謝你。』村川的獨眼一片模糊，竟然哭泣起來。

『我知道，我回不了臺灣了，祇是想和你們……』村川不理會永輝的冷嘲熱罵：『和大家在一起，死，也比較不那麼害怕！』……

『永輝，讓我死在自己臺灣人堆裡，好嗎？』村川嗚咽不已：『這一點哀求，一定不要拒絕我……』……

『我斷氣前，只要看著一個自己人，臺灣人就心滿意足了……』」（《孤燈》：175-176）

「『求你，求你守著我斷氣，在，在，在斷氣時喊我幾聲。』

『哦？』

『你喊我，我就不會散掉，就——請你剪下我的手腳指甲，頭毛……』……

『也，也不是相信魂魄什麼，祇是一種……唉！』野澤支持不住仆倒在地上，但還是把話說完：『一種，臺灣人嘛，回，回臺灣的心願……』……

『喊火盛吧，黃火盛！』

『不，野澤桑！汝挖，皇國軍人，黃火盛價奈！』

『唉！就，就讓我死以前，歸宗姓黃，好嗎？明基……哥！』」（《孤燈》：464-465）

南洋戰場上極盡所能欺凌臺灣同胞的陳忠臣與黃火盛面對死亡之

際，從全盤否定自己的出身轉而希冀回歸故鄉，看似突然性情大變，實則是人置身異地，加之最脆弱的時刻也不免需要一股熟悉力量的支持，因為故鄉使人感到寧靜與平和，尤其人在死前不免感到惶恐疑懼，害怕魂魄無所依附地遊蕩於異鄉，因此死前他們必須正視自己的身份，以求得一種身心靈的平靜，所以陳忠臣要求彭永輝在死前守著他，所獲得的是一種安定感，同時也是藉由故鄉人來達到與故鄉的連結，而黃火盛更希望劉明基將他的遺骸送回臺灣，藉由魂魄託寄於遺骸中達到回歸故土的願望，於是死亡所隱含的未知性與恐懼感使人在死前藉由回歸臺灣的地方認同重新建構自我的認同，使之由內在到外在失序的混沌重新獲得歸位。

二、歸鄉之路

日據末期的太平洋戰爭迫使臺籍日本兵遠離家園，小說中以劉明基與彭永輝為主體呈現在日本軍國主義的力量下被迫前往菲律賓戰場的空間移動，有別於三腳仔面對死亡之際才重新定位自己的身份，以彭劉兩人為主的臺籍日本兵以臺灣為家，即便在壓迫下遠離家鄉，卻始終不曾感到困惑，相對地家成為他們回歸的目標與期待，因為「『家』乃是存有活動的永恆穩定的中心點，人需立定腳跟於這點上，他才能在空間中發動全方位的運動之矢向，且一如連線的風箏，可以從容地歸返到不動的永恆穩定點上而獲得安息」（潘朝陽，2001：29），也就是故鄉是人存有的中心，人即便四處移動最終仍不免回到故鄉，一如序章中鱒魚回歸的意象，即便回歸路程中遍體鱗傷，故鄉卻始終有著奇異的吸引力，召喚其歸返故鄉，《孤燈》中以彭永輝與劉明基為主角（見圖 4-1），透過兩人不僅形塑戰場的空間樣態，更藉由兩人呈現歸返故鄉的歷程與動力。

「就這樣靜靜的，悄悄的有些人進入半昏迷狀態，有些人意識朦朧像在幻夢裡；有些人的意念縮成孤單的一個點，或細細的一條線；生的自覺也化為點點，或細線……

『如果……不知哪一天，這隻黑船把我們載回臺灣，那才妙呢！』永輝有了奇怪的盼望。……

『不然……載到地獄去，嗯，一片漆黑的地獄。』……

『唉！還是不要這樣想哪。』永輝很心疼地寬解自己：『我要振作起來，因為我一定要活著回去啊。』」（《孤燈》：63）

回歸故土的心願自離開家鄉便一路跟隨著彭永輝來到菲律賓，於是人的身體雖置身於異鄉，但情感與意向卻始終指向故鄉，於是人在錯置的時空中企圖自熟悉的人事物中找尋故鄉的力量，作為一種情感的託寄，尤其是同鄉人，於是當彭永輝聽聞楊北角帶來劉明基的消息時，他頓時從早先的反射動作中甦醒：

『『看樣子，我們都還活著！』永輝想。

這樣一想，很愉快的。所謂『我們』，是自己的同鄉，或原先認識的人們；在這裡，很難明確地意識到『自己』是一個獨立存有的個體，而活著的意義，也越來越單純化、簡略化了。』（《孤燈》：96）

超過負荷的勞動造成人心理活動的停歇，最後甚至只剩下本能反映與反射動作，但在聽聞熟人的消息時，卻又讓彭永輝從無意識的身體動作中甦醒，意識到戰爭對生命的威脅所促成的同體感，尤其是同鄉人或熟人象徵著「我們」，有別於他者而自成一團體，於是當宿霧島的勞務團工作停頓下來以後，人們以自然的形式聚集：

「彭永輝因為人老實，身體又粗壯，現在反而成為這班子的頭子。蕃仔林的老鄉謝添丁、許阿康，還有周勝祥，莊明生等人，日夜經常聚在一起。現在規定的編組已經形同廢棄，同鄉或老同班的人，很自然地就集聚起來了。』（《孤燈》：139-140）

在異鄉中，人們仍企圖找尋一處有意義的中心，以確立人在世存有的立足點，乃透過人群的集結，使同鄉人或熟人成為一處地方，人在群體中得以有所依歸，於是臺、日、土著三者的分立，顯示的是人的存在依附在

「我們」的存在中，以獲得安全與穩定的庇護感，於是當許阿康、謝添丁相繼去世，彭永輝也不免感到一股錐心之痛：

「『添丁！你怎麼這樣……』永輝感到錐心的酸痛。又死了一個。許阿康、謝添丁，兩個蕃仔林的難友都走了，只剩下自己一個了……。」

『埋了吧。』哮龜仔說。

『不！』永輝搖頭。……

永輝不理會哮龜仔，把謝的腦袋托起，枕在自己的大腿上；兩眼茫然瞪向遠方。」（《孤燈》：165）

同鄉者在團體中的親密感尤勝於其他人，那不僅是認識時間的長短所決定，故人與故鄉記憶的串連更予人於異鄉中來自故鄉的熟悉感，因此故人死去所代表的不僅僅只是失去親友的悲痛，更意味著故鄉意象漸行漸遠，一種無所依附、孤獨於世的感覺，進而不久後從戰爭初期就一路相伴的最後盟友周勝祥也失蹤了，當彭永輝確定再也找不到周勝祥以後，絕對的孤獨感引發強烈的害怕，像是在草原中離群的動物，時刻面對著被獵殺的危機，於是他需要團體的力量給予支持與掩護，以維持生命的延續，卻仍在密集的戰火中告結他短暫的回歸之路，然而死亡雖意味著「身體—主體」的消逝，但彭永輝卻以白木箱的形式回到蕃仔林，使《孤燈》中兩個分隔的空間—蕃仔林和菲律賓戰場，因為死亡再度獲得連結，於是從出離到歸返的路徑形成了一個圈圍，但卻代表著不同的意義。

彭永輝等人在遠赴戰場之前，日方透過歡送儀式的安排刻意地將前往南洋此事包裝形塑成報效國家的英勇表現，歡送儀式中更出動重要的皇民化組織，強調日方對於出征的重視，並藉由鼓聲鑼鑼響及軍歌的合唱，企圖營造出戰的合理性與光榮感的空間氛圍：

「小學生就排在庄役場對面，其次是『農業增產挺身隊』，『男女青年團』，再其次是『皇民奉公會』代表，最後才是出征眷屬。……」

整條街道，大湖這個小盆地，被毒火燃著了，陷入聒噪暴烈的歌聲中：

代替上天討伐不義者，我忠勇無雙的大兵啊！給光榮的歡呼恭送著，而今由祖國出發，不到勝利，絕不活著回來！誓死的決心，多麼勇烈！……萬歲！……萬萬歲！」（《孤燈》：45-46）

由軍方一手主導的歡送儀式因為離別在即，場面陷入混亂，希冀的神聖與莊嚴，不抵人性的需求，於是在哭喊之中隨著隊伍遠離而草草結束，卻也顯示臺灣人無力與日本對抗，只能無奈地踏上旅程，至於陣亡者回歸的方式，湯熙勇（2001：168）提到「在軍事征戰中，不幸陣亡的臺民，臺灣總督府亦精心設計，安排莊重的儀式，如死亡者的骨灰返回臺灣後，相關的軍事人員或政府官員均親自出迎，對『無言的凱旋』的臺民，致上感謝和哀惋」，但是《孤燈》中蕃仔林子弟歸來的場景卻是在燈妹的安排下，以傳統漢人的喪葬儀式展開，顯示以日本兵身份離家的蕃仔林子弟，最終要以漢人身份回歸土地：

「阿火仙把一面代替鐃鈸的小鑼和香枝藏在大湖街外的路邊草叢裡；他們回到這裡時，就拿出來香聚魄鳴鑼引魂。

『謝添丁啊！魂兮魄也，不用怕咧，出來啊！』阿火仙說完又向彭祖旺和許定新啾啾嘴。

『阿輝、永輝呀，不用怕啦，來去轉喔。』祖旺嗓音沈啞些。

『阿康！阿康啊！回，回家喔。』許定新說不成句。

『要喊全名！全名才行！』阿火仙提出糾正。

『許！許阿康！來去轉哪！阿，阿爸來帶你哩！』」（《孤燈》：253）

日據時期禁止民間宗教信仰祭典，其中喪葬儀式也被大幅改變（王世慶，1991：14），所以阿火仙被迫在離開大湖街後，才私下開始迎靈的儀式，這意味著即便違抗統治者的法令，也要讓子弟亡魂位列祖先，承繼香火的祀奉，使其免於淪為孤魂野鬼，漂泊於陰陽兩造之間，因為亡靈飄離了肉體，進入既非鬼也非神的過渡階段，亡魂需要經由親人的幫忙，才能結合於祖先，進入彼界（李豐楙，1994：41），因此彭永輝等人的魂魄必須由親友不斷地呼喊使之回歸故里，且因靈魂的飄盪，舉凡過橋或地形起伏較大都必須加以提醒，以避免亡魂受阻未能返家，當亡魂在親人引領之下回到家鄉後，則進行一連串的法事：請神、喊魂、歸位、點主、上表、上望鄉臺、叩枉死城、誦經等等，這些繁複的過程主要是將死者由鬼靈轉換為祖先的過程，因為人與祖先是漢文化中認知分類的兩個範疇，人死後應該成為祖先，而鬼則是新死者尚未成為祖先的中介情境（呂理政，1989：110），所以《孤燈》中詳細描寫迎靈儀式呈現彭永輝等人從異域亡魂成為

受子孫香火祭拜祖先的過程，因此魂魄回歸故鄉就不只是一種空間上的移動，更有其時間上的承接，使魂魄在時空的定位中有所依歸。

從人出離到歸返的過程，所呈現正是在日本壓迫之下不得已的空間移動，送行儀式中充滿著日軍企圖給予光榮出征的空間氛圍，然而當人在異地戰死，以魂魄的形式歸鄉，透過漢人的迎靈儀式，展現了人從日本兵回歸其漢人的身份，是《孤燈》中特意塑造的生命與文化回歸（見圖 4-2）。

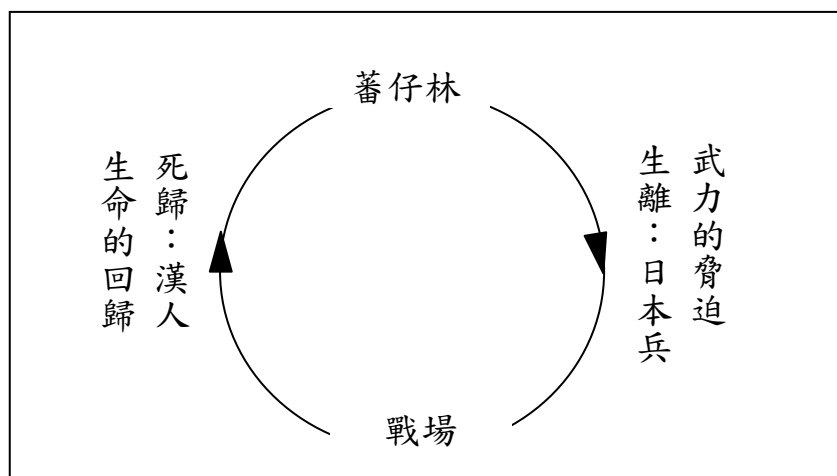


圖 4-2 彭永輝出離與歸返示意圖

（二）劉明基的鱒魚路程

海德格闡明此在的空間性有其「去遠」與「定向」的性質，「去遠」是指空間的主體人與其意向所指的存有者相去之距消失不見，而去遠同時具備「定向」的性質，因為意向有其方向性，因此「定向」是指空間的主體人以其意向而抉擇了空間動線（潘朝陽，2001：10；海德格，1994：145-151），於是主體人以去遠與定向作用與世界互動，建構其存在空間，而家既為空間中的意義核心，那麼人之於家的去遠與定向作用隨著出離而強化，於是劉明基雖身處呂宋島，但一心惦念著故鄉與母親，使物理空間的隔閡未曾造成心意的阻隔，劉明基第一封家信便這樣寫著：

「母親啊，請一定不要擔掛，兒早晚為母親的健康祈禱。雖然這裡離故鄉海天萬里，但，水是連著的，天也一樣；白雲悠悠，來去自如，兒的心，早晚就在母親左右呢！」（《孤燈》：49）

土地相離，而水天相連，人與人之間的分隔並不因距離的拉遠，阻隔

了彼此的關心，實際的空間距離由於人的意向所趨，消彌於無形，劉明基與母親得以貼近無間，同樣地當劉明基得知阿華也來到了呂宋島，引起他情感上的沸騰：

「有一點是絕對肯定的：妳一定還是活著，而且完好無缺地活著；完好無缺地活著，而且和我同踩在呂宋島的土地上，泥土上；妳我的腳掌是相連著的，因為土地接連著，而且水分，水的毛細管作用，使這塊土地緊緊地連在一起，或者說是擠在一起。那麼，我們，阿華，我們緊緊地擠在一起哩！」（《孤燈》：207）

阿華來到呂宋島，真真實實地與劉明基同處於一塊土地之上，情感透過土地的連結使兩人的距離消失，甚至是緊緊地擠在一起，顯示人的空間不在於人所處的物理空間中，反而因為情感所趨而緊密連結，這是因為對劉明基而言，不論是阿華、母親，甚至是故鄉，都是屬於一個完整體：

「那才是完整體：那塊可親的土地上，有我慈愛的，堅強的母親，有我美麗癡情的阿華；我永遠屬於那個完整體，而那個完整體也完滿地屬於我。只是，現在是天南地北，『我們』被割裂了，拆散了，何年何月得以完整地團圓？……

找到阿華，和阿華回歸故鄉，和母親在一起，和故鄉相連在一起，然後滿足地回到故鄉的大地，這是生命的必然，不管外界的情況如何，這生命內在的必然，是不可能，也不允許被改變的。」（《孤燈》：207-208）

阿華、母親以及劉明基自身都是組成故鄉的一份子，戰爭所造成的離散，使故鄉不再完滿如初，唯有回歸故鄉才得以使此完整體再度完滿，也就是人遠離家鄉，最終仍要回歸此一供人安居的中心根基，才不至於無所附著，漂泊於大地之上，於是人對故鄉的眷戀，牽動著人們朝著歸鄉之路前進，不論是日本兵增田或者劉明基等臺籍日本兵，都向著北方行動：

「何去何從？大家拿不出主意。

『這是什麼地方？』

『不知道，大概是呂宋中央山脈南麓吧？』

『那拉，碧瑤就在這附近？』

『不。碧瑤靠近仁牙灣那邊。往北走，大概是潘巴克？』

『潘巴克又是什麼地方？』

『不知道。反正在北方。我們的目的地是北方對不對？』

『對，到阿巴利，然後上船，渡過巴士海峽……』

『回臺灣！』

『回日本廣島！』

『做夢！汝們！』

『哈哈！對，夢！有夢，總是好的。』……

這時候，除了公路上之外，滿山遍野，樹下草叢，到處都是，或二三十個或五六個人零星的逃亡士兵；都不知道確切的方向或目的地，祇是憑著日出日落的方位，或者跟隨大家不斷往北方移動。」（《孤燈》：364-365）

逃亡路程中對菲律賓相當陌生的士兵們不知自己身在何方，只知道臺灣或日本在菲律賓的北方，向北走就是離故鄉越來越近，歸鄉的夢也將一點一滴地完成，因此「北方」不只是座標上的方向，而是遙遙地指向故鄉，於是人在其意向的作用下選擇向北走，朝向意向所指的故鄉，就連夜晚休息時，也不禁朝向北方：

「現在，二十幾個難友，都面朝同一個方向寂然靜坐著。

這些人，睡著了？或清醒著？或進入混沌茫然狀態中？這都不奇怪。

奇異的是，他們，所有的難友，包括明基他自己，還有那個三腳仔。

他們，現在，都面朝北方，默默朝向故鄉臺灣的方向……」（《孤燈》：419）

「北方」等於故鄉，使逃亡中的人不論走路或休息，都以北方為依歸，顯示人在身心俱疲的逃亡路程中，回鄉的意念佔據了人心靈的全部，潛意識下紛紛面向北方的故鄉，於是透過人的去遠與定向的主體活動，形構了人的歸返空間，人雖然置身菲律賓，但是物理空間的阻隔不曾阻擾人的行動，反而因為阻隔強化了故鄉的意義：

「阿媽，就是台灣，就是故鄉，就是蕃仔林；蕃仔林，故鄉，臺灣，也是一種阿媽。或者說：阿媽，不止是生此血肉身軀的『女人』，而是大地，生長萬物的大地，是大地的化身，生命的發祥地；那是『錫盧紀』『泥盆紀』，江海暖寒流交匯處；是生命之源，是有無的始點。」（《孤燈》：513）

劉明基被迫離開故土，所遠離的是母親、是故鄉，更是臺灣，透過空間的遠離，人在臺灣之外回望故鄉，於是從母親、蕃仔林乃至於整個臺灣都成為人回歸的目的地，意即「地方」既是母親、蕃仔林，也是臺灣，三者合而為一、無所分際，於是地方的意義不僅擴大到整個臺灣，甚至連原本本人與家、臺灣之間不同的親疏關係在人的「身體—主體」遠離臺灣這塊土地後，也涵融為一體，然而當阿漢婆燈妹往生之際，劉明基聞到母親的香氣飄來又消失，作為母親替身的銀戒指在此刻遺失了，劉明基意識到母親已死，頓失生命力：

「明基他，癱瘓在地上，化成一堆沒有五臟六腑四肢百骸組織的『肉』，『放』在地上。」

死了，這就死了。從心開始死的。這是一種死。

死了。阿媽死了。阿華也死了。臺灣，故鄉，蕃仔林，隨之全部死去。那縷香氣，聲音，光，隨著戒指而消失，而死了。一切都放棄了。」（《孤燈》：514）

劉明基感知母親的死亡，軟塌成一塊肉，喪失生存的氣力，因為母親一直是劉明基重要的生存動力，母親之死使臺灣、故鄉、蕃仔林都隨之失去意義，人也成為一具行屍走肉，直至絕望之中，母親的意義隨之轉變，不再拘泥於母親形體的存在，劉明基再度燃起希望：

「死了。是死了。死了，還是一種存在。既然存在，那就得移動，走動走動。」

他還是爬了起來。那堆『肉』爬了起來。……

那不是『自己』在走路，朝北方挪動的，是一堆『肉』。那是沒有知覺沒有感覺能力的。不過，這和朝北的方向挪動的力量沒有關係，這個力量來自意志之外，知覺感覺之外，生命之外。那是自然的運行。來自大地回歸大地，來自臺灣回歸臺灣；蕃仔林來的就得回到蕃仔林。這樣，就這樣，自然才得以平衡。

沒有呼喚的聲音，沒有熟悉的體香，但是在空無的前方，那朝向臺灣故鄉的空無前方，有一縷無形無迹的光，一縷不是生命意識能看見的光，但是它有，它是有，它就在那裡。

嗯，嗯。原來阿媽還在。阿媽的軀體就是死了，阿媽依舊還在；阿媽，

和死不死沒有關係，阿媽是永恆的。阿媽就是那個光、那個燈，百千燈做一燈光，亮在蕃仔林，亮在太平洋的上空、也亮在自己巍峨靈台之上。」（《孤燈》：515）

劉明基從放棄生存到重拾生命意義，這其間的轉折來自於母親意象的昇華；戒指代表母親的愛，是人間之母對子女的愛，戒指的消失意味著有形有限的愛隨著母親而死，只是在生命之外、無垠的大地之中，卻存在著一股自然力量支持著劉明基回歸故鄉，那是屬於大地之情，一種生命的必然回歸，就如鱗魚為故鄉所召喚一般，因此阿漢婆雖死，人間之母的形象已逝，但是阿媽與大地合為一體，成為永恆不滅的形象，化為一盞孤燈指引劉明基踏上歸鄉的路，於是《孤燈》末了阿漢婆魂赴菲律賓，除了使分隔的兩地再一次聯繫之外，也使阿漢婆的形象從一家之母昇華為大地之母。

第三節 蕃仔林的生存空間

Tuan（1977）曾經提到土地具有撫育的機能，不論是農業或游牧、採集民族於土地都有著一份深刻的情感，因為土地供應人們的飲食，是生命孕育的源頭，就如同母親生育孩童一般，因此土地常被喻為母親，意即「母土」，而母親既是孩童最原始的地方，於是人對土地便有著對母親一般強烈的歸屬感，這也是何以《孤燈》末了劉明基對母親的依附投射在大地的原因，同時土地有如母親，母親亦如土地，兩者間相互結合的意象表現在蕃仔林居民的生存空間中，因為戰爭時期蕃仔林的青壯年多被徵調，只剩下老弱婦孺，其中女性角色突出，擔負著撐持家務的重任，與土地同為生命的維繫，形塑出阿漢婆此地母型人物，因此本節欲透過蕃仔林的女性形象，以阿漢婆為主，其他女性為輔，詮釋戰爭時期蕃仔林的生存空間中母親、土地與生存之間相互隱喻。

一、燈妹

（一）一家之母

人為定居而建立屋舍，而屋舍的型態是地表上重要的景觀，透過劉家的紅瓦屋反映的是劉家在蕃仔林發展的景況與所代表的地位。《寒夜》中，劉阿漢剛離開彭家時，僅是簡陋的茅草屋舍：

「他們在蕃仔林庄的上段，一座叫『烏石壁』的巨岩底下頗為寬敞的凹縫裡安頓下來。隔了幾天，懂得地理風水的邱梅在烏石壁對面，給找到了一座好『屋場』。

於是在邱梅、阿陵姑丈協助下，在那裡以茅草搭建了一個臥房，一個煮食間的小茅屋。……

『這屋場難發富貴，但適於藏龍臥虎；坤造大吉，可以佑庇乾造；將來子媳繁多，揚名富貴卻要在二三代之後了。』」（《寒夜》：396-397）

《寒夜》中蕃仔林以許家為最大戶，人口與耕地皆多，屋舍甚至還有大禾埕，而彭家人口多，雖因貧窮而只是茅草屋舍，但也有三房一廳，劉家在僅有夫妻子三人的情況下，搭建一房一煮食間的屋舍，作為劉家於蕃仔林開基立業的起始，進而於屋舍四周開闢圍園，於蕃仔林落地生根，到了《荒村》劉家已有三棟茅屋，卻在大地震後全毀，進而將大廳改為紅瓦覆蓋，顯示當時的劉家生活境況已大有改善，往後在子女眾多的情況下，向陳、湯兩位頭家租佃土地：

「正式向陳金木、楊煥兩位頭家承租烏石壁頂巔起至鷓鴣嘴下二十甲的土地二十年；以杉木造林為主，相思樹造林為副，另外還准許佃家拓地種植蕃薯、蘆粟、綠竹、麻竹等。」（《荒村》：136）

屋舍的擴建、田園的增多呈現劉家在蕃仔林逐步的發展，而這些開墾的事務幾乎都是由燈妹領著子女揮汗流血所開闢，母親一角因一肩承擔起家務而凸顯其重要性，並且成為維繫家庭完整的重要角色：

「蕃仔林這裡才是劉家的根，將來誰賺了錢，都該回到這裡生根發展才對」（《荒村》：207）

燈妹基本上延續著《寒夜》移墾社會中的人地關係，顯示人著根於土地後眷戀不捨的情誼，即使劉明鼎想說服母親至公館享福，她仍堅持蕃仔林才是劉家的根源所在，也就是人與土地之間的關係不是一種純然的物質關係，蕃仔林不僅是一塊餵養人群的土地，而是一個家發展的根基，是人立足於世的「地方」，因此即便劉家子女有人不以務農為業，離開蕃仔林到他處謀生，卻因燈妹的關係，始終以蕃仔林為家，到了《孤燈》過了二十年的歲月，劉家在燈妹的操持下逐漸成為蕃仔林的大戶人家：

「劉家的臺灣紅瓦屋頂黃土牆壁屋舍，座落在上下蕃仔林交界的『烏石壁』對面。……

當初的房屋，是茅草稻桿參雜蓋的，幾度翻修，又幾次颱風摧殘後，他們改用桂竹片覆蓋，在兒女都能賺錢養家時，他們的屋頂終於改蓋臺灣紅瓦。

這是一座正屋朝南，擁有左右廂房的屋舍；在蕃仔林十六戶人中，這種『伙房』形成的房屋，就祇這一家。

蓋紅瓦的房屋還有兩家，一是甲長大人陳乾的；另一處是，當年蕃仔林為一大戶許石輝後代的住家。

不過，許家子孫除了遷走、過世以外，留在蕃仔林的三房，大多家道不振，人丁也不旺；那座本村最古老的紅瓦屋，在前年颱風屋頂被掀去一大片，看來不能再有恢復舊觀的時候啦。」（《孤燈》：67）

劉家在蕃仔林的紅瓦屋，是一座正屋朝南、擁有左右廂房的屋舍，是蕃仔林唯一伙房形成的房屋，這表示劉家在蕃仔林的基業穩固、子女眾多，因此需要左右廂房共七個房間，才足以容納眾多的人口，同時在《荒村》中僅有正廳覆蓋紅瓦，如今全面改為紅瓦屋，顯示劉家經濟能力有餘足以負擔價錢較高的紅瓦，於是屋舍的具體景觀凸顯劉家於蕃仔林的地位，因為其他兩戶紅瓦屋，一是陳乾甲長的，一是許家後代的，劉家在兩相比較下顯得相當獨特，因為《寒夜》中許家本是大戶人家，但到此時已逐漸沒落，子孫遷移他地，而留在當地的三房也家道中落，顯示許家缺乏了一股將後代緊密結合的力量，棄離這塊先人打拼的土地，不復見當年的興旺，而陳乾甲長家更是憑藉著官勢所帶來的財力，興建紅瓦屋，於是紅瓦屋不僅僅只是一棟屋舍，更是反映人類生活的景觀，存載著歷史的軌跡，當許家的紅瓦屋隨著許家的沒落而破敗，陳家因為官而足以興建紅瓦屋，只有劉家是因為子孫繁衍、枝葉繁盛所形成的伙房紅瓦屋，顯示了劉家在蕃仔林基業穩固，地位自然也別於他家，其中燈妹是劉家得以有今日之面貌的核心力量：

「『沒有你們的媽媽，就沒有這個家，就沒有你們兄弟姊妹。』

這是由大哥轉述的父親遺言。」（《孤燈》：23）

「她多麼想盡情地號啕一哭。不過瞬間之後，她知道自已不能這樣；

孩子都快五十了，而且兒女成群，可是，看來還是半尷尬的一沒有他們爸爸那份豪情——萬事還要看她這個老媽媽的浮標。她不能讓兒孫感到『連媽媽、阿婆都怕了，拿不定主意了。』

她必須永遠是個堅強的人，勇敢的人，無所疑懼的人；也是全家人精神的支柱。」（《孤燈》：70）

透過劉阿漢臨終前的話語不難發現燈妹之於劉家的重要性，並且劉家子女雖已兒女成群，但仍以燈妹為依歸，凡事由其決定，儼然是家中的支柱與指標，因此蕃仔林雖是窮僻的山村，劉家卻在燈妹的操持下經過五十多年的著根成為當地的大戶人家，而人對家園的依附是隨著定居時間而增強，特別是自出生以來便居住在同一地（Relph，1976：31；Tuan，1977：179-198），因此蕃仔林自然成為劉家子女無可分離的家園，劉明基於戰場上才時常懷著母親、蕃仔林兩者意象的交融。

（二）一地之母

在老一輩的長者逐漸凋零的歲月中，燈妹是見證蕃仔林苦痛的長者，並以其堅毅的性格伴隨蕃仔林居民度過艱困的歲月，漸漸地從一家之母跳脫出來成為蕃仔林居民的精神象徵：

「在蕃仔林，阿蓮齋姑的悲慘身世，阿火仙夫妻的奇行妙事，阿梅伯的拳術，阿漢婆的梵唱，鹹菜婆的鹹菜——這五樁原先是等量齊名的。然而，阿蓮齋姑已經圓寂數年，阿梅伯耄耋老矣，除了忙於種蕃薯，找山紅菜裹腹外，早就不見他老人家揮拳舞棍的當年丰采。

阿火仙本來是漢書先生，自從禁絕講授漢書之後，他領著愛妻——他總是暱稱為『肥豬』的昂妹——改行做辦喪事的『和尚』……又兼抬棺的專人。這個身份村民雖然還是尊敬有加，可是阿火仙總是沈默寡言，低頭走路，不再跟大家逗樂鬧笑啦。

至於鹹菜婆，自從食鹽配給越來越少後，缸裡再沒有鹹菜了。……從此她的名字也就逐漸隱沒。

現在，只剩下阿漢婆的誦經梵音，雨夕風晨，依然是清晰堅韌，悠悠裊裊，從未間斷，和『鶴婆嘴』上偶而飄下來的哭聲，成為蕃仔林經常縈迴耳邊的音響。」（《孤燈》：227）

阿蓮齋姑、阿火仙、阿梅伯、鹹菜婆以及阿漢婆這五位老者曾是蕃仔林的奇人異事，是一地的象徵與特色，老者所經歷的過去更代表的一地的記憶，賴松輝（1991：101）就曾提到蕃仔林幾乎是封閉的客家庄，外來的日本文化根本被隔絕，凡是接受日本價值的蕃仔林人都搬到大湖，而蕃仔林幾乎都是漢人傳統文化，於是《孤燈》中雖未完整地架構蕃仔林的聚落特色，但透過人物對皇民化運動的反感，例如劉明基對阿華家改姓的不諒解，以及劉家小孩與頭家小孩之間的衝突，顯示蕃仔林以其山林荒村在保甲制度的監控下雖不能自免於體制的變革，但仍堅持維護其舊有的漢文化，尤其是親日的蕃仔林人搬往大湖的舉動儼然有著李喬刻意將蕃仔林塑造為排拒日本殖民色彩的山村世界，而庄役場、郡警察課等日本統治單位所在的大湖則成為一處為殖民者所掌控的場域。

在具有濃厚漢文化色彩的蕃仔林中，上述的五位傳奇人物除了阿蓮齋姑早已過世外，戰爭卻造成其他三位名聲的沒落，唯有阿漢婆的梵音仍在，使阿漢婆從原本等量齊觀的五人中脫穎而出，成為蕃仔林一地最重要的人物，尤其梵音傳遍整個蕃仔林，成為穩定人心的力量：

「現在她每天的『任務』祇有一樁：上午十點左右，走過屋側橫跨山溪的木板橋，爬上『烏石壁』這邊陡坡頂上，面向陡坡下段站立半個鐘頭。

這是心裡的隱密，未曾對任何人道破的心事。她在這半個鐘頭裡，先誠意正心一番，然後默唸『觀音經贊』三十遍：『楊枝淨水灑遍三千，性空八德利人天；福壽廣增延，滅罪消愆，火焰化紅蓮……』

她是為厝子長孫誦經消厄，也是替全蕃仔林的子弟們祈求平安；另外，她來這裡不是眺望，而是『阻擋』；她是把害怕和阻遏的心意化為行動，她要『阻擋』那些可能由陡坡底下走上來的最不願意見到的人——庄役場的人。

庄役場的人來……就怕帶來明基或建生的什麼『消息』。她怕，所以她要站在那裡『守衛』，不讓那些『妖邪』上來。當然，誰都『阻擋』不住這些，但是她在心裡還是要『阻擋』一番。」（《孤燈》：230）

阿漢婆登上烏石壁誦經，替全蕃仔林的子弟們祈求平安，雖然這是她心中隱密的想法，但是透過梵音傳遍整個蕃仔林，平和的梵語聲也給予苦難的蕃仔林一股穩定的力量，於是透過聲音的傳遞，阿漢婆也不僅是劉家

之母，更是護衛蕃仔林的母親，阿漢婆躍升為地母之形象在此以昭然若揭；此外，阿漢婆藉由誦經自觀世音菩薩處獲得力量，駐守劉家入口處的烏石壁阻擋妖邪，若然神祇所阻擋的是真正的妖邪，那麼阿漢婆所欲阻擋的便是人世間的妖邪，也就是帶來不幸與痛苦的消息，阿漢婆的形象逐步地脫離人世、幻化為神佛的姿態，與其供奉的觀世音菩薩逐漸合一，至此完全破除阿漢婆在《寒夜》中命帶八敗的不祥；此處要特別提到的是觀世音菩薩女性的形象⁸，在《寒夜》中開墾有著肅殺之氣，因此隘勇們祭拜義民爺，彭家遷居也祈求義民爺的庇佑，於是充滿濃厚陽剛色彩的義民爺，成為開墾土地、擊退敵人的支持力，但是到了《孤燈》，人不再為土地抗爭，而是生命的維繫，於是女性觀音的內在素質所表現出溫柔的憐憫、偉大的同情心、自我犧牲的精神，體現出一種母性愛（邢莉，1995：102-103），因此燈妹與觀音形象的結合所顯現的是溫和柔性的慈悲，使人從生命的困頓中提升超越，因為「慈悲」是觀音信仰的基本內涵，並以實際救助苦難的作為，體現了慈悲救度的理念（鄭志明，1996：134-136），因此《荒村》中燈妹為觀音所度，到了《孤燈》燈妹實踐觀音救助苦難的作為，成為蕃仔林居民心中的菩薩，尤其當彭、許、謝三家子弟兵傳來不幸消息後，阿漢婆賦予眾人穩定的力量：

「屋裡，屋外一片幽暗。該是上燈時分，可是沒有誰去點燈；大家心裡眼前早就一片漆黑，不過，漆黑中，彼此都清清楚楚『看得出』身邊的親友，『看得到』蕃仔林同苦共難的一群。

哭聲尖銳，粗啞，高昂，低沈、徘徊著，糾纏著，縈繞著，迴旋著。哭聲，內內外外，滿屋滿堂，滿山滿野的哭聲……。

突然，籬笆外出現一束輝煌光芒！

那是一把焰蛇飛騰的火把。火把的光芒，撕裂夜幕，映耀著人人睜不開眼睛；哭聲沈了下來。

『阿漢婆來了！』有人低喊一聲。

是阿漢婆。瘦小的阿漢婆，短截舊棉襖，罩褲；布鞋；額巾上露出雙雙白髮。」（《孤燈》：246）

⁸ 于君方指出觀音信仰從印度傳到亞洲，然而在印度、西藏、斯里蘭卡或東南亞，卻未曾以女神的姿態為人所崇拜，但是中國卻演變為女神的形象，在探究女性觀音前身的研究中歸結於中國正因為缺乏強而有力的女神，因此觀音才能有性別的轉變，而這樣的轉變也使觀音成為女性的寄託（于君方，1999a：6-20；1999b：40-55）。

當眾人驚慌失措、痛哭失聲之際，黑夜籠罩蕃仔林，沒有燈光的夜晚宛如《寒夜》中彭家剛遷入蕃仔林的那晚，人在漆黑的寒夜中無助地顫抖，而阿漢婆隨著一道光芒到來，此一描寫將其形象崇高化，儼然是上天派予救助蕃仔林苦難居民，於黑夜之中點亮一盞明燈，指引慌亂的眾人回到理路，交代各家取領取白木箱以及阿火仙前往為亡魂引路，並且在巡查介入阻礙眾人迎靈之際挺身而出，阻止可能發生的警民衝突：

「『好啦！妳們這些婦人家。』阿漢婆在這劍拔弩張的當口沈著而緩慢地說話了：『全部給我退回去。』……」

『現在，』阿漢婆一字一字地宣佈：『那五隻白木箱，你們五家人各各捧一個—阿火仙代替謝家—還有剛才巡查大人另外指定的明青、明成：現在就跟大人去。』……」

『不許多嘴、不許開口了，就這樣。』阿漢婆的銀髮有幾絡散了開來。那瘦小的身子，似乎倏然間高大了一倍，就那樣昂然不可侮地凜然站在那裡。」（《孤燈》：268）

在火爆的氣氛中，阿漢婆以其明快的處理方式解決了巡查對眾人超渡亡靈的為難，而阿漢婆身軀雖瘦小，卻因其態勢而使其形象高大而不可褻辱，不僅眾人心折照辦，巡查也知難而退，誦經超渡得以繼續進行，顯示阿漢婆在蕃仔林眾人心中地位之至高無上、不容違逆，因此阿漢婆的形象超越了有形的瘦小軀體，擴大成為蕃仔林居民的精神支柱，以致於傳出觀音大士即將來接引阿漢婆離開的消息後，蕃仔林眾人紛紛來到劉家：

「這個晚上，整個蕃仔林，到處都是熊熊大火把，人影幌動。就不知道哪個孫子或孫女多嘴，向鄰居們說了些什麼；這些人又不知怎麼想的，都不約而同地湧向烏石壁對面的劉家。」（《孤燈》：502）

一個垂垂老矣的劉家長輩自言離去的一席話驚動了整個蕃仔林，人們不約而同地湧向劉家想再見阿漢婆一面，這不僅止於鄰居般或長者般的尊重與關懷，甚至在蕃仔林居民心中，阿漢婆是蕃仔林之母。

此外，李喬似乎正透過宗教的力量使阿漢婆的形象再度從人間昇華，從阿漢婆與觀音兩者間的相互結合中已然呈顯，但是從阿漢婆對生命的體悟更可看出超脫自我的信念，尤其佛教信仰認為「人和一切有情識的眾生

無非是種種物質的聚合體，沒有固定的單一形體，也就是沒有『我』的存在，而人生種種煩惱正是因為有『我』，因此唯有排除我欲我執才能超凡入聖」（邢莉，1995：29），而《荒村》中的燈妹儘管誠心念佛，卻仍參不透自我，於是捨不了家，放不了愛恨，到了《孤燈》燈妹成為阿漢婆，歷經近二十個年頭後，她悟出「百花叢裡過，片葉不沾身」的無我境界：

「她一直祇說要『走』，她未曾說要『回』去。實際上，自己就未曾『來』，又如何『回』呢？祇是『走』，走一走，『走』並未含來去的意思；換一個形式罷了。」（《孤燈》：497）

透過佛理，李喬所要形塑的燈妹超越了身體的侷限，走進了無我，還原最初無我的世界，於是生命與大地同歸，無所區分，死亡不是消逝，只是回歸生命的本質，一種無我的狀態，於是沒有身體的阻隔，燈妹得以跨越空間的分隔指引遊子歸鄉，也正因為生命歸於大地，燈妹有形的一家之母得以幻化為大地之母的無形。

二、其他女性角色

《孤燈》中許多人物都曾在李喬的短篇小說中出現過，甚至〈哭聲〉、〈山女〉、〈蕃仔林的故事〉等作品集結成《孤燈》中哭聲、山之女與蕃仔林的夏末等章目，彭瑞金認為這是李喬重新整理其寫作生命，但吳錦發與林梵皆認為山女那部分一成不變地由短篇小說中移植過來，未賦予新的意義，有所失當（鍾肇政等，1982：11；22），賴松輝（1991：82-86）也認為李喬將短篇小說寫入長篇之際卻形成散漫的故事，未形成一有機體，但是花村（1984：181）則認為這是將縱線延續的生命體做橫切的展示，於是從上述論者的觀點中，可以發現李喬將短篇小說寫入長篇小說時，最大的困難在於整體性，也就是如何使各自獨立的單元不著刻痕地融入，這一點顯然在甚少修改的山女受到較多批判，但從花村的說法中卻可以發現另一種思考長篇小說的方式，也就是不偏重單一主體，卻以不同的生命個體來呈現相同的景況，於是筆者認為《孤燈》中蕃仔林的敘寫以阿漢婆為最重要的主體作為串連菲律賓與蕃仔林的關鍵人物，但也因為阿漢婆被塑造成蕃仔林之母，其崇高超脫的形象較難表現出蕃仔林人的生存困境，於是各單元中不同的主角人物正好有所補足，尤其是女性角色，如阿春與福興嫂、阿貞與昂妹。

（一）阿春與福興嫂

《孤燈》出現許多痴傻的人，其中在蕃仔林同樣面臨丈夫生死不明的阿春與福興嫂各自代表著天生與戰爭造成的痴傻，交織著天生不幸與後天苦難於生活的困境與人性的光輝中。首先，阿春天生痴傻，透過阿槐向鹹菜婆借米的對話，表達出對其生存能力的懷疑：

「『我家阿春和春枝，不知道有餓死沒有？』

『怎麼會？』

『我們沒有種蕃薯，阿春不敢上街買配給米，也沒錢。』」（《孤燈》：347）

於是阿槐的懷疑正如同讀者對阿春這樣痴傻女子謀生能力的質疑，但是當鹹菜婆前往向阿春索討兩碗白米之際，憤怒地說道：「死阿春！死了沒有！」，阿春回以：「我，我沒有死……」，看似普通的一句話卻叫鹹菜婆與讀者一同陷入生命的咋舌之中，沒有死代表還活著，活著的背後卻凸顯著與死亡搏鬥的艱辛，但是阿春卻天經地義地回答，她生啃蕃薯、舔食鹽霜梗，儼然生命就是這麼自然地活了下來，也叫滿懷決心的鹹菜婆完全忘記代領配給米的事，反而想送點鹽粒給阿春，但阿春渾然不覺自己的困境，她大方地遞出蕃薯：

「『阿婆，拿兩條去……』阿春趕了出來，手裡捧著蕃薯。……

阿春還站在那裡，捧著的蕃薯，還是微微向外送出；抬頭傻愣愣地凝望天空，嘴邊還是那一絲羞澀又無奈的笑痕……」（《孤燈》：356-357）

阿春在如此惡劣的環境下活了下來，她安然地活著，微笑地送出賴以維生的食物，也難怪阿漢婆說只有阿春才笑得出來，阿春不懂人世間的苦難，以自己的方式活了下來，看似令人憐憫，但正因為她的「無知」，所以可以安然地笑著活著，相較蕃仔林眾人為生存所苦的愁容，阿春的笑容是愁苦大地一幅安然而居的景象，破除了其先天的不幸與後天的苦難。

其次，是因丈夫出征而瘋癲的福興嫂，她與安仔一同分食死豬，即便女兒已死，她仍不忘餵食女兒，展現身為母親的慈愛：

「她還帶來了一個碗哩。她先舀一碗死豬肉，走到花被單上，蹲在那

個枕頭旁邊吃起來——不，她自己沒吃，卻夾一塊肉送到枕頭上……『吃吧，阿蓮……』她想想，又把自己那塊肉送到自己嘴邊吹一吹，然後再給枕頭『吃』……

癲癲細心地耐心地，疼愛地哄她的乖女兒阿蓮吃肉。……

『阿蓮，阿蓮……妳怎麼不吃？』癲癲跪在『阿蓮』前面，說著說著，聲音就哽著了，接著邊抽噎邊埋怨：『阿蓮，你要吃呀！這豬肉，哪裡去找？不要挑嘴哪！嗯，我們苦命人家；不，大家都一樣……』……

阿蓮，好嗎？吃一點點，一點點妳就知道好吃了……

這樣吧，阿蓮：阿媽不吃，全部給妳吃？嗯？」（《孤燈》：453-454）

因戰爭而瘋癲的福興嫂不接受女兒的死，吃死豬肉時仍不忘細心地餵食以為是女兒的枕頭，甚至情願通通給子女兒食用，這是交織母愛與生存窘境的一幕人間悲劇，凸顯母愛穿越其錯亂意識之強烈，同時她似瘋非瘋地竟意會到這不是單屬於他們家的悲哀，而是全蕃仔林人都共同面對的困境，隱約透露著她對眾生的悲憐，尤其是當安仔與野狗吉比搶食豬肉之際，福興嫂甚至要求安仔讓給吉比：

「『喂！好啦！夠了！』癲癲的笑臉陡變，聲音也忽然改為水水的；冷冷地看建才一眼，向安仔說：『給牠吧，吉比也好可憐……唉……』」

『我、我、我還、還要……』安仔被自己的褲管一絆，倒坐在地上，可是還不肯放手。

『你！你還要吃多少？看吉比多可憐——你沒人性！』」（《孤燈》：456）

在這一幕可笑而悲哀的人狗搶食中，令人悲憫的福興嫂竟同情一隻癩皮狗，顯示的是苦難中的人們仍不忘悲憐施捨之心，誠如彭瑞金（1980：87）所言：「貧苦的人特別慷慨，困乏的人特別寬容」，於是悲苦大地上盡是人們與生存搏鬥的痕跡，但在舉手投足間卻處處充滿人性的溫暖與慈悲。

（二）阿貞與昂妹

阿貞與昂妹的角色非延續自短篇小說，而是《孤燈》刻意形塑的兩名女子，用以延續與陪襯阿漢婆的早年作為妻子與母親的角色。

《孤燈》中的阿貞有著兩階段的轉變，其間的轉折在於彭永輝之死。

前半部阿貞是一位深情的妻子，送別的場景中表現出夫妻兩人的情深意重，相較於阿華的羞怯，阿貞則毫無保留地表現內心的眷戀與痛苦，直至彭永輝的信件寄到，阿貞開心地笑了，反覆地唸出聲音來就如同永輝在對自己說話，至此小說刻意強化的是阿貞為人妻的熱切情感，但是隨著彭永輝死訊的到來，阿貞開始有所轉變，從一開始哭嚷著不要活了，到骨灰歸來，她有了第一層的體悟：

「是的。失去永輝，從此不再有那情愛的日子，但是不能說什麼都結束了。永輝不回來了，死了，但是不能說永輝這就『沒有了』；有過的，就永遠不會『沒有』的。何況，我林阿貞還得活下去，為小阿美，為永輝。所以……她，心的奧底，似乎閃過一道閃電：永輝就是死了，也不是『沒有』，因為有我林阿貞在；我林阿貞不在了，永輝才真正『沒有』吧？」（《孤燈》：257-258）

阿貞意會到永輝已死的事實，雖然情愛的日子不再，但是身為一個母親，小阿美成為她無可懈怠的責任，同時永輝雖死，但她的活著與思念仍會延續永輝曾經存在的事實，轉瞬間阿貞從一個耽溺於夫妻之情的妻子，成長了十歲，冷靜地擔負起延續生命的責任，尤其當她揭開白木箱跨越陰陽相隔的事實後，她有了第二層的成長：

「幽乎地，邐邐杳杳地，有一絲什麼在萌生，升起，擴大，散開……冷冷的，冷徹心脾，但是冷涼地心神全醒；熱熱的，熱透全身，但是熱脹得有些舒暢。

新的，全新的，一個全新的什麼冉冉上昇，聚集、形成；有感覺、能知覺，在活動、在指揮、在主持。

她似乎看到自己在奇異地變化著；一個驕縱、柔弱、遲疑幻想，浮躁激動一的阿貞，在慢慢遠離、縮小、消失；另一個嚴肅的、堅強、冷靜穩重、理智踏實一的阿貞，在逐漸形成，茁壯，走出來……」（《孤燈》：272-273）

當阿貞揭開白木箱發現不是骨灰之際，她仍清楚地意識到永輝已死，這意味著生死不是白木箱內外的隔閡，更不是骨灰就能證明死亡，而是已經存在、無從改變的殘酷事實，死亡之後也只剩下活著的人，於是她從死中走出來，不再拘泥於生死的區隔，專注於眼前殘酷的生存問題，從永輝之妻轉變成彭家之母，努力地為家人尋找油脂肉類來補充生理需求，正如

當年阿漢婆看透生命的苦網，選擇堅強地活著來面對人世災厄，承擔自己的責任，養活子女，於是《孤燈》描繪阿貞的成長儼然賦予其延續阿漢婆早年刻苦精神的使命。

此外，延續著生存的議題，昂妹是最受阿漢婆讚賞的人物：

「『昂妹，知道嗎？妳是最強的人，妳就和蕃仔林一樣，不怕風吹雨打，不為霜雪烈日和苦旱，妳會長命百歲的。』

『不知道，不知道哪！』阿昂妹害羞起來啦。

『嗯。不知道最好。就好在不知道呢。』」（《孤燈》：504）

昂妹有著一個不事生產的丈夫，爲了生存，她必須擔負起謀食的責任，雖活得邋遢，但是當眾人因飢餓消瘦之際，唯有她以無礙於他人的方式自然地生存下去，不在意人家的眼光，什麼都能吃，不瘦反胖，成爲阿漢婆口中最強的人，昂妹的存在強化了生命存在的可貴，意即生命是所有努力奮鬥的基礎，尤其在此苦難的歲月中，生命的延續是與死神間無數次的搏鬥，昂妹所展現的正是蕃仔林人自移墾時期以來刻苦勤勉的精神以及爲生存奮戰的意志力；此外，透過昂妹與阿貞、明森嫂等人覓食行動也顯示了當時大地資源雖幾乎爲人們所汲取殆盡，他們卻仍在門板形巖壁底下尋獲不少食物，這是大地施予人們的福澤以餵養困頓的生命，人間災厄在此凸顯了人對土地的依賴，也回應了母親與大地相同的慈悲特質，以及人對母親的依賴。

第四節 小結

《孤燈》時間是一九四三年到一九四五年的二次大戰晚期，以蕃仔林與菲律賓戰場爲主要地域，透過劉明基的歸返與阿漢婆的母親形象建構戰爭時期的空間圖像。

首先，戰爭時期臺灣成爲日本帝國戰爭物資與人員的供應地，其中爲戰爭所推行的皇民化運動造成臺籍日本兵在認同上的差異；蕃仔林子弟被迫遠赴菲律賓戰場，對台灣土地有著堅定的認同，懷抱著對故鄉的眷戀於生死瞬間的戰火中奮力求生，劉明基堅定地踏上歸返的道路，而彭永輝雖戰死沙場，但經由漢人迎靈儀式亦得以魂歸故里，於是空間的遠離不使人與地方有所隔閡，相反地卻使地方的意義隨之擴大，母親、蕃仔林、台灣

涵融爲一體，成爲其意向所指與意欲歸返的地方，但是對三腳仔而言，他們認同的是大日本帝國，卻面對不被臺灣人與日本人所認同的窘境，成爲戰場上無所附著的群體，隨著死亡逼近，進而拋棄大日本思想，相繼回復漢名與乞求回歸故鄉，由地方認同重新建構自我認同，使內外分離的混沌獲得安置。

其次，戰爭時期青壯年徵調致使蕃仔林僅存老弱婦孺，使女性角色凸顯於蕃仔林的生存空間中，其中阿漢婆是形塑蕃仔林空間的主體，除了《荒村》中含辛茹苦地養兒育女，在《孤燈》中更以其母性光輝照耀蕃仔林眾人於苦難歲月中，乃由一家之母轉而成爲蕃仔林之母，儼然成爲蕃仔林的精神象徵，於是阿漢婆與蕃仔林結合的母土意象不僅對於離家的劉明基有所意義，對蕃仔林眾人而言，亦復如此，也因為阿漢婆形象的超脫，戰爭所加予蕃仔林眾人的苦難則由其他女性形象來呈現，以痴傻的女子展現慈悲的情懷，由持家的女子展現強韌的生命力，襯托出阿漢婆於蕃仔林的歲月中以何種姿態行走人生道路，而阿漢婆之死使其有形的軀體化爲無形，進一步成爲劉明基心中的大地之母，亦即母親爲土地化身，生育生命，但母親終歸於土地，與土地無二。

因此，透過《孤燈》的詮釋，呈現戰爭時期人被迫離開家園，當人在台灣土地之外回望，母親、蕃仔林、臺灣三者雖各自代表著家、故鄉以及土地等不同尺度的地方，空間的出離卻使地方擴大乃至於涵融爲一體，人所意欲回歸的既是母親也是台灣，同時在蕃仔林呈現的是戰爭所造成的生存困境中，女性堅韌與慈悲的性格烘托阿漢婆不斷昇華的形象，使阿漢婆成爲地母型人物，而蕃仔林一地也因女性角色的特出成爲真正的「母土」，使母親與土地間形成緊密無間的意象，因此《孤燈》的核心主題在於「回歸家園，人地合一」。