《台灣學誌》第 12 期
2015 年 10 月 頁 17-36
DOI: 10.6242/twnica.12.2

沈默之聲：
從華語語系研究觀點看《台灣三部曲》的發言主體*

林芳玫
國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授
fmlin@ntnu.edu.tw

摘 要

本論文以華語語系的研究觀點，分析施叔青《台灣三部曲》中底層人物自我表達的困難，及其追求發聲位置與發聲管道的努力與失敗。施叔青並非代替弱勢人物發言，而是從真實的史料加上文學想像，刻畫各式人物曾經存在於歷史的痕跡，再現其被掩蓋的遺跡。華語語系研究企圖解構中國中心，提出中國以外的各種異質的方言團體及其文化的多重性。藉由此觀點，讀者可更清楚地看到《台灣三部曲》努力建構多元異質的台灣主體性，以及此建構永遠處於生成狀態的動力與曖昧性。

關鍵字：華語語系研究、施叔青、《台灣三部曲》、發言主體

◎ 收稿日期：2015 年 4 月 30 日；審查通過日期：2015 年 6 月 9 日。
* 感謝匿名評審給予諸多寶貴意見。本論文曾發表於「2014 跨國華人書寫．文化藝術再現：施叔青國際學術研討會」，國立臺灣師範大學應用華語文學系主辦，2014 年 10 月 17-18 日。本論文為國科會（現為科技部）專題研究計畫成果之一，計畫名稱：「台灣三部曲作為歷史書寫後設小說：跨國族台灣的新想像」，計畫編號：NSC 100-2410-H-003-043。感謝計畫助理王俐茹、王韶君、邱比特、廖淳曼協助資料整理、參與計畫討論、執行論文校對。

一、 前言：異質多元的華聲與華風

施叔青的《台灣三部曲》不僅是台灣文學的里程碑，更弔詭地讓我們意識到，作者是長年不在台灣的台裔美籍人士。[1]施叔青生長於台灣，少女時期就開始以現代主義風格寫作。後來前往美國留學，又曾在香港居住十餘年，寫下《香港三部曲》。離開香港後她曾短暫回台，又再度離台前往美國，定居於紐約。在她紐約的書房，堆滿各種台灣史料，多年皓首窮經之作《台灣三部曲》就是在其紐約寓所完成。《台灣三部曲》既是台灣文學，是否也可被視爲全球華文文學（Global Chinese Literature）、世界華文文學（World Literature in Chinese）的一部分？甚至，是否也可被視爲以中文書寫的亞美文學（Asian American Literature in Chinese）呢？

施叔青往返於美國、台灣、香港三地的身分及其書寫策略與書寫內容，最適合從華語語系研究觀點來探討語言、跨文化認同、跨國流動的複雜關係，也構成了本文的問題意識與研究方法。在全球化的當下此刻，施叔青的三部曲既是替台灣立傳，也道出民族國家界線的鬆動。作者書寫的時代雖然是清朝與日治下的台灣，其實充滿當代認識論的介入。此認識論的特質包括：反本質化、去中心、多元、混雜，讓我們看到歷史並非客觀真相的呈現，而是特定敘事模式的選取造成「真理政權」，使讀者信以爲真。語言本身並非透明而不證自明的存在，語言形塑我們的世界觀，而施叔青的《台灣三部曲》其一貫主題都在探索發聲與書寫如何可能？又爲何失敗？可說是具有濃厚後設性質的歷史書寫後設小說（historiographic metafiction；Hutcheon, 1988）。本論文從華語語系研究的觀點，企圖提出以下問題：在多語環境下的人民，不論是底層人民或是知識分子，如何得到（或難以得到）發聲管道？從沈默到發聲的過程爲何？——這個問題也有另一面：曾經具有發聲能力者也可能失聲。三部曲中都出現難以自我表達的人物，他們並非無聲，卻難以清楚表達自己的慾望，這些人又是如何自我蛻變而成就主體位置呢？

近年來，在華裔美籍學者史書美的大力提倡下，「華語語系研究」（Sinophone studies）成爲一個嶄新的研究進路，用以解構大中國中心、重新思考全球化情境下華語文學的多重定位。去中心與邊緣發聲不正是後殖民研究已提倡許久而在學界耳熟能詳嗎？華語語系研究是否是中國版／華語版的後殖民應用？其創新之處爲何？面對這樣的質疑，史書美提出詳盡的回應。後殖民觀點最顯著、最常被討論的現象是大英帝國與印

[1] 「命名」本身就是一項身分認同政治。施叔青生長於台灣，在台灣出書，讀者以台灣人爲主，因此長居美國的她可被視爲「台裔美籍」作家。然而，本文使用的華語語系觀點就是要解構「大中華」以及「中國大陸」，因此在 Sinophone 這個概念下，也可稱她爲「華裔美籍」作家。

度的關係。其他地區的殖民與後殖民研究循此模式而展開批判帝國、批判西方中心的論述。然而，當中國以大國崛起之姿，在全球資本主義架構下快速推動經濟成長，更在區域與全球地緣政治中扮演重要角色，中國的後殖民批判顯然得了歷史失憶症。中國本身，特別是在清朝時期，以軍事侵略與占領而大幅擴張版圖，將西藏、新疆、蒙古納入統治，可說是大陸型殖民主義（continental colonialism）（Shih, 2011: 709）。由於歐洲殖民主義爲海洋取向，清朝的大陸型殖民主義被掩蓋而似乎成爲歷史灰燼；另一方面，西藏與新疆的少數民族仍持續被中國霸權壓榨，生活於內部殖民的狀況。史書美因而認爲，中國歷史書寫強調 19 世紀以來遭受到的西方侵略，以受害者之姿提出後殖民批判，並同時進行中國國族主義的建構，如此的行徑似乎是躲在後殖民論述裡面，拒絕面對仍然存在的大陸型殖民主義（Shih, 2013: 3）。在此脈絡下，華語語系研究的功能之一就是拆穿中國的受害者假面具（Shih, 2011: 709），並以華語語系成員的身分，批判中國中心，提倡異質雜音的多元華語。這與印度知識分子批判大英帝國的脈絡相當不同。華語語系研究，其關注於華語的多聲、混雜、在地化，目的就在於解構中國中心及歐洲中心（Shih, 2011: 711）。

Sinophone 一字的中文翻譯是「華語語系」，「系」這個字，代表眾多成員而形成一個具內部差異性的集結。我們也不妨使用「華聲」或「華風」這兩個譯詞。華聲強調聲音——過去我們關注語文及文學的文字書寫，現在我們強調聲音。相同的文字，可用不同方言的聲音來讀，例如用閩南語或粵語讀唐詩。至於華風一詞，則一方面音譯了「phone」的發音，同時也指涉各種華語的方言雜音乃是生成於特定的風土、地方、歷史，並非一成不變、更非去脈絡化的標準發音或是正宗文化。「華聲」與「華風」強調「地方」的重要性，強調每個地方有其獨特的華語，以及華語與其他語言的關係（Shih, 2011: 716）。在美國，華語爲弱勢語言；在台灣，「國語」是強勢語言，而台語、客語及原住民語爲弱勢語言，但是三者的弱勢處境又各自不同；在新加坡，除了最強勢的英文，華語是官方語言，其他語言包括屬於華語語系的閩南語、潮州話，以及非華語語系的馬來語、印度語。

在這些組合中，華語的重要性（及不重要性）取決於當地多元語言與族群的相對關係，也與性別、階級有關。華語語系研究把我們視爲理所當然的「說中文」、「寫中文」問題化，不但讓我們認識多語及跨語的重層性，更讓我們對「發聲」的困難有所反思。《行過洛津》的主人翁不識字，他更需要經由「聲音」來溝通；《風前塵埃》的兩代女主人翁爲住過台灣的日本人，她們努力學習東京腔日語，卻因觸犯種族禁忌而失聲；《三世人》的唯一女性人物通曉漢語及日語，然而其書寫能力趕不上其書寫慾望，終究一事無成。說話的困難與挫敗，可說是貫穿這三本書的主題。

基於反抗同質化、一統化的大中國霸權，華語語系文學的定義及涵攝對象爲：（1）在中國之內的少數民族及其華語書寫，其書寫本身就標示了內部殖民及語言壓迫，以致於很弔詭地必須使用漢人殖民者的語言來替自己的邊緣處境發聲。（2）在中國以外的移民，如移居美國的華人，在當地其人數與語言都構成少數。不論他們用英文寫作或是用中文寫作，都是雙重的邊緣處境。（3）在中國以外的定居型殖民主義情境下的文學。最顯著的例子是台灣，其次是新加坡（Shih, 2013: 11）。遠自 17 世紀，閩南人與客家人移居台灣後，相對於原住民，在人數上爲多數、在政經文化上爲優勢集團，以內部殖民方式統治原住民，此時漢人口說語以閩南語及客家話爲主，書寫則是文言漢字。日本殖民後，台灣人被迫學習日文，但是聽說讀寫全部使用日文的人口並不多，大多數人在語言上展現日語及本土語言的混雜，書寫上也是存在著漢文文言文、漢字白話文、日文的多元面貌，形成所謂「東亞混合式漢文」（陳培豐，2007：109）。戰後國民黨政權獨尊白話文與北京話爲「國語」，然而民間的口說語仍是前述各種語言的混雜。台灣文學始終具有與官方「純正語言」角力的功能，以混雜的特色挑戰官方的標準語意識型態。

台灣漢人歷經殖民與去殖民歷史過程，本可建立本土語言的優勢，卻在戰後經歷二二八事件的集體創傷，而國民黨內部殖民的政權確立現代中文（白話文書寫與口說北京話）的霸權，卻在全球化與中國崛起的雙重壓力下，持續處於中華人民共和國的軍事威脅，使得台灣文學具有替少數與弱勢發聲的角色。而當代女性作家的歷史書寫，不只是對抗父權論述，也連帶質疑大中國國族主義，此雙重質疑帶來新的認識論（陳芳明，2002：131），不只解構父權及國族，更反思說話與沈默、書寫與空白間的弔詭。

從華語語系觀點來看，那麼中國國內漢人的標準華文書寫（普通話）是否被排除在上述定義之外呢？雖然史書美沒有明講，但是從她多次的評論顯示，中國境內漢人書寫並不包括在「華語語系文學」之內，因爲這類文學已經在「中國文學」的架構下得以處理。華語語系研究強調「少數」者的語文及其混雜性，與中國文學的霸權地位不同（Shih, 2013: 8）。「華語語系文學及研究」標示著不同於中國文學的研究方法與認識論。首先，它企圖與殖民主義、離散研究、族群研究形成跨領域對話。如前所述，中國自身有著大陸型殖民主義，足以和歐洲的海洋型殖民主義比較，更進而重新思考中國近代史的受害者史觀。

其次，它質疑離散研究的懷鄉理念及其「有效日期」。離散做爲一種價值觀與感覺結構，預設著對祖國故鄉的懷念，而史書美指出，離散華人移居世界各處後，遲早會本土化，其鄉愁的出現與表達形式，乃立基於特定居住地的歷史、文化、社會條件。因此，華裔美籍移民者的鄉愁是美國文化的一部分，不同於馬來西亞華人的鄉愁。經過第二代、第三代的繁衍，離散經驗總有截止時刻（Shih, 2011: 714）。當然，以美國而言，新一波

華人移民持續湧入，因此總是會有新移民回首故鄉的慾望，但這與 19 世紀移民的鄉愁又大爲不同。以往對華裔美籍作者的研究集中於英文書寫，現在，以中文書寫的華裔美籍作家開始受到重視。

第三，華語語系研究也企圖與族群研究對話，瞭解移民到了北美、南美、東南亞、台灣、韓國、日本等地之後，他們如何自我定位以及被當地人定位，二者互動形成當地的多族群與跨族群結構。例如 19 世紀廣東人到美國後並不稱自己爲中國人、華人、或漢人，他們是廣東人，也可稱做唐人（Shih, 2011: 715）。20 世紀後半台灣留學生學成後留在美國，這又是另一種時空背景不同的移民。這兩群人儘管語言與習俗、文化差異甚大，都被主流社會標視爲「華裔美籍」或是「亞裔美籍」。「亞裔」所涵蓋的華人、菲律賓人、越南人、韓國人等等，內部差異性何其大，他們如何選擇性的接受或排斥這些族裔標籤呢？在中國以外的華語文化生產，不論是文學或是電影、電視，都基於當地特殊的歷史與在地性而顯現出不同的華語表現（Shih, 2007: 30）。例如，台灣的文學與電影雖然以標準華語爲主，但也混雜了台語、客語、原住民語。

如果持續用「中國文學」的概念，那麼台港澳文學、馬華文華、美華文學都只是中國文學主流以外的「補充」與「附錄」，而且這些文學各自獨立，其間所可能產生過的互動被掩蓋遺忘。在全球化的脈絡下，中國文學似乎可以被延展爲全球華文文學、世界華文文學等概念，但是這些用語仍是以中國文學爲中心，靜態地、同質化地把各種華聲／華風納入，充滿異質雜音的各類移民被統稱爲「海外僑胞」，預設著他們對祖國國族主義的向心力（Shih, 2011: 710）。華語語系文學及研究反抗中國霸權、批判中國中心、看見各地方於特定歷史脈絡下的風土人情，並將跨地方（translocals）視爲重要的研究對象與研究方法。因此，這個概念不只是垂直軸上優劣之分的翻轉，更重要的是平行面的跨地方比較。如果能掌握這樣的研究視野，中國境內漢人之標準華文書寫（也就是中國文學）應該也可成爲華語語系的研究對象。

華語語系研究一方面強調各地方華語的多重性，同時，我們也必須警醒所謂「多重性」的表現方式與存在條件也是以差異的方式存在，並非大家都有同樣的多重性。華聲／華風讓輕易的縫合變得困難，逼迫我們去正視困難、差異與異質性（Shih, 2007: 5-6）。華聲／華風文化表現總是一種模仿，對所謂原汁原味的正宗中華文化的模仿，也可說是一種翻譯；在此翻譯過程中，混和了在地的特殊歷史與風土，成了對正宗文化的解構或翻轉。華語語系研究重視每個地方特定的歷史及其變化，有別於離散研究對地方概念的疏離（Shih, 2010: 39）。例如《行過洛津》一書中的南管，宣稱來自唐朝皇室音樂，後來演變爲地方仕紳子弟的音樂社交團體，更是風月場所藝旦的表演文化。《風前塵埃》一書中，日治時期的台灣人，模仿日本的庭園與茶室文化，最後成了與灣生日本女子交歡的

場所。《三世人》一書中唯一的女性人物，在語言及服裝上遊走於台灣本土、日本、西洋、中國大陸的文化，以她的身體堆疊出文化的重層性。

學者德立克（Dirlik, 2013）指出，華語語系文學從事的是對同質化的中國國族主義的質疑與解構，也根本地動搖了文學的身分（identity of literature）。當文學企圖與殖民、移民、族群議題對話，並對特定時空下文學的生產、傳播、接受具敏銳度，文學的美學價值已被擱置或解構，成爲跨領域人文與社會學科的另類研究方法。在全球流動的當代，書寫者的身分、閱讀者的身分、出版地、甚至書中人物的身分，都不再有整齊的對應關係，而應放在具體的歷史脈絡與地方情境來看待（Dirlik, 2013）。

二、《行過洛津》：性別與南管的跨地方流動

《行過洛津》一書以 19 世紀清朝嘉慶年間的鹿港爲故事背景。主人翁許情是泉州七子戲班的戲子，多次來台，見證了鹿港的繁華與沒落。許情生理上是男性，在舞台上扮演小旦（女性角色）。離開舞台，他被好男色的商人烏秋包養，不惜重金到布店裁製女裝，將他打扮成清新稚嫩的美少女（或是花美男？）。許情理所當然地接受包養的舒適生活，也稱職地迎合烏秋的情慾發洩。直到他認識藝妓阿婠，對她產生情愫，他企圖把自己挪移到男性發言位置，卻終究失敗，未能向阿婠表達愛慕之情。

許情台上台下都穿著女裝，扮演女性角色，這是爲了生存不得已的作法，並不表示他認同女性。他認識阿婠後，經由鏡子顯示的兩人身體構造之差異，使他慚愧自己的女性展演仍是充滿欠缺與漏洞。[2]他因此轉換到男性位置來投射慾望，可惜沒能成功。誠如林芳玫（2007）指出，許情的轉變並非由女性認同轉爲男性認同，而是角色扮演及互動關係中的發言位置之轉化。他自己在戲班裡演「荔鏡記」的小旦益春，爲了教阿婠學習南管，把自己設定爲劇中男主角陳三。唯有穿著男生戲服，他才有勇氣想像日後與阿婠的生活。諷刺的是，戲劇中的陳三身爲書香世家的男性，爲了接近五娘，故意打破五娘家的鏡子，然後再自願爲奴僕。許情雖然在戲中扮演活潑、機智、足智多謀的侍女，卻無法延續戲台上充滿能動性的角色特性運用於真實人生。畢竟，如果他以益春角色來教導阿婠，同時又在心中慾望著阿婠，這是那個時代未曾提供的女女慾望模式。身爲目不識丁的戲子，除了演戲，他沒有任何其他的文化資本來爲自己發言。他只得使用陳三的角色來與阿婠互動，其結果卻是難堪的失敗。

[2] 施叔青的立場並非生理決定論，而是自我如何在不同情境下經由觀看他者身體而選擇性地對自身身體產生認識與誤識。

施叔青筆下的許情，大部分時候處於挫敗、恥辱的狀態，詹閔旭（2012：58）稱之爲「華語語系恥辱主體」，意思是華人質疑、挑戰、抗拒中華文化，重新思考自己與過往中華認同間被視爲理所當然的穩固情感。此文所指的恥辱，並非負面意涵，而是主體因爲其不夠完整、不夠符合常態標準而產生恥辱感，由此得以反思性的思考主流華文及中華文化的霸權結構。施叔青將性別與國族互相參照，以性別位置的流動來喻說在兩種或多種土地認同間的擺盪（詹閔旭，2012：64）。雖然眾多學者認爲此書爲國族寓言，然而施叔青刻意避開男女兩種性別的二元對立，而是強調許情在多重性別可能性中的跨越與流動（曾秀萍，2010：92）。

本書對情色、纏足、閹割的細節描寫極爲細膩，不免讓人覺得作者以此來製造奇觀。劉亮雅（2010：20-21，2014：35-36）認爲，「太監閹割由專業的淨身師操刀，其過程本身被高度儀式化，甚至病態美學化，變成奇觀。然而當時台灣沒有太監，突顯太監閹割想像相當突兀。它是在替西方中心的東方主義服務、讓其背景台灣成爲一充滿異國情調的地方嗎？抑或它要凸顯在滿清帝國思想影響下，海盜出身的烏秋想要效尤，像皇帝一樣將許情去勢，以便擁有他做爲孌童？這些皆有可能。」施叔青的美學耽溺與奇觀書寫，也顯現於《風前塵埃》結尾時女主人翁擁抱著已逝母親的和服。和服爲二戰時產物，上面繡滿軍事裝備，展現法西斯美學，而作者對此態度曖昧，似乎耽溺與批評兼具（林芳玫，2012：169-170、173）。到了第三部曲，女主人翁對時裝變換的熱中終於能擺脫戀物癖層次，而有了身分認同轉換的寓言特質。

施叔青熱愛藝術，三部曲的每一本都至少呈現一種以上的音樂或視覺藝術。本書以南管音樂爲主題，道盡了華聲與華風的跨地方流動。在官員朱仕光眼中，結合南管音樂的兒童七子戲粗俗不堪，需要官員來介入改造。在非商業演出的子弟班心中，南管爲歷史悠久的雅樂，來自中原，與七子戲無關，更瞧不起商業演出的職業歌館（亦即歌妓演出）。南管子弟認爲南管歷史上溯自唐明皇，爲皇室音樂，並祭拜唐明皇所重視的田都元帥爲戲神（施叔青，2003：133）。如此悠久的歷史，可能是自圓其說，官員朱仕光並不以爲然。這些對南管歷史的不同見解，道出象徵性文化鬥爭中相關當事人對文化資本的爭取與維護。華語語系研究提供一條路徑，讓我們解構關於「中原文化」以及「起源」的迷思。

又有一說，五代孟昶擅長音樂，被後人當成樂神，每年祭拜二次。書中有位人物爲福建同春人蔡尋，到菲律賓馬尼拉與親戚學做生意。他自小就喜歡南曲，到馬尼拉後，發現當地僑界南管盛行，大喜過望（施叔青，2003：164）。後來他又來到洛津，其藝術表現令當地人折服，成爲子弟館重要人物。蔡尋發現洛津南管界於祭拜儀式中將清朝五位先賢寫爲「五祖」，他一方面解釋清朝五少先賢的由來，另一方面又指出南管原本是「唐

朝中原宮廷雅樂」，已有一千多年歷史，怎可將清朝人物視爲始祖呢？他認爲這是「移民渡海傳抄有誤……」。蔡尋一方面自認博學多聞，熟知南管歷史，另一方面又因爲愛上藝旦珍珠點而替她伴奏，如此行爲引來南管仕紳的不滿，將其除籍。蔡尋成也南管、敗也南管。擁有南管曲藝使他得以進入仕紳階級，展現「華聲」（Sinophone）；愛上歌妓使他被南管社團除名，成爲邊緣人。從有聲到無聲，聲音美學其實也是階級政治的一環。蔡尋堅持自我主體性，卻也喪失了公共聲音。

在此我們看到南管在不同地方間的流動：從所謂中原皇室，到福建泉州、永春，再到鹿港、馬尼拉及其他東南亞地區。流動於各地之間的蔡尋，爲了凸顯南管的尊貴與久遠，將其歷史回溯到唐朝宮廷音樂。這種作法也映襯出「根與源頭」的問題化。蔡尋遊走各地，他的根不是出生的家鄉或是一個特定地方，而是南管社團的空間。經由遊走各地，他也以指導者身分堅持南管的根源起自唐朝。對南管源頭的堅持，代表他對南管的熱愛以及在文化場域進行文化資本的累積。對洛津子弟來說，上推至清朝五賢就足以表明其歷史，這是他們扎根洛津後建立的南管祭祀傳統，豈容一個外人置喙？傳統並非一成不變的、並非先天本質的，而是根據文化與人口離散到各處後所形成的當地傳統。儘管都是南管，在每個特定地方的形成與表現都不盡然相同。南管可以是仕紳子弟用以展現優雅品味與文化資本的音樂，其重點不是表演，而是同好交流、怡情養性。南管也可配上歌曲、舞蹈、身段，成爲庶民大眾的娛樂。南管更是風月場所藝旦演奏給客人的音樂。

南管只有簡單的譜與戲文。其戲文與方言文學類似，經常有自造字、借音、借字的情形，一般文人不以爲然（林珀姬，2008）。菲律賓華僑人口只占 2%，這種少數處境，使得他們熱愛集社交友，南管就是與好友互相唱和的音樂，也是社會地位的標竿，因此其盛行程度遠高於福建家鄉或台灣。60-70 年代兩岸隔絕，東南亞地區的曲館與台灣曲館密切交流，還有新加坡、馬來西亞等地的曲館參加，盛況空前。由於菲律賓曲館遵守非商業演出、子弟間以樂會友，因此若要欣賞具娛樂性質的表演，反倒要請台灣職業女演員前往（蔡文婷，1999a、1999b）。

台灣的南管音樂一方面爲男性地方仕紳的社團活動，一方面也是妓院或歌館提供的表演，前者對後者極爲輕視。此現象即可說明文化生產與性別區隔、階級流動的關係。女性主要是以歌妓身分提供消費性娛樂給狎客，而男性則由地方仕紳以非表演、非職業方式鞏固男性權力集團。

20 世紀 80 年代以後，由於年輕人對此種活動興趣減少，台灣及東南亞各地的南管子弟館逐漸沒落。下一波則是國家力量與學者力量的介入，讓南管有了新生命。中國向

聯合國教科文組織（UNESCO）成功地申請列爲「人類口頭與非物質文化遺產」，各種南管活動又活躍起來，包括在小學開設「七子戲」課程。而台灣也在中央層級及地方層級補助南管研習活動與藝術表演。到了這個階段，南管昔日的許多二元區隔早已煙消雲散：菁英男性子弟 v.s.女性歌妓；非職業怡情養性 v.s.職業風月場所演出。南管的形象與功能轉化爲專業性典雅藝術，必須依賴鑑賞力高的觀眾購票支持，加上政府補助才得以存活。當代社會視南管爲優雅的品味，與歌仔戲或布袋戲的庶民取向不同；在這樣的認知裡，從未正視女性南管藝旦長久存在的事實（周倩而，2006）。20 世紀 60 年代以來，南管的現代復振過程中，「良家婦女」大量投入，再加上政府資源與學術研究的投入，其傳統庶民之情色意涵已被遺忘、淹沒。施叔青經由許情、蔡尋、珍珠點、阿婠四個人物，靈活鮮明地呈現出南管隨歷史、地方、階級、性別而產生的變化。正是由於華語語系研究觀點的介入，讓我們可以更細緻地欣賞施叔青跨國、跨文化、跨性別的想像與書寫。

三、《風前塵埃》：慾望的實踐及其懲罰

《風前塵埃》的背景與地點是日治時期的花蓮，主要人物爲原住民及灣生日本人，也夾雜著幾位客家人。此書如同解嚴以來大量興起的新歷史主義小說，「呈現兩個族群以上的觀點，呈現族群之間的衝突、互動、對話或影響，打破板塊式的國族想像，開始了另類歷史想像的可能性。與此同時，性別關係又常是展現與交涉國族關係的重要渠道。」（劉亮雅，2013：312，2014：62）

此書描述女主人翁無弦琴子自幼與母親相依爲命，不知自己的生父是誰。母親月姬青春年華的少女時代在台灣花蓮度過，她經常津津樂道早年在花蓮的生活，也數度提起當年好友「真子」的情感遭遇——愛上原住民男性。到了她老年，罹患失智症，對往事的回憶更加雜亂，經常顛三倒四。琴子曾遊覽台灣花蓮，希望能解開身世之謎。作者有時以琴子觀點呈現她對花蓮人文與自然生態的觀看，有時插入琴子對母親的回憶，有時以第三人稱全知觀點讓讀者瞭解當時的歷史脈絡以及日本對原住民的侵略與宰制。琴子約略拼湊出一些當年發生的事情，也了悟到所謂「真子」恐怕是母親虛構出來的；或是換個說法，真子就是月姬，當年她愛上原住民哈鹿克，也許也因而此懷孕生下琴子。作者並未講明到底琴子的父親是否就是當年月姬的原住民情人，甚至岔出另一條線索：當年月姬逃家後，被一位客家人收留；她爲了報答而獻身，因此琴子生父也可能是客家人。[3]琴子雖然奔波於花蓮追尋身世之謎，最終卻放棄尋找答案，轉而認同母親，不在乎

[3] 施叔青的文章指出琴子的父親是哈鹿克，許多學者也如此認爲。筆者認爲，作者並未在小說中明講，因此研究者不一定要接受作者自己的說法，而可以採取更迂迴的讀法。詳見林芳玫（2012）。

她的生父是誰。

或許讀者會質疑：《風前塵埃》的主要人物是使用日語的在台日人，書中的客家人在家都講日語，因此不能使用華語語系觀點。這樣的疑問，就是華語語系研究所要處理的核心議題。作者以中文書寫，但是其書寫對象是日本人與日本話，加上講日本話的台灣人，這就是書寫工具、敘事策略與書寫內容的扞格。施叔青的書寫工具是中文，她並未用漢字來模擬日語發音，而其敘事策略以斷裂的碎片刻意阻撓「真相」的出現，其部分內容處理橫山月姬不敢直接講出過往情史而必須假造「真子」的身分。作者以「中文」來陳述日本女人的失聲與失憶，而月姬的失聲並非她不會講日文，而是殖民者的女性位置對於跨種族情慾難以啓齒。華語語系的研究焦點之一，就是性別、種族、階級、區域各種因素交織下的混雜性，而殖民情境提供給作家與研究者最好的素材來探討華語使用與霸權語言間的角力。[4]

施叔青的寫作技法故意限制住人物直接發言。月姬勇敢地追隨自己情慾的導引，與原住民愛人在野地歡愛，後來甚至將他藏身於寺廟地窖，兩人在黑暗中迸發強烈的熱情，探索彼此的身體。月姬可能因此懷孕生下琴子。雖然月姬有實踐情慾的勇氣，卻沒有說出來的勇氣。對自己青春過往選擇性的回憶與失憶，使得她形同失聲。她虛構了真子這個人物，以真子來替自己發言。這種敢做、不敢說的尷尬處境，似乎是命運與社會道德對她的懲罰。包括作者在內，都剝奪了她的發言權。

施叔青不讓月姬直接發言，我們對月姬的認識，都是經由琴子對母親的回憶，形成「回憶的回憶」：月姬回憶當年居住花蓮的種種，她講給琴子聽，琴子回憶成長過程中母親的絮絮叨叨，通過琴子而呈現月姬曾說過的話。

施叔青經由第三人稱全知觀點，讓我們看到了月姬或琴子本身看不到的現象。例如哈鹿克被藏在黑暗地窖，他所能做的，就是等待月姬到來。這漫長的等待時光，使得哈鹿克形同被幽禁。帝國主義將性別、種族、階級依據不同情境而重新編排。殖民者女性月姬，相對於被殖民者男性哈鹿克，女性位置凌駕了男性位置，甚至複製帝國權力關係，讓哈鹿克成爲被軟禁的性工具，用以滿足月姬的情慾。最後，哈鹿克被關進監獄而被處死。我們看不到哈鹿克自己的說話，只能經由作者給予的再現來認識哈鹿克。月姬通過「真子」來訴說情慾，對哈鹿克的愧疚只能埋藏於心中，無法對任何人訴說。讀者可能以爲月姬怯於承認當年的跨種族情慾，筆者並不排斥這樣的想法。然而，筆者認爲月姬

[4] 這個問題是由本論文的匿名審者之一所提出。本書以中文書寫，讀者也是以台灣人及全球華人爲主，因此適用於華語語系研究。

長期壓抑自己對哈鹿克的歉疚，不願面對自己當年造成的哈鹿克之死，這才是她失聲的潛在原因。月姬的情慾，可視爲日本帝國主義的國族寓言：[5]月姬以情人位置置換加害者位置，最後又失憶；日本也以大東亞共榮圈的建設者置換了加害者，戰後也罹患了集體失憶症，不願面對二戰的暴行。

南方朔認爲，《風前塵埃》一書指出日治時期各種人物對「我是誰」的困惑。爲了解決「我是誰」，必須先釐清「我不是誰」。這種自我探索的過程極其漫長，早年的回憶不斷流失，又被下一代重構（南方朔，2010：7）。此書形同再現的再現、回憶的回憶。許多敘述都是琴子回憶母親當年對她講的話。此外，琴子在母親過世後，找出一些寫真集、和服等，經由相片而連接起失落的過去。如果沒有這些寫真，許多過往之事將永遠地被埋沒。

從華語語系研究觀點來看，日治時期的台灣文化生產，從以往是漢文化的邊陲，漸漸轉變爲日本文化的邊陲。日本是「內地」，台灣文學成爲日本帝國的「外地文學」：一方面被收編，另一方面被納入階序架構下的弱勢位置。此外，部分台灣人嚮往日本文化，認真地模仿。例如客家人嚮往日式庭園及其茶室，費盡心思打造一座日式建築與花園。殖民政權對花蓮的都市設計，也以日本街道爲模型，企圖複製日本聚落。不論是殖民者本身，或是被殖民者，雙方都追求對正宗文化的模仿，經過一段時日，模仿並非日趨精熟，而是加入更多在地元素，成爲混種的本土文化。

小說中，客家人也偷偷暗戀著月姬，卻沒有表達的勇氣。沒想到月姬離家出走，在他家住了好一陣子。月姬爲了表達感謝，獻身一夜。客家人經過一夜歡愛，以爲就此得到月姬，沒想到月姬次日已不告而別。月姬以獻身一夜做爲「禮物」或「補償」，在交換過禮物後，把自己欠恩人的人情債取消。月姬年輕時就已知道自己要什麼、不要什麼；可惜在果決的行動之後，卻無勇氣對女兒說明，長時間依靠「真子」的身分發言。面對殖民主義與父權制度，她是沈默的；然而，面對原住民，她卻複製了殖民主義對人權的侵犯，將哈鹿克關在地窖，最後哈鹿克被抓去坐牢。與月姬比起來，哈鹿克沒有任何發言位置與發言慾望，他的超級雄偉陽具被愛人珍視，帶來無限的歡愉。但是哈鹿克的嘴巴卻被閹割了。作者給哈鹿克相當悲慘的命運，也讓讀者省思不同身分的人爲何沈默、又爲何得以發聲？其實施叔青敘述哈鹿克當嚮導時，內心反抗殖民者的意識活動，因此乍看下施叔青有給他發言位置與發言慾望。筆者認爲，施叔青描寫哈鹿克內心有想法但是不敢說出來，兩者的扞格才是解讀此文本的關鍵。作者也使用夢境，讓哈鹿克經由作

[5] 詹明信（Jameson）提出國族寓言（national allegory）說，主要是用以處理第三世界被殖民者的處境。但是他早年也以國族寓言來形容 19 世紀英國文學。筆者在此將國族寓言的概念應用於帝國主義日本，應無不妥。

夢而回溯記憶，這些描寫都是要強調，當時的社會架構下他無從發言，即便說了，日本殖民者與漢人也無從理解。史碧華克（1988）有名的提問：Can the Subaltern Speak? 可以換個方式問：如果底層人民可以出聲，那要怎樣的條件才能使其言語被瞭解？林芳玫（2009）認爲，打從第一部曲《行過洛津》開始，施叔青的關切一直與史碧華克的命題有關。許情有向阿婠表示好感，但是這種表達是無效的。許情最終放棄情愛追尋，以鼓師身分安身立命而建立主體性——他終於被聽到了。

做爲第二代，琴子具有高學歷，在小說進行的當下，擔任一項二戰時期繪有軍事圖案的和服展覽策展人。她的名字是「琴子」，姓氏卻是「無弦」，這樣的姓名，饒富寓意。與琴子合作的是一位韓國女性學者，她認真地看待自己的家族史與韓國被多重殖民的歷史，藉由展覽，向世界發聲，批判日本軍國主義。琴子經過一段時間的追索，放棄了對二戰的道德清算，也放棄了對生父的追尋，而在故事結局擁抱母親遺留下的和服腰帶，與母親和解。這是一個繡著戰爭武器的腰帶，琴子抱著它，遁入對戰爭美學的陷溺。琴子沒有「弦」，她有發聲的能力與管道，卻自願選擇了無聲，是否無法承受日本發動二戰的歷史業障？

同樣是日治時期，同樣是女性，地點換到台北。台灣養女王掌珠如何面對個人生命史？如何積極謀求發聲管道？以下是對《三世人》的分析。

四、 《三世人》：自我生命書寫的（不）可能性

《三世人》的人物與情節發展可分爲時間的垂直軸與水平軸來看。一方面，施叔青描繪了施家三代對統治者的態度演變：第一代施寄生自認爲遺民、棄民，不肯向日本統治者低頭，並以守護文言漢文爲自身使命；不僅抵抗日本殖民、不肯學日文，也對提倡白話文的新文人感到不滿。第二代施漢仁配合世道，努力學日文，又偷偷把祖先牌位藏起來不忍丟棄。第三代施朝宗於二二八事件後亟欲偷渡到廈門避禍。三代各有其不同的文化背景，而作者把重心放在第一代施寄生身上，描寫舊文人面對日文與白話文雙重夾擊的痛苦與無奈。

在水平軸上面，有三位彼此認識的朋友，紛紛涉入反殖民的文化與政治活動，後來都不了了之。這三位分別是宜蘭醫生黃贊雲、大稻埕富家子弟與無產主義者阮成義、律師蕭居正。這三人的活動構成了日治時期參與公共領域的知識分子典型。此外，還有一位女性人物王掌珠，她與上述垂直軸及水平軸的人物毫無關係，作者以此女性人物來反映一個力爭上游的女性如何從粗鄙的養女自發向上而成爲拒絕婚姻的單身中產階級。王

掌珠的故事，揉合了公私領域的活動，頗有國族寓言的功能。王掌珠與施寄生都各自以不同方式爲文字而癡迷，二者卻又形成鮮明對比：施寄生消極遁世，而王掌珠則積極地參與每個重要的歷史時刻，企圖在不同政權、不同世代文化轉變中掌握學習資源。

王掌珠一開始的出場是她想寫一部自傳體的小說，用文言文、白話文、日文等不同語文來書寫。她自幼被賣爲養女，受盡凌遲虐待。她偶然認識鄰居朱秀才，開始學習漢文。秀才兒子要到台中上學，便經過養家同意，請她隨行侍讀。她在那裡認識隔壁日本官員家的女傭悅子（漢人取日本名字），於是掌珠又積極學習日文，還報名參加日文傳習所，也喜孜孜地收下悅子送她的穿舊要丟的日式浴袍。她不只想學日文，還要講究學到的是東京腔，更欽羨、嚮往日本文化所代表的統治者文化的高雅。作者將文字癖與衣著的戀物情結結合，每學一種語言，服裝也隨之更換：從大襟衫到和服、旗袍，最後又回到大襟衫。一個女性的語言及衣著戀物癖反映了政權更替下文化資本的轉換與運用。

服裝代表的不只是流行趨勢或是身分認同，服裝有如掌珠的第二層皮膚，曾在生死相交的關鍵時刻帶來新生的希望。掌珠爲了自己苦命的一生而意欲自殺，她穿著日式浴衣，原本上吊自盡的想法，因爲穿上日式衣服，竟產生了新生的感覺而放棄自殺念頭：

> 拉緊腰帶，把穿慣大襟衫的自己驅逐出去摒逐在外，吐出一口氣，開放自己，進入日本人的浴衣，讓身體的各個部位去迎合它，交互感應，緊貼黏著在一起，填滿空隙，感覺到和服好像長在她身上的另一層皮膚，漸漸合而為一。
>
> 睜開眼睛，望著眼前晃蕩的繩索，掌珠不想尋死了。（施叔青，2010：66）

掌珠一方面積極學日文，爲了看懂中國電影銀幕上的對白而興起學白話文的念頭，又立志成爲台灣第一位台語發聲的電影女辯士。她也聽說林獻堂成立「一新書塾」，教授漢文及日文：

> 掌珠對「六百字篇」這門課特別感興趣，她聽說每一個漢字都附有白話的標音與造句舉例。
>
> 掌珠計畫以她的養女身分寫一部自傳體小說，書名都想好了，拿起筆來，才發現識字有限……她的自傳體小說始終沒能寫成。（施叔青，2010：218-219）

掌珠也曾對文化協會推動的新劇感興趣：

> 她的身世就是一齣賺人熱淚的苦情戲……，往舞台一站，不需編排情節，也不必為了表演培養情緒，站到燈光下隅隅自語，訴說血淚斑斑的經歷，就是一齣悲情的苦戲。她一身就是一齣悲劇，她就是台灣養女的化身。遺憾的是掌珠不敢在舞台上現身說法。（施叔青，2010：70-71）

王掌珠不但有多語言的興趣與能力，還渴望用以寫自傳體小說、演戲或擔任台語辯士。她接觸過的書寫文字與口語包括：母語閩南語、漢文文言文、漢文白話文、東京腔日文、國府來台後的「國語」（北京話）。王德威（2010：12）認爲這樣的人物「虛榮和矯飾……讓讀者發出嘲弄的微笑。」筆者認爲這樣的看法太低估日治時期台人面臨多語環境下各自不同的發言慾望與發言位置，也忽略了造成慾望與實踐之間的鴻溝之社會因素與歷史條件。王掌珠有多語能力，也有強烈的發言慾望，但終究什麼也沒寫出來。史碧華克（Spivak）著名的提問：「底層人物可以發聲嗎？」（Can the Subaltern Speak?）正是要處理此現象。史碧華克對自己的提問，其回答是負面的：他們即使想發聲，也沒有合適的語言與發聲管道讓宰制者聽到與聽懂。如果她用文言文寫，其可能之閱讀對象是老一輩男性的漢學者與儒者。這些男性經常爲身世淒涼的妓女寫下感傷的詩；他們只會顯示自己的同情心，卻徹底缺乏反省與批判能力來質疑父權制度。如果她用白話文，其可能讀者爲新文人，他們比起舊文人較具結構批判能力，質疑台人所面臨的民族、階級、性別的三重剝削。然而掌珠只關心身爲養女的性別議題，也缺乏與男性知識分子的交情，誰會替她出版？又要寫給誰看呢？與她出身相似的養女都不識字，有正義感的男性知識分子雖然屢屢抨擊台灣女性地位低落，他們仍是把性別議題置於民族與階級之後。日治時期的社會條件無法製造獨立存在的婦女運動，而是把婦女問題的解決包裹在民族解放與階級解放（楊翠，1993）。如果用日文寫？即便掌珠的日文書寫程度不差，其出版管道更難取得，讀者又在哪裡呢？[6]日治時期新文學有豐碩的成果，優秀作家輩出，女作家卻是鳳毛麟角。如果施叔青在虛構小說中背離歷史事實，製造出女英雄王掌珠成功寫書出版的情節，這也是作者的特權。但是施叔青選擇讓掌珠不了了之，她寫出慾望與實踐二者間的鴻溝，而這個鴻溝之所以存在，正是因爲多音雜混的華語語系人民在現代性、殖民性、本土性多重情境下被迫學習日文，只能機械性背誦，無法真正用語言來思考、分析。掌珠書寫慾望來自身爲養女的痛苦，這是一個本土問題，描寫的是過去之我。她又有階級向上流動的慾望，努力脫離底層環境，過著中產階級的生活風格。說到生活風格，這又促動她的消費慾望，以日式服裝、洋裝、化妝品來打造時髦的現代之我。雖然她什麼也沒寫，她畢竟以自己的身體爲介質，銘刻了女性主體與自我覺醒的生成。乍看下，王掌珠是新時代潮流的弄潮兒，對流行時尚相當敏感。然而，她並未一味地追趕時髦，

[6] 龍瑛宗曾以日文寫出〈植有木瓜樹的小鎮〉，於 1937 年得到日本「《改造》懸賞創作獎」。但是當時日本內地文壇以及台灣的文壇對此文的看法以負面居多。由此可知，即便得獎，也未必立刻被讀者接受。詳見王惠珍（2008：211-212，2014）。

反而相當自覺地將自己與「文明女」區隔開：「台北都會那一群以摩登自詡的女性，她們抽菸、穿美國進口的絲襪、盪鞦韆、在草地上跳舞、標榜維新自由戀愛新風氣……。掌珠向來看不慣這些『文明女』。」「台北都會那一群以摩登自詡的女性……。」（施叔青，2010：228-229）

王掌珠曾迷過和服，也穿洋裝，後來看多了中國電影，又迷上旗袍。她最喜歡的電影明星是阮玲玉，她經常飾演出身寒微的苦命女子，贏得掌珠的認同。日治皇民化時期，掌珠穿著旗袍在街上行走，當街被警察喝叱。掌珠並未完全屈服，以後她繼續穿旗袍，挑選僻靜的路段行走。戰後台灣由國府接收，不久後就發生二二八事件：「二二八事件動亂的那幾天，……從此換回大襟衫。」（施叔青，2010：225）

王掌珠換回大襟衫不只是避免誤會與衝突，也代表她對新統治政權的不滿——而旗袍象徵了統治者集團之內的女性，因此王掌珠不願與之共謀。穿旗袍在日治時期則是無聲的抗議，以及對之前形成的日本認同的抵銷。王掌珠每個階段的服裝選擇，都反映了她對政權更替、思想潮流、流行文化選擇性的吸收與重新部署。雖然她始終沒寫下任何文字，她以身體及服飾宣告了自己的主體性。

掌珠想寫又寫不出來，似乎具有國族寓言的色彩：我們由她身上看到日常生活私領域與婦女（特別是養女）人權改革公領域二者的夾纏。個人的故事不只是個人心裡層次的展現，而是集體國族在被殖民情境下的奮鬥求生（Jameson, 1986: 65-88）。但是此種國族寓言的解讀必須小心對待。個人的奮鬥不見得成功——國族寓言並非勵志小說，個別人物也非整齊一致地對應某種國族狀態，施叔青的寓言充滿國族建構路途的崎嶇分歧。王掌珠想寫而沒寫出來的，施叔青寫出來了。[7]過了三個世代，總有某個時代的人有條件、有能力爲自我與集體發聲。施叔青以後代之姿，替「三世人」描繪他們那個時代發聲的可能性與不可能性。她對過去的描繪，並非只是追憶過去，而是蘊含當代觀點，間接誘發讀者反思當代。

三部曲描寫許多人物發言的困難；那麼，台灣自戰後以來持續的國文教育是否解決了發聲的問題呢？其實，語言只是能否發聲的條件之一。每種社會脈絡都必然存在著難以發聲的弱勢者。即便是菁英分子，面臨政權更迭也可能變成自我放逐的「遺民」而失去發言能力。文學體制的板塊移動造成昔日文化資本貶值，這也是失聲的原因之一。身爲當代的讀者，我們可以以歷史及文學爲借鏡，反省自己當代所處環境有哪些邊緣發聲：

[7] Spivak 提出「Can the Subaltern Speak?」此問題，在闡述過程中指出知識分子無法替底層人民代言。我們所能做的，是研究其消失的軌跡。施叔青寫王掌珠並非替日治時期養女代言——這樣的社會呼籲與文學再現已經太多了。施叔青書寫的重點是女性「寫不出來」及其消逝於歷史洪流的殘跡。

例如，一批批來自東南亞的外籍新娘／南洋姊妹，他們工作與照顧家人之外，還要抽空於夜間補校學習中文；或是原住民作家，用華語書寫他們的生命經驗，再現他們與主流漢文化的接收與反抗。還有極少數作家以羅馬拼音寫出台語、客語、原住民語。這些寫作者針對哪些讀者而寫？他們如何得到發表與出版管道？

由文本內容與華語語系二者互相參照，我們也得以延伸想像，揣摩 19 世紀美國加州的華裔苦力、菲律賓南管社團富紳的妻妾、馬來西亞的華裔商人等等，各地都說著華語方言，而他們畢竟無法真正替自己發言，有待後世學者及作家的挖掘，藉此讓當代讀者理解從無聲到有聲的歷史進程。[8]

性別不是決定可否發言的唯一因素。身爲舊文人，施寄生飽讀詩書，自己也寫了不少詩句與書信。施寄生的個性使他在各方面都於時代潮流中被邊緣化。日本殖民政府不少高官都是具儒學背景的「儒官」，爲了籠絡在地人心，舉辦各種吟詩活動，建立殖民政權的文化正當性。施寄生接到活動邀請函，卻不屑出席。另一方面，歷經新舊文學論戰，白話文取得優勢，文言文逐漸沒落。施寄生因而鬱鬱寡歡，消沈度日，失去發言的慾望而處於失聲狀態。他的消沈不只是來自殖民者的統治，更來自於新文人提倡白話文。到了 30 年代中期，中日戰爭爆發後，日本爲了強化「大東亞共榮圈」的正當性，又開始提倡漢學與儒學，將儒家的忠孝精神轉換爲對日本天皇的效忠。消沈已久的施寄生，又開始活躍起來，爲了漢文的復振而興奮不已，完全忘了這與日治初期統治者以漢文詩詞拉攏舊文人有許多相似之處。施寄生重新得到發言機會，但是這種發言，完全是政治造成的發言空間，使得施寄生成爲統治者的附庸，而非自我反思與覺醒的發言。

施叔青在《三世人》一書裡，呈現對文字與語言的執迷，與其說是作者個人的執迷，不如說是書中人物的執迷：他們的發言慾望與行動實踐二者間存在著難以跨越的鴻溝，反映出三個世代共同的奮鬥與失志，而造成其發聲與失聲的原因，又因性別、世代、階級、所使用的語言而呈現多重差異。整體而言，施叔青以小博大的書寫策略讓讀者得以窺見難得出現於大歷史、官方歷史中的庶民人物及其愛恨情仇。很弔詭地，邱雅芳（2014：50）指出，施叔青的寫作反而更被歷史幽靈所糾纏。雖說大歷史受到質疑、挑戰、解構，作者似乎也陷溺於此而難以擺脫。

[8] 此處使用「歷史進程」，並非基於直線發展的歷史觀，而是歷史演變時進時退的多重動力。

五、 結論

華聲與華風所強調的地方特色與異質性，在每日生活實踐中再生產了台式中華文化，也同時解構了中華文化的同質性霸權。施叔青的《台灣三部曲》呈現了跨國人口流動與跨文化流動下混雜的台灣本土性格。台灣在去中國化的過程中，所追求的並非建構純正的台灣本土文化來代替中國文化，而是在混雜多變中尋找各自的發言位置與發言內容，形成多聲互動的旋律。[9]誠如史書美所言，台灣不是「非中國」，台灣就是台灣（Taiwan is not non-China; Taiwan is Taiwan.）。台灣本身已經涵蓋了漢文化，以此爲基底，將日本文化、西方文化、原住民文化層層堆疊而又互相滲透。

《台灣三部曲》雖然主人翁各有不同，施叔青一貫的關注是：弱勢者如何發言？發言慾望與行動實踐二者的鴻溝在怎樣條件下得以跨越？她也把這個問題倒過來問：有行動主體而無發言勇氣，那又是怎樣的情景？這是第二部《風前塵埃》的主題。

施叔青替沈默的人尋找他們曾經存在的遺跡，而非直接替他們代言。三部曲的每本書都留下想像的空白，讓身爲讀者的我們得以參與想像，找出更多形跡，聽到沈默者的心聲。

（責任校對：邱比特）

[9] 台灣意識興起後，以台灣民族主義之姿，展開台灣國族建構，也因此必需以政治上的中華人民共和國爲對象與他者，進行「去中國化」。同時，台灣混雜了漢人、原住民、日本、美國的文化，形成以混雜式華語爲基底的「台式中華文化」，戳破「正統中華文化」的迷思。

引用書目

一、 中文書目

王惠珍，2008，〈殖民地文本的光與影：以〈植有木瓜樹的小鎮〉爲例〉，《台灣文學學報》，第 13 期，頁 205-244。

王惠珍，2014，《戰鼓聲中的殖民地書寫：作家龍瑛宗的文學軌跡》，台北：台大出版中心。

王德威，2010，〈三世台灣的人、物、情〉，收錄於施叔青，《三世人》，台北：時報，頁 10-16。

周倩而，2006，《從士紳到國家的音樂：台灣南管的傳統與變遷》，台北：南天。

林芳玫，2007，〈地表的圖紋與身體的圖紋：《行過洛津》的身分地理學〉，《台灣文學研究學報》，第 5 期，頁 259-288。

林芳玫，2009，〈文學與歷史：分析《行過洛津》中的消逝主題〉，《文史台灣學報》，第 1 期，頁 181-205。

林芳玫，2012，〈《台灣三部曲》之《風前塵埃》：歷史書寫後設小說的共時與共在〉，《台灣文學研究學報》，第 15 期，頁 151-183。

林珀姬，2008，〈古樸清韻：台灣的南管音樂〉，《台北大學中文學報》，第 5 期，頁 295-328。

邱雅芳，2014，〈施施而行的歷史幽靈：施叔青作品的思想轉折及其近代史觀〉，《文史台灣學報》，第 8 期，頁 29-52。

南方朔，2010，〈記憶的救贖：台灣心靈史的鉅著誕生了〉，收錄於施叔青，《三世人》，台北：時報，頁 5-9。

施叔青，2003，《行過洛津》，台北：時報。

施叔青，2008，《風前塵埃》，台北：時報。

施叔青，2010，《三世人》，台北：時報。

陳芳明，2002，〈挑戰大敘述：後戒嚴時期的女性文學與國家認同〉，收錄於陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，頁 131-150。

陳培豐，2007，〈識字・書寫・閱讀與認同：重新審視 1930 年代鄉土文學論戰的意義〉，收錄於邱貴芬、柳書琴主編，《台灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報・第 3 期・台灣號》，台北：文建會，頁 83-111。

曾秀萍，2010，〈扮裝台灣：《行過洛津》的跨性別飄浪與國族寓言〉，《中外文學》，第 39 卷第 3 期，頁 87-124。

楊翠，1993，《日據時期台灣婦女解放運動》，台北：時報。

詹閔旭，2012，〈恥辱與華語語系主體：施叔青《行過洛津》的地方想像與實踐〉，《中外文學》，第 41 卷第 2 期，頁 55-84。

劉亮雅，2010，〈施叔青《行過洛津》中的歷史書寫與鄉土想像〉，《中外文學》，第 39 卷第 2 期，頁 9-41。

劉亮雅，2013，〈施叔青《風前塵埃》中的另類歷史想像〉，《清華學報》，第 43 卷第 2 期，頁 311-337。

劉亮雅，2014，《遲來的後殖民：再論解嚴以來的台灣小說》，台北：台大出版中心。

蔡文婷，1999a，〈古調新聲：東南亞的南管改革〉，《台灣光華雜誌》，第 24 卷第 11 期，頁 125-129。

蔡文婷，1999b，〈南洋「鄉」思吟：菲律賓的郎君子弟〉，《台灣光華雜誌》，第 24 卷第 11 期，頁 112-124。

二、 英文書目

Dirlik, Arif. (2013). Literary Identity/Cultural Identity: Being Chinese in the Contemporary World. Modern Chinese Literature and Culture. MCLC Resource Center. Retrieved February 10, 2015, from http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/literary-identity.

Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.

Jameson, Fredric. (1986). Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text, 15*, 65-88.

Shih, Shu-mei. (2007). *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. California: University of California Press.

Shih, Shu-mei. (2010). The Sinophone as Places of Cultural Production. In J. Tsu & D. Wang (Eds.), *Global Chinese Literature: Critical Essays* (pp. 29-48). Boston: Brill Academic Pub.

Shih, Shu-mei. (2011). The Concept of the Sinophone. *PMLA, 126*(3), 709-718.

Shih, Shu-mei. (2013). *Sinophone Studies: A Critical Reader*. New York: Columbia University Press.

Spivak, Gayatri. (1988). Can the Subaltern Speak? In Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.

The Sound of Silence: Sinophone Studies and the Speaking Subjects in *Taiwan Trilogy*

Lin, Fang-mei
Professor, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,
National Taiwan Normal University

Abstract

This paper intends to analyze, by using the perspective of Sinophone studies, the subaltern people's difficulties of expressing themselves in *Taiwan Trilogy*. They have a strong desire to speak for themselves but their efforts often fail. The author Shih Shu-ching writes these three novels not to speak on behalf of the lower class, but to look for the traces of their forgotten and concealed existence in history. Sinophone studies aim at deconstructing the cultural hegemony that places China as the center. These approaches enable us to look at the multiple layers of minoritarian Chinese languages. Readers can clearly see the attempt to construct Taiwan subjectivity as a diverse and heterogeneous one in *Taiwan Trilogy*. This construction of a new subject position is forever in a dynamic and ambiguous state of becoming.

Keywords: Sinophone studies, Shih Shu-ching, *Taiwan Trilogy*, speaking subject