

拉曼大学

中华研究院

中文系

探讨张大春《我妹妹》中对 虚构与文学功能的反思

科目编号：UASZ 3063

学生姓名：丘心灵

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：贺淑芳 师

呈交日期：2012 年 4 月 6 日

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目	I
宣誓	II
摘要	III -IV
致谢	V- VI
第一章：绪论.....	1-10
第一节：研究目的	2-3
第二节：研究范围	3-5
第三节：前人研究成果综述	5-8
第四节：研究方法	9-10
第二章：探讨张大春小说的谎言技艺形成的原因	11-26
第一节：张大春的谎言技艺书写	11-16
第二节：探讨张大春谎言叙述形成的原因	17-24
一、对台湾乡土写实主义文学的质疑.....	18-20
二、抵制权威霸权意识形态	20-21

三、权威操控语言的“真相”	21-23
四、小说文体本身的虚构性	23-24
小结.....	25-26
第三章：探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思.....	27-59
第一节： 张大春的写作“态度”	27-31
第二节： 张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思	31-59
一、 再探讨语言操控与人的互动关系	31-38
二、 反思“虚构”与“谎言”技法的局限	38-43
三、 技法演示或自我治疗的困惑	43-52
四、 具有逼视自我内心“功能”的我妹妹.....	52-57
小结.....	58-59
第四章：结语	60-62
第一节：研究成果	60-61
第二节：研究限制和未来建议.....	61-62
参考资料	63-66

探讨张大春《我妹妹》中对
虚构与文学功能的反思

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：09AAB03517

日期：6-4-2012

摘要

本文探讨的是张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。为探讨该观念之前，笔者选择先以文化批评方法去理解张大春的时代背景、当时的文学思潮。而这就包括了张大春的台湾外省人第二代身份、台湾于 1949-1987 年处于的戒严时期、1977-1978 年发生的乡土文学论战事件。笔者认为这些外在现实因素很大程度影响了他的文学形成观念，即谎言叙述书写，其谎言技艺也达至不断求新求变的书写形式。

笔者先追究张大春所受到的外在现实因素从而奠基其未完成《我妹妹》前，所持有的强烈主张“一切诠释皆是虚构”的文学观点，以理解张大春进行谎言技艺书写模式的原因外，也是为了能更贴近张大春的思想层面以能更有把握理解文本《我妹妹》。

笔者于第二章探讨张大春小说的谎言技艺形成的原因是以对台湾乡土写实主义文学的质疑、抵制权威霸权意识形态、权威操控语言的“真相”、小说文体本身的虚构性，这四个观点切入论述张大春不认同诠释、叙述能够如实表达真相的观点。

笔者于第三章探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思是以再探讨语言操控与人的互动关系、反思“虚构”与“谎言”技法的局限、技法演示或自我治疗的困惑、具有逼视自我内心“功能”的我妹妹，这四个切入点论述张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。

笔者认为完成此论文所面对的问题是收集资料上的问题，像是一些评论篇章，笔者会无法找到，而笔者的资料收集是大量运用网络，也下载了许多资料，但是在理解的问题

上，又遇到问题，笔者也才发现自己的华文理解水平其实是有限的。但也因为网络科技的方便、台湾大学网页的开放，笔者也才能找到资料的。所以，我还是很感激的。

另外，也因为张大春而让我意识到虚构与真实的模糊界限的意义。这也让笔者更领略现实也充斥着的大叙述权威、官方说法。此论文研究对我最大的意义就是让我对于张大春主张的“一切诠释皆是虚构”的观点有所理解，尤其在理解张大春的时代背景后。因为笔者不能接受不信任任何一切说法、全部叙述都是谎言的文学意见。而且写作的意义如果是欺骗读者、质疑一切，那到底又是为了什么而写作？

探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思，也让我知道张大春其实也质疑其谎言技艺的不足之处，以及反思写作意义的目的。这也让笔者觉得诚实面对自己，聆听自己内心的声音再表达、叙述出来，是最能感受写作的美好意义的事情。写作是能抚慰、承载、消解内心各种复杂情绪的一种认识自己（甚至再重塑好个人人格）的过程。

致谢

我真心感激在我生命中出现过的许许多多的人，没有你们，如今我也不能坐在电脑前打毕业论文致谢词。真心谢谢我生命中出现的每一个人。

完成这份论文，也要谢谢我的论文导师贺淑芳老师。谢谢老师指点、纠正我的错误。每次与老师面谈，谢谢老师也还是很愿意耐心听我讲话，也对老师感到很愧疚，因为我一直无法按照所预设的时间逐步完成论文。

我也要谢谢我的父母、家人、尤其是姐姐对我的关心，也对她感到很抱歉，尤其是这三年来的朝夕相处、日日相对，我也才真正发现，她对我的关心远远超出我所给予她的关心，而且鼓励我的话语，远远比我对她所说的话语多出很多倍。真心感谢她。

我也要谢谢同学、朋友们的关心。我也感谢拉曼大学、南方学院的图书馆里的藏书给予我的帮助。

能够完成这份论文，我真的很感激所有帮助、支持我的人。真心感谢。

我也要感谢自己，因为我终于把它完成。

这三年的大学生涯也是一个很宝贵的经验，学到课业、生活、人情，许许多多的知识。真心感谢每一件事情的发生，让懵懂的我也有一个很好的生活体验。

另外，也感谢发出质疑一切叙述、语言功能的不可靠性、反抗大叙述权威以及写作意义与目的又究竟是为了什么这些质疑困惑声音的张大春。这些涉及、围绕张大春的概念真的刺激我很多感触。我觉得选择这样的研究方向去追寻我并不完全理解的张大春是值得

的，因为我知道这些概念会在我心中留下什么样的解释，尤其对于那些遍布生活中细细锁锁的疑惑。我同样也不完全理解混乱、懵懂的自己以及周遭生活的一些经历，但是因为张大春而至少让我有机会捉住一些比较清晰的答案停驻在我心中。

我也感谢每一位教导过我的拉曼大学的中文系、外语系教师，真心谢谢你们，因为你们我才能够学习到许多知识，虽然我的学习成效并不太理想，但是我的确是真心感激老师们的教诲。

第一章绪论

作者介绍

张大春，台湾著名作家。1957年6月生于台北市，祖籍大陆山东省济南市。张大春成长于眷村文化，即台湾外省人第二代。张大春曾提及：“我父亲非常注重文的教育，就好像你掌握了某一种文的教养，似乎就掌握了那个根扎定的地方。”这也是张大春父亲栽培其深厚国学素养的原因。对于台湾的认同与归属，张大春的情感认定为除了国族本身的概念外，文化也是可以扩散、可以随处扎根的。¹

张大春是台湾辅仁大学中国文学硕士，曾任中国时报、时报周刊记者、任教于辅仁大学、文化大学，现任电台主持人。而这些职业也让张大春对于时事动态处于敏锐状态。他好故事，会说书，擅书法，爱赋诗。自1980年代开始作品享誉文坛，曾以“大头春”的名字出版系列小说（《少年大头春的生活周记》、《我妹妹》、《野孩子》），另著有小说《鸡翎图》、《公寓导游》、《四喜忧国》、《大说谎家》、《欢喜贼》、《城邦暴力团》、《聆听父亲》、《春灯公子》、《战夏阳》等，京剧剧本《水浒108》，文学理论《张大春的文学意见》、《小说稗类》等。曾获联合报小说奖、时报文学奖、吴三连文艺奖等。²

¹张大春：《乡土文学看台湾文学与文化》，《世纪大讲堂》2011年2月26日，http://www.zgxcfx.com/Article_Show.asp?ArticleID=32570，2012年2月10日。
²参考自：王宇星：〈讲故事的顽童〉，《语文世界》（高中版）2008年第6期，页13。

张大春 16、7 岁已开始写小说。³1976 年即 19 岁时以短篇小说《悬荡》获幼狮文艺全国小说大竞赛优胜。1980 年即 21 岁第一本小说集《鸡翎图》出版。1988 年即 31 岁出版小说《四喜忧国》。分别于 1992、93、96 年，即 35、36、39 岁《少年大头春的生活周记》、《我妹妹》、《野孩子》“大头春”系列小说出版。⁴交织个人记忆家族历史、大历史的《聆听父亲》出版于 2003 年即张大春 46 岁时。⁵ 2007 年温馨散文小品《认得几个字》出版。⁶

第一节 研究目的

本文以张大春为研究对象。本文以张大春的成长小说，即《我妹妹》为探索对象。于 1993 年出版的《我妹妹》所展显的面貌与张大春早期的文学文本不太一样。充满嘲弄嘻笑叙事风格的《四喜忧国》、《大说谎家》、《公寓导游》、《鸡翎图》等，都显露出张大春敢于批评、质疑精神。而《我妹妹》除了惯有的质疑精神、调侃语气，其叙述语调却不同于以往的明确、肯定，是有着疑惑、疑问的语调。

诚如杨照所言：“和《少年大头春的生活周记》相比，《我妹妹》里的大头春显然是谦虚的。他不再自信地说青少年的话，他只是不断试图了解成长是怎么回事的迷离。”⁷而这种“迷离”，带着不确定性的语调，甚至焦虑于成长面对的各种人生问题，纯粹是张

³王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，《新世纪周刊》2008 年第 10 期，页 128。

⁴张大春：〈张大春写作年表〉，《最初》，台北：时报文化，2002，页 259-261。

⁵张大春：《聆听父亲》，台北：时报文化，2003。

⁶张大春：《认得几个字》，台北：INK 印刻文学生活杂志出版，2007。

⁷杨照：〈青春的哀愁是怎么一回事——读大头春的《我妹妹》〉，收录于张大春：《我妹妹》，台北：INK 印刻文学生活杂志出版，2008 年版，页 212。

大春针对成长中的“我妹妹与我”对于生命、家庭、社会、两性问题等感到疑惑、迷惘而营造出的情景语调吗？

笔者认为张大春于《我妹妹》是有意借由青年作家侯世春讨论了文学功能的问题。为更深入探究，并理解张大春这位写作形式正如其所言：“我很难安分地“守住”某一种小说写作的叙述方式或修辞风格。”⁸ 笔者也意图理解张大春写作“不安分”的缘由。因为这也可说是联系了并让笔者能更理解、把握住张大春于《我妹妹》表露出的对于写作的意义、目的的想法。

因此本文最主要的目的是想意图爬梳、厘清出较为清晰的脉络，初步认识关于张大春的写作主张即对写实主义质疑的缘由，再进而延伸论述张大春于《我妹妹》又如何反思了对于写作即是“谎言叙述”的立场（这是他从对于写实主义的质疑再进而确立出的“谎言叙述”立场）。此外，笔者对于张大春的“谎言叙述”主张也是好奇、疑惑与不理解的，也希望借由本文能更理解关于这位作家的文学观点以及针对张大春于文学之外的现实生活的实际因素而形成其所认可的“打倒一切叙述”⁹（意指一切叙述皆是虚构、不可靠的）。

⁸张大春：〈坦白从宽〉，转引自黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，台北：麦田出版社，2003，页207。

⁹杨照：《文学、社会与历史想象——战后文学史散论》，台北：联合文学，1995年，页211。

第二节 研究范围

笔者选择的文本是张大春于 36 岁写的《我妹妹》为主要论述对象。《我妹妹》可以说是张大春创作生涯中期阶段的文本。笔者选择以《我妹妹》为主要研究对象来论述张大春在该小说所表露出的、他反思自己在未完成《我妹妹》前就已确立的文学是虚构这一“指向”与他思索通过小说除了可质疑、颠覆惯性思维、实验各种小说形式之外的文学功能。更明确的说，笔者想论述《我妹妹》中的青年作家候世春对于写作意义的困惑、思索是否也可说是张大春有意揭露，并间接表述出他的“极度”认为“一切诠释皆是虚构”的立场其实也是有问题、毛病的？

为此，笔者对于张大春于《我妹妹》的反思文学功能能否成立的问题，必须先理解张大春在未出版《我妹妹》前就已质疑写实主义是否的确能“写实”的原因。而笔者也想探究张大春所处的社会、时代是否也影响了他对于写作的立场，并间接影响个人思维方式？

因为必须考虑到的是张大春的身份、身处的时代背景是复杂的。张大春为台湾外省人第二代。在 20 岁时，即 1977-1978 年发生了乡土文学论战事件。而在他 30 岁时，即 1987 年台湾解严了。

笔者将在第二章主要论述张大春的文学观点是受什么外在因素而形成的。第一节先论述其写作的鲜明特色。第二节探讨张大春最让人鲜明、深刻的论述“打倒一切叙述”之所以会构成的外在因素，像是乡土文学论战事件、台湾戒严、台湾外省人第二代这些刺激性的外在因素对他形成的冲击、影响。

第三章将探讨张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。第一节将先论述张大春的写作“态度”以更能说明其创作、构思的基本立场及他与文本的“互动”关系。再于第二节论述张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。笔者将分为三小部分进行论述，即其对于语言操控与人之间的互动关系、反思“虚构”与“谎言”技法的局限、技法演示或自我治疗的困惑。

第四章即是总结本文的论述。

第三节 前人研究成果综述

第一本概括张大春截止 2000 年作品主题的论文是《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，胡金伦所著。胡氏归结了张大春三大小说主题，即：政治、历史、谎言书写。论文也论述张大春的谎言技艺，点出其以谎言挑战政治与历史的真理的创作目的。胡金伦是结合张大春外省身分与台湾社会背景，以台湾现实政治与历史发展为探讨核心，延伸到小说本质、写作技巧、文学史定位的问题。¹⁰

2002 年，何明娜《张大春短篇小说研究》分析了 7 本已集结成册的张大春短篇小说，论述其小说的书写手法、语言特色。论述真实、谎言、历史、后现代如何在其短篇小

¹⁰胡金伦：《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，台北：政治大学中文系硕士论文，2001，页 3。

说呈现。何明娜也引用谐拟、反讽等文学批评术语归纳张大春小说的语言特色。该论文以张大春短篇小说为讨论核心，再运用主题式的分析进行探讨。¹¹

同年，黄清顺《台湾小说的后设之路—后设小说的理论建构与在台发展》，以张大春作品中具有后设技巧的文本，内容充斥着“颠覆写实精神”、形式“杂交融合”的文本，借此探讨后设小说相关议题。¹²

2006年，黄玉玲《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》则以“当张大春不再说谎”为论述，以《小说稗类》之后的张大春创作，包括《聆听父亲》探讨其自我与现实的关系。黄玉玲是以张大春二十余年创作历程，检验张大春主体性立与不立的问题，即从作家的“自我”与“现实”时而联系（对话）、时而不联系（独白）的“若即若离”关系来探讨，发掘张大春“自我”¹³状态的多样性。¹⁴

2007年，张腾云《历史与小说的双重悖论—论张大春文学书写中的历史叙事》以《聆听父亲》、《城邦暴力团》中书写的情感来研究张大春心路历程，以及家族记忆对他

¹¹何明娜：《张大春短篇小说研究》，台北：台湾师范大学国文系在职进修硕士论文，2004，页2。

¹²黄清顺：《台湾小说的后设之路—后设小说的理论建构与在台发展》，台北：台湾师范大学国文研究所硕士论文，2002。

¹³依据黄玉玲的论述，自我是意指张大春，即作者（自我）与主角（他者）是有着对等、等同的互动关系。像是于伦理事件，两个意识是同一的，即自我也是他者。而于宗教事件，自我、他者是不平等的。唯有在审美事件，作者和主角是在两个意识间的平行对话过程完成了主体性之建构。详见于：黄玉玲：〈第六章：结论：在若即若离之间 论张大春创作历程之主体建构（1976-2003）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页115。

¹⁴黄玉玲：《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，台北：淡江大学中国文学研究所硕士论文，2005，页1。

心智和历史观的塑造，而这些经历又如何影响他理解现实，从而奠定张大春小说书写的基调。¹⁵

2010年，郑淑怡《写实、魔幻与谎言——张大春前期小说美学探讨（1976-1996）》则以张大春前期作品论述其创作风格及技法的转变，并将张大春小说分成四期。论文注重分析张大春在写实时期、魔幻写实、新闻小说时期的文本。¹⁶

同年，林铭亮《讽刺与谐拟——论张大春小说中的讽喻主体》以张大春小说中的讽刺、谐拟、反讽叙述为切入点，分析具有共同特征的小说群。¹⁷

2011年，赖穆萱《后现代青少年的辩证：论张大春的成长三部曲》整理成长三部曲与后现代主义、成长小说的交集与其创发之处，并细部梳理三部曲的情节主题，论述三部曲为张大春启蒙青少年与抒发写作之道。¹⁸

黄锦树于2003年出版的《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》中有多篇论述张大春的小说。其中的〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉为主要概述张大春小说的写作形式，即言明张大春从《公寓导游》开始就运用后设技巧形成其“后设谎言”。黄锦树也认为张大春不断更换写作形式的原因是因为其否定语言能“写实”的原

¹⁵张腾云：《历史与小说的双重悖论——论张大春文学书写中的历史叙事》，广东：汕头大学硕士学位论文，2007，页1。

¹⁶郑淑怡：《写实、魔幻与谎言——张大春前期小说美学探讨（1976-1996）》，台中：东海大学中文研究所硕士论文，2010。

¹⁷林铭亮：《讽刺与谐拟——论张大春小说中的讽喻主体》，新竹：清华大学中国文学系硕士论文，2010。

¹⁸赖穆萱《后现代青少年的辩证：论张大春的成长三部曲》，台南：国立成功大学中国文学研究所在职专班硕士论文，2011。

因。黄锦树就指明张大春穷究于谎言的后设形式而忽略了真诚的谎言。¹⁹另外黄锦树也以迎合文学商业化的后现代商品美学看待“大头春”系列的青春小说，认为张大春不断求新的技术、形式求变也是因为迎合喜新厌旧的读者。²⁰

除了以上笔者所收集、论述的学者研究成果之外，也还有许多学者对张大春作品、写作风格等提出不少见解，但笔者在此提及的前人研究成果主要是涉及研究张大春写作脉络、张大春写作与现实、台湾政治的联系以及张大春心路历程转化等因素从而彰显其写作策略的改变，学者这些观点对于本论文给予了更为清晰的见解，也让笔者拥有更多知识、视角研究张大春写作、叙述策略转变的背后历史脉络探讨。

但是笔者发现学者对于《我妹妹》的主题论述是较不全面的。各学者对于作为“大头春”系列之一的《我妹妹》（续畅销之作《少年大头春的生活周记》²¹所赶紧乘胜而击推出的第二本青春成长小说²²）表达了不一致的观点，论述也显得较零散、稀少。学者多以此书呈现了青春期“不安的骚动”、反抗霸权意识为主要论述。为此，笔者想集中探讨张

¹⁹黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 217。

²⁰黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 228。

²¹张大春表明在决定让《少年大头春的生活周记》断版为止，销售量总计共达二十几万本。详见于：张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，台北：INK 印刻文学生活杂志出版，2008 年版，页 10。

²²张大春在自序就言明在《少年大头春的生活周记》上市一年后，出版社朋友初安民就要求他尽快再出“大头春”的续集。详见于：张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 11-12。

大春于《我妹妹》中所发出的另一种“文学不安”²³的声音，即探讨张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。

但是笔者在论述张大春此作之前，也认为有必要先论述、了解张大春未完成《我妹妹》之前，所表达出的文学观点、也必须理解作家时代背景，这也有助于更能论述张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思，以及能更理解张大春的文学思想。

第四节 研究方法

笔者是以文化批评方法切入本文的探讨。文化批评方法是鼓励对于作品的细读，注意作品的细节所透露的信息，只是这个“细读”并不只是封闭式的研究，它是对作品细节作了分析之后，还要把这个细节的意义和作品之外的对象联系起来。同样，文化批评又和传统社会批评有关，要考察作品和作品之外世界的相关性。²⁴

笔者以文化批评联系张大春所受到的外在现实的因素，再联系其如何影响张大春文学观点的形成。笔者认为必须考虑到张大春所处的历史时代、社会、政治环境也是因为张大春的身份、身处的时代背景是复杂的。张大春为台湾外省人第二代、台湾于1949-1987年

²³不同于《少年大头春的生活周记》中大头春以嬉笑嘲讽的眼光看待成人世界，胡金伦就指出《我妹妹》中深沉哀伤的语调，也是张大春意识到自己的另一种“文学不安”。详见于：胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页205。

²⁴王先霈、胡亚敏：《文学批评导引》，北京：高等教育出版社，[2005](#)，页229。

处于戒严时期，戒严时期长达 38 年、²⁵而于 1977-1978 年发生了乡土文学论战事件。笔者认为这些外在现实因素很大程度影响了他的文学形成观念。

而笔者本文虽论述的是探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思，但是笔者提及的对虚构与文学功能的反思，其实也就是反思张大春在未完成《我妹妹》之前，他前期所一直认为的写实主义并不能“写实”、叙述也不能写实，所表现出的质疑一切的坚决态度是否也存在着“问题”。而导致这种“问题”的原因，又是哪些？因为笔者认为张大春不信任一切、质疑一切的态度，是很“极端”、也随之让笔者感到不安与不解的。²⁶

为此，笔者认为还是有必要运用文化批评去理解，再论述张大春经历的一些事件而理解他的文学观点，再从而能够进行探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思论述。笔者也认为借由张大春经历的一些事件而能更理解、把握住张大春于《我妹妹》表露出的对于虚构与文学功能的反思。

之后，笔者将以张大春《我妹妹》为主要论述对象，因此将对《我妹妹》进行文本“细读”。

而同时笔者也将参考张大春的文学理论见解、其他学者的文学批评、理论、论文、期刊、报刊访问来进行研究，以更能客观、多视角，也获得更多的资讯来理解张大春的文学意见。

²⁵台湾戒严时期是从 1949 年至 1987 年，笔者是参考于：茅家琦：〈第七章：统管情治与“白色恐怖”〉，《蒋经国的一生和他的思想演变》，台北：台湾商务，2003，页 223。

²⁶ 张大春对于一切皆不信任的态度也是笔者认为必须先理解他不信任一切的原因、外在现实因素的影响，以便能更明确理解他于《我妹妹》表现出的内在含义、讽刺，以及引起其“文学不安”的焦虑原因。

第二章 探讨张大春小说的谎言技艺形成的原因

在未论述张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思之前，本文先论述张大春的文学观点。而论述张大春对小说的意见都是集中于未完成《我妹妹》之前的早期文本。这也是为了让笔者能通过理解张大春的小说立场能更客观性分析《我妹妹》中，张大春对虚构与文学功能的反思。

本章节会先举例张大春最鲜明的文学主张，即其谎言技艺书写²⁷，再论述其认为小说是虚构的立场以及形成此主张所受到的因素。笔者认为文化批评方法也能更贴近作者思想层面，能更理解作者时代背景、生活经历与其创作文本的互动关系。这有助于理解张大春对于创作的理念、立场。

第一节 张大春的谎言技艺书写

谎言叙述是张大春对于语言及写作信念的书写哲学，认为一切诠释都是谎言，他也认为一切真实都是不可描述的，一切描述都是谎言，是语言支配了真相。张大春的写作姿态就是对语言和书写的不信任。²⁸张大春创作的小说主题往往解构、质疑、批评、颠覆被视为理性的概念。

²⁷黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论》，页 206。

²⁸许秀华：《论台湾后设小说的叙述转变——以张大春和骆以军作为分析对象》，杭州：浙江大学硕士学位论文，2009，页 11。

黄锦树即言明张大春从《公寓导游》开始就运用后设技巧形成其“后设谎言”。张大春的“谎言技艺”被黄锦树认为是“后设技艺”。²⁹

后设小说的定义是指“为了对虚构和后设和现实的关系提出疑问，便一贯地把自我意识的注意力集中在作为人工制品的自身的位置上。这种小说对小说本身加以评判，它不仅审视记叙体小说的基本结构，甚至探索存在于小说外部的虚构世界的条件。”张大春的后设技巧倾向于表现小说这一文体本身的虚构性，张大春是竭力揭发文学的虚构性。³⁰

而张大春会被定义为运用后设技巧的书写策略也就是因为张大春认为是语言建构真相，所以张大春极力运用各种小说形式表现出一切诠释都是谎言的“真相”。张大春对“诠释”（小说家即是诠释者）的准确度与真实性是质疑、否定的。

在第一本小说集《鸡翎图》的序文〈书不尽意而已〉，张大春已质疑小说写实的准确度：

如何假定我的描述是“写实”的？至少，某些故事里的人物都是我现实生活中所接触甚至相处过的人们的投影，而无论有心无心，投影势必导致曲折和差异，势必是朦胧的。

31

整体的观察和经验使我不再能够以纯稚浪漫的态度易感动情。在尔后的一段日子里，这种习于透过旁观冷眼以自省省世的态度使我极易对创作的形式产生厌倦之感，我

²⁹ 黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论》，页 206。

³⁰ 玛特·罗拜：《原始故事与小说起源》台北：国立编译馆，1995，页 7。转引自：许秀华：《论台湾后设小说的叙述转变——以张大春和骆以军作为分析对象》，同前注，页 3。

³¹ 张大春：〈书不尽意而已〉（序），《鸡翎图》，台北：时报文化，1980，页 7。

很难安分地“守住”某一种小说写作的叙述方式或修辞风格，以至于更不能忍受一篇作品读起来像“小说”，尤其是我已经用某种腔调书写过的小说。³²

续〈书不尽意而已〉表露出对小说写实的质疑，张大春不断挑战自我，层出不断的创造小说各新形式，厌倦固定于同种形式、腔调（风格）的表现手法，在〈坦白从宽〉言明是对“整体的观察和经验使我不再能够以纯稚浪漫的态度易感动情”（笔者将于下节再述张大春该句的意义）。

张大春奠定小说无法写实立场后，在其文本中他是倾向于展现小说各种形式的可能性，各式各样的写作手法，化身为文学特技表演者³³。黄锦树认为张大春不断更换写作形式的原因是因为其否定语言能“写实”的原因。

张大春的小说倾向于建构小说新形式，是如同黄锦树所言，是“基本上放弃抒情，企图让语言的感觉性归零”，不动情与对形式的不耐烦、不断寻求更换形式。³⁴黄锦树认为张大春的写作风格创新，是毫无感性、游戏式的写作。

张大春 1986 年推出的《公寓导游》，内〈走路人〉有一段：我逐渐发觉到记忆和梦、历史、宗教、政治新闻报导一样，都是些你相信之后才会真实起来的东西。³⁵又言：无论你们相信谁的记忆，它都会在相信之后变成最真实的故事。³⁶

³²张大春：〈坦白从宽〉，转引自黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论》，同前注，页 207-208。

³³黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 214。

³⁴黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 207-208。

³⁵张大春：〈走路人〉，《公寓导游》，台北：时报文化，2002 年版，页 41。

张大春认为真实是在“相信”之后才真实的。张大春诸多小说集中处理的问题是：当“事实”以“何种语言”被叙述的时候，读者才会相信它是“真实”的。詹宏志认为张大春用文学反省语言与人的关系。张大春用一系列小说检讨言语的语态，陈述环境等对人的支配性。³⁷张大春发明“新闻小说”，利用新闻报道的口吻陈述一件完全虚构的事件，其小说就是要让读者意识“人的思维受日常语言支配的真象”。³⁸张大春就是要让读者意识到过去惯性阅读的思维方式弊病。

张大春在〈一切都是创作——新闻·小说·新闻小说〉就提及，读者如果能对于作品（无论是“新闻”或“小说”）有“信以为真、但愿是假”和“信以为假、但愿是真”的态度，阅读就不再会是一桩“被动”的工作。³⁹简言之，张大春的意图是希望读者挑战这种惯性阅读的方式，不要一直处于接受位置，必须去质疑，学会不断疑问。这样读者就不会再接受“肤浅的“现实、虚构”的二元论。⁴⁰笔者认为张大春指的是，现实中也存在着谎言，而虚构的小说内容其实也未必不隐含着“真实”。

齐邦媛也点明读张大春小说的读者必须意识到“阅读小说是为了证明自己有怀疑的能力”。⁴¹詹宏志也认为张大春最积极的价值就是让读者对一切“官方说法”有新的反省怀疑。⁴²笔者也认为这涉及张大春所处的时代社会，致使张大春对社会现实“官方说

³⁶张大春：〈走路人〉，页 64。

³⁷詹宏志：〈几种语言地狱——读张大春的小说近作〉（序），页 6-7，收于张大春：《四喜忧国》，台北：远流出版，1989。

³⁸詹宏志：〈几种语言地狱——读张大春的小说近作〉（序），页 7。

³⁹张大春：〈代序 一切都是创作——新闻·小说·新闻小说〉，《张大春的文学意见》，台北：远流出版，1992，页 11。

⁴⁰张大春：〈代序 一切都是创作——新闻·小说·新闻小说〉，《张大春的文学意见》，页 14。

⁴¹齐邦媛：〈初访张大春的《大说谎家》〉，《雾渐渐散的时候》，台北：九歌出版社，1998，页 330。

⁴²詹宏志：〈几种语言地狱——读张大春的小说近作〉（序），页 9。

法”、社会新闻、权威体系都有着质疑，再反思现实中存在的谎言。笔者将于下节再论述。

在简述张大春的谎言技艺书写观点，即极力指明写作无法，模糊现实、虚构的界线，敢于质疑、否定“官方说法”、颠覆惯有思维模式，不断创新小说形式的概念后，笔者将实际举例张大春几本文本，展现其不断更换新形式，质疑、否定、批评社会现象、历史、政治等的鲜明主张：

〈将军碑〉⁴³诉说一位老将军能自由在时空中穿梭，而他对于过往的记忆与儿子、妻子的记忆则是起冲突的。将军能出现在自己的死亡纪念会场，在儿子对他往事功成事绩等的论述中，将军发现儿子记忆与他有异，气愤撞向将军碑。张大春融合现实与幻境，模糊了真实与虚幻间的界限，质疑历史、记忆的准确性，为读者展现了含有魔幻现实主义叙事特色的作品。

张大春 1988 年出版的《四喜忧国》则描述了一位盲目崇拜总统的退休老兵朱四喜，他认为总统文告是最好的文章，在总统死后，出现各式社会问题，于是他效仿总统文告写了一篇《告全国同胞书》。张大春利用谐拟技巧，设计主人公模拟新闻报告，质疑了政治官方说法。

张大春化名为大头春创作的成长小说《少年大头春的生活周记》，张大春给予读者另番新视野，他在小说从青少年视角发声。他笔下的大头春嘲讽成人世界、反体制、去中

⁴³张大春：〈将军碑〉，《中国时报·人间版》，第九届时报文学奖小说甄选首奖，1986年10月3日、4日。收于《四喜忧国》，台北：远流出版，1989。

心文化主流让读者群再次思考、定义青少年在霸权下的定位、处境。他的反成长态度也启发读者们以另种新眼光重新看待社会层。

《少年大头春的生活周记》运用周记的形式，让第一人称叙事者“我”向读者诉说他的青春期烦恼、他的学校及家庭生活，也表达他对政治及两性想法。大头春会在周记中加上“我的抗议”，会敢于不同意老师的评语。

概述而论，张大春在小说的形式与技巧方面都是不断更新。齐邦媛也形容“张大春写作策略创新的速度，可以比美今日世界科技产品的速度。”⁴⁴

张大春被贴上“顽童”标签，正因他尝试各种、创造各样款式的小说。如朱天心所言：“我辈中有谁像他玩小说玩成那样？认真又彪悍……张大春的小说技艺如此辉煌……”

⁴⁵朱天心也认同张大春的小说技艺。

但是张大春的谎言技艺、不断追求小说形式的更换、内容意识的质疑、颠覆、否定，极力证明一切真实都是不可描述的，一切描述都是谎言，是语言支配了真相。张大春对语言和书写的不信任，⁴⁶又究竟是因为什么原因或者因素而致使他如此主张“打倒一切叙述”？笔者将在下节再论述。

⁴⁴齐邦媛：〈大头春的真话——周而复始的生活〉，《雾渐渐散的时候》，页 336。

⁴⁵朱天文：〈每周新书金榜《聆听父亲》张大春著 时报文化出版公司——弱点的张大春〉，《联合报》B5 版〈书评花园读书人〉，2003 年 8 月 24 日。

⁴⁶许秀华：《论台湾后设小说的叙述转变——以张大春和骆以军作为分析对象》，杭州：浙江大学硕士学位论文，2009，页 11。

第二节 探讨张大春谎言叙述形成的原因

不断追求小说形式只为好玩？

张大春对于选择创作小说，表明是自己基于孩童时的作弄心理。他认为小说是能让
他继续自己童年就已习惯撒谎、耍小技巧、唬弄人的行业。⁴⁷

被广泛普遍认为是挑战小说形式的可塑性，张大春新颖、多变的技艺无可否认。张
大春表明：“写小说这项活动，逼迫我去想象别人是怎么样去获得这种惊奇、获得悬疑的
满足、享受被愚弄的乐趣以及在最终明了那一刹那时的快感。”⁴⁸但是张大春写小说的目
的真的如同他所言，其中原因纯粹只满足了他小时就习惯的喜欢耍小技巧，蒙骗完全陌生
的人？

对写实主义的质疑

张大春对于早期一直被问及自己会写作的理由总是归结于“其他的什么都不会作”。

但张大春在近年“认真地想”后终于愿意坦露原因：

因为我拒绝这个现实，我抗拒这个现实，我看我对于大家理所当然接受的世界非常不
安，我认为世界不是这个样子的，可是世界应该是什么样子我不知道，可是世界是可以在
我笔底下重新出现的。⁴⁹

而张大春所谓的“拒绝、抗拒的现实”，其实又是指怎样的现实状态？

⁴⁷王宇星：〈讲故事的顽童：张大春〉，页 15。

⁴⁸张腾云：《历史与小说的双重悖论——论张大春文学书写中的历史叙事》，页 23。

⁴⁹张大春：〈演讲稿：从武侠小说谈小说的书写（二）〉，《张大春的博客》2010 年 8 月 27 日，
http://blog.sina.com.cn/s/blog_6b736b5b010012kw.html，2012 年 2 月 19 日。

张大春曾在访问中提及：“我一点都不谦虚的认为，我在八零年代扮演很重要的角色，作品《四喜忧国》、《将军碑》、《如果林秀雄》、《大说谎家》和“大头春”，都为文坛起了新的刺激。”⁵⁰

在八十年代至九十年代期间为文坛激起“新刺激”，也意指张大春作品变化多端的创作类型、手法以及新视野，颠覆读者惯有的认知，也就是指向其谎言技艺。但张大春能为文坛激起“新刺激”，笔者认为必须提及的是在八十年代至九十年代之前，于 1977-1978 年发生的乡土文学论战事件。

一、对台湾乡土写实主义文学的质疑

乡土文学论战是台湾文学史上的大事件。综观这场台湾文学史观的争议，涉及的实是台湾意识/社会写实主义（本土派）、大中国意识/社会写实主义兼现代主义兼后代主义（中国派）、中国意识/唯物主义（大陆学者）和大台湾意识/社会写实主义或语文中心主义（综合派或台语文学派）的争议。⁵¹

张大春认为此论战是“箝制文学”。⁵² 在 1977 到 1978 年之后，张大春形容是经历了“一个看起来是披着文学外衣的论战，完成了一场看起来像是政治上面，对国民党所讨

⁵⁰杨锦郁：〈创造新的类型，提供新的刺激——李瑞腾专访张大春〉，《文讯》1994 年第 99 期，页 88。

⁵¹周庆华：〈第六章：台湾文学史的书写与争议〉，《台湾文学与“台湾文学”》，台北：生智文化事业，1997，页 251。

⁵²张大春：《乡土文学看台湾文学与文化》。

公道的农村革命”事件（意指乡土文学论战），也伤害了实际上从事文学工作的人，⁵³像是当时炙手可热的中坚代作家噤若寒蝉，灰心写作，黄春明也是其一。⁵⁴

张大春对于乡土文学论战是如此评语：“那场论战并没有使真理越辩越明，也没有刺激而后继起的乡土写实作品突破前人的成就或格局，更没有从体质上对箝制言论的咒箍造成一丁点儿震动。”⁵⁵

很明显的立场是，张大春对于该富有政治色彩的论战，认为其并没有对文坛带来正面的影响，反而伤害实际从事文学的工作者。当时又因台湾尚未解严，文坛风气也还是以官方立场为主导，所以张大春会说箝制言论的咒箍并没有受到影响（震动）。

相较于乡土文学拥护者以写实主义为标准的美学眼光，张大春的文学概念是：

一个作家在抗拒很多所谓现实状态的时候，他并不是要完成某一个理想，而是他要把这个状态描述得更清楚。那不见得是要用那个非常写实的，而且写实得僵化到、无趣到、沉闷到我们都已经闭上眼睛点头的时候的那种小说。⁵⁶

张大春的写作风格往往被定义为后现代派作家(其魔幻写实、后设手法的文本)，这也是涉及其文学理念。

⁵³张大春：《乡土文学看台湾文学与文化》。

⁵⁴张大春：〈霸凌黄春明太容易〉，《苹果日报·果然有话》，2011年05月31日，http://tw.nextmedia.com/subapple/articleblog/art_id/33425024/IssueID/20110531，2012年1月30日。

⁵⁵古继堂：〈第六章：台湾当代文学思潮和文学论争〉，《台湾新文学理论批评史》，台北：秀威资讯科技，2009，页150。

⁵⁶张大春：〈演讲稿：从武侠小说谈小说的书写（二）〉。

另外，笔者也认同胡金伦的论点，即张大春的外省身分也是让张大春不认为台湾的写实主义可以反映现实。因为在政治上，张大春等眷村外省族群得不到认同；文学方面，张大春等眷村外省族群的现实处境被漠视；在乡土写实主义文学中，张大春等眷村外省族群被边缘化的事实，也被排除在社会写实、真实的定义范畴下。⁵⁷事实已经证明，乡土文学的“写实主义”本身已存在矛盾，所以张大春不认为台湾乡土写实主义文学可以反映现实。

二、抵制权威霸权意识形态

张大春认为台湾乡土写实主义文学无法反映现实生活。而这又牵涉到当时属于国民党的高压统治时期，即戒严时期。张大春形容“这是个言论钳制时期。”⁵⁸

长期宰制台湾社会的中原中心论，是一种强悍而傲慢的父权思考，这种思考是由三个支柱支撑起来的，那就是中华民族主义、儒家思想，与党国体制。民族的、儒家的、党国的思考，建构了牢不可破的历史一元论。这种线性思维，自然而然排斥任何不符体制要求的价值观念。凡是与历史一元论扞格不合的记忆，都一律划归为异端。⁵⁹

⁵⁷胡金伦：〈第三章：眷村现实与乡土写实在台湾〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页74。

⁵⁸张大春：《乡土文学看台湾文学与文化》。

⁵⁹陈芳明：《世纪末文学·世纪初台湾——刘亮雅《后现代与后殖民》导读》，《台湾文学部落格》2006年8月9日，http://140.119.61.161/blog/forum_detail.php?id=167，2012年2月25日。

台湾戒严时期长达 38 年（1949 年至 1987 年）⁶⁰。直至 1987 年解严后，才处于思考更开放、言论更自由的时代。陈芳明指出的是戒严时期的父权思考，霸权、权威时代的台湾社会现实状态。

张大春不相信真实与现实，因为张大春发现真实的生活环境中，政治权威体制的压制。现实生活中，也存在着谎言。只要是不符体制要求的价值观念，都会被视为异端。这种封闭思维，张大春不能接受。

笔者认为张大春往往被定义为后现代派作家，因素也包括着他的创作理念更倾向于新历史观，而这些观念是来自后结构主义或解构主义。新历史观认为历史是“被叙述”、过去的事件不能以真实的面貌出现，而仅能存在于论述（言说或话语）、符号或叙述等表征中。其实也就是说明历史的“文本性”、“历史是一种由历史学家所建构出的自圆其说的论述。”⁶¹

三、权威操控语言的“真相”

张大春的谎言叙述书写也在检讨语言与人的互动影响关系。语言即可以建构真实，也能创造虚构。同时张大春也质疑语言所隐藏的价值意识和权力运作。⁶²而张大春意识到的是语言操纵者（官方论述、媒体或小说家）利用语言建构有利于自己的论述。张大春并

⁶⁰台湾戒严时期是从 1949 年至 1987 年，笔者是参考于：茅家琦：〈第七章：统管情治与“白色恐怖”〉，《蒋经国的一生和他的思想演变》，同前注，页 223。

⁶¹周庆华：〈第六章：台湾文学史的书写与争议〉，《台湾文学与“台湾文学”》，页 253。

⁶²胡金伦：〈第二章：张大春小说的身世〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 36。

不相信“真实”的存在，又或者可以说，客观其实也是主观。语言只是叙述者的工具，对于权威者更是利于建构“事实”。所以张大春会认为：

我逐渐发觉到记忆和梦、历史、宗教、政治新闻报导一样，都是些你相信之后才会真实起来的东西。⁶³

张大春意识到“真实”是借由叙述、语言所建构的，为此他希望读者可以从他的小说中发现惯性阅读思维的弊病，希望读者去质疑小说的真实性，甚至能够理解现实生活也是存在着谎言，即使像新闻这样的叙述也存在着被语言支配、语言操纵者建立事实的情况。

我的思考是，当我们开始去挑战这个惯性阅读的时候，这个隐喻就会逐渐浮现，我们会真正认识到我们所生活的这个现实，以及曾经教养过我们的那个历史。⁶⁴

张大春的《大说谎家》、《没人写信给上校》、《撒谎的信徒》都以“新闻、时事”作为书写场景的基础，含有强烈的影射性，反映当代台湾政治发展。《大说谎家》是张大春自创的“新闻小说”，小说情节融合了社会新闻。张大春以语言制造“谎言”，以假乱真，弄真成假，颠倒事实与虚构的伦理。张大春的目的，是要证明世事本来就没有真实可言。因为真实是谎言，虚构也是谎言。⁶⁵

《撒谎的信徒》中，张大春采取谐音名字影射多位政治人物，显示他操纵真实与虚构的缜密心思。张大春对笔下的政客也表现出明显的鄙夷态度。政治人物神格化的大叙

⁶³张大春：〈走路人〉，《公寓导游》，页41。

⁶⁴张大春：〈演讲稿：从武侠小说谈小说的书写（二）〉。

⁶⁵胡金伦：〈第二章：张大春小说的身世〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页38。

述，张大春看做是作假（谎言）。胡金伦也认为可把该作视做是张大春在解严后，重建或恢复历史记忆的书写方式，挑战当代政治权威体制。⁶⁶

张大春的《大说谎家》、《没人写信给上校》、《撒谎的信徒》紧贴台湾社会现实，颠覆真实与虚构的立场，怀疑、挑战、反抗大叙述权威（语言、政治论述、历史、文学论述、记忆、宗教）。张大春“打倒一切叙述”，瓦解过去要人相信那就是事实的大叙述或真理。⁶⁷

四、小说文体本身的虚构性

其实张大春在 22 岁走访黄春明《锣》自序中提及的宜兰小镇时，已经意识小说家的叙述都是虚构的：

我在 1979 年挂着相机走访宜兰，满心以为可以找到那个小镇——至少那个长着涂了漆的畸形手掌的乞童应该还在罢？结果是我当然扑了个空。多年以后重读《锣》我才知道黄春明动人的自序戏弄了我，在我试图捕捉认识的台湾现实里，从来不曾“真的”有过那样一个“什么都不欠缺的完整世界”。

黄春明戏弄了我好几年。非常珍贵的几年。⁶⁸

⁶⁶胡金伦：〈第二章：张大春小说的身世〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 39。

⁶⁷胡金伦：〈第二章：张大春小说的身世〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 40。

⁶⁸张大春：〈将信将疑以创世——一则小说的索隐图〉，《小说稗类》，台北：联合文学，2000，页 164。

所以张大春自己写小说时，在以为自己有把握捕捉认识某一台湾现实的时刻，他会意识“你是一个写小说的人，小说本身才是那个“什么都不欠缺的完整世界”，而非现实的镜像对称。⁶⁹

张大春认为的是“小说不应该是现实的索隐图，即使是，也只能是一幅非常不清楚、不准确的索隐图。在那混沌茫昧的地带，作者戏弄读者，而读者则于小说中测验了自己对世界的信任能力。”⁷⁰张大春意识到现实是无法再现的，因为事实是“原来人生现实稍纵即逝、绝难还原的结果，实则正是小说诞生的根柢，还原小说入现实的企图也正如还原逝去的现实一样无稽、一样愚不可及。”⁷¹

因此，小说文体本身根本是无法再现现实的，小说是来建构、自己想象中的完好、不欠缺的完整世界。而现实中无法实现、想弥补再重现的许多情景、事情都唯有在小说得到完整、理想的建构。

⁶⁹张大春：〈将信将疑以创世——一则小说的索隐图〉，《小说稗类》，页 165。

⁷⁰张大春：〈将信将疑以创世——一则小说的索隐图〉，《小说稗类》，页 165。

⁷¹张大春：〈将信将疑以创世——一则小说的索隐图〉，《小说稗类》，页 169。

小结

张大春认为真实并不是客观存在的，叙述者因为各种原因、立场表达自己的论述。而语言本身又是带有局限性的，语言并不能如实再现真实。而笔者认为张大春处于的时代背景，很大程度影响他对创作小说的理念。张大春处于的台湾无疑拥有复杂、特殊的社会背景。

台湾的乡土文学论战因参入政治因素而不再只是单纯拥护何谓“写实主义”的文学争议。张大春也不认同只以写实主义为标准的美学眼光，也不认可台湾的写实主义，张大春认为文学不能再现现实。

而长达 38 年的戒严时期，因其父权思考、威权统治压制的影响，在解严后，张大春也对这“言论钳制时期”，充满不认同。张大春通过文学文本在重建以自己的意识形态为中心的思维方式，笔者认为他也是解构权威体制的意识形态。好像胡金伦学者认同的，可把《撒谎的信徒》视为挑战当代政治权威体制。

简结而论，笔者认为张大春的谎言叙述书写是认为小说文体本身是无法再现现实的，语言也有着局限。而张大春身处的时代背景、政治因素、外省身分也让他意识到，写实主义也是无法如实再现现实的。他选择以谎言叙述书写形式，模糊了“虚构、真实”的界线，因为现实中也存在着谎言、虚构。所以张大春认为“我逐渐发觉到记忆和梦、历

史、宗教、政治新闻报导一样，都是些你相信之后才会真实起来的东西。⁷²简述地说，张大春文本都指向一种真理——不相信真实的存在，认为谎言就是真理。

笔者在此章节论述的是张大春早期最为人熟知的写作观点，谎言叙述书写。而张大春写作生涯至今近 36 年（1976 年—2012 年）⁷³，自然不可能并无转换写作策略态度、甚至心态定也会有所转变。经历许多人情世故，包括父亲摔倒难以再行走而气馁决定放弃自己的人生、张大春结婚生子⁷⁴以及经过时间的洗礼，张大春的心境、想法也必会改变。

而最明显不同于早期主张谎言叙述书写的文本，莫过于从 1998 年开始写，至 2003 年才完成的《聆听父亲》⁷⁵，其注重个体情感的叙述，也让张大春坦言：“从来没有哪本书写完有被掏空的感觉，这是第一次。”⁷⁶

同样的，笔者认为作为张大春创作生涯中期阶段的《我妹妹》同样有着不同于前期文本的特色。笔者将于第三章探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思，从中发现张大春一直采取的谎言叙述书写态度，他终于也有所质疑、困惑谎言叙述书写局限性的可能性。

⁷²张大春：〈走路人〉，《公寓导游》，页 41。

⁷³以张大春 19 岁时以短篇小说《悬荡》获幼狮文艺全国小说大竞赛优胜开始算起，张大春距今写作生涯已近 36 年。对于张大春《悬荡》的得奖年份是依据《最初》中的〈张大春写作年表〉为准基。详见于张大春：〈张大春写作年表〉，《最初》，同前注，页 259-261。

⁷⁴王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，页 127。

⁷⁵王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，页 127。

⁷⁶朱天文：〈每周新书金榜《聆听父亲》张大春著 时报文化出版公司——弱点的张大春〉。

第三章 探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思

本章将对《我妹妹》进行文本分析。《我妹妹》是张大春于 36 岁完成的文本，是张大春创作生涯近 17 个年头的文本。⁷⁷本章将对张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思尝试进行论述。《我妹妹》共分为十一个章节，但并无明显连接，而是身为叙述者的男作家以回忆他妹妹成长过程的零星片段连接而成。张大春化名为大头春在该文本可说是透露了多种“信息”，在每个章节，都提及了各种问题或者发现（其实是作者故意揭露？）了一些秘密。

为了更能论证张大春的《我妹妹》的确有意识地在文本内放置各种“信息”供读者解读、猜测，笔者认为必须先论述张大春是以怎样的态度看待小说，他又是如何看待作者与小说之间的“关系”。

第一节 张大春的写作“态度”

在前章节已论述张大春最鲜明的写作立场，谎言叙述书写，即公开表明小说是虚构，是无法如实写实。张大春更制造新闻小说体，模糊真实虚构的界线，言明：一切只有相信后才会成为真实。很明显的是，张大春不相信有“真实”这回事。而对于上述所提及的张大春鲜明的写作立场，笔者在经过资料收集、分析、论述后，能够理解张大春的时代背景、文学思潮对他的冲击性，但是笔者认为张大春的谎言叙述书写也还存在着让人无法苟

⁷⁷笔者以张大春 19 岁获奖短篇小说《悬荡》为其创作生涯的第一年开始算起至张大春 36 岁完成《我妹妹》止，推算出《我妹妹》是张大春创作生涯近 17 个年头创作出的文本。对于张大春《悬荡》、《我妹妹》的发表年份是依据《最初》中的〈张大春写作年表〉为准基。详见于张大春：〈张大春写作年表〉，《最初》，同前注，页 259-261。

同的地方。为此，笔者选择以文本《我妹妹》，尝试说明《我妹妹》中张大春对虚构与文学功能的反思的意识。

该文本也是张大春让人争议的小说之一，张大春设置的“大头春”年轻作家对于妹妹的叙述、对“存在”的意义、对文学功能的反思，是否也可意味那是张大春的心声？

为此，笔者认为必须先论述张大春对于作品与作家之间的互动关系。

张大春曾言明：“我是一辈子不会写回忆录和自传的，所以我得把自己的故事，不管是我真实经历的还是我想象中的，搜索枯肠也找不到缘由的故事放在一本虚构的书里。”⁷⁸

张大春也是认同自己的心声、想法会附注在其小说中的。所以就算是在张大春小说的谎言叙述中，也是有着其意识、观点的。所以交织个人记忆家族历史、大历史的《聆听父亲》（写于《我妹妹》之后的文本）被问及该视之为自传或虚构小说时，张大春的回答是“当成长篇散文看吧”。⁷⁹张大春依然坚持小说是虚构的观念，但其却也终于肯愿意写出“不炫技”、“不要技术”⁸⁰的“散文”。阿诚比喻：“我觉得他原来勾拳比较多，这本小说却是直拳式的作品，它能够直接达到你的心脏。”⁸¹

⁷⁸丁杨整理：〈张大春：《城邦》之后再无难事〉，《中华读书报》第 011 版〈书评周刊·文学〉，2011 年 1 月 26 日。

⁷⁹张大春被记者询问《聆听父亲》该视之为自传或虚构小说所给予的回答是：“当成长篇散文看吧。” 详见于：朱天文：〈每周新书金榜《聆听父亲》张大春著 时报文化出版公司——弱点的张大春〉，《联合报》B5 版〈书评花园读书人〉，2003 年 8 月 24 日。

⁸⁰王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，页 128。

⁸¹王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，页 128。

笔者认为张大春在《聆听父亲》能够坦然抒情、面对个人记忆家族历史的“不玩技艺”的书写，其实更早之前，在《我妹妹》中是已意识到其谎言书写的“问题”。

另外，张大春在接受刘晓南博士研究的访谈录也被问及：

茨威格说，作家在创作时自我是“不在”的，处于一种创作冲动间，完全不是处于一种清醒状态，您认为您在创作时是这样吗？是更多被感性所支配还是被理性所支配？⁸²

张大春给予的答案是：

茨威格说的我不懂怎么办？我不相信作者一写作就成了乩童。就算因写作之时的“神遇”而产生了不同的人格，也多是写作之人自己牛屁出来的幻象居多。⁸³

所以，张大春认为作者还是主导一切叙述的，作者还是有着个人意识完成文本。所以，张大春认同创作时，也多还是会按着自己的意识、理性地完成文本。

除此之外，张大春在《寓言的箭射向光影之间——一则小说的指涉论》就指明：

小说家不会告诉你人生应该如何过活、不会告诉你作品有什么指涉，也不会告诉你任何可以被缩减、撮要、归根结底的方便答案，因为可被视作寓意层次的方便答案通常都是一个蠢答案。

张大春认为文本的寓意其实就像是“为一支落下的箭矢所画的靶位却有无限多的可能性。”⁸⁴、“小说家创造了这个世界有其彷彿蝉壳蛇皮的面貌、一个“似之而非也”的面

⁸²刘晓南：〈张大春访谈录〉，《第四种批评——以格非、曹文轩、张大春为例》，北京：北京大学博士研究生学位论文，2006，页145。

⁸³刘晓南：〈张大春访谈录〉，《第四种批评——以格非、曹文轩、张大春为例》，页145。

貌、一个无法以“寓意如何”而道尽的面貌。”⁸⁵张大春认同的是文本的寓意其实并不是只有明确一个概念主题而言，小说寓意主题是拥有“无限多的可能性”、寓意可以指涉的远远是多义而并不是单一的。

简结而论，张大春自认是不会把自己真实的经历如实写出来的（像是回忆录、自传），他会把经历和自身的故事隐藏、转化在虚构的小说中。为此，张大春可说是不会如实地在小说述说自己的情感。

另外，张大春也认为作家在虚构小说人物的同时，自己也还是处于理性、自觉的情况，多是不会轻易被自己塑造人物的情感所“控制”着，作者还是处于主导叙述的位置。

也必须提及的是，张大春对于小说主题的寓意、指涉性是认为有着“无限多的可能性”，也即是认为小说应该是不局限于单一概念的叙述，应该涵盖着更多意义、概念。

笔者之所以陋述张大春创作小说的态度，为的就是想先论述，张大春是会把自己的想法放进故事当中、而其也认为他是主导叙述的位置、故事又不应该只拥有单一的释意。笔者想论证的就是张大春于《我妹妹》中的确也有着个人意识流露在文本之内的，这也有助于论述张大春对虚构与文学功能的反思的企图、意识。

⁸⁴张大春：〈寓言的箭射向光影之间——一则小说的指涉论〉，《小说稗类》，页 42。

⁸⁵张大春：〈寓言的箭射向光影之间——一则小说的指涉论〉，《小说稗类》，页 45。

第二节 张大春于《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思

张大春曾言明，“作为语言策略，小说的腔调有完全对反的功能和意义，读者或为之催眠而越发融入文本表面的情感；或有所惊醒而幡然侦知文本内在的讽刺。”⁸⁶张大春表明的是小说有着本身题材的叙述腔调，同时作者也设置了文本内在的另番含义。笔者将尝试论述张大春《我妹妹》的内在意义，企图挖掘张大春对虚构与文学功能的反思的可能性。

一、再探讨语言操控与人的互动关系

张大春在文本中一直探讨的思想意识也包括了关于语言与人之间的互动关系，前章也已论述张大春认为人会因语言操控者的叙述语境而“惯性”信以为真，并不会质疑。⁸⁷即使是面对新闻体的内容，张大春也会特意颠覆“真实”的概念，因为张大春已意识到语言操控者会因为私利或各种原因、目的而灌输利于自己的信息予他人。⁸⁸而这也可是牵涉到张大春所处的社会背景，台湾于1987年才解严，张大春经历过戒严时期，对于权威体制霸权时期所逼迫大众接受其独权思想、“强势意识领导（hegemony）塑建了许许多多的大叙述，用不容置疑的语气灌入民众耳中脑裡，要人民相信那就是事实、就是真理”⁸⁹的

⁸⁶张大春：〈踩影子找影子——一则小说的腔调谱〉，《小说稗类》，页81。

⁸⁷詹宏志就指出张大春用文学反省语言与人的关系。张大春用一系列小说检讨言语的语态，陈述环境对人的支配性。详见于詹宏志：〈几种语言地狱——读张大春的小说近作〉（序），页6-7，收于张大春：《四喜忧国》，台北：远流出版，1989。

⁸⁸胡金伦就指出张大春质疑语言所隐藏的价值意识和权力运作。详见于胡金伦：〈第二章：张大春小说的身世〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页36。

⁸⁹杨照：〈青春的哀愁是怎么一回事——读大头春的《我妹妹》〉，收录于张大春：《我妹妹》，页218。

现象，张大春关心、思考的是言论如何影响大众。对于父权社会结构所蕴含的父权霸权文化，语言更是传播意识形态的有利工具。

张大春在小说中展现语言建构“事实”的能力，批评、嘲讽笔下的政治人物，反抗大叙述权威、抵制“官方说法”。笔者认为张大春同样的在《我妹妹》设置了对于语言、叙述的意识问题，张大春也更延伸讨论了人与语言的互动关系。

张大春同样在《我妹妹》中对握有知识、话语权者运用语言对他者施加语言暴力进行控诉，也讽刺、不满这样的现象。胡金伦就指明“我”和“妹妹”以叛逆的抗拒行动，抵制现实生活中“家长”——国家的权力结构，抢夺发言权，也暗示了一种颠覆父系社会大叙述的意欲，抵抗这个社会的语言暴力和知识权威。⁹⁰胡金伦也指明《我妹妹》中大头春的爷爷和奶奶、爸爸和妈妈的吊诡关系，就是胶葛在语言与知识所建立的权力共犯关系，强势者压制弱势的一方。⁹¹张大春是借由各种人物，设置了各种突显语言暴力的现象。

像是侯世春父母的相处情况，也表现了失衡、诡异的“沟通”情景。侯世春母亲的疯癫是由他父亲特意不断询问母亲：“你为什么要否认呢？承认有什么关系？”、“好了，我们今天就到此为止，下个礼拜再继续。”⁹²强迫侯世春母亲承认自己的精神病。父亲掌握知识与权力，利用言语说服母亲，承认自己正如“父亲说的那样”有精神病。另外，爷爷借证道拆解经文，故意暗讽侮辱奶奶，而她的无知让她甘于受辱。

⁹⁰胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页216。

⁹¹胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页216。

⁹²张大春：《我妹妹》，页195-196。

而这种看似不满、突显男女不平等地位，笔者认为张大春更是意图彰显“不平等地位”是因为握有知识、话语权，而双方的不平等更是直指聆听与诉说的“单向”语言功能、强势灌输意识形态的霸权状态。就如同胡金伦所指出的“语言与知识所建立的权力共犯关系，强势者压制弱势的一方。”⁹³文中侯世春的奶奶“那一辈的女人绝大多数当不了名厨并不是因为她们的菜烧得不好，而是她们从来没有机会描述她们做了什么、以及怎样做的。她们失去诉说的能力。”⁹⁴文本痛斥的是父权霸权位置、掌握言语的权力。

张大春反抗大叙述权威，（而随着解严，权威崩溃后，台湾却也陷入了“什么话是真的、谁的话可以相信”成了无解的难题。）⁹⁵认为现实也充满谎言，以书写方式重建或恢复个人主体的历史记忆时，也强调说明自己是在说谎，只有在相信后一切才会真实。张大春建立自己的思想系统，拒绝轻易信任现实世界所展现的各种生活“真实”面貌。笔者认为张大春就像寓言中不接受催眠、取代国王位置成为新一任叙述国王，于小说建立了另一个世界成为国王、主宰者，一直一直叙述着他的谎言真理。⁹⁶这也可说是成为了下一个处于主导地位的国王，催眠了他的子民（读者），接受他的思想意识。

显然张大春应该也质疑、怀疑了这种叙述“真理”。张大春既然已意识到语言的本质，即不断传播思想，诉说者无论出于何种目的，其话语必然会影响他人的思想，而聆听者选择相信后就成为“真实”，这也是“真理”。语言具备成为影响他人思想的“工具”

⁹³胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页216。

⁹⁴张大春：《我妹妹》，页150。

⁹⁵杨照：〈青春的哀愁是怎么一回事——读大头春的《我妹妹》〉，收录于张大春：《我妹妹》，页218。

⁹⁶这也是笔者以胡金伦指出的“张大春在他的小说中是以英雄主义、中心的王位”，以“我”这位说话的人“无休无止地说下去”，达到“长生不老，永远统治这个国家”，永远的“存在”的说法来加以论述的。详见于：胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页216。

条件，尤其对强权者、主导者而言。张大春不断的在小说中述说、彰显语言为叙述者操控他人思想的“功用”，却也忽略了语言其实也是有着互动、交流的功用。

胡金伦就提出问题，谎言是单向发展的，或双向互利？还是说者自觉，有意、无意输出，而听者不自觉，无意、有意接受？所谓一个巴掌不会拍响，谎言的形成，真的那么单纯吗？⁹⁷笔者是以此概念再论述语言其实也有着互动、交流的功用。

张大春控诉的是语言作为工具、操控思想的用途，而聆听与述说是其表现方式。对于述说者，张大春给予的角色形象是利用语言暴力，处于欺压无知者的强势地位，像是文本中的爷爷、父亲对待奶奶、母亲的言语行为。另外，侯世春当兵时也因为在书信中涉嫌“污蔑国家元首”而被检查信件的保防官关进禁闭室，害怕被判军法的侯世春只能对他下跪忏悔。⁹⁸张大春控诉威权的言论箝制表露无疑。

但是张大春却也忽视了聆听者的角色。叙述者能成功移植思想，也因为聆听者愿意聆听、信任对方的叙述，还有对知识、思想的追求与渴望。张大春在文本中普遍上关心、在意、考虑到的是因为双方处于不平衡状态下，叙述者为了利益、目的而有意改造聆听者的思想。但是聆听者其实也可说是“自愿配合”对方⁹⁹，他们可能因为缺乏知识、立场，而无法明确拥有自己的思想体系，另外对方的叙述符合他们理想中的知识，他们也会认同、接受的。笔者认同的是聆听者也会因为各种主观因素而愿意接受叙述者的思想移植。

⁹⁷胡金伦：〈第六章：张大春的谎言说完了吗？〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页165。

⁹⁸张大春：《我妹妹》，页67。

⁹⁹笔者就胡金伦的质问，即谎言是单向发展的，或双向互利？还是说者自觉，有意、无意输出，而听者不自觉，无意、有意接受？、“一个巴掌不会拍响”的观点，再加以延伸叙述的。详见于胡金伦：〈第六章：张大春的谎言说完了吗？〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页165。

张大春在《我妹妹》中应该也意识到了这一点，所以会出现该段情节：

我妹妹和我曾经在一片精品店里隔着两面落地玻璃偷窥（以及偷听）我爸爸演讲。我听入了迷，几乎忘了他就是我爸爸。你知道：人在面对一、两个人讲话的样子总和面对一群人讲话的样子不同，而我爸爸面对一群人讲话的样子确实是很迷人的。他变得很温柔、很有幽默感，变得比任何时候都要诚恳与谦卑。我不认为他惺惺作态，我认为被众人聆听的那一刻讲话者比较易于倾近美德。“我差一点被他感动了。”我妹妹眼角闪烁着低声跟我说。¹⁰⁰

笔者以为在隔着透明玻璃偷窥、偷听，也表现了一种远距离观看、倾听较客观的位置。所以侯世春是以比较客观的态度，去聆听一个叙述者的演讲。而侯世春发现撇除他认知中有着“缺陷”（与女画家有着长达十二年的偷情行为）的父亲，他发现身为叙述者的父亲确实有着吸引聆听者的叙述魅力。而即使是妹妹，她也被叙述感动了，但是因为太了解现实中的父亲（真实），她才能清醒地意识：这只是叙述者的一场演说（虚构）。

在接下来的情节，张大春依然保有其轻蔑、嘲讽的叙述，“在我们这个小小的三大家族里面，聆听以至于感动是稀松平常的事。”¹⁰¹然后叙述侯世春会在别人高谈阔论、发表言论时却会感到饥饿。这也意味侯世春是不会轻易被演说者感动、影响的，甚至他自己只会明确意识到肚子饿了而已。张大春叙述如此情节，很大程度表明了自己依然是不会被叙述者轻易说服、感动的。但是笔者认为张大春已经意识到聆听者可能会因为感动、叙述者的演说魅力而自愿接受叙述者的演说、思想移植的。

¹⁰⁰张大春：《我妹妹》，页 146。

¹⁰¹张大春：《我妹妹》，页 146。

张大春设置的角色侯世春的妹妹侯君欣，其实也可说是一个因为求知欲、年幼对新事物好奇而愿意成为聆听、拥护者。所以侯君欣时而强调女性主义、对于博学多能的黄安邦有着崇拜感、接受了吕建树的“相反论”并以“的相反”为他人语句作为结语、受吕建树胡说八道的“熏陶”成为向其他小朋友传递胡思乱想的叙述者。但侯君欣很快就对这些琐碎知识厌倦了，她会认为“有什么意义？”、“而且我喜欢随便说话。”¹⁰²

“有什么意义？”是侯君欣的口头禅，也是文本中经常出现的句子。笔者认为张大春是有意识频繁使用该句子的。¹⁰³侯君欣以该句表达了她的无所谓，又或用来质问哥哥一些问题，张大春也借机引用该句延伸深入叙述者侯世春的疑惑。

笔者认为张大春意识到了叙述与聆听的关系除了是欺压被迫的关系外，其实更包括了两方的互动关系，即互相配合接纳的。

笔者认为张大春于《我妹妹》中所展显的对于创作小说中惯有的探究语言与人的互动关系是有着更近一步延伸叙述、意识到自身叙述观点立场之外还存在着的其他因素。张大春已意识语言是被个人意识操控用以表达叙述，所以是无法客观或如实再现真实。张大春也认为叙述者利用语言编造“事实”或箝制他人思想、移植思想等彰显霸权位置，从而在小说中质疑、嘲讽霸权（像是《少年大头春的生活周记》、《大说谎家》、《没人写信给上校》、《撒谎的信徒》），并强调叙述是虚构的。所以张大春明确的、不断的在小说里

¹⁰²张大春：《我妹妹》，页80。

¹⁰³黄锦树也提出了，侯君欣两岁半时的口头禅“那有什么意义”于焉下沉为这部作品的基调。详见于：黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页227。

表明：叙述都是虚构，历史、记忆等都可以依照个人意识而建构的。¹⁰⁴张大春以质疑、嘲讽的语句表露了他反抗大叙述权威的意识。

文本提及的“意志杀人术”，讲述了“一种凭借心灵的力量（冥想）使别人翘辫子的法术”¹⁰⁵，张大春还以此“概念”讲述了杨四郎爷爷以“意志杀人术”自杀的故事。在多年后侯世春的小学、国中同学黄安邦依然记得这个故事。张大春在文本写道：

他称道我是个天生的作家，可以创作出令人难以或忘的情节，拿他来说罢：他每一次搭乘飞机，都不免怀疑邻座那个蒙头大睡的家伙正在进行自杀的勾当。¹⁰⁶

笔者认为“意志杀人术”其实寓意的是叙述者以语言传达思想意识，当叙述者早已预谋、强势灌输意识形态予聆听者时，聆听者的思想就会被“同化”、认同对方的话语及思想。这也是叙述者利用语言左右、操控了聆听者的思想意识。张大春形容这是“杀人术”，因为聆听者接受话语、思想的同时就可说是等同于失去个人、自我意识，而服从强势领导意识。

¹⁰⁴因此张大春于〈走路人〉会提及：我逐渐发觉到记忆和梦、历史、宗教、政治新闻报导一样，都是些你相信之后才会真实起来的东西。详见于：张大春：〈走路人〉，《公寓导游》，同前注，页 41。

¹⁰⁵张大春：《我妹妹》，页 173。

¹⁰⁶张大春：《我妹妹》，页 174。

二、 反思虚构与谎言技法的局限

张大春谎言叙述的小说立场终于在《我妹妹》也成为了张大春质疑的对象了。张大春应该也发现了拒绝、批评、轻蔑的强势灌输思想意识的立场（这可说是与张大春所处的时代背景有着关联），再从而建立了谎言是唯一真理的小说观念立场其实还是存在着问题、局限的。从上述文本的引文中，笔者认为张大春也发现了自己坚持的小说观念立场的问题、“异状”。

从上述文本的引文中，笔者认为张大春在指涉自己的写作观，也嘲讽了自己。张大春告诉读者的是，一切叙述都是“谎言”，但是读者却也有信以为真的时刻。身为聆听者的黄安邦依然会在现实中怀疑别人正进行着叙述者侯世春瞎掰的“意志杀人术”。

笔者先再详举文本中的内容再进一步说明。张大春于《我妹妹》中创造了一则寓言，讲述一个国王和一百个王妃打赌的故事。国王要一直不停地轮流跟每一个王妃说故事，说到每个王妃睡着为止。如果有一个王妃撑下去不肯睡，国王就要让位给她；如果所有的王妃都睡着了，国王就可以长生不老，永远统治这个国家。¹⁰⁷ 这故事可说是表现了主导者（国王）以述说能力，不断制造故事，述说给予众多王妃，而她们只是聆听、聆听。而国王只要让她们睡着，他就可以永远统治国家。

胡金伦就认为张大春在他的小说中是以英雄主义、中心的王位，以“我”这位说话的人，“无休无止地说下去”，达到“长生不老，永远统治这个国家”，永远的“存在”。

¹⁰⁷张大春：《我妹妹》，页 63。

¹⁰⁸笔者认为张大春也意识自己就是那个不断制造故事，述说给予众多王妃（读者）的国王（处于主导地位），而她们只是聆听、聆听、聆听。

在《小说稗类》张大春曾言明，“作为语言策略，小说的腔调有完全对反的功能和意义，让读者或为之催眠而越发融入文本表面的情感；或有所惊醒而幡然侦知文本内在的讽刺。”¹⁰⁹对于预知读者的接受、理解能力，张大春认为的是“两者在小说家那里是并存的，在读者那里却只能撷拾其一——要么，随之歌哭；要么，随之讪笑。”¹¹⁰这也表示张大春认为只有作者才是那个掌握一切、操控一切，处于全知全能的地位，而读者却只不能完全明确察觉作家的意图、所欲表达的全部信息。所以也可说是张大春认可作家的地位明确是高于读者的。如此张大春就像取代国王位置成为新一位叙述国王，于小说建立了另一个世界成为国王、主宰者，一直一直叙述着他的谎言真理。而他的读者是不可能超越他的全知全能角色（主宰者），他的读者只能撷拾其一——要么，随之歌哭；要么，随之讪笑。¹¹¹所以，笔者认为的是张大春这也可说是成为了下一个处于主导地位的叙述国王，催眠了他的子民（读者），接受他的思想意识，而读者却也始终不可能与他站在同等地位。

黄锦树就言明张大春认为的读者和作者的位置不一，读者的位置本质上劣于作者，而黄锦树就提问出：二者（表面的情感、文本内在的讽刺）究竟是可以并容的，还是本

¹⁰⁸胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 216。

¹⁰⁸张大春：《我妹妹》，页 150

¹⁰⁹张大春：〈踩影子找影子——一则小说的腔调谱〉，《小说稗类》，页 81。

¹¹⁰张大春：〈踩影子找影子——一则小说的腔调谱〉，《小说稗类》，页 81。

¹¹¹张大春：〈踩影子找影子——一则小说的腔调谱〉，《小说稗类》，页 81。

质上是不能共存的？¹¹²这样的质问也就直指张大春虚构、谎言技法所会造成的问题，也就是读者并不能全面理解张大春的谎言叙述，“读者或为之催眠而越发融入文本表面的情感”的情况也会发生，也就如同黄安邦，并不能理解作者真正的意指，会被张大春的谎言技艺所误解、混淆作者的真正意图。¹¹³

对于叙述位置，笔者认为张大春对于处于一直不断地叙述故事其实也是意识到了“异状”，文本提及国王为了确保他的王位，必须无休无止地说下去，而王妃只能听、听、听再沉沉睡去，而这“又有什么意义？”¹¹⁴

笔者认为张大春在他所建构的小说王国也成了不被理解、只是不断叙述的处于主导、叙述地位的国王，他不断地叙述，读者们不断地聆听他的告诫：叙述都是虚构、建构的。而他的谎言书写理念，也让他面对了两难局面：¹¹⁵

即使有好几次，我努力在作品中暴露自己最不能面对世界的那些部分的时候，我的读者也往往因为那是小说而不容易轻信那些不堪的内在其实出于我的自剖，他们反而宁可相信我“对人性观察入微”。¹¹⁶

¹¹²黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 215。

¹¹³张诵圣就在 2001 年出版的《文学场域的变迁—当代台湾小说论》指出：张大春从出道起的创作就摆脱不了他对“小说形式”各种最新知识理念（魔幻、后设、后现代）的高度自觉，有点太过于智性取向了。尔后每个创作阶段的翻新变换，也使人无法不觉他对“创造小说史上新形式”的企图心，反而成了阅读上的一种干扰。详见于：张诵圣：《文学场域的变迁—当代台湾小说论》，台北：联合文学，2001，页 216。

¹¹⁴张大春：《我妹妹》，页 70。

¹¹⁵胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 212。

¹¹⁶张大春：《我妹妹》，页 123。

因为张大春坚持一切诠释皆是虚构，他的谎言书写态度也让他的读者们反而不会相信他在文本中（小说）真诚叙述的、属于真实部分的内心自剖。另外，读者也同样会误解他在文本的谎言叙述，以为那才是真实的。

因此，张大春可说是在《我妹妹》中反思了其虚构与谎言技法的局限。而这样的反思，其实也可认可为张大春质疑其谎言书写的叙述策略的一种悲哀无奈之感。

张大春的叙述策略可能出现的情况是，读者无法理解、解读、领悟故事的另层含义，只会觉得“他是个天生的作家”述说的故事新奇、吸引人的新颖叙述形式（就如同聆听者黄安邦）。他的真正意图及思想读者并无法掌握或理解。而这种无法理解、认同，笔者认为也会让张大春意识到自己的叙述在不被理解的情况下，又“有着什么意义”？如果读者只看见了他的表层叙述，那他不断叙述的“谎言”立场真的是成功了，读者也被他骗了。

另外，这种让读者被故事内容、叙述技巧吸引的“魔法叙述”（意指其变化多端叙述手法、谎言技艺）又能产生多长时间的“效力”使他的“子民”愿意持续聆听而不离开他的叙述王国？¹¹⁷

如同张大春在《我妹妹》新版自序提及的，有位读者告诉他：“我最喜欢你的《生活周记》，它很好笑，真的很好笑——可是《我妹妹》就不好笑了，《野孩子》也不好笑了。越来越不好笑了。”¹¹⁸ 姑且不论该位读者是否存在、话语的真实可信度问题，张大

¹¹⁷黄锦树就指出张大春不断求新的技术、形式之求变也有着迎合文学商业化的倾向，张大春也会恐惧被喜新厌旧的读者所厌倦。详见于：黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 227。

¹¹⁸张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 40。

春接着的叙述才是较值得深思玩味的：幸亏不再好笑了。否则，我不会在跨越九零年代之后还能继续创作。¹¹⁹

笔者意图指明的是，张大春确实在《我妹妹》中再延伸探讨语言与人的互动关系，也对自己坚持的虚构、谎言技法叙述策略感到困惑疑惑了，并开始反思虚构与谎言技法的局限性。这也表现了一个张大春重新思考、定义自己叙述理念意义的过度阶段。

张大春意识到的聆听与叙述也是存在着双方愿意互动、配合的因素的话，那他的叙述也考虑到了聆听者、读者是否愿意聆听或者如何被吸引而聆听、是否真正听懂了的意识层面上了。

又或者撇开读者是否理解、接受他的叙述立场主张（叙述都是虚构）这层张大春意识到的：与叙述者有着互动关系的聆听者不谈，那对张大春而言，他不断地叙述、读者不断地聆听，究竟“又有什么意义？”。更明确地询问，张大春对于写作的意义、目的是否也质疑困惑了呢？笔者将以此询问再展开论述。

三、技法演示或自我治疗的困惑

《我妹妹》共有十一个回目，张大春在新版自序是言明“随手”、并没有完整构思、信笔而行的书写，《我妹妹》是仅用二十六天完成的小书。在当时张大春是被出版社朋友

¹¹⁹张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 41。

—安民，要求“越快越好”写出“大头春”的续集。¹²⁰笔者认为这是值得注意的信息，因为张大春在当时并不是自己有意出续集。

笔者想先说明的是，张大春的写作的确如同胡金伦所观测到的，“张大春的小说是设计的作品，一个已经先有蓝图、概念的模型，只待输入方程式（文字）。”¹²¹张大春清楚自己面对什么样的读者，黄锦树也认为“少年”系列在市场获的空前的成功，是文学技术商业化的成功例子。¹²²更明确的来说，胡金伦、黄锦树认为张大春是清楚意识到自己该如何设计小说，如何有效吸引读者眼光、刺激市场销售量。

但是张大春在自序言明“回忆起来，当时我对这本小书究竟该表达些什么？用什么方式表达？表达给什么样的人看？……这些问题可以说是全然无知的。”¹²³笔者也意识到作家十五年后的自序可能也有着虚构、不真实的书写，并不能全然相信自序中的作家表达的信息的真实性，但是笔者想从中尽量获取一些作者个人观点。

纵观以上说法，笔者认为的是张大春的确是有意识，会先确定文本思想主题的呈现，表达方式，也会考虑读者的。但是《我妹妹》是比较特殊的情况。此书是被要求写出来的，张大春自然也可能再创造一些符合预定读者感新鲜、兴趣的内容，但是笔者认为创作《我妹妹》时，张大春在当下也有着无法理解、困惑的地方，所以他会表示全然无知表达给谁看、表达些什么。

¹²⁰张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 11-12。

¹²¹胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，页 206。

¹²²黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 228。

¹²³张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 13。

更明确来说，张大春在《我妹妹》展现的内容，其实也有着自已困惑的问题意识层面。胡金伦认为的是《我妹妹》是张大春写作历程中期的一次自我检验，尝试透过文本诉说个人（作家）存在的苦闷，以及重新检讨书写的权力。¹²⁴胡金伦认为的是张大春面对了写作的焦虑。笔者也认同胡金伦的说法，即张大春对写作的意义产生了困惑，为了更确切说明，以下将进一步论述。

相隔完成《我妹妹》的 15 年后，张大春为 2008 年新版《我妹妹》自序写下近 35 页长的篇幅。¹²⁵张大春提及他所敬仰的老教授对《少年大头春的生活周记》的评介有过这一句让他自己醍醐灌顶的效果：“大头春大约不会相信那般单纯的爱与信赖吧？”¹²⁶，否则他也不会《我妹妹》的〈关于治疗〉写出这样的句子：

我何尝“创造”过什么呢？我只是把贫乏生活里的一点点这个加上一点点那个；把原本在 A 时间 B 地点 C 人物身上发生的 D 事件换装到 E 时间 F 地点 G 人物身上，再添补上少许的 H 作料，或许是抽取掉少许的 K 作料——我漏了 I 和 J 吗？那是留给读者和批评家的想象空间。¹²⁷

接着张大春在自序继续写下这段结语：

¹²⁴胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页 209。

¹²⁵张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页数计从 8 至 43 页，篇幅共计 35 页。

¹²⁶张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 42。

¹²⁷张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 42。

继续创作这件事唯一显示的重大意义，即是“跨越了一个打了结的人生阶段”。我脱离了熟识的生活圈，卸除了熟练的写作习惯，更漠然与冷静地看着 90 年代成为上一个世纪的遗骸，承认自己不但不了解“我妹妹”，也不了解“单纯的爱与信赖”。¹²⁸

笔者认为上述两段自序的话可说是张大春的自白、一种对自己写作意义的检视，张大春对“大头春大约不会相信那般单纯的爱与信赖”的回应是直接借用《我妹妹》中身为作家的候世春表达了他自己的创作观。这句话，张大春是直接联系了青年作家候世春的创作观，这是否也意味着，张大春认为他也是那个“不会相信那般单纯的爱与信赖”的候世春？

笔者认为的是叙述者候世春虽然不能等同于张大春，但是张大春透过这个角色间接传达了自己的想法、困惑，尤其是对创作意义的思索层面。笔者已于此章第一节谈及张大春自认是会把想法、情感隐藏在虚构的小说中、也自认是主导情节的操控者。¹²⁹所以笔者认为张大春是毫不掩饰、有意识地借“候世春”角色谈论关于写作意义的问题。另外胡金伦也认为叙述者“我”曾以小说〈透明人〉得奖，甚至以〈将军碑〉一作成名。这种把真实作者后设进小说里的手法，无非是直接告诉读者“我”就是——大头春，就是张大春。¹³⁰所以笔者认为张大春也的确有意识地隐约、暗示读者，他会如此也因为，“我漏了 I 和 J 吗？那是留给读者和批评家的想象空间。”¹³¹虽然这也可认为是后设手法，让读者、批评家去

¹²⁸张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 42-43。

¹²⁹对于张大春的创作态度，笔者是从张大春接受的访问中摘录的。详见于：丁杨整理：〈张大春：《城邦》之后再无难事〉，《中华读书报》第 011 版〈书评周刊·文学〉，2011 年 1 月 26 日、刘晓南：〈张大春访谈录〉，《第四种批评——以格非、曹文轩、张大春为例》，页 145。

¹³⁰胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，页 209。

¹³¹张大春：《我妹妹》，页 124。

思考、思索。但是笔者认为这也如张大春认同的因为“大头春大约不会相信那般单纯的爱与信赖吧？”¹³²

张大春依然在文本保留了空间给读者猜想，但这是否也可说是张大春创作时不愿全盘托出、讲明白，因为他“不相信那般单纯的爱与信赖吧？”¹³³

像是《我妹妹》的陈大夫对候世春说：“你从来不在你的作品里暴露自己。相反地，你的东西都是某种保护你那个自我的工具。”、陈大夫再进而质问“你在逃避，你的小说是你逃避的交通工具。我想了解的是：你在逃避什么？”¹³⁴

就如同黄锦树曾论及的：问题甚至不在于张大春撒了太多的谎，或太会撒谎，而是他那种自戕式的否定让他很难得认真的撒谎，怯懦于和读者在“真情”的层次上沟通（暴露自己），分享忧惧，而逃避抒情，反而将之扁斥为“表面的情感”。说得严重一点，用一个必然为张大春所不齿的词，让它产生奇遇：这是一种失去爱的能力的表徵。对于对象物的爱。¹³⁵

笔者再进一步说明，在〈再探讨语言与人的互动关系〉部分中叙述了张大春控诉语言暴力、反抗大叙述权威，¹³⁶《我妹妹》的人物也表现出了霸权位置的叙述角色，像是父亲、

¹³²张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页42。

¹³³张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页42。

¹³⁴张大春：《我妹妹》，页122。

¹³⁵黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页218。

¹³⁶胡金伦就指出张大春也有颠覆父系社会大叙述的意欲，抵抗这个社会的语言暴力和知识权威。详见于：胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页216。

爷爷、保防官，人物因而明显有着叙述与聆听者的“阶级”之分，这也让两者处于不平衡位置，一个灌输、一个接受思想。而两者之间并没有情感上的沟通。

爷爷与奶奶、父亲与母亲即使他们是生活的伴侣，但是张大春并没有描写出双方情感的流露。甚至张大春是以嘲讽的语气调侃侯世春的生命直接起源，他父亲的“求知欲所激昂起来的性欲鼓舞着一大堆精子射入我妈妈体内。”、“十几年之后，我妈妈变成素食者，我爸爸的婚姻生活开始乏味起来。他早已有了别的性伴侣，又再也无法在家享用他所期待的食物，于是他只好开始折磨我妈妈。”¹³⁷ 父母亲的“结合”并不是因为感情，而是因为父亲的求知欲。父亲对婚姻生活感到乏味，就折磨母亲，两人并没有深厚感情基础的流露。在张大春的笔下显然并没有看见两人的感情交流。

张大春对于“对象物的爱”¹³⁸（小说的人物）并没有给予感情，张大春只是依然用他的戏虐语气表达出人物间的互动。而这种叙述方式除了是因为彰显霸权位置，笔者认为也确如黄锦树所言的“逃避抒情”¹³⁹而这种逃避是否也是因为“怯懦于和读者在“真情”的层次上沟通(暴露自己)？”¹⁴⁰笔者认为也如张大春自己承认的、在自序言明的，他并不了解“单纯的爱与信赖”。¹⁴¹所以张大春留给读者和批评家的想象空间，应该可以说是除了让读者反思、质疑小说的真实性，语言建构事实的能力，也包括了他因为不信任而保留、并未叙述的抒情部分。

¹³⁷张大春：《我妹妹》，页 193。

¹³⁸黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 218。

¹³⁹黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 218。

¹⁴⁰黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 218。

¹⁴¹张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 42-43。

而这也会有一个疑惑，即不愿袒露自己的内心情感、抒情成分，并言明小说是虚构的，那写作的目的究竟是为了什么？诚如杨照疑惑张大春不信真实的存在，那他的书写“谎言”就会产生这些问题：“然而这样“打到一切叙述”其实不能彻底解决问题。至少会有一个尾巴会一直回来魅惑作者：如果说的都是谎言，为什么还要说呢？如果一切都是谎言，那“怎么说”是不是就不再值得注意，也无从评价？”¹⁴²

张大春的炫技、写作技巧的多变，是无容置疑的，但是他制造外形新颖的文学成品，却并没有给予笔下人物深度的感情、灵魂。张大春只是叙述，不断试验哪些形式、手法可以制造更与众不同的小说类型。胡金伦也认为张大春过度讲究谎言的形式，迫于在机械复制时代，进行人工复制艺术品，使他无法交心地，真诚的撒谎，有导致小说失去人性化一面之嫌。¹⁴³

张大春也必是意识自己的写作“问题”，所以会提及“我何尝“创造”过什么呢？我只是把贫乏生活里的一点点这个加上一点点那个；把原本在 A 时间 B 地点 C 人物身上发生的 D 事件换装到 E 时间 F 地点 G 人物身上，再添补上少许的 H 作料，或许是抽取掉少许的 K 作料——我漏了 I 和 J 吗？那是留给读者和批评家的想象空间。”¹⁴⁴

以上的叙述，笔者认为的是张大春意识自己的“创造”只是改造各种文本表层上的叙述、情节，而这种不断更换书写形式，其内在都指向一种真理——不相信真实的存在，认为谎言就是真理。而这种不信任、质疑一切的叙述，连情感也不赋予笔下人物，致力于颠

¹⁴²杨照：《文学、社会与历史想象——战后文学史散论》，页 211。

¹⁴³胡金伦：〈第五章：张大春小说的谎言技艺〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，页 210

¹⁴⁴张大春：〈新版自序——重逢的告别〉，《我妹妹》，页 42。

覆、瓦解，不存留、不相信单纯的爱与信赖的叙述。那对张大春而言，写作的意义是什么？

除了文本中的这一段叙述，张大春也于文本多处透露了他写作上的焦虑。胡金伦也指出张大春对整个小说叙事模式进行反省，张大春颠覆旧有的叙述后，他下一步又该往何处去？¹⁴⁵黄锦树也指出《我妹妹》中叙事人对和“马子”做爱的语段告白可移做形式、写作和风格的隐喻：

每一个步骤、动作甚至因之而出现的念头，都有如例行的仪式。我们尽可能作一些小小的变化——换房间、换灯光、换衣着、换姿势、换一切可以换的东西；除了我们的身体。我们在变换着一切的同时也发现一种变换不去的感觉一直隐伏在我们变换不了的体内：恐惧；我们都在恐惧着我们那太容易厌倦和被厌倦的躯壳。

当一切无法变换也无法被变换的时候，我们只有另外找一个躯壳。¹⁴⁶

黄锦树指出做爱、文学形式、商品在易于厌倦和求新、重视美学的包装这一点上，是等同的，且有着共同的深层基础：需求——欲望。¹⁴⁷黄锦树认为张大春也恐惧被喜新厌旧的读者厌倦，其小说也有迎合文学商业化的倾向，而他必须不断求新的技术、形式求变的商品美学也是为了在市场中具有持久的竞争力。¹⁴⁸而张大春否定一切叙述，强调谎言书写，但也因为谎言是一个无尽的过程，所有的谎言都需要其他的谎言支援、掩护，所以说谎者决

¹⁴⁵胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言——张大春小说初探（1976—2000）》，页210。

¹⁴⁶张大春：《我妹妹》，页140-141。

¹⁴⁷黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页226-227。

¹⁴⁸黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页228。

计不可以回头。张大春的谎言书写也必然会展现书写之能趋疲。¹⁴⁹黄锦树也言明张大春穷究于谎言的后设形式而忽略了真诚的谎言。¹⁵⁰

所以《我妹妹》中，叙述者被妹妹追问“你为什么要写东西？”时，从开始的“好玩啊！”思考、严肃看待后的答案是：“写作是我给自己的治疗。”¹⁵¹自然笔者不能以此毅然推论这就是张大春给予的“写作理由”的答案，但是这“给自己的治疗”却也是一种反思的表现了。笔者将再延伸论述。

必须先提及《我妹妹》中，有位名为莉珍的女子，候世春认为她应该是富商的小老婆之类。她说：“我其实活得很辛苦。”、“帮我写一个故事，我的故事，好不好？然后我就可以死了。”¹⁵²这也许是故事中的某个配合叙述情景所描述的情节，但是笔者认为这也可说是表现了写作的“意义”。张大春写出如此的情节，也必然意识写作也存有着“生命迹象”的意义。在现实中里，她也并不是什么主人翁。¹⁵³但是“我的故事”被写在故事里，就有了存在的痕迹。笔者要尝试说明的是，张大春已思索写作的意义，其实也包含着个人意识、“个人”意义的意味。也就是候世春说的：“写作是我给自己的治疗。”¹⁵⁴张大春已思索、愿意“发现”（面对）写作意义是为了自己、给自己的治疗。而胡金伦就提及

¹⁴⁹黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 217。

¹⁵⁰黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 217。

¹⁵¹张大春：《我妹妹》，页 116。

¹⁵²张大春：《我妹妹》，页 175。

¹⁵³张大春：《我妹妹》，页 176。

¹⁵⁴张大春：《我妹妹》，页 116。

“我（作家）之所以存在”是《我妹妹》的中心问题。“我”不停地写作，不断地为自我“治疗”，以证明“我”的存在。¹⁵⁵

所以在《我妹妹》中，候世春疑问：那些透过改头换面、东割西补的手术被我编织在许多作品之中的角色，我恨他们吗？我支解他们、凌迟他们再拼凑他们——难道这就是我治疗自己的全部意义吗？¹⁵⁶换句话说，笔者认为的是张大春已意识到故事表层上的叙述，即改造、移植故事情节的写法，即更换、求新求变的写作形式，难道就是他写作的意义吗？而张大春其实也意识到写作也是为了治疗自己，证明自己的存在。但是张大春却是不愿信任、相信任何事实，而真理却是指向语言建构事实的当儿，张大春也不愿曝露个人情感于读者面前，也不赋予笔下人物情感，这也是让他无法治疗自己的根本原因。

因此胡金伦也认为当张大春企图通过书写作为一种治疗行为，抒发对于现实的不满时，也是他重建个人主体性的努力——治疗因失去而久违的情感。¹⁵⁷

四、具有逼视自我内心“功能”的我妹妹

另外，笔者也必须论述的是“我妹妹”这角色的定义问题。笔者认为此文本虽命名为《我妹妹》但却不是以“我妹妹”为中心叙述、展开论述的核心人物，叙述者“我”才是文本中的主要讨论人物。但是“我妹妹”却是非常重要的人物，没有她的话，围绕“我”

¹⁵⁵胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页214。

¹⁵⁶张大春：《我妹妹》，页125-126。

¹⁵⁷胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页205。

展开的针对关于张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思的叙述与讨论也可说是缺少有力证明的。

对于张大春的确是有意识去反思文学功能即该是选择诚实面对自己、袒露自己从而能够认识、治疗自己，还是该继续展现其谎言技艺、“让读者或为之催眠而越发融入文本表面的情感；或有所惊醒而幡然知文本内在的讽刺”¹⁵⁸（也就是与作者依然有隔阂、不能理解作者的叙述究竟哪些是谎言、哪些是自剖），虽然张大春在《我妹妹》中并没有明确指明他的选择，但是张大春已愿意如此坦然反思自己惯有的谎言技艺所会产生问题。

而这种坦然面对、叙述，其实也是通过叙述我妹妹的成长过程开始透露的。虽然张大春表明当时并未明确、布局清楚《我妹妹》该表达给什么样的人看，但是笔者认为《我妹妹》也可能是张大春想写给自己看，从而去检视自己一直以来主张的谎言叙述书写所带来问题的。¹⁵⁹

张大春对于自己的谎言叙述的重新反思，一边写一边思考自己的虚构与谎言技法所带来的一连串问题以及他对此感到的焦虑不安。所以文本除了是叙述青春成长的焦虑与不确定未来之外，张大春也是与自己（作家的自我）进行对话，再次思索文学功能、其谎言叙述理念，找寻对于他而言，他所追寻的小说新形式、谎言技艺、创作意义这些问题的自我意义的解答。¹⁶⁰而张大春借由侯世春与《我妹妹》的“我妹妹”所进行的平等的对话¹⁶¹，

¹⁵⁸张大春：〈踩影子找影子——一则小说的腔调谱〉，《小说稗类》，页81。

¹⁵⁹胡金伦就指出《我妹妹》是张大春写作历程中期的一次自我检验，尝试透过文本诉说个人（作家）存在的苦闷，以及重新检讨书写的权力。胡金伦认为的是张大春面对了写作的焦虑。详见于：胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，同前注，页209。

¹⁶⁰黄玉玲认为也可比作作家的自我企图在此一连串问题（爱情、两性、家庭成长、父母、生命、死亡、自己之于创作和治疗的关系、语言与权力的关系）的思考中，寻求主体性即是对自我意义的解答。详见于：黄

相较于张大春的认知概念中，作者拥有全知全能的角色而读者却只能二择一，“我妹妹”却是能与侯世春处于正常、平等的对话（张大春在其他人物中总是借由人物的诡异、特意塑造不平等位置的对谈达到他的“文本内在讽刺”目的），而我妹妹却是与侯世春能够正常对话的人物。甚至她的位置还高过侯世春，她能够直接问出张大春内心的焦虑。

只是作为“我”的思考客体的“我妹妹”¹⁶²，笔者认为张大春是特意塑造“我妹妹”，借由她对侯世春的提问，张大春所反思、意识到的问题与局限也才得以得到“正常”的抒发、表白，即借由人物间（哥哥与妹妹）的对谈、侯世春再对妹妹的问题进行深思的独白再呈现于读者面前。

而且对于妹妹直指问题中心（正中要害式）的“逼问”，尤其像是“你为什么要写东西？”¹⁶³、“你交了那么多马子，都是你在跟她们谈恋爱，还是她们在跟你谈恋爱？”¹⁶⁴这类揭发出“虚构”与“谎言”技法的局限、技法演示或自我治疗的困惑的尖锐问题，侯世春也没有强烈抗拒回答，而且张大春还让他进行思考，再明确指出他的“我明白了”、“我发现了”的结论。

玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页 81。

¹⁶¹黄玉玲说明自我的主体性（意即作家的自我）必须与另一具独立思考的他者（也可指侯君欣这角色）进行平等的对话中建立。所以，“我妹妹”的形象支离破碎是因为她只是作为“我”的思考客体。详见于：黄玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页 82。

¹⁶²黄玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页 82。

¹⁶³张大春：《我妹妹》，页 114。

¹⁶⁴张大春：《我妹妹》，页 69。

像是一开始妹妹提问：“你交了那么多马子，都是你在跟她们谈恋爱，还是她们在跟你谈恋爱？”¹⁶⁵ 侯世春还会在“早已明白她意思”（他自己其实也早意识到这样的问题、困惑（即意指张大春的“虚构”与“谎言”技法的局限，也就是国王必须不停地说故事、说故事，妃子们听、听的寓言的寓意）的情况下假意疑问“什么意思？、什么意思？”¹⁶⁶，他好像表现出抗拒回答的样子，但他也终于透露，不是不回答，而是这样确实存在的困惑，他一直到“濒临疯狂的边缘、不断地呕吐”¹⁶⁷的情况下，才约略懂得这道理，也就是他也不得不承认的、借由我妹妹的口头禅“有什么意义？”来作出正视的回答。笔者认为从我妹妹的口头禅“有什么意义？”也可看出，我妹妹寓意了由我妹妹负责揭露问题的“功能”也就是“我妹妹”具有的逼视自我（作家）内心¹⁶⁸的“功能”的效果。

因此，我妹妹是非常重要的角色。而且具有逼视自我内心“功能”的我妹妹，张大春显然是特意塑造的，他并不逃避，也利用该角色，直视、检讨了自己的谎言叙述书写策略的问题。

而且笔者认为张大春是真心想反思虚构与文学功能的问题。因为在文本中，笔者并没有在文本中发现张大春特意挖苦、讽刺我妹妹，而且他是自愿接受“我妹妹”对侯世春的逼问、张大春是自愿让我妹妹发声、疑惑、追问侯世春），让张大春不得不面对自我。

¹⁶⁵张大春：《我妹妹》，页 69。

¹⁶⁶张大春：《我妹妹》，页 69。

¹⁶⁷张大春：《我妹妹》，页 70。

¹⁶⁸笔者认为这也就是黄玉玲说明的，自我的主体性（意即作家的自我）必须与另一具独立思考的他者（也可指侯君欣这角色）进行平等的对话中建立。所以，“我妹妹”的形象支离破碎是因为她只是作为“我”的思考客体。详见于：黄玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页 82。

而对于其他角色，像是陈大夫问侯世春“你在逃避什么？”¹⁶⁹时，张大春给予该人物的下场是“他一丝不挂，被封在一块十尺见方的凝固水泥里面。”¹⁷⁰笔者认为张大春是抗拒他人的咄咄逼人式的逼问，而且他也反讽批评家、读者对于把一个活生生的人用水泥封起来、凝结成一块十尺见方的棺材是非常有创造力、象征性、内在意义的。¹⁷¹而我妹妹在看见“我”写的小说把致使她怀孕的人封在水泥的故事，她的反应是流几滴泪，说：“你不可以这样恨一个人。”¹⁷²

笔者认为张大春也是在嘲讽自己，当他已意识到他只是纯粹把恨意、不满的地方发泄在小说里时，批评家、读者们反而会认为那有着无穷意蕴的创造构思，但那其实只来自于他的恨意、不满、反抗。而“我妹妹”却能够告诉他，“你不可以这样恨一个人。”¹⁷³，笔者认为这也是张大春意识到的自己的写作问题。而“我妹妹”该句话的意思应该也是说明张大春意识满怀恨意、抵抗的文本其实也不能解决自己内心根本的不安、痛苦。因此文本提及的写作目的就是为了“自我治疗”是张大春所愿意面对、去发现的解释了。

另外，笔者认为张大春作者（自我）与他设置的《我妹妹》角色（他者）也可借用拉康的结构精神分析与文学的关系来叙述。拉康提出了“语言的功能不在“交际”而是“为我提供一个讲话的场所”、其镜像理论提及的“自我”是在对另一个对象（他者）的认同中构成的；而这个对象则又是自我的一种想象性的投射。¹⁷⁴拉康指明的是作者建构的文本中的叙述，是利用语言达到了“为我提供一个讲话的场所”，这也就是文学叙述的功

¹⁶⁹张大春：《我妹妹》，页 122。

¹⁷⁰张大春：《我妹妹》，页 123。

¹⁷¹张大春：《我妹妹》，页 125。

¹⁷²张大春：《我妹妹》，页 125。

¹⁷³张大春：《我妹妹》，页 125。

¹⁷⁴王先霈、胡亚敏：《文学批评导引》，页 120。

能。而叙述中的角色（他者）则是作者所建构的，透过作者所建立的他者，作者也找到了他者所反射出的自我，因为他者也就是自己所想象出的投射（自己）。

笔者认为的是，文学作为“为自我提供一个讲话的场所”，也就是借由文学文本确立出自我。透过他者，文本也是作者认识自己的场所，而自我被他者认同所构成，也意即他者是可以反射出自我的。

笔者认为的是“我妹妹”也就是张大春所特意塑造的“他者”。叙述者“我”是文本的主体¹⁷⁵，“我妹妹”相对而言是客体。而张大春作者的自我也就是通过他者与文本的主体的对谈，身为读者的我们，也能通过张大春塑造的我妹妹、叙述者“我”得以反射出张大春想法的人物，看见张大春的“自我”（虽然也可能存在着读者依然不能清晰发现张大春的自我，但是笔者想指明的是，读者是可以通过人物发现作者的“自我”的）。而张大春也能借由自己特意塑造的，形象支离破碎的“我妹妹”，作为“我”的思考客的人物，逼视自己的内心。¹⁷⁶

¹⁷⁵主体是指有意识地进行实践和认识活动的人或集团。客体是主体对象性活动所指向的那部分事物和现象。把人叫主体，把对象叫客体，就意味着人和对象之间具有一种主导与非主导，主动与被动的关系。

¹⁷⁶黄玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页 82。

小结

本章节是探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思。于第二节，笔者分成四小节，为的就是从不同方面理解张大春的反思。首先，〈反思语言操控与人的互动关系〉的论述中，笔者认为张大春意识到了叙述与聆听的关系除了是欺压被迫的关系外，其实更包括了两方的互动关系，即互相配合接纳的。所以，聆听者之所以聆听也是因为愿意聆听。而张大春处于主导地位的不断叙述，其实也是存有问题的，因为语言也是拥有交流、互动的功能。

论述〈反思“虚构”与“谎言”技法的局限〉的部分中，张大春认为的一切诠释皆解虚构的观点及其充分表现谎言技艺也是有局限、问题的，也就是读者并不能全面理解张大春的谎言叙述，或会被他蒙骗、或不能理解他的寓意，而且他的谎言书写态度也让他的读者们反而不会相信他在文本中（小说）真诚叙述的、属于真实部分的内心自剖。读者也同样会误解他在文本的谎言叙述，以为那才是真实的。

因此《我妹妹》中的“我妹妹”口头禅“有着什么意义”，其实应该也是张大春最感困惑与无奈的发问。另外，张大春的谎言叙述书写中留给读者和批评家的想象空间，应该可以说是除了让读者反思、质疑小说的真实性，语言建构事实的能力，也包括了他因为不信任而保留、并未叙述的抒情部分。

论述〈技法演示或自我治疗的困惑〉的部分中，笔者认为张大春已思索、愿意“发现”（面对）写作意义是为了自己、给自己的治疗。而胡金伦就提及“我（作家）之所以存

在”是《我妹妹》的中心问题。“我”不停地写作，不断地为自我“治疗”，以证明“我”的存在。¹⁷⁷

论述〈具有逼视自我内心“功能”的我妹妹〉的部分中，只是作为叙述者“我”的思考客体的“我妹妹”¹⁷⁸，笔者认为张大春是特意塑造“我妹妹”，借由她对侯世春的提问，张大春所反思、意识到的问题与局限是借由人物间（哥哥与妹妹）的对谈、侯世春再对妹妹的问题进行深思的独白再呈现于读者面前。

¹⁷⁷胡金伦：〈第七章：少年大头春和说书人张大春〉，《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，页214。

¹⁷⁸黄玉玲：〈第四章：迷途知返（1992-1996）〉，《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，同前注，页82。

第四章 结语

笔者将以以下两节即研究成果与研究限制和未来建议来作为论述结语的内容部分：

第一节 研究成果

笔者一直想知道是什么原因影响张大春的写作主张，即从对写实主义质疑再主张“一切诠释皆是虚构”的文学观点。因此笔者选择以文化批评方法去联系张大春的时代背景、当时的文学思潮而从得知这些事件，即张大春的台湾外省人第二代身份、台湾 1949-1987 年处于戒严时期、1977-1978 年发生的乡土文学论战事件。笔者认为这些外在现实因素很大程度影响了他的文学形成观念。

笔者会去追究张大春所受到的外在现实因素从而奠基其未完成《我妹妹》前，所持有的强烈主张一切诠释皆是虚构的文学观点、张大春为何进行谎言技艺书写模式化身为文学特技表演者的原因外¹⁷⁹，也是为了能更贴近张大春的思想层面以能更有把握理解文本《我妹妹》，其实也是因为不能接受张大春的不信任任何一切的观点、谎言叙述书写的策略，这让笔者也非常困惑写作的意义在哪里？因为即使对现实世界充满困惑与不解，但是笔者认为写作能带给人抚慰人心的效果。

通过本文探讨张大春《我妹妹》中对虚构与文学功能的反思，虽然笔者很多观点都是从学者们发现到的观点得来的，但是笔者觉得很感满足，因为笔者一直想发现张大春早期

¹⁷⁹黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 214。

就反思虚构与文学功能的文本，笔者选择文本《我妹妹》，虽然张大春并没有在文本中透露很多明确信息，但是能够发现张大春在创作生涯近 17 个年头的文本¹⁸⁰对自己早期文学观点的回顾、反思，也很让笔者觉得，张大春也认同了文学功能其实也就是能够相信、信任自己的信念，就算否定了一切也要相信自己，相信文学如同黄锦树言明的有着“真诚的谎言”的功能。¹⁸¹

另外，也因为张大春让我意识到虚构与真实的模糊界限的意义。这也让笔者更领略现实也充斥着的大叙述权威、官方说法。的确也没有纯粹、“肤浅的“现实、虚构”的二元论。¹⁸²

第二节：研究限制和未来建议

笔者研究的方向是追究于张大春“为什么撒谎”、“撒谎”带来的问题。而对于黄锦树把张大春的谎言技艺归为后设技艺的写法，笔者也并没有去深究。其他学者也归划张大春的魔幻现实也属于后设写法的问题，笔者也没有去理解。但是基本上，学者是因为张大春符合了后设写法的特征而认可其后设写法，最明确的就是张大春对写实主义的反动。但是问题是张大春不认同、不认可的是台湾乡土写实主义文学的“写实主义”。而写实主义的明确旨意，笔者也并未深究。只大约得悉曾处于戒严、相等于封闭式的台湾在“白色恐

¹⁸⁰笔者以张大春 19 岁获奖短篇小说《悬荡》为其创作生涯的第一年开始算起至张大春 36 岁完成《我妹妹》止，推算出《我妹妹》是张大春创作生涯近 17 个年头创作出的文本。对于张大春《悬荡》、《我妹妹》的发表年份是依据《最初》中的〈张大春写作年表〉为准基。详见于张大春：〈张大春写作年表〉，《最初》，同前注，页 259-261。

¹⁸¹黄锦树：〈书写张大春之书写——谎言的技术与真理的技艺〉，《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，页 217。

¹⁸²张大春：〈代序 一切都是创作——新闻·小说·新闻小说〉，《张大春的文学意见》，页 14。

怖”笼罩下，其文学思潮、文学主义是比较难以与外界接触，而致使台湾的写实主义源头并不明确。

而因为笔者也是通过学者们理解、学习知识的，也确实提不出有效、帮助性质的未来建议予其他人。

参考资料

一、专书

1. 古继堂：《台湾新文学理论批评史》，台北：秀威资讯科技，2009。
2. 黄锦树：《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》，台北：麦田出版社，2003。
3. 茅家琦：《蒋经国的一生和他的思想演变》，台北：台湾商务，2003。
4. 齐邦媛：《雾渐渐散的时候》，台北：九歌出版社，1998。
5. 王先霈、胡亚敏：《文学批评导引》，北京：高等教育出版社，2005。
6. 王先霈、胡亚敏：《文学批评原理》，武汉：华中师范大学出版社，1999。
7. 杨照：《文学、社会与历史想象——战后文学史散论》，台北：联合文学，1995。
8. 张大春：《公寓导游》，台北：时报文化，2002年版。
9. 张大春：《鸡翎图》，台北：时报文化，1980。
10. 张大春：《聆听父亲》，台北：时报文化，2003。
11. 张大春：《认得几个字》，台北：INK 印刻文学生活杂志出版，2007。
12. 张大春：《四喜忧国》，台北：远流出版，1989。
13. 张大春：《我妹妹》，台北：INK 印刻文学生活杂志出版，2008年版。

14. 张大春：《小说稗类》，台北：联合文学，2004。
15. 张大春：《张大春的文学意见》，台北：远流出版，1992。
16. 张大春：《最初》，台北：时报文化，2002。
17. 张诵圣：《文学场域的变迁—当代台湾小说论》，台北：联合文学，2001。
18. 周庆华：《台湾文学与“台湾文学”》，台北：生智文化事业，1997。

二、学位论文

1. 何明娜：《张大春短篇小说研究》，台北：台湾师范大学国文系在职进修硕士论文，2004。
2. 胡金伦：《政治、历史与谎言—张大春小说初探（1976—2000）》，台北：政治大学中文系硕士论文，2001。
3. 黄清顺：《台湾小说的后设之路—后设小说的理论建构与在台发展》，台北：台湾师范大学国文研究所硕士论文，2002。
4. 黄玉玲：《在若即若离之间：张大春创作历程与主体建构》，台北：淡江大学中国文学研究所硕士论文，2005。
5. 赖穆萱《后现代青少年的辩证：论张大春的成长三部曲》，台南：国立成功大学中国文学研究所在职专班硕士论文，2011。
6. 林铭亮：《讽刺与谐拟—论张大春小说中的讽喻主体》，新竹：清华大学中国文学系硕士论文，2010。

7. 刘晓南：〈张大春访谈录〉，《第四种批评——以格非、曹文轩、张大春为例》，北京：北京大学博士研究生学位论文，2006。
8. 许秀华：《论台湾后设小说的叙述转变——以张大春和骆以军作为分析对象》，杭州：浙江大学硕士学位论文，2009。
9. 张腾云：《历史与小说的双重悖论——论张大春文学书写中的历史叙事》，广东：汕头大学硕士学位论文，2007。
10. 郑淑怡：《写实、魔幻与谎言——张大春前期小说美学探讨（1976-1996）》，台中：东海大学中文研究所硕士论文，2010。

三、期刊论文

1. 王巧玲：〈张大春——很难与旧中国一刀两断〉，《新世纪周刊》2008年第10期。
2. 王宇星：〈讲故事的顽童〉，《语文世界》（高中版）2008年第6期。

四、报刊文章

1. 丁杨整理：〈张大春：《城邦》之后再无难事〉，《中华读书报》第011版〈书评周刊·文学〉，2011年1月26日。
2. 杨锦郁：〈创造新的类型，提供新的刺激——李瑞腾专访张大春〉，《文讯》1994年第99期。
3. 朱天文：〈每周新书金榜《聆听父亲》张大春著 时报文化出版公司——弱点的张大春〉，《联合报》B5版〈书评花园读书人〉，2003年8月24日。

五、互联网文章

1. 陈芳明：《世纪末文学·世纪初台湾——刘亮雅《后现代与后殖民》导读》，《台湾文学部落格》2006年8月9日，

http://140.119.61.161/blog/forum_detail.php?id=167。

2. 张大春：〈霸凌黄春明太容易〉，《苹果日报·果然有话》，2011年05月31日，

http://tw.nextmedia.com/subapple/articleblog/art_id/33425024/IssueID/20110531

。

3. 张大春：《乡土文学看台湾文学与文化》，《世纪大讲堂》2011年2月26日，

http://www.zgxcfx.com/Article_Show.asp?ArticleID=32570。

4. 张大春：〈演讲稿：从武侠小说谈小说的书写（二）〉，《张大春的博客》2010年8月

27日，http://blog.sina.com.cn/s/blog_6b736b5b010012kw.html。