



超人與地母：趙淑俠和嚴歌苓小說的 國族形象建構之比較

侯作珍

南華大學文學系副教授

摘要

二十世紀歐美地區的華文文學，由留學生和移民發展出離散書寫，常涉及中西文化的衝突、身分認同的矛盾等問題。處在兩種文化夾縫之間的海外華人如何看待中國和西方文化、如何調和兩者之矛盾，遂成為作品關切的主題。其中，對於國族形象的重新建構，乃是肯定自我和確立認同的方式之一，此又涉及了文化思想的吸收和運用。本文感興趣的問題即是：在經歷了西方文化對中國文化的衝擊，以及找不到定位的失落感與失根之苦，海外華文作家如何重新建構國族形象來肯定自我的價值？中國文化對國族形象的塑造，產生了什麼作用和影響？而國族形象與特定時代的國族處境之間的關聯為何？這些問題都值得深入研究。

本文以台灣作家趙淑俠和大陸作家嚴歌苓的小說為例，探討兩人如何以中國文化的儒家和道家思想，建構「超人」和「地母」這兩種國族形象的類型，並分析兩者的時代處境與國族形象建構之關係。「超人」形象代表了七〇年代台灣面對國際變局時的紮根本土、自立自強的勵志心理，折射出知識份子救國濟世的使命。而「地母」形象則代表了九〇年代中國大陸移民深入異



國時的質樸包容、柔性突圍的策略，具有庶民生存的智慧。這兩種國族形象從不同的時代處境出發，吸取不同面向的中國文化作為美學寄託，成功化解了文化衝突和認同危機。

關鍵字：趙淑俠、嚴歌苓、海外華文文學、離散書寫、國族形象。



Superman and Mother Earth: A Comparative Study of the Construction of National Images in the Works of Zhao Shuxia and Yan Geling

Zuo-Zhen Hou*

Abstract

In the overseas Chinese literature since the 20th century, diaspora writing by overseas students and immigrants in Europe and America often involves cultural impacts between the east and west and identity identification in positioning. This has shaped the spiritual appearance of exile and wandering of overseas Chinese. How overseas Chinese in the gap of two cultures look at Chinese and western culture and harmonize the contradiction has been one of the major concerns by overseas Chinese. This paper focuses on how overseas Chinese writers, based on self-esteem of nationalism, reestablish national image to identify the value of self-existence after going through impacts of powerful western culture on Chinese culture and strong sense of loss not being able to find positioning?

One can see two types of national images—superman and mother earth—in the novels by Taiwanese writer Zhao Shuxia and Chinese author Yan Geling, which happen to be in contrast of toughness and mildness. With the example of

* Associate Professor, Department of Literature, Nan-hua University.



these national images, the paper explores the Confucianism and Taoism spirit in Chinese culture and relation of construction of respective era and national images. Superman represents encouragement of foundation in Taiwan for self-reliance in the 1970's under International situations. Mother earth symbolizes tolerance and conciliation strategies of Mainland China in 1990's in foreign lands. Based on the needs in different eras, the two images reconcile cultural conflict and identification crisis.

Keyword: Zhao Shuxia, Yan Geling, Overseas Chinese Literature, Diaspora Writing, National Image.



一、前言

自古以來，中國人就有移居海外的紀錄，而在二十世紀達於巔峰。基於戰亂、經濟、求學等因素，二十世紀的中國人大量遷徙海外，並以歐美等西方先進國家為主要居留地，也產生了海外華文文學的離散書寫風潮¹。此一風潮可追溯到晚清的海外小說，其中出現的華工移民和留學生的題材，奠定了五四以後海外文學創作的主線²，至二十世紀中葉以降，在歐美地區形成了兩波高峰：一是以六、七〇年代台灣留學生為主體的創作，作品中常以知識份子的去國懷鄉、漂泊無根與感時憂國的情懷為素材，充滿苦悶與徬徨；二是以八、九〇年代中國大陸的留學生與各行各業的移民為主體的創作，由於身分背景較多元，作品中不再以知識份子為主要描寫對象，而涉及其他勞動和技術階層的描寫，感時憂國的苦悶也隨之淡化，轉向為抒發在異國生存奮鬥的艱辛與刻苦³。

儘管描寫對象和抒發的情懷有所不同，然而身處種族和文化迥異於中國的歐美國家，不能不面對中西文化的衝突、身分認同的矛盾等主體價值定位的問題，因此，處在兩種文化夾縫之間的海外華人如何看待中國文化和西方文化、如何調和兩者之矛

¹ 海外華文文學並不限於歐美地區，還包括其他國家如新加坡、馬來西亞、菲律賓、泰國、越南、印度、日本、韓國、澳洲等地的華文創作，作者主要是華人，也包括非華裔外國人用華文寫的作品。大體上只要是在中國以外的國家或地區，用華文為表達工具來創作的文學作品，即可稱為海外華文文學。可參陳賢茂主編：《海外華文文學史》第一卷（福建：鷺江出版社，1999），頁7。目前海外華文文學的創作，以東南亞和歐美澳地區較受矚目。

² 晚清的海外小說有描寫華工在美國所遭遇的非人待遇，如《苦社會》；也有暴露出國留學的艱苦或留學生的黑暗面，如《苦學生》、《新孽鏡》等，其寫實意義高於文學價值，但也下開五四以後相關作品的先河，如郭沫若、郁達夫、許地山、冰心、老舍、林語堂等人，皆有對留學生或移民的刻畫描寫。可參蔡雅薰：《從留學生到移民：台灣旅美作家之小說析論 1960-1999》（台北：萬卷樓，2001）。

³ 六、七〇年代台灣留學生的創作有白先勇、於梨華、聶華苓、張系國、劉大任等人，八、九〇年代大陸留學生與移民的創作則有查建英、蘇葦、嚴歌苓等人。參考劉俊：〈第一代美國華人文學的多重面向——以白先勇、聶華苓、嚴歌苓、哈金為例〉，《常州工學院學報（社科版）》第24卷第6期，（2006.12）。



盾，遂成為歐美地區華文創作關切的主題之一⁴。

挾著帝國主義和殖民經濟的文化優勢，西方文化以一種強勢的文化姿態對中國文化造成了衝擊，也使中國人產生了自卑和崇洋的心理，否定自己的文化，或擺盪在兩種文化之間無所適從，陷入找不到定位的強烈失落感中，從而有失根之痛苦。海外華人的離散書寫的核心問題之一便是文化衝突⁵，包括了西方文化所帶來的心理震撼、西方形象的描寫、以及西方人如何以東方主義的眼光觀看中國？而面對西方文化的優越感和種族歧視，又該如何自我定位？此時便產生以鄉愁和回歸的想望，重新建構國族形象，來作為文化認同和自我價值確認的重要手段，可視為一種「文化戀母」現象⁶，因此，海外華文小說經歷了從失根到尋根回歸的過程。本文感興趣的問題即是：在面對中西文化衝突所招致的失落感與失根之苦，海外華人作家如何在其作品中重新建構國族形象，來肯定自我的價值？而國族形象的重塑，往往涉及文化思想的吸收和運用，那麼中國文化對國族形象的塑造，又發揮了什麼作用和影響？國族形象與特定時代的國族處境之間，具有何種關聯？這些問題在目前的海外華文文學研究中，是值得開發和深入探討的。

本文所說的國族形象，是指作家在文學中所塑造的中國形象，乃是一種符號性的建構物，藉由文學中的符號表意系統，創造能呈現中國、或能使人從不同方面想像中

⁴ 其他的主題還包括漂泊與鄉愁、尋根與回歸、主婦病與唐璜症候等，可參蔡雅薰：《從留學生到移民：台灣旅美作家之小說析論 1960-1999》。

⁵ 劉登翰曾指出，文化主題是海外華文文學最普通也是最重要的主題。從二〇年代至九〇年代，以留學生為主的海外華文文學不斷對傳統文化進行著反思，並在倫理、政治和經濟層面上遭遇中西文化的衝突。見劉登翰：〈北美華文文學的文化主題與二十世紀中國文學的關係〉，《華文文學的大同世界》（台北：人間，2012）。

⁶ 佛洛伊德認為，人在遭遇挫折的時候，很容易產生一種回歸母體的強烈渴望。從出生開始，人便告別了溫暖和平的母體，踏上生老病死的苦難歷程，因而在潛意識中，無時無刻不萌現重回母體的願望。在海外離散書寫的作品中，也常見這種遭遇異國文化衝擊而想要回歸母國文化懷抱的心理，因此產生了文化戀母現象。可參考沈慶利：《現代中國異域小說研究》（河北：北京大學出版社，2009），頁 62。



國的具有審美魅力的藝術形象⁷，通常可透過語言、神話、地景、人物或物件等具體的文化符號來表現。中國形象，可以是外國人以「他者」視野所創造，也可以來自中國人對自身的文化想像。當一個文化被以客體化／對象化的方式對待，無論是來自於他文化的觀看，或是來自於文化自身的再現，其中的符號策略都是值得思索的。學界對於檢討中國如何以符號的身分出現、如何被不同的方式模塑並展演不同的意義，也做過許多研究⁸。而中國形象在二十世紀成為文學作品中模塑的焦點，則是受到晚清以來民族危機的刺激。

中英鴉片戰爭之後，中國遭遇到來自西方的沉重打擊，不再享有作為世界中心的古典性榮耀，在列強的軍事和文化侵略下面臨嚴重的生存危機，古典中國「我強他弱」的文化圖式，一變而為現代中國的「我弱他強」的文化圖式，因此中國形象成為一個需要重新追問的急迫問題⁹。為了解決此問題，作家們開始透過文學建構中國形象，從正面或反面來喚起民族意識，謀求民族文化的改革與復興。常見的論述是把中國想像成老弱的病體，需要救亡與療癒，例如劉鶚的《老殘遊記》，以破船隱喻衰敗的中國，魯迅的〈阿Q正傳〉則以愚昧無知的阿Q，象徵封閉自大的中國，郁達夫〈沉淪〉中衰弱的留學生，亦代表著積弱不振的中國，皆是以反面形象塑造中國的國族形象，藉以寄託民族與文化改革的大義。可知國族形象的塑造，往往和特定時代的國族現實處境有關。

一九四九年以後，台灣和海外華人所塑造的國族形象又有所變化。台灣和海外華

⁷ 可參王一川：《中國形象詩學：1985年至1995年的文學新潮闡釋》（上海：三聯書店，1998），頁10。

⁸ 見劉紀蕙：〈序論：何謂「中國」？哪裡有「台灣」？〉，收入「中國符號與台灣圖像」專號，《中外文學》第29卷第2期，（1990.7），頁18-19。楊四平：〈現代中國文學域外傳播與「中國形象」塑造的歷史演進〉，《澳門理工學報》2014年第4期，則指出現代中國文學域外傳播過程中的中國形象塑造，經歷了貧弱中國、紅色中國到開放中國的形象轉變。

⁹ 可參王一川：《中國形象詩學：1985年至1995年的文學新潮闡釋》，頁12-15。



人由於位居中國的邊緣以及不在中國，往往急切地追求中國認同，創作者按照自身對中國的詮釋和慾望再現他們的中國¹⁰。他們常以中國文化塑造美學的中國，以文化鄉愁與文化中國的想像，來代替那回不去的現實中國。例如台灣的余光中以古典詩詞凝固中國、三三集團從《詩經》傳統形塑禮樂中國，具馬華背景的神州詩社則從《楚辭》的狂放和武俠世界想像中國。東南亞的華文文學如新加坡、馬來西亞、印尼和泰國等地，亦不乏以中國文化和古典文學的想像來塑造中國¹¹，然而這些國族形象都與現實的中國有頗大落差，反映的是不在中國的離散族裔對原鄉追尋的美好寄託。於是我們看到，在台灣或海外的華人，多會以中國文化的各種內涵來建構他們的國族想像，用以彌補現實中國的缺位與不足。

在歐美的華文文學中，以中國文化重建國族形象，用來抵禦西方文化並確認自我的價值，則是七〇年代以後的一個創作的趨勢。六〇年代台灣留學生筆下充斥著流浪的中國人的身影，隱喻了兩岸分裂後破碎失根的國族形象。七〇年代以後，受到保釣運動和中美斷交的刺激，國族形象又開始振興和強化，至八、九〇年代後，大陸的留學生和移民大增，不同的生存壓力使國族形象再度轉為不同面向的美化¹²。因此我們看到，國族形象不論是正面或反面，都反映了當時的時代社會特徵及所欲解決的問題，透過分析國族形象塑造中的想像成份及建構方式，可以探知其背後的心理動機、現實需求與深層文化結構。

¹⁰ 可參鍾怡雯：《亞洲華文散文的中國圖象 1949-1999》（台北：萬卷樓，2000），頁 42。

¹¹ 可參鍾怡雯：《亞洲華文散文的中國圖象 1949-1999》第二章、第三章和第四章。根據鍾怡雯的研究，東南亞的華文文學由於所處的本地環境殊異，亦會融入與本土的互動，使中國的內涵帶有當地本土的色彩。

¹² 這種對於移民前的所謂「祖國」的留戀通常反映了融入本土的困難，不管是自覺的或不自覺的。當移民安頓下來，開始在地化，許多人在他們第二代或第三代便選擇結束這種離散狀態，因此「離散有其終時」，見史書美《反離散：華語語系研究論》，（台北：聯經出版社，2017），頁 47。



本文以七〇年代的台灣作家趙淑俠和九〇年代的大陸作家嚴歌苓的小說為例¹³，主要是從兩部長篇《我們的歌》和《扶桑》，分析兩人如何運用中國文化的儒家和道家精神，建構「超人」和「地母」這兩種國族形象的類型，並探討兩者各自的時代處境與國族形象建構之關係¹⁴。透過對兩者的分析比較，可以看到不同時代的海外華文作家所面臨的文化衝突和困境，以及她們如何利用中國文化的不同面向，打造國族形象的完美神話，作為美學的寄託，這些探討將有助於我們了解海外華文小說的國族形象建構之多重面貌，以及背後所反映的現實處境與文化作用的影響。

二、趙淑俠小說中的國族形象： 「超人」、民族主義與儒家的道德理想主義

趙淑俠，一九三一年生於北京，她是從大陸去台灣的作家，一九六〇年赴歐洲留學，後來旅居瑞士，開始專業寫作，長篇小說《我們的歌》使她一舉成名¹⁵。這本小說描寫的是一群台灣去德國的留學生，從崇洋失根到返台尋根的故事。小說完成於一

¹³ 選取這兩位作家做為分析研究的對照，一則基於兩人皆出生於中國，具有中國認同，她們的作品中皆有著回歸中國文化的濃郁色彩，卻擷取了不同的文化面向。二則因為這兩人分屬兩岸不同的背景與世代，趙嚴兩人的年紀相差二十七歲，可以彰顯海外華文文學研究的社會背景與世代差異的取向，呈現七〇年代海外知識分子到九〇年代的海外庶民，因身分不同而形塑出迥異的國族形象與生存策略，由此可開闢新的比較研究的視野。

¹⁴ 目前學界著於《我們的歌》和《扶桑》的研究，前者多為書評，如白蘊華：〈異鄉人的心路——縱談趙淑俠小說「我們的歌」〉，《文藝月刊》200期，（1986.2），林黛嫻：〈一首源遠流長的歌——「我們的歌」讀後〉，《明道文藝》71期，（1982.2），並未有學術論文；後者則研究者眾多，討論《扶桑》的論文有蔡雅薰：〈試析移民小說的幾個特質——以嚴歌苓「扶桑」為例〉，《中國現代文學理論》第六期，（1997.6），李佳芬：〈嚴歌苓的海外華人故事——「扶桑」析論〉，《中國文化月刊》268期，（2002.7），林佳芬：〈嚴歌苓「扶桑」的歷史抒懷〉，《東吳中文研究集刊》11期，（2004.7），王越凡、蔡文榮：〈論嚴歌苓「扶桑」中的矛盾性〉，《嶺東通識教育研究學刊》5卷4期，（2014.8）等。前述書評和論文都未聚焦兩人小說中的國族形象，但仍可提供本文其他面向的參考。

¹⁵ 《我們的歌》長達數十萬言，在《中央日報副刊》連載了一年半，造成極大轟動，並獲得中國文藝協會該屆的中國文藝創作獎。見邱怡瑄：〈繪出異鄉的風景——專訪趙淑俠女士〉，《文訊》，（2003.5），頁77。



九七九年，正是台灣經歷了保釣運動和鄉土文學運動，民族意識和熱愛家國的情感高漲的年代。因此小說中描寫的海外知識份子，有別於六〇年代以來漂泊無根的「流浪的中國人」的形象，出現了強烈的中國認同與回歸意識，男主角江嘯風即為一代表人物。

江嘯風是音樂天才，他留學德國的目的，不是為取得博士學位，好於國外謀發展，反而想在吸收西方技藝後，回台灣創造「我們的歌」，創造屬於中國自己的音樂，發揚民族精神。在時下崇洋的潮流中，他的回歸被世俗觀點（以女主角余織雲的母親為代表）視為沒出息，被大多數的留學生斥為不切實際，余織雲用愛情也無法改變他的志向，他說：「我追求的不是一般人認為有價值的名利，我追求的是自己的理想，而我的理想是只有在自己的國家才能實現的。」¹⁶他回台灣組合唱團，推行「我們的歌」，遭遇挫折也不放棄，甘願做個寂寞的播種人。

江嘯風重民族大義而輕個人名利，正是孔子所說的「君子喻於義，小人喻於利」的最佳典範¹⁷，崇高的精神和美好的品德在他身上集中的體現，他力抗世俗的崇洋風氣，把國家民族利益置於個人利益之上，有儒家知識分子「以道濟世，兼善天下」的使命感，並將之視為責任和義務，不畏阻礙、不計利害的去實現它，這種超越凡俗的「超人」形象，指涉的是堅持道德理想、不隨流俗和不謀私利的人格價值¹⁸，並體現了儒家的「士不可以不弘毅，任重而道遠」、「自反而縮，雖千萬人，吾往矣」的人格氣節和道德修養¹⁹。

¹⁶ 見趙叔俠：《我們的歌》（台北：中央日報，1985），頁 372。

¹⁷ 見《論語里仁第四》，可參宋朱熹撰：《四書章句集注》（北京：中華書局，1983），頁 73。

¹⁸ 本文所說的「超人」不同於尼采定義的「超越一切傳統道德規範，自樹價值尺度的創造者」之超人。本文的超人是堅持道德理想來抵抗墮落流俗與私利誘惑的人，因凡人皆隨流俗打轉、受私利矇蔽，超人卻能夠以道德理想力抗流俗，不為私利所動，其人格已超越凡俗的境界。

¹⁹ 見《論語泰伯第八》和《孟子公孫丑章句上》。可參宋朱熹撰：《四書章句集注》，頁 104、230。



我們也可以說，超人形象的根本原則就是儒家的義利之辨。義利之辨即公私之別，人之為不善，全由溺於物、蔽於私而起。從私念則求利，從公心則求義。義即正當之理，人之所以能求正當，在於人能立公心。能立公心者，在實踐中必求正當。仁即公心，亦是義之本²⁰。《我們的歌》所塑造的超人形象，便是將義利之辨的內涵，具體化為民族主義（正當、公心）與崇洋媚外（物欲、私利）的對比。由此觀之，江嘯風即是民族主義和儒家道德理想主義的化身。

所謂的道德理想主義，乃本著忱惕惻隱之心作實踐，從家庭到國家天下，都是在盡性和盡倫中負起道德實踐的責任。由家至國，是儒家實踐之層層擴大和層層客觀化，因為他們的躬行實踐以天下為己任的「實踐之積極性」，以及那種以其學問為實踐之指導原則的「理論之積極性」，所以他們洋溢著滿腔理想來領導與鼓舞社會²¹。江嘯風正是以道德理想主義的堅持，扛起復興民族文化的大任，而將個人私欲（名利、愛情）置之度外，完成「義以為上」的實踐之積極性。這裡的義，便是國家民族大義。

趙淑俠以儒家的道德理想人格塑造江嘯風的超人形象²²，正可視為一種國族形象和國族認同的重新建構，這具體表現在小說中對崇洋思潮的批判、對西方人的東方主義思維的反抗、對勞動階級的肯定與中產／知識階級的嘲諷，以及將族群融合、愛台灣和中國認同結合起來的浪漫理想。透過這些觀念的宣揚，試圖破除西方文化的優越感，並消弭台灣內部所存在的族群矛盾，共同凝聚中國認同的共識，以中國文化（中國音樂）的建立來與西方文化相抗衡，做為民族自尊心強化的基礎，進而確立自我的

²⁰ 可參勞思光：《新編中國哲學史》（台北：三民書局，1988），頁120。

²¹ 「道德理想主義」是牟宗三對儒家學說精義的概括，見其所著《道德的理想主義》（台北：學生書局，2000），頁36-37。

²² 此一超人形象在趙淑俠的《賽納河之王》也出現過，見其所著《西窗一夜雨》（台北：道聲出版社，1984）。在長篇小說《賽納河畔》更藉其中主角宣傳儒家思想，可見趙淑俠的小說是以儒家文化精神作為創作依據。



價值。可分述如下：

(一) 對崇洋思潮的批判

戰後的台灣，由於被納入以美國為首的國際政治體系的冷戰結構之中，加上美援文化的影響，社會風氣普遍崇洋，盲目追逐西方文化，赴歐美留學也成為潮流。余織雲的母親縮衣節食十年，就為了供女兒出國留學，並要她在國外嫁個金龜婿，把弟妹都弄出國發展。余織雲學的是中國文學，卻要赴德國進修，自己也感到追隨潮流的心虛，其弟凌雲一針見血的批判：「這個時代的中國人，崇洋已經到了不可遏止的程度。不管是誰，不管是學什麼的，全搶著往國外跑，而且全是一去不歸。…這是潮流，是社會和人心思想的病態。」²³許多人在國外過得不好也不敢回國，如謝晉昌沒拿到博士學位，在德國打工度日，雖想家但不敢賦歸；而陳玲玲一家人在國內不愁吃穿，卻寧願到國外去過難民般的生活。出國其實是人的虛榮與物欲所致，是為了面子和炫耀。凌雲決定不出國，留在台灣辦雜誌，宣傳民族文化，和江嘯風志同道合。

江嘯風回台灣後，見到台灣民生富裕，精神文化卻一蹶不振，全是「被洋化過，不中不西的東西。滿街都是吵死人的靡靡之音，…有些時髦的作家們，發明了一些十分難懂的西化中文，西化到已經不像中國文字了。」²⁴他看到台灣當時風靡的流行音樂和現代主義文學的過度西化傾向，更計畫要到各處演唱「我們的歌」，抵抗外來的靡靡之音。他說：

現在一般文學藝術音樂方面所表現的苦悶和迷失，什麼解剖靈魂之類的說法，不是中國人的感情，那是西方哲學思想帶給西方社會的病痛，跟我們中國的社會發生不了關連，因為我們是有古老文化，完整的倫理制度的民族，強韌而高

²³ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 62-63。

²⁴ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 380。



深，有自己的道路，不會、也不必受這類墮落思潮的影響²⁵。

這段話將西方文藝的苦悶與迷失視為墮落，並與中國傳統文化的價值作出區隔，其實和鄉土文學論戰之初，關傑明率先批評中國現代詩是生吞活剝模仿西方的情感和技巧，卻拋棄了中國的傳統；唐文標進而呼籲詩人要正視中國文學的詩騷傳統，是同樣的觀點；也與陳映真批判文學青年把外國頹廢文學當做自己的傳統，並肯定鄉土文學以民族的語言和形式，掙脫墮落文學的影響，創作「在台灣的中國文學」有異曲同工之妙²⁶，皆屬於民族主義文化觀的立場。出國風氣、流行音樂和現代主義文藝是六、七〇年代台灣崇洋思潮的表徵，透過江嘯風和余凌雲對此一時潮的批判，可以看到超人們的力抗流俗、回歸民族文化傳統，正是一種重新塑造自尊自信的國族形象、凝聚積弱渙散的國族認同的力量。

（二）對西方人的東方主義思維的反抗

薩伊德（Edward Waeife Said, 1935-2003）在他的名著《東方主義》中，指出了西方國家自十八世紀末葉以來，建構了一種關於東方國家的認知與話語系統，將東方視為異己和他者，作為西方的對照與區隔，將西方人置於東方人之上，以凸顯西方的優越感。經由西方的再現與詮釋，東方是落後、野蠻、專制、好淫的象徵，這種東方主義的觀看，是為了支配、再結構並施加權威於東方之上的一種西方形式²⁷，充滿了扭曲的偏見。

《我們的歌》便寫到江嘯風作了一首中國音樂〈祖國在呼喚〉，德國歌舞團經理

²⁵ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 586。

²⁶ 可參關傑明：〈中國現代詩的困境〉、〈再談中國現代詩：一個身份與焦距共同喪失的例證〉；唐文標：〈什麼時代什麼地方什麼人〉、〈僵硬的現代詩〉、〈詩的沒落〉；陳映真：〈建立民族文學的風格〉等文。收入何欣主編：《當代中國新文學大系：文學論爭集》（台北：天視出版，1979）。

²⁷ 見薩伊德（Edward W.Said）著，王志弘等譯：《東方主義》（台北：立緒文化出版，1999），頁 4。



略文塔出重金購買上演權，要求江嘯風將它改成「甜一點、趣味一點」的歌舞劇，「叫男的全梳長辮子，女的帶草帽，穿高開叉旗袍，臉全塗成黃色，眼睛畫成一條縫」，並更名為〈辮子的懷戀〉，被江嘯風斷然拒絕²⁸。在西方人眼中，中國男人的辮子是落後的象徵，而中國女人穿高開叉旗袍，更是神秘和性感的欲望投射，這樣的詮釋與再現，充滿了西方人對中國人不對等的權力壓迫與貶抑，透顯出西方對中國形象的刻板化，即中國是封閉與可欲望的低等民族。

在江嘯風和余織雲一同觀看奧國作曲家所作的歌劇〈微笑的國度〉時，也發現在這部描寫中國故事的作品中，有許多歧視中國人的荒謬劇情，例如中國皇帝光著膀子，表情像非洲野人；太監收賄舞弊，言行下流；而且「中國人全愛白種人愛得死去活來，恨不得什麼都給人家，可是還得不到人家的青睞，連貴為王子和公主的，也自卑得沒有辦法，覺得配不上天生就高出好幾等的白種人，最後只好自己傷心，高唱『我們的心可以容得下千萬種的痛苦』。」²⁹故事中的白人女孩要離開中國王子，是因為不能忍受王子有三妻四妾，而王子又不能不聽從皇帝的命令娶妻妾，這說明了西方人眼中的中國是專制的，皇帝的造型和權力象徵是野蠻的、非理性的，而整個中國的形象就是落後、封閉和腐敗的。面對此一歧視，江嘯風說：

這也不能全怪別人，誰讓我們中國沒有自己的音樂拿出來呢？如果我們有能表現民族性格、又足以和他們一爭長短的音樂拿出來，他們就不會閉門造車，憑著想像來創造有關中國的音樂了。這些年我們在自己的音樂上可以說交了白卷，弄音樂的人全弄人家的東西，反倒是洋人編了歌劇來表現中國，他們對我們不了解，自然就憑空亂搞了³⁰。

²⁸ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 245-246。

²⁹ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 251。

³⁰ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 252-253。



中國人無法詮釋和表現自我的形象，卻將表述的權力交付西方話語的再現系統，這便是東方主義對中國主體性的侵蝕與剝奪。但可怕的是中國人自己卻迎合東方主義的思維而創作，譬如凌雲指出凡是被外國人喜歡的作品，一定要表現中國人的「苦難意象」，要表現人心社會的窮苦、落後和腐敗，「自己都那樣糟蹋自己，別人還能不信嗎？」³¹此處也批判了某些作家內化了東方主義對中國文化的觀點，無法用自尊自重的眼光看待自己的文化。由此我們看到，對東方主義思維的反抗，是建立民族主體性的基本自覺，也是重建國族形象和國族認同的重要手段。

（三）對勞動階級的肯定與中產／知識階級的嘲諷

《我們的歌》刻畫了台灣在六、七〇年代崇洋的風氣下，父母拼命要送兒女出國的現象，余織雲的父母和廖靜慧的父母是其中明顯的兩個對照組。廖父是工人，廖母在巷口賣米粉，都是勞動階級。余父則是銀行的襄理，具有中產階級背景，因此余母曾反對余織雲與廖靜慧交朋友。然而廖父白手起家，經濟好轉，終於有機會送女兒出國讀書。余織雲在國外遇到困難，都是廖靜慧慨伸援手，充分顯現出勞動階級熱心助人的人情味。當余織雲在江嘯風的回國要求和余母的不准回國的命令間煩惱不已，問廖靜慧是否有父母反對其回國的顧慮時，廖靜慧回答：

為什麼要反對呢？難道我出來學學鋼琴就被開除國籍了嗎？也許我的父母教育受得少的關係吧！一般人的虛榮心和欲望他們沒有。我爸爸總說，我們有今天，實在該知足了，想想在日據時代過的什麼樣生活？受什麼樣的壓迫。我爸爸媽媽常跟我們講起日本人橫暴不講理的情形，聽了真可怕。所以他很珍惜今天的情況，總叫我們別忘了自己的國家³²。

³¹ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 717-718。

³² 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 367。



勞動階級父母的形象，是不慕虛榮、知足感恩、不忘本和愛國，對比出中產階級余家的虛榮勢利、追求欲望和民族意識的淡薄。另一組對照人物是陳家和與何紹祥。陳家和是住在蘇黎世的印尼華僑，經營小工藝社，他教兒子學中文，並送兒子回台灣唸中國文學，希望下一代能不忘民族文化的根。何紹祥身為國際知名的科學教授，卻不屑和陳家和這些小人物結交，認為他送兒子回台灣唸書是精神不正常。何紹祥沒有民族意識，一心想以自己的優秀，超越中國人的界限，做個世界公民，並看不起平凡的中國人。優秀知識份子的傲慢自大，再次與平凡勞動階級的謙虛念舊形成對比。

我們可以明顯看出《我們的歌》的價值取向，乃是對勞動階級給予肯定，對中產階級與知識份子卻進行嘲諷，這都與鄉土文學為勞動階級發聲、批判西方的經濟與文化殖民的意識形態相符合，同時也讓我們看到，當中產階級與知識份子出現軟弱和墮落，勞動階級的美好品德往往成為國族形象的最終寄託，他們是另一種超人，樸實知足，能夠超越中產階級和知識份子的虛榮與物欲，認同自己的國家，不受崇洋流俗的羈絆，充分實踐了儒家義利之辨的原則。

（四）族群融合、愛台灣和中國認同的結合

台灣是一個移民社會，不同的族群先後來到這塊土地，常因資源的爭奪而互起衝突，從清領時期的泉漳械鬥、閩客械鬥，到戰後因二二八事件所激化的外省人與本省人的衝突，顯示出族群問題是影響台灣內部安定的重要因素。在台灣尚未隨九〇年代本土化運動和本土政治勢力的發展，而產生省籍對立和國族認同的分裂之前，雖然已有文化界人士提出台灣意識和中國意識的區分³³，但畢竟尚未造成廣大人民的認同矛盾。七〇年代鄉土文學論戰的大前提，仍是以中國認同為主，可視為一種「中國的文

³³ 例如葉石濤在七〇年代發表〈台灣鄉土文學史導論〉，明確提議台灣鄉土文學應該有台灣意識，便引起陳映真（許南村）的商榷，認為不宜局部強調台灣意識，應以中國意識作為台灣意識的基礎，見〈鄉土文學的盲點〉，收入何欣主編：《當代中國新文學大系：文學論爭集》。



化民族主義」，省籍的對立和矛盾，都被消弭在此一認同之下。

為了凝聚國族認同，《我們的歌》所描寫的族群關係是相當和諧的，不但本省人擁護國家，與外省人和平相處，如廖靜慧的父母，對國家心存感激（廖父能白手起家，改善經濟，說明了國民政府對人民的照顧）；外省人也表現出他們對台灣土地的熱愛，例如江嘯風幼時從大陸來到台灣，把台灣當作故鄉，出國後一心一意要回台灣發展中國音樂，和自己的同胞站在一起，余織雲譏諷他說：

你又不是臺灣本省人，要你這麼熱心做什麼？人家真正土生土長的人還沒這麼愛台灣呢！

江嘯風則回答：

…我是哪裡人有什麼分別？反正都是中國人。我八歲到台灣，吃那裡的糧食，呼吸那裡的空氣，在那裡長大。那裡是我一生住得最長的地方，那裡是我自己的國土，我就屬於那裏，我熱心有什麼不對？³⁴

我們看到外省人愛台灣，是因為將台灣視同於中國（國土），「愛台灣」和「中國認同」結合在一起，便沒有認同上的矛盾³⁵。而江嘯風最要好的朋友林信榮是本省人，他亦認同「中國人唱屬於中國人的歌，唱出我們民族自己的聲音」，兩人志趣相投，互相了解，合作無間，這個族群融合的範本將省籍歷史的差異抹除，不分本省或外省，皆團結在中國認同之下。於是我們看到，超人們以無私為國的完美品格，不分階級和省籍，以愛台灣就是愛中國的認同方式，擁抱民族大義，共同打造了帶有儒家

³⁴ 見趙淑俠：《我們的歌》，頁 365。

³⁵ 這種看法在趙淑俠的另一部長篇小說《賽納河畔》也出現過，在台灣出生和長大的外省第二代柳潤明宣稱她的根在台灣，她愛台灣，並認為大陸和台灣都是中國的地方，把台灣弄好對大陸也有好處，受惠的都是中國人。見趙淑俠：《賽納河畔》（台北：純文學，1986），頁 527。



道德理想主義色彩的偉大國族形象（神話），作為和西方文化殖民對抗的資本。

雖然江嘯風最後死於非命，似乎暗喻著理想主義的幻滅，但是他提倡的民族精神已開始在台灣發芽茁壯，有更多超人繼承江嘯風的使命在努力不懈，甚至連搖擺的余織雲和功利的何紹祥都受到感化，修正了崇洋的觀念。《我們的歌》所塑造的團結一致、為國忘私、自立自強的完美超人，充滿陽剛向上的特質，反映的正是七〇年代的台灣，在面對保釣事件的衝擊以及和美日等國家的關係生變時，所激發出來的紮根本土、共禦外侮的勵志心理，它背後湧動的是知識份子救國濟世的使命感，企圖召喚日漸喪失的民族自尊，將崇洋的自卑風氣予以扭轉，重新建立強大的國族認同。

三、嚴歌苓小說中的國族形象： 「地母」與道家的抱樸守柔策略

相對於趙淑俠以超人形象展現儒家文化的剛健面貌，嚴歌苓則從陰柔的道家文化去表述中國對生存危機的超越智慧。嚴歌苓，一九五八年生於上海，一九八九年赴美國，一九九〇年開始在台灣發表作品，以大陸移民的海外生活為題材，勇奪台灣各大報的文學獎，聲名鵲起。她的〈少女小漁〉、〈栗色頭髮〉等短篇小說，描寫大陸移民海外的年輕女性，在異國遭人歧視、謀求身分和打工的艱辛³⁶；長篇小說《扶桑》則突破了以往移民故事的時空侷限，離開大陸文革、民運以及台灣解嚴前後政治風暴的現代背景，以十九世紀美國西岸的華工移民史為素材，處理的是一百五十年前的中國移民故事³⁷，以第一代和第五代的中國移民為對照敘事，賦予其回溯歷史的深度，

³⁶ 可參馮品佳：〈嚴歌苓短篇小說中的華裔移民經驗：以「栗色頭髮」、「大陸妹」及「少女小漁」為例〉，《中外文學》29:11，(2001.4)。

³⁷ 引自蔡雅薰：〈試析移民小說的幾個特質——以嚴歌苓「扶桑」為例〉，《中國現代文學理論》第六期，(1997.6)，頁 270-271。



拓寬了離散書寫以當代移民和留學生生活為主的狹隘格局。

《扶桑》的女主角扶桑，是十九世紀六〇年代一位中國的鄉間女子，她輾轉被拐賣到美國金山，成為唐人街的妓女。身兼妓女和中國移民兩種身分，她的地位是卑賤的，受到父權和種族的雙重壓迫。當她遭受男人們橫暴野蠻的性虐待時，身子雖然充滿血污與疼痛，卻仍然自適自足。她溫順和坦然地承受一切苦難與壓迫，沒有怨言也沒有反抗，這種無盡包容的力量甚至感動了一個十二歲的白種男孩克里斯，使他對她傾心相戀，最後並體認到這種母性的偉大：

極端的異國情調誘使少年的他往深層偵探她，結果他在多年後發現這竟是母性。那種古老的母性，早一期文明中所含有的母性。他心目中的母性包含受難、寬恕，和對於自身毀滅的情願。母性是最高層的雌性，她敞開自己，讓你掠奪和侵害；她沒有排斥，不加取捨的胸懷是淫蕩最優美的體現³⁸。

扶桑的受難與不加取捨的母性寬容，與古老文明的母性聯繫在一起，使扶桑成為母性化的中國形象（母性中國）的象徵。小說中所描寫的移民華工，也全都具有這種溫順隱忍的特質，對於白種人的歧視和虐待逆來順受，不加反抗，這種卑下如土、容受一切的民族特質，集中體現在扶桑的身上，化身為大地之母的形象³⁹，成為國族形象的另一種建構。這種地母形象⁴⁰，正與道家的抱樸守柔策略相同，守柔是老子示喻之人生態度，也是其無為觀念的開展。老子云：

³⁸ 見嚴歌苓：《扶桑》（台北：聯經，1996），頁104。

³⁹ 地母形象，即是埃利希·諾伊曼（Erich Neumann）所說的原型女性形態的大母神。女性做為大圓、大容器的形態，傾向於包容萬物，萬物產生於它並圍繞著它，這是女性基本特徵，幾乎永遠具有一種母性的決定因素。大地就和女性一樣具有容器的特徵，大地母神從自身產生一切生命。見埃利希·諾伊曼著，李以洪譯，《大母神——原型分析》，（北京：東方出版社，1998），頁25。

⁴⁰ 林佳芬在〈嚴歌苓「扶桑」的歷史抒懷〉中，指出扶桑是地母和少女的合一，任勞任怨、純真善良，以此迎合男人的踐踏，其卑微的身分與不爭的姿態，具有與大歷史對抗的意圖。見《東吳中文研究集刊》第11期，（2004.7）。



知其雄，守其雌，為天下谿。…知其榮，守其辱，為天下谷。為天下谷，常德乃足，復歸於樸。⁴¹

老子認為柔弱的雌性雖承受侮辱，卻可作為天下的谿谷，保有純樸的德性，順其自然而生生不已。扶桑的地母形象正發揮了中國文化的道家精神，將雌性的柔弱，衍伸出包容萬物的母性，並運用這種力量去感化白種人。但是這種卑順柔弱的特質，亦令某些白種人感到恐懼不安，而更加深對中國人的排斥厭惡。在《扶桑》中，即描寫了白種人看待母性中國的矛盾心理，以及充滿東方主義式的扭曲想像。《扶桑》並試圖以母性的力量，超越中國自身的苦難，進而達到「柔化蠻夷（西方白種人）」的偉大境界。我們可從四個方面來分析：

（一）西方眼中的母性中國：溫順與受難，威脅與拯救

西方文化所代表的進步和優越，常以父性的強勢姿態來展現，而將東方文化陰性化、母性化。因此在西方眼中的中國，也時常被塑造為母性的中國。母性中國的內涵，便是溫順與受難，如同《扶桑》敘事者的描寫：

你剛到這裡一個月，還沒有好好看一眼這座叫金山的城市。你不知道這個城市怎樣惡意看待來自遙遠東方的梳長辮的男人和纏小腳的女人。他們在一隻隻汽船靠岸時就嗅出你們身後的戰亂和飢荒。他們嘀咕：這些逃難來的男女邪教徒。他們看著你們一望無際的人群，慢慢爬上海岸，他們意識到大事不好；這是最可怕的生命，這些能夠忍受一切的、沉默的黃面孔將在退讓和謙恭中無生息地開始他們的吞沒⁴²。

戰亂和飢荒所代表的苦難，使中國人必須不斷地逃難，因而形成了西方眼中受難

⁴¹ 見《老子》第二十八章，晉·王弼注，《老子王弼注》（台北：河洛圖書，1974），頁39。

⁴² 見嚴歌苓：《扶桑》，頁16-17。



的中國人形象。梳長辮和纏小腳，則又顯出中國人被西方刻板化的貶抑形象。《扶桑》描寫扶桑愛穿猩紅大緞，這紅衫代表了血污和罪，亦指向受難的形象。中國民族性的沉默忍耐所造就的溫順特質，與受難形象互相結合，成為西方人眼中卑微難解的異類存在。這種卑微的生命，被西方人視為無聲的威脅，欲除之而後快；另一方面，基於人道主義和英雄主義，又將之視為待拯救的弱者。

如同克里斯最初對扶桑的迷戀，便是將自己幻想成勇敢多情的騎俠，要去營救囿於罪惡和苦難中的奇異東方女子，甚至認為受難的女子才美麗。不論西方將中國的溫順卑弱視為威脅，還是欲拯救其苦難，都不是站在客觀和對等的關係上，而是透過一種居高臨下、主流對邊緣的觀看來進行的，因此帶有審視者片面的想像，和東方主義式扭曲的眼光。

（二）古老母性的神秘能量：包容寬恕，以柔克剛

為了抗拒東方主義對母性中國的單一詮釋，《扶桑》藉助道家文化精神，賦予古老母性神秘的致勝能量。扶桑所代表的母性中國，甘處卑賤，「誠心誠意得像腳下一塊土，任你踏，任你在上面打滾，任你耕耘它、犁翻它，在它上面播種收穫。」⁴³不管外力如何的躑躅擺佈，扶桑都如地母般承擔包容一切，與自視高貴的功利女性（西方白種女性）形成了自然和詐偽的對比。這近似老子所說的「上善若水，水善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道」的境界⁴⁴，扶桑的卑下不爭、容受萬物的胸懷，就如天道般無私和自然，因而有著包容寬恕的超脫能量。

克里斯從扶桑的跪姿中，亦領略到這種能量：

跪著的扶桑是個美麗的形象。美麗是這片和諧。跪著的姿勢使得她美得驚人，

⁴³ 見嚴歌苓：《扶桑》，頁142。

⁴⁴ 見《老子》第八章，《老子王弼注》，頁9。



使她的寬容和柔順被這姿勢鑄在那裡。她跪著，卻寬恕了站著的人們，寬恕了所有的居高臨下者⁴⁵。

卑微的跪姿本是弱者的屈辱象徵，然而扶桑的跪姿卻因其包容寬恕的襟懷，反襯出居高臨下者的不義與傲慢，進而反過來原諒其錯誤，改寫了弱者與強者的位階及定義。正如老子所說：「弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。」⁴⁶扶桑的守柔處下，正體現了老子的以柔克剛，將柔弱翻轉為一種承載和包覆剛強的力量，並無形中消解了剛強。

（三）真正的自由：超越概念的束縛

當四十歲的克里斯在回憶年少時與扶桑的戀情時，更進一步的理解到扶桑的寬容自適，是因為心中存有自由，這種自由來自於超越概念的束縛。扶桑身為妓女，除了出賣身體，她還曾經慘遭無情的輪暴。面對這一切不幸，扶桑卻能樂在其中：

你分不出出賣肉體和輪姦有什麼本質的不同。甚至，你從來不覺得自己在出賣，因為你只是接受男人們，那樣平等地在被糟蹋的同時享受，在給予的同時索取。你本能地把這個買賣過程變成了肉體自行溝通。你肉體的友善使你從來沒有領悟到你需要兜售它。肉體間的相互交流是生命的發言與切磋⁴⁷。

扶桑不把出賣的概念視為出賣，她心中便沒有由之而起的下賤與罪惡感，因此也就沒有了高低的分別與苦難的意識，反倒能將性愛當做肉體的交流與生命的對話，不用概念去做價值判斷，不讓靈魂的思慮纏綁自我，從而達到「這是個最自由的身體，因為靈魂沒有統治它。靈魂和肉體的平等使許多概念，比如羞辱和受難，失去了亙古

⁴⁵ 見嚴歌苓：《扶桑》，頁 197。

⁴⁶ 見《老子》第七十八章，《老子王弼注》，頁 106。

⁴⁷ 見嚴歌苓：《扶桑》，頁 227。



的意義」⁴⁸的境界。

扶桑的不起分別心、破除靈魂與肉體等高下之別，也就沒有榮辱與苦難的波動，而能夠享受身心解放的自由，這就是《莊子·齊物論》所說的智慧（道）的最高境界，在於破除區別心與是非心⁴⁹，因為莊子認為人的認知活動為自我之障累，故以「泯是非」作為破除認知障累的方法。〈齊物論〉包含了齊物與齊論，齊物即破除對象之分別，齊論即將一切言論等視，亦即泯是非⁵⁰。一切是非概念皆屬成見，唯有超越之，才能解除概念的束縛，不為各種概念的價值意義與道德判準所苦，而達到身心和諧與萬物平等的狀態。扶桑的渾沌無知使她超越了概念的羈絆，泯除了出賣身體和受難的痛苦，轉向了身體交流和享受的愉悅，並獲得了真正的自由。這樣，扶桑便能從苦難的中國形象中解脫，將其翻轉為自由包容、具有超越智慧的中國形象。

同時我們也看到，克里斯對扶桑的理解，隨著年歲漸增而更加深刻，少時對扶桑充滿英雄救美的浪漫想像，到中晚年時已變成與異文化的深層溝通，或者可以說，扶桑的母性能量已成功「柔化了蠻夷」，讓他用一生的時間去咀嚼中國文化含蓄幽深的智慧，並為之低迴不已。

（四）種族對立下的拒愛意義與感化力量

克里斯與扶桑，最後並沒有以結婚來跨越種族對立的鴻溝。扶桑主動拒絕克里斯的求婚，嫁給將死的華人大勇，斷絕了對克里斯的情感牽絆；克里斯也娶了白人女子，在心裡默默追憶扶桑，成為一位反對迫害華人的學者。扶桑的拒愛，因此有著特殊的

⁴⁸ 見嚴歌苓：《扶桑》，頁 105。

⁴⁹ 《莊子·齊物論》云：「是亦彼也，彼亦是也，彼亦一是非，此亦一是非。果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？彼是莫得其偶，謂之道樞。樞始得其環中，以應無窮。是亦一無窮，彼亦一無窮，故曰莫若以明。」指出了是非概念是相對的、因人而異的，是非循環相生無窮，要停止是非與彼我之見，才能明白道的關鍵。見〔清〕王先謙：《莊子集解》（台北：三民，1992），頁 9-10。

⁵⁰ 可參勞思光：《新編中國哲學史》，頁 266。



意義，假若她選擇和克里斯結合，雙方只是出於異文化之間初接觸時的浪漫幻想，並沒有充分了解的基礎，亦不能真正解決種族對立和文化差異的衝突。

一旦選擇慧劍斬情絲，各自走向男婚女嫁，則兩人的感情反因時空距離的拉開而有了沉澱和反思的機會，使得克里斯由最初迷戀扶桑的異國風情、以英雄式的拯救者自居，蛻變為後來的體悟到扶桑（母性中國）的寬容與自由、可以超越西方文化的歧視與剝削，因而改寫了強者與弱者、征服與被征服之間的權力關係和定義，變成一位終身支持和理解中國的白種人，這才真正的化解了種族對立和文化差異的矛盾，也讓我們看到母性中國的感化力量，是從潛移默化之中柔和的、綿綿不絕的傳遞和湧現，用一生一世的柔性教化去感動西方，達到四夷賓服的理想，建構神祕而偉大的母性神話，同時亦完成了國族形象的柔性訴求。

在嚴歌苓的其他小說中，也有這種母性感化力量和拒愛的情節，例如〈少女小漁〉中的中國女子小漁，以她的寬容和善良感化了原本猥瑣的義大利老人；〈栗色頭髮〉的女主角，因為東方古典美女的外型，吸引了美國白人的男主角，向她展開熱烈追求，但女主角終因男主角對中國充滿偏見想像，而拒絕他的求愛⁵¹。這些地母般的女性能量和拒愛行為，在《扶桑》中得到全面的體現，成功地翻轉了弱勢的中國形象，將中國塑造成抱樸守柔智慧的民族，以此來收服和馴化西方征服者。那麼，嚴歌苓運用了道家精神來建構地母式的國族形象，反映出什麼樣的時代處境呢？她藉著《扶桑》中第五代移民之口說：

我們走下飛機，走過移民局官員找茬子的刻薄面孔，我們像你們一樣茫然四顧。
我們像你們一樣，感到身後的大洋遠不如面前陸地叵測，…我們像你們的後代
那樣，開始向洋人的區域一步一探地突圍。…我們同樣是這樣不聲不響地向他

⁵¹ 〈少女小漁〉和〈栗色頭髮〉收入嚴歌苓：《少女小漁》，（台北：爾雅出版社，1994）。



們的腹地、向他們的主流進入⁵²。

正是在「身後的大洋遠不如面前陸地叵測」的這種認知下，九〇年代中國大陸移民在美國求生存時，必須忍辱負重，避過移民局的刁難和各式各樣的種族歧視，採取懷柔的策略，尋求突圍的機會，道家的守柔抱樸精神便是很好的自處方法，進而能收以柔克剛之效。因此《扶桑》等於是將九〇年代中國大陸移民的生存策略，遙接十九世紀的華人移民史，從中建構了一種文化精神的傳承，具有庶民生存智慧的謙卑與容忍。而地母形象的塑造，也以柔化的母性中國形象，向西方展現了文明古國的和平進攻力量，將西方的剛強化於柔弱的母性智慧之中，完成中國文化精神的感召。

四、結語

在分析趙淑俠和嚴歌苓的小說之後，我們看到兩位作家處理西方文化和中國文化的衝突時，都指出了西方對中國充滿東方主義式的偏見，並分別嘗試用中國文化的儒家和道家精神，去建構理想性濃厚的「超人」和「地母」兩種國族形象，作為和西方文化對抗的憑藉。

趙淑俠所塑造的超人形象，帶有儒家的道德理想主義，反映的是七〇年代台灣欲擺脫崇洋風氣和依賴美日的自立自強心理，折射出知識份子救國濟世的使命。嚴歌苓所塑造的地母形象，則深懷道家的抱樸守柔策略，章顯的是九〇年代中國大陸移民前進西方異域時的質樸包容和柔性突圍姿態，具有庶民生存的智慧，向西方展現文明古國的和平進攻力量，將西方的剛強化於無形。這兩種國族形象從不同的時代處境出發，分別結合了儒家文化與道家文化，打造國族形象的完美神話，透過這種美學寄託的方式，成功化解中西文化衝突和認同的危機。

⁵² 見嚴歌苓：《扶桑》，頁 157。



比較兩人的文化運用策略，趙淑俠偏重以儒家文化抗衡西方，強調的是對母文化的發揚與壯大；嚴歌苓則偏重以道家文化感化西方，強調的是對異文化的包覆與滲透，一個從正面強化自我，一個從側面柔化他人，兩者背後都帶有復興民族文化的深層渴望，希冀扭轉百年來中國文化受西方壓抑的不平等關係。兩人的作品，也成為海外華文作家繼承清末以來感時憂國傳統、關心國族命運的重要延續。

五、參考書目

(一) 原典文獻

〔晉〕王弼，《老子王弼注》，台北：河洛圖書，1974。

〔宋〕朱熹，《四書章句集注》，北京：中華書局，1983。

〔清〕王先謙，《莊子集解》，台北：三民書局，1992。

(二) 近人論著

王一川，《中國形象詩學：1985 年至 1995 年的文學新潮闡釋》，上海：三聯書店，1998。

史書美，《反離散：華語語系研究論》，台北：聯經出版社，2017。

牟宗三，《道德的理想主義》，台北：學生書局，2000。

何欣主編，《當代中國新文學大系：文學論爭集》，台北：天視出版社，1979。

邱怡瑄，〈繪出異鄉的風景——專訪趙淑俠女士〉，《文訊》，2003.5。

沈慶利，《現代中國異域小說研究》，河北：北京大學出版社，2009。



- 林佳芬，〈嚴歌苓「扶桑」的歷史抒懷〉，《東吳中文研究集刊》11期，2004.7。
- 埃利希·諾伊曼（Erich Neumann）著，李以洪譯，《大母神——原型分析》，北京：東方出版社，1998。
- 陳賢茂主編，《海外華文文學史》第一卷，福建：鷺江出版社，1999。
- 勞思光，《新編中國哲學史》，台北：三民書局，1988。
- 馮品佳，〈嚴歌苓短篇小說中的華裔移民經驗：以「栗色頭髮」、「大陸妹」及「少女小漁」為例〉，《中外文學》29:11，2001.4。
- 楊四平，〈現代中國文學域外傳播與「中國形象」塑造的歷史演進〉，《澳門理工學報》2014年第4期。
- 蔡雅薰，〈試析移民小說的幾個特質——以嚴歌苓「扶桑」為例〉，《中國現代文學理論》第六期，（1997.6）。
- 蔡雅薰，《從留學生到移民：台灣旅美作家之小說析論 1960-1999》，台北：萬卷樓，2001。
- 趙淑俠，《西窗一夜雨》，台北：道聲出版社，1984。
- 趙淑俠，《我們的歌》，台北：中央日報，1985。
- 趙淑俠，《賽納河畔》，台北：純文學出版社，1986。
- 劉俊，〈第一代美國華人文學的多重面向——以白先勇、聶華苓、嚴歌苓、哈金為例〉，《常州工學院學報（社科版）》第24卷第6期，2006.1。
- 劉紀蕙，〈序論：何謂「中國」？哪裡有「台灣」？〉，《中外文學》第29卷第2



期，（1990.7）。

劉登翰，《華文文學的大同世界》，台北：人間出版社，2012。

鍾怡雯，《亞洲華文散文的中國圖象 1949-1999》，台北：萬卷樓，2000。

嚴歌苓，《少女小漁》，台北：爾雅出版社，1994。

嚴歌苓，《扶桑》，台北：聯經出版社，1996。

薩伊德（Edward W.Said）著，王志弘等譯，《東方主義》，台北：立緒文化出版，
1999。

