

第一章 緒論

第一節 研究目的

一、研究動機與問題意識

男孩子，誰不愛登高遠望？這不特別為什麼，就是天生喜歡麼；看看河流和沼澤，看看噶瑪蘭平原蒼綠的大地，看著一層高過一層的山脈，還有山脈上的雲，和雲上的彩虹……還可以看見沙丘外的海洋，看見龜山島，還有龜山上的雲，和雲外隨著視線飛去的，自己的心情和伴隨的歌聲。¹

引文取自李潼具有代表性的少年小說《少年噶瑪蘭》，內容描述少年主人公潘新格意外回到二百年前的噶瑪蘭平原，展開一段身世探索與族群認同的冒險旅程。文中敘述札亞計畫搭建新屋，預備在屋頂上加蓋一個可供九脈與巴布遠眺的閣樓——作者以示現的方法描繪了此一段關於新屋落成之後，少年主人公登上閣樓、眺望遠方的想像畫面。

由這段文字可看出以下幾點。首先，「男性」的少年主人公被作者設定為喜愛「登高遠望」，其緣由則是充滿青少年隨興自得特徵的「就是天生喜歡」。接著，作者由近而遠地摹寫自加禮遠社眺望出去的景色，不但描繪了加禮遠「河流和沼澤」的地方特徵，為小說的主要場景做出全景式的描繪，還擴及整個「噶瑪蘭平原蒼綠的大地」等地理環境特色，甚至連結了展現宜蘭場所精神的重要地景——龜山島，同時，也再一次加強龜山島在小說中用以串連情節、證明人物在同一空間裡時間轉換的地標功能。最後，作者

¹ 李潼，《少年噶瑪蘭》（臺北市，小魯，2004），頁 183-184。

再透過主人公空間位置的改變「登高」與目光的轉移「遠望」，而達到改變主人公心境、思想或提供正向人生態度的目的——「隨著視線飛去的，自己的心情和伴隨的歌聲」，同時，也促進了少年小說中的啓蒙成長主題。

以此段文字作為研究動機，進而發現李潼在諸多少年小說中均安排了一個提供登高望遠、表達人物情緒等諸多文學功能與象徵的瞭望台或高地場景，其中包含了性別空間、地方感、地方意象、象徵空間、人物視角與場景摹寫等研究面向可供討論的材料，並且，文本中關於空間運用的材料均相當豐富，足以形成類型並產生作者寫作模式的討論，具有相當討論價值。於此，衍生出以下五點思考：

第一點，李潼特別強調文本中空間概念的特徵，在質量上相對於其他台灣少年小說作品顯得特出，可看做是李潼的作品特色之一。

第二點，李潼的少年小說中含有鮮明而特殊的空間書寫與象徵運用，但作者對於自身的空間書寫與運用方式的論述，卻是隱含未明的，顯然其中仍有相當大的討論空間。

第三點，從李潼的少年小說中可歸納出幾項重要的空間類型，並同時具有相當豐富的例證，由此可看出其顯現的空間運用模式，可能具有相當研究價值。

第四點，根據過去台灣本土少年小說的論述，對於討論文本中後現代空間理論與空間類型的掌握情形，仍留有許多討論空間。

最後，後現代理論的運用，對於解讀文本中的空間運用與象徵類型可提供相當幫助。

以上述五點為動機，筆者進行了文化地理學與文學空間等相關理論的爬梳，其中，1948年H·C·達比發表在《地理評論》中的文章〈托瑪斯·哈代威賽克斯的區域地理〉，提到關於小說的地理特質：

小說作為一種文學形式，天生就具有地理屬性。小說的世界是由方位、場地、場景邊界、視角和視野構成的。小說人物身處在形形色色的地方和空間之中，敘述人和讀者閱讀亦然。任何一部小說都可以呈現一塊地理知識領域，展示不同的，甚而是

互為衝突的地理知識形式，從對地點的感性認識，直到地域和國家的專業觀念²。

此段引文取自麥克·克朗 (Mike Crang) 的《文化地理學》³，書中簡要的說明了文學與地理的關係，並由此牽引出可能的文學空間概念的建立，其中包括了文學空間的構成、小說人物與文學空間的關係、讀者的空間感受與地方認同觀念的形成等諸多重要面向的討論。由引文中的空間概念為起點，可延伸至後現代空間理論與諸多相關文化論述，而空間理論的實際操作對於台灣目前正蓬勃發展的兒童文學研究領域，同樣具有相當程度的意義。

在兒童文學領域中，少年小說一類在體裁運用、文學技巧與主題選擇上一向能引起相關研究領域的關注。而在台灣本土的少年小說家中，於作品質量與寫作風格上皆具有相當討論空間的李潼作品，則是最好的討論對象。李潼的少年小說作品具有強烈的宜蘭地域特色與多元文化等特質；其特殊的文字風格、多變的技巧運用與多樣性的題材選擇，有了完善的相關研究論述基礎。因此，筆者將針對李潼具有宜蘭地方特色的少年小說作品，進行地域文學、空間理論與文化研究等方法的探討，以期能夠為李潼研究增加另一論述面向與研究方法上的可能性。

最後，關於問題意識的部分，包含了以下四點：

- (一) 能否找出作者在少年小說創作過程中特重空間運用的可能影響要素？
- (二) 李潼如何在少年小說中呈現宜蘭地方意象、強化讀者的地方認同與意識形態？
- (三) 以後現代空間理論方法進行討論文本的分析，能否產生新的視野與研究路徑？
- (四) 小說中的空間運用與模式有何獨特性？其中展現強烈地方感與空間概念的運用，對於作品的閱讀價值與教育意義有何影響？此研究能否深化李潼的小說成就？

² S.Daniels and S.Rycroft, Rycroft“Mapping the Modern City: Alan Sillitoe s Nottingham Novels”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1993, 18[4], p.460.

³ [美] 麥克·克朗 (Mike Crang) 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》(臺北市：巨流，2003)，頁 58。

二、研究範疇與限制

本文討論範疇將集中在李潼以宜蘭為主要背景，並能夠呈現出地域特色之中長篇少年小說文本，其中包括：《太平山情事》、《少年雲水僧》、《少年噶瑪蘭》、《少年龍船隊》、《天鷹翱翔》、《火金姑來照路》、《四海武館》、《夏日鷺鷥林》、《望天丘》、《野溪之歌》、《博士·布都與我》、《開麥拉，救人地》、《順風耳的新香爐》、《福音與拔牙鉗》、《銀光幕後》、《戲演春帆樓》、《藍天燈塔》和《蠻皮兒》等十八本，以此作為討論文本。其中《少年雲水僧》與《福音與拔牙鉗》小說中的主要場景雖在台北，但故事結尾主人公均進入宜蘭進行傳教，使得宜蘭在小說中形成特殊的烏托邦異質空間，具有討論價值，因此列入討論文本範疇。

根據上述定義規範的討論文本為主要分析材料，本文將討論以下課題：

（一）由個人生命史的角度來看，李潼的空間觀與地方感如何建立？其特徵與文本中的文學空間有何關聯？其中空間的想像、再現意義與少年小說主題的呈現關係為何？

（二）從區域文學的角度來看，宜蘭的文學作品如何受到自然地理環境、經濟環境和文化環境的影響？產生哪些可能的地方特色？宜蘭的文學發展是否出現具有規律性的原則？而這些原則又對李潼的少年小說作品產生何種影響？

（三）李潼在少年小說中的歷史意識如何成形？其運用何種方法完成時空交錯，並建立認同／差異與多元並存等後現代相關觀念？對於呈現在地文化傳承的主題，又是如何與少年小說中的啓蒙歷程結合？

（四）在文學空間的思考上，李潼少年小說中的地方書寫是如何由空間觀的建立至地方感的成形，再形塑出其空間意象？此種空間意象對於青少年的自我認同有何種影響？

關於上述四個課題在研究上可能的限制，則包含了研究能力、方法運用以及材料與例證蒐集等幾個面向上的限制。主要有以下四點：

首先，作者以台中與花蓮為主的地方書寫具有相當討論價值，但在討論範疇的規劃下，難以在本文中一併處理與做出對照。如李潼少年小說作品《神秘谷》、《我們的秘魔

岩》、《白蓮社板仔店》和《尋找中央山脈的弟兄》等以花蓮為主要寫作地景的作品，以及《龍園的故事》、《爸爸的大斗笠》和《螞蟻雄冰》等以台中為主要故事場景的作品，皆具有強烈地方書寫特徵與解讀價值，但本文受限於篇幅與宜蘭地方書寫的討論範疇，而難以相互參照。

其次，在花蓮地景相關的文本當中具有可資援引的空間類型，但受限於篇幅難以一併討論。特別是在李潼作品中的文學空間類型的區分與事例的討論上，如《我們的秘魔岩》中的秘魔岩高地、瞭望台異質空間、《白蓮社板仔店》中的嘉年華會與大火象徵空間，或是《尋找中央山脈的弟兄》中的路徑空間規劃等皆具有相當討論價值，受限於篇幅與宜蘭地方書寫的討論文本範疇，難以參照其他少年小說中的重要空間類型與象徵。

其三、本文對於時間要素在組織架構與討論上可能有所不足。有鑑於過去文學研究重視時間脈絡下的分析，近來對於空間理論與地方書寫的研究相當豐富。不過一旦過於偏重空間的討論，則有矯枉過正之嫌，並且可能缺少時間與空間要素綜合的評論與研究，因此本文由空間理論角度切入探討，礙於個人學力所限，難免有所偏重不全之處。

最後，對於宜蘭地方文學史發展、宜蘭域內、域外的文學發展影響，以及地方兒童文學史特色與作家作品的關係可能無法與之做出直接的連結與說明。但仍可以此一觀點，提供以下五點本文未竟之思考方向：

- (一) 宜蘭區域兒童文學發展的特殊性與規律性。
- (二) 外域作家進入宜蘭區域所受的影響。
- (三) 宜蘭區域作家向域外造成的影響。
- (四) 李潼對宜蘭兒童文學發展的影響。
- (五) 李潼對台灣少年小說的影響。

第二節 文獻探討

近年「李潼研究」的成果日趨豐富，可參考引用的文獻與資料來源充足而多元，加之台灣兒童文學研究成果豐碩，對於進行李潼研究的基礎資料蒐集更為有利。本節先探討少年小說基本特徵的界定，再針對少年小說歷史的時間要素與場景的空間構成做出說明，最後針對宜蘭區域兒童文學發展特點與李潼研究相關的文獻進行討論。

關於少年小說的定義與功能，傅林統在《兒童文學的思想與技巧》一書當中提到：「以少年少女為主角，描寫他們怎樣處理發生在身邊的事件，以及在種種人際關係中，怎樣的生活下去。它的教育作用在於使讀者和作品中的人物，一起接受間接經驗，而更明確的認識自我，確立自我的生活方針。」⁴少年小說具有獨特的少年、少女主人公、情節發展模式與其教育功能等重要特徵，並且透過「間接經驗」引發出「認識自我」與「確立自我的生活方針」的啟蒙⁵（enlightenment）功能，因此少年小說的主題往往也扣住了成長與啟蒙。

針對少年小說的啟蒙主題，張子樟在〈啟蒙與成長——少年小說的永恆主題〉一文當中提到：「任何一種企圖把淺顯或深奧的奧義播揚到青少年之間的少年小說，都可以用啟蒙與成長概括之……無論採用何種表達方式，他們總是希望自己的作品能給那些面臨心理與生理轉型期的徬徨少年一些啟示，有助於他們的成長。」⁶而少年小說無論是以何種故事類型表現，都是「為了凸顯其啟蒙與成長的內涵意義」⁷。因此，啟蒙主題成為少年小說中必要的成分之一。

關於少年小說與成人小說的分野，許建崑在《拜訪兒童文學家族》一書當中指出：

⁴ 傅林統，《兒童文學的思想與技巧》（永和市：富春文化事業，1998 第二版），頁 200。

⁵ 「『啟蒙』是人從加諸在自己身上的那種不成熟情境中擺脫出來，呈現出他個人的獨立判斷以及理性運作的境界……個人變成是一個自由的人文動作者，能夠對自己的道德及改變社會的能力，產生某種責任心與倫理感。」（廖炳惠編，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，臺北市：城邦文化發行，2003，頁 96。）

⁶ 張子樟，〈啟蒙與成長——少年小說的永恆主題〉，取自張子樟等著，馬景賢編，《認識少年小說》（台北市：天衛文化，1996），頁 28。

⁷ 同前注，頁 40。

「少年小說與成人小說如果有差異，在於題材處理、語調設計、以及愛、生、死等主題的折衝。堅持正義與衝破黑暗的信念，少年小說是遠遠大過成人小說的……」⁸由此可知，少年小說在題材、語調與主題上皆有趨向光明、正向的特徵，與成人小說不盡相同，而作品中顯現光明的趨向同時也是少年小說的價值所在。根據以上三點少年小說的特徵、功能以及與成人小說的區別，可以對本文中少年小說的定義有基本的界定。以下再針對少年小說領域中的歷史小說做出相關文獻之探討。

至於少年小說故事類型與題材的選用，傅林統曾針對歷史性題材的少年小說做出說明：

這是以歷史事件或歷史人物為題材，而站在正確的歷史觀所寫的小說……歷史小說是把視野擴大到整個社會，並且掌握時代的主流來寫作……這類小說的作用是在給讀者傳授史實，並且給予文學的感動……要把過去的歷史再現於現代的場所，換句話說，是把只有記錄價值的片斷的史實，以現代的觀點予以再構築⁹。

由此可知，歷史小說的寫作須包含呈現歷史觀、傳授史實、提供文學美感經驗與「以現代的觀點予以再構築」等條件，而這樣的觀念界定仍是針對少年小說領域而言。接著，張子樟根據李喬對歷史小說的解釋，針對李潼的少年小說作品《少年噶瑪蘭》一書的文體類型做出說明：

李潼雖然「選定一段時代，配以當時的風俗習慣、服飾、特殊景觀等作背景」，但他「借重歷史素材的可能性和可信性，重點放在『虛構』的經營上；主題偏重於歷史事件的個人闡釋」……《少年噶瑪蘭》應屬於史詩型的尋根小說，又以少

⁸ 許建崑，《拜訪兒童文學家族》（台北市：世新大學，2002），頁 25。

⁹ 傅林統，《兒童文學的思想與技巧》，頁 202。

年為主要訴求對象，自然可列為少年小說¹⁰

《少年噶瑪蘭》是李潼少年小說中的史詩型尋根小說形象鮮明的代表，而此一界定標準同樣可套用在李潼其他運用歷史素材的少年小說作品當中，也可以由此歸納出李潼史詩型尋根小說的類型特徵。而史詩型尋根小說除了歷史的時間特質，同樣也具有場景描寫的空間要素。

關於少年小說的場景描寫，林文寶在《兒童文學故事體寫作論》一書當中指出：兒童小說在景物描寫的部分至少有四種功能，包括顯示人物心理、製造故事氣氛、構成意象與烘托暗場¹¹。此四種功能完整地說明兒童小說景物描寫的功能，其中的第三與第四點可看作是針對空間元素（地點）可能隱含的象徵意義進行功能上的探討，但林文寶在書中將景物描寫的功能與空間元素作出區分¹²，形成小說場景描寫與文學空間的討論之間明確的分野。

張清榮以林文寶的研究為基礎，在《少年小說研究》一書當中，針對少年小說的場景描寫功能提出幾點：其一，示知地點。場景可依照情節發展分成主場景、副場景、大場景和小場景。其二，促進情節。其中包括場景的獨立描寫，以及場景和情節交錯描寫兩種。其三，塑造氛圍。在方法上有全盤描寫、漸層描寫和以人、事、物、景為場景等諸多面向。其四，映帶人物心情。此指場景可反映或牽引人物的心情。其五，烘托人物身分。此指可以「人」或「物」來烘托人物¹³。這五點皆是針對少年小說場景描寫功能而言的基本概念，對於本文在研究方法上提供了場景與空間要素根本的概念。

最後，關於宜蘭地方兒童文學的發展。邱各容在《台灣兒童文學史》的區域兒童文學一節中，說明了宜蘭的兒童文學發展歷程。第一點，宜蘭是臺灣區域兒童文學發展最早、最有成效的區塊。第二點，邱阿塗與藍祥雲等人對宜蘭兒童文學史料的蒐集與整理，

¹⁰ 張子樟，〈從歷史與閱讀趣味看少年小說〉《認識少年小說》，頁 92。

¹¹ 林文寶，《兒童文學故事體寫作論》（台北市：毛毛蟲兒童哲學基金會，1994），頁 336-337。

¹² 同前注，頁 336。

¹³ 張清榮，《少年小說研究》（臺北市：萬卷樓，2002），頁 251-264。

完整而充實，並編有《蘭陽兒童文學史料初編》，同時舉辦多場兒童文學營與座談會，積極推廣兒童文學教育¹⁴。由此可知，宜蘭地方兒童文學工作者長期進行兒童文學教育的推廣與實施，逐漸建立起具有從事兒童文學研究與創作的良好基礎與資料庫，這對於李潼在宜蘭從事兒童文學創作的早期階段，相信提供了部分可運用的資源與學習管道。

本研究之文本作者為李潼，本名賴西安，1953 年出生於花蓮，2004 年病逝於羅東，得年五十二歲。李潼於 1972 年以後定居宜蘭羅東，開始寫作民歌與兒童文學。之後以少年小說創作為主，文學作品出版超過七十本，獲獎五十餘項，其中少年小說作品多具有鮮明的本土意識、地域特色與多元文化特質。由於李潼是台灣本土少年小說領域作品創作質量均受肯定，同時具有地方代表性的兒童文學家。其少年小說作品在前輩學者的評論下，逐漸受到兒童文學研究領域的注意，以李潼作家作品為主的學位論文截至 2012 年為止已有三十五本以上。

本文在學位論文的文獻探討部分，參考了以下七本與後現代空間理論的運用相關之論文：(一) 佀同俊在《歷史再現與鄉土召喚——以《少年噶瑪蘭》、《The Strange Tale of a British Colony on the East Coast of Taiwan in the Years 1868-1870》與《土地與靈魂》為例》當中，在文化脈絡中聚焦於多元族群的關係，並透過文學文本切入鄉土教育的論述，進而思考「人」所構成的鄉土及族群的主體性，如何被再現或者主動地召喚出個人本身的鄉土情感¹⁵。

(二) 謝慧如在《李潼少年小說的後殖民論述》中，討論李潼少年小說中的後殖民思想，剖析其中的「殖民、後殖民、歷史記憶重建、主體重建、族群認同」等錯綜複雜的關係。與本文所運用之後現代空間理論具有相當的關聯性¹⁶

(三) 蔡蜜鯉在《析論李潼少年小說中的「生命漂流」》中，以游牧哲學、漫遊者

¹⁴ 邱各容，《台灣兒童文學史》（台北市：五南，2005 初版），頁 129-130。

¹⁵ 佀同俊，《歷史再現與鄉土召喚——以《少年噶瑪蘭》、《The Strange Tale of a British Colony on the East Coast of Taiwan in the Years 1868-1870》與《土地與靈魂》為例》（國立花蓮師範學院多元文化教育研究所，2001。）

¹⁶ 謝慧如，《李潼少年小說的後殖民論述》（國立台南大學，教育經營與管理研究所國語文教學碩士學位班，2005。）

與文化分析的概念來討論李潼的文學作品，其中蔡蜜鯉指出李潼在美學技巧運用上的游牧精神：「他企圖越過三種疆界。第一是台灣少年小說在他之前的疆界；第二是他本身藝術創作的疆界；第三是讀者閱讀習慣的疆界。他走在台灣少年小說界創作界的前端，在美學形式的呈現上，十足是個拓荒者的勇毅形象。」具有接受美學理論上的意義¹⁷。

（四）陳素玲在《論李潼少年小說中的成長主題—以《天鷹翱翔》《順風耳的新香爐》《再見天人菊》為例》當中，其中談論到空間閱讀的方法、權力空間與漫遊型小說的問題，並且以此來討論李潼少年小說中的啓蒙成長主題。其中以歌德的《威廉·麥斯特的學習時代》（*Wilhelm Mesister's Apprenticeship*）為例說明成長小說原型與漫遊型小說的關聯¹⁸，與本文運用之巴赫金小說時空體概念有直接關聯。

（五）蘇秀聰在《科幻與歷史——李潼《望天丘》析論》中，指出李潼在創作《望天丘》時，運用科幻的技巧使小說呈現魔幻寫實的效果；加入歷史素材喚起讀者對歷史的關注；利用倒敘、正敘和插敘的筆法豐富情節安排；指出文本中社會的寫實生活反映，是李潼對生命的疼惜。而其中對於遊子生命漂流類型的區分，具有參考價值¹⁹。

（六）林麗雅在《李潼少年小說主題研究》當中，將李潼少年小說的主題加以歸類，探討在同一主題下要點敘寫與情節發展所呈現的方式，並且分析李潼少年小說主題演變的脈絡。其中將李潼的少年小說作品做了主題分類，並有計算出明確的數字比率，對於本文所探討的小說場景與空間在比率上提供了基本的數據²⁰。

根據林麗雅小說主題分類的數據，可歸納出以下三點：其一，在目前李潼已出版的39本中篇少年小說中，歷史素材的少年小說共有18本，佔所有中篇少年小說近五成的比率。其二，李潼少年小說在田園或郊區的小說背景選擇上，其百分比分別為——鄉村：18.8%，山區：19.7%，海濱：11.1%，公園：8.5%，其他（竹林、火車上、船上、墳場、

¹⁷ 蔡蜜鯉，《析論李潼少年小說中的「生命漂流」》（國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2006。）

¹⁸ 陳素玲，《論李潼少年小說中的成長主題—以《天鷹翱翔》《順風耳的新香爐》《再見天人菊》為例》（國立中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2009。）

¹⁹ 蘇秀聰，《科幻與歷史——李潼《望天丘》析論》（東海大學中國文學系碩士論文，2009。）

²⁰ 林麗雅，《李潼少年小說主題研究》（佛光人文社會學院文學系碩士在職專班碩士論文，2006。）

河床): 5.2%²¹。共佔李潼 117 篇少年小說中的 63.3%，有超過六成的比率。其三，關於小說背景的選用，山區 19.7%、鄉村 18.8%，各有近兩成的比率，為李潼所有少年小說背景選用中比率最高者。可知，李潼所有中篇少年小說中有近半選用歷史素材，說明李潼的歷史少年小說擁有數量上的優勢，加之小說場景的選用多集中在田園或郊區等地理型態，也說明了：李潼的少年小說中對地理或空間要素的運用，具有相當強烈的區域特徵，而其中區域特徵與空間特質也往往與李潼定居的宜蘭直接關聯。

(七) 蕭惠仁在《臺灣少年小說兩類型研究——以李潼、大頭春為例》中，以少年小說文本的主題精神做為界定類型的依據，並以充滿浪漫性與理想色彩的田園牧歌類型來界定李潼的少年小說作品；在角色塑造、敘述模式與啓蒙意義等方面進行李潼與大頭春的風格比較²²。其中提到樂園的空間概念²³對於本文具有相當參考價值，可由此衍生出以下三點：其一，樂園作為一種烏托邦式的虛構空間，可以看做「人類集體潛意識中鄉愁情節的映現」，李潼於樂園中寄寓其「遊子情懷」，同時連結了鄉土、歷史和文化等要素²⁴。其二，樂園可能呈現出「精神避難所」、「精神故鄉」以及「童年」等象徵²⁵，同時也具有展現「還鄉」精神和回歸「嬰兒狀態」的功能。其三，歷史文化在樂園中的展現是李潼少年小說的主題之一，而由此延伸出的鄉愁情結（或指「還鄉」精神）成為樂園的象徵之一。上述三點與本文所運用之烏托邦虛構空間概念有部分相關，而文中所舉象徵空間則具有更深入探討的必要，或可由此連結李潼作品中的地方意識與遊子意象。

上述七本論文均有涉及後現代相關空間理論的運用，但多數以小說主題或個別文本為討論範疇，對於空間理論的深究與運用、實際針對地方書寫內容的解讀與分析，或是透過理論來進行歸納李潼地方書寫的原則、模式與操作方法，仍有相當的討論空間，因此本文以上述文獻為基礎進行相關探究。

²¹ 同前注，頁 98-99。

²² 蕭惠仁，《臺灣少年小說兩類型研究——以李潼、大頭春為例》（國立中興大學中文系碩士在職專班碩士學位論文，2008。）

²³ 同前注，頁 47-50。

²⁴ 同前注，頁 49-50。

²⁵ 同前注，頁 48。

第三節 研究方法

近年來後現代空間理論發展迅速、相關評論豐富，並且實際操作頻繁，但在李潼少年小說的研究成果中仍較少見到相關理論全面而深刻地運用範例。因此，本文企圖針對作家作品中宜蘭場域（field）、空間類型、地誌書寫和空間隱喻等方面進行記憶、符號與後現代空間理論相關的方式，以解讀李潼少年小說中具宜蘭特色之文學空間的建立。

本文的主要論述將以比較法、歸納法、訪談法、文本分析法和歷史分析法等研究方法進行，同時採用後現代空間理論和文化研究來進行討論文本中訊息分析的工作。以下依序針對訪談法、空間理論和文化研究做出相關的理論說明與詞彙界定。後續章節中若運用相關理論方法或詞彙，將直接引用，不再另作引注與說明。

一、 訪談法

本文對於訪談法的運用，主要用以蒐集本文進行歷史分析法、文化論述與文本分析等研究方法的第一手材料，同時補足李潼童年至青年時期大事年表的空缺，以及建構其寫作之前的作家生命史。因此由公眾歷史（public history）的角度切入，進行口述歷史的訪談與相關材料的蒐集，期待能以此做為探討作者成長時期的空間觀與地方感建立的依據。

本文運用訪談法的實際步驟為：首先，以底層研究²⁶（Subaltern studies）與微史觀（microhistory）的概念建構完整的訪談作業原則，並於2008年至2010年期間執行一系列口述歷史計劃，以李潼的親友為主要訪談對象設計訪談大綱，其中包括李潼的大哥賴東甫、大姊賴玉霞、弟弟賴南海、青少年時期的朋友游人傑以及外國文友愛薇（原名蘇鳳喜）等，共進行八次訪談以及三次實地考察。訪談概念與設計規準以唐諾·里齊（Donald

²⁶「……在他們的眼中，社會運動往往由來自底層的民眾、女性所推動，從民間、家庭出發……以從邊緣下層的方式來了解被抹除、被視為不能自我再現、宣稱的本土聲音。」廖炳惠編，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》（臺北市：城邦文化發行，2003），頁 248。

A.Ritchie) 的《大家來做口述歷史》一書為依據，並遵照〈美國口述歷史協會的原則與標準〉、〈中央研究院近代史研究所口述歷史訪問辦法〉及其〈口述訪問作業程序表〉²⁷進行十一次訪談作業，共完成製作相關抄本十一篇與整理稿八篇。

接著，訪談重點集中在李潼出生（1953年）至正式從事兒童文學創作之前（1980年）此一期間的家族活動、求學經歷與相關生活歷程，在前後時間軸線上輔以十九世紀末李潼曾曾祖父為起點的家族發展史，以及1990年代以後李潼兒童文學創作文本的歷史分析法。訪談內容著重在李潼成長歷程中與作家作品可能相關的事件記錄，針對重要事件進行詳盡的場景描述與對話內容的重現。並根據訪談對象的記憶模式特點進行資料的重述、補述與確認，針對關鍵性問題的細節與時間上做出多次的釐清，並將同一問題在不同訪談對象上的反應與敘述均做出詳盡的記錄。

最後，在記錄工作上，以數位與類比錄音器材錄音為主，筆記、數位錄影與攝影的為輔，完整地記錄採訪對象的聲音與影像內容。同時蒐集李潼家族相關實體記錄，針對早期家族成員的相片、族譜與家族相關文獻等進行翻攝與數位掃描。並以八次的口述訪談內容製作成符合口述歷史研究標準之抄本，再由抄本依訪談人物與次數鎔裁為八篇整理稿，依序編列級別與登錄號。另外，根據本文對作家空間感與地方概念的討論需求，進行三次李潼成長期間的故地實境採訪，包括台中大里內新市場、台中霧峰舊正與光復新村、南投集集等地，配合以李潼親人的說明與口述，以數位錄影與攝影等的方式作完整的記錄，另製成三份抄本與整理稿，同樣依序編列級別與登錄號。

本文根據上述訪談法施行步驟所完成的口述歷史計劃及其八篇整理稿，將作為第二章對於李潼童年與青少年生命史的探討依據，並依照論述需求作可能的大量引用，再由此訪談素材進行李潼空間感建立與地方意象形成可能性的討論。本文附錄一將列舉訪談法所實行之口述歷史計畫訪談整理稿篇目與節錄內容。

²⁷[美]唐諾·里齊(Donald A.Ritchie)著，王芝芝譯，《大家來做口述歷史》(臺北市：遠流出版社，1997)，頁416-433。

二、空間理論

本文所運用的空間理論，在語言學方面主要依據巴赫金（Mikhail Bakhtin）的時空體，在文化地理學上以段義孚（Yi-Fu Tuan）與克朗（Mike Crang）的地方感概念為主，另外運用巴舍拉（Gaston Bachelard）的空間詩學與諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）的空間現象學，以及列斐伏爾（Henri Lefebvre）、傅柯（Michel Foucault）和索雅（Edward W. Soja）等人的「第三空間」後現代空間理論為基礎，並以空間閱讀方法（spatial reading）進行李潼具有宜蘭地方特色少年小說中的空間類型與象徵的探討。最後輔以夢境與烏托邦等虛構空間的相關理論，綜合歸納成為本文之理論框架。

以下將依序針對廣義上的文學空間、列斐伏爾的再現空間、傅柯的異質空間、烏托邦虛構空間、巴赫金思想與嘉年華會、地方感、後現代空間與地方認同等相關空間概念作理論的探討，並以此做為研究方法基礎對討論文本進行分析。

（一）文學空間

本文在空間理論方法上的運用，先以少年小說的場景描寫功能為概念基礎，再以後現代空間理論為主要工具，進行討論文本中文學空間類型的分類與探討。而在討論文學空間相關理論之前，須先針對人文地理學與文學概念中的空間與時間特質作出解釋。首先，關於空間與社會的關係以及後現代空間的基本特質，梅西（Doreen Massey，或譯作瑪茜）提出五項論點：

1. 空間是一個社會概念。
2. 社會是空間建構的。
3. 社會空間是動態而非靜態，由不斷改變的社會關係所建構。
4. 空間隱含權力和符號象徵的問題，也就是空間的「權力幾何學」（power-geometry）。
5. 社會空間意味「一個同時存在的空間多樣性：相互橫切、貫穿、聯合或互相矛盾與對立」。²⁸（Massey, 1994:3）

²⁸ 轉引自〔美〕崔斯·巴克（Chris Barker）著，羅世宏譯，《文化研究：理論與實踐》（臺北市：五南，2004），頁360。

由上述幾點可以看出空間與社會的關係，其中說明了空間具有動態、權力和符號象徵與多樣性的複雜交互作用等特徵。接著，廖炳惠在《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》一書當中，以前述梅西的空間定義為基礎，指出「空間 / 空間性」

（Space/spatiality）包含抽象性的概念：

「空間」是目前人文地理學的範疇中相當重要的研究課題，而且在不同的學科中，往往和地方（place）形成一種相當複雜的關係，在電影研究與人類學領域中，往往對空間的抽象、相對性、隱喻性和想像性的用法提出質疑，因此，在晚近有許多「以地方為根據的想像」（place-based imagination）……瑪茜（Doreen Massey）認為目前的空間理論定義混淆，但大致上所有的學者都忽略了空間的文化、性別政治以及此一政治的可能性。根據瑪茜的說法，空間往往是在和時間作對照，時間往往是看歷史、進步、文明、科學、政治和理性，形成一種聯繫關係，而空間則經常和靜態、複製、懷舊、感情、美學、身體形成一種隱喻關係。²⁹

根據引文可歸納以下兩點。其一，「空間」在人文地理學中與「地方」有密切而複雜的關係，並能以此衍生出對文本「空間的抽象、相對性、隱喻性和想像性的用法」的批評，而其中可能的批評角度也是本文要探討的部分。其二，根據時間與空間的對照關係，空間會是一種「和靜態、複製、懷舊、感情、美學、身體形成一種隱喻關係」，由此一特質來檢視李潼少年小說中的文學空間，可能得以出現新的解讀面向。

除了人文地理學的範疇，空間與時間在文藝美學與小說人物塑造的概念下，同樣具有重大意義，尤其是作家、小說人物與時間、空間四者之間複雜的互動關係。首先，關於空間的變異性與作家、小說人物的關係，劉再復於《性格組合論》一書當中指出：人在不同的社會系統中會帶著所屬的不同系統的特質，不斷地改變生存空間與環境。作家

²⁹ 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》（臺北市：城邦文化發行，2003），頁 245-246。

在塑造典型性格時，也會與他所處的典型環境聯繫，而且「人物所處的典型環境也是動態性質的環境，也是在不斷地發生變異的。」³⁰這說明了作家作品無法脫離生存空間的影響，而小說人物的性格不但會受作家生存空間的影響，也可能因文學空間的變異而隨之轉變。除了空間的變異，關於時間的變異性與小說人物的關係，劉再復指出：

時間的變異性，是指人物性格隨著時間向前推移而不斷地變更。這主要是「舊我」與「新我」不斷地交織發展，「新我」不斷地揚棄「舊我」、改變「舊我」，「我」不斷地經受自我克服、自我投降、自我勝利，也可以說是不斷地經受自我否定和自我的「否定之否定」的過程。³¹

由此可知小說人物的性格可隨時間的推移而轉變，而此種「不斷地經受自我克服、自我投降、自我勝利……」的過程與少年小說中的啓悟原型或成長啓蒙主題直接相關，若再結合以上述的作家生活空間與小說人物空間的變異，以此為研究方法的基礎概念，對於文本中的時間與空間的探討或可有更深入的析論空間。

延續上述人文地理學與文藝美學中時間與空間的概念，本文主要運用的文學空間概念則是建立於第三空間（Third space）之上。廖炳惠對第三空間的說明如下：

在公共／私密、男人／女人、左／右等二位元的空間之外，有所謂的「第三空間」……是在這些二元對立之外的知識和拒抗空間……是語義翻譯的轉變空間，也就是殖民文化與被殖民傳統之間所產生的不對應落差空間，是在差別的時間和空間之中，在罅隙中所產生的……一個具有彈性、能夠一直自我調整，以便適應新的理念、事件、形象、風格以及意義等的變化……對於公共空間的安排與運用，

³⁰ 劉再復，《性格組合論》（上海：上海文藝出版社，1986），頁92。

³¹ 同前注，頁94。

都產生相當多元的用途，「第三空間」因而成為一個比較富有彈性的空間。³²

由此段說明可以看出三點：其一，第三空間是在二元對立之外的第三種空間，具有多元文化特質，是立基於後現代理論的空間概念。其二，第三空間具有多元、包容與歧義等後現代理論特徵，其意義與功能可以相當多元。其三，邊緣化族群可透過第三空間進行另類的空間創造，呈現雜混或抗拒性以對抗權威中心。以此三點特徵來檢視李潼少年小說中的多元概念、地方感與後殖民空間觀是本文討論的方法之一。而在第三空間的概念前提下，空間的具體特徵與抽象意義可以充分的獲得解讀，空間所展現的意義同樣可以被歸納、分類並塑造出文學意義上的空間類型。

最後，朱文一在《空間·符號·城市：一種城市設計理念》一書當中，根據諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）提出的路徑、場所與領域等概念，配合以凸出、顯現與隱含等不同空間強度，推衍出六種空間類型，分別為：游牧空間（凸出的場所、顯現的領域與隱含的路徑）、路徑空間（凸出的路徑、顯現的場所與隱含的領域）、廣場空間（凸出的場所、顯現的路徑與隱含的領域）、領域空間（凸出的領域、顯現的路徑與隱含的場所）、街道空間（凸出的路徑、顯現的領域與隱含的場所）和理想空間（凸出的領域、顯現的場所與隱含的路徑）³³。

其中與李潼少年小說中的空間特徵有直接應照可能的，包括了游牧空間、路徑空間、領域空間和理想空間。其中游牧空間可能與李潼少年小說中的遊子意象或波特萊爾漫遊者（*flaneur*）式的目光³⁴相關；路徑空間則可能與宜蘭鐵道以及李潼對於火車空間的運用有關；領域空間可能與宜蘭封閉的地形與地方感的建立有關；理想空間則可能與李潼少年小說中具有烏托邦象徵的宜蘭地域有關。本文將以此為基本的空間類型分類概念來為李潼少年小說中的文學空間進行部分的歸納與分類。

³² 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，頁 256。

³³ 朱文一，《空間·符號·城市 一種城市設計理念》（北京：中國建築工業出版社，1993），頁 21。

³⁴ 包亞民主編，《現代性與都市文化理論》（上海：上海社會科學院出版社，2008），頁 123。

（二）再現空間（representational space）

再現空間是具有第三空間代表性的空間概念，是列斐伏爾的具有辯證關係的三種空間概念之一，此三種空間概念分別為：空間實踐（spatial practice）、空間再現（representation of space，或譯作空間之表徵）以及再現空間（representational space，或譯作表徵之空間）。其中再現空間也是本文用以探討李潼少年小說中空間類型的基本概念工具，以下是王志弘在《流動、空間與社會》一書當中對此三種空間概念的說明：

（1）空間實踐（spatial practice）：屬於感知的（perceived）層面——一個社會的空間實踐隱藏了這個社會的空間，空間實踐在掌控與佔用時間時，緩慢而確定地生產了空間。一個社會的空間實踐乃是透過對其空間的解讀而彰顯。

（2）空間之表徵（representation of space）：屬於構想的（conceived）層面——這個概念化的空間，是科學家、規劃師、都市計畫師、技術官僚等的空間。這也是任何社會的支配性空間，這種空間之概念偏向於語言符號系統。

（3）表徵之空間（representational space）：屬於生活經歷的（lived）層面——這是透過與其相連結的影像和象徵而直接經歷的空間，因此是『居民』和『使用者』的空間。這是『想像』試圖予以改變與佔用的被支配空間，因此是被動地經驗到的空間。它與物理空間重疊，對其物體做象徵性的使用。表徵之空間偏向於非語言象徵與符號象徵。³⁵

根據上述的說明，空間實踐可以說是一種個體可以感知的經驗空間；空間再現則是一種具有符號、符碼或知識意義的概念性空間；而再現空間則是一種具有意象與象徵的空間，既包含了具體的空間實踐，又具有空間再現的知識權力，形成一種多元、開放與包容的潛力空間³⁶。王志弘再補充說明：再現空間是一種充滿夢想、慾望、幻想、象徵、

³⁵ 王志弘，《流動、空間與社會》（台北市：田園城市文化，1998），頁 2-3。

³⁶ 范銘如，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北市：城邦文化出版，2008），頁 19-20。

潛意識和情感等難以言說的感覺……是一種包含了身體、嘉年華、節慶、狂歡等人類交往溝通的空間。³⁷

最後，王志弘將空間再現與文化特徵作出連結，將空間再現與意識型態、空間書寫、快感經驗（美感經驗）與地方認同等相關概念作出說明，對於本文所運用之研究方法極具參考價值，以下歸納四點：

第一點，「文化作為意識形態支配機制：空間之文化形式乃是意識形態支配機制的空間再現；是權力幾何學的呈現。」

第二點，「文化作為生產意義的表達實踐之系統：空間之文化形式乃是生產意義之表意實踐的系統；空間形式是空間書寫之實踐的憑藉與展現。」

第三點，「文化作為快感經驗的表達：空間之文化形式乃是快感經驗的表達；此時的空間是作為表徵（想像、慾望、身體和嘉年華）之空間而存在。」

第四點，「文化作為再現之政治策略：空間文化形式牽涉的是空間再現的政治策略；亦即牽涉了地方、再現與認同的問題叢結。」³⁸

根據上述四點，本文能夠以此作為研究方法上的基礎，在討論文本中針對空間類型的文化意識型態、空間書寫的實踐方式與效果、空間再現的美感經驗表達以及地方認同等問題做出相關的討論面向，對於李潼具有宜蘭地方特色的少年小說研究可提供相當多元的切入角度。

（三）異質空間（heterotopias）

異質空間（heterotopia）如同再現空間具有強烈的第三空間特質，由米歇·傅柯在〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉一文當中所提出。本文將大量運用異質空間相關理論，並以此為主要研究方法，來探討李潼具有宜蘭特色的少年小說中的空間類型是否具有其異質空間特質，以及其中所衍生出來的地方感、象徵空間與隱喻。

關於異質空間理論。米歇·傅柯在〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉一文當中

³⁷ 王志弘，《流動、空間與社會》，頁 75。

³⁸ 同前注，頁 76。

延續了他對空間史學的闡釋，並沿用巴舍拉的空間現象學，先針對基地（site）進行界定，再對烏托邦（utopia）的虛構地點特質作出說明³⁹，接著提出了另一種真實空間——對立基地（counter-sites）的概念，說明其所具有的再現、對立或倒轉等特質（頁 403），並由此推展出異質空間（heterotopias，或譯作差異地點）的相關敘述。

米歇·傅柯針對異質空間作出了五項基本原則。第一個原則，由歷史各階段來看，世上所有文化中都存有異質空間，而異質空間有兩種主要範疇。第一種範疇是說明原始社會在人類面臨危機狀態時，會有一種異質空間的特定形式，稱之為「危機異質空間」（crisis heterotopia），而危機只能在「無地點」（nowhere）中發生，對象多是青春期男女、月事期婦人、懷孕婦女和老人等。米歇·傅柯舉年輕女性的落紅為例——必須在蜜月旅行中的火車或旅店裡發生，而在此情形下「危機異質空間」無法被標記（頁 404）。而第二種範疇為「偏離異質空間」（heterotopia of deviation），是進入現代社會後用以取代危機異質空間，如精神病院與養老院等（頁 404）。

第二個原則，各種異質空間在不同的社會中有其不同的運作方式與功能，這會依據異質空間所在的文化共時性而有差異。文中以不同歷史階段中與不同文化中墓園為例，並以此呼應之後提到的「準永恆性」與「永恆性」的異質時間特質（頁 405）。

第三個原則，異質空間可以在一個單獨地點中，並列數個彼此矛盾的空間與基地，（頁 405）如劇院或電影院。

第四個原則，異質空間與異質時間（heterochronies）具有「對傳統時間的絕對劃分」（頁 406）時產生相關性。米歇·傅柯舉出兩種不同異質時間特質的異質空間類型：第一種為「把時光、世代、形式、品味封閉在一個地點的意志……一種在不變地點上，組織某種持續、無限之時間累積的計畫……」（頁 406）他將其歸類為「無限累積時間的永恆異質空間」。另一種則是「……那些以其最瞬間的、轉換的、不定的時間對應，以一種節慶方式與時間關聯的差異地點。這些差異地點，不是指向永恆，反而是絕對瞬時的

³⁹〔法〕米歇·傅柯（Michel Foucault）：〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，收入夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北市：明文書局股份有限公司，1993），頁 400-402。

(chroniques)。」(頁 406) 他將其歸類為「瞬時的節慶異質空間」。

第五個原則，異質空間預設有一種開關系統，可用以隔離或進入(頁 407)。米歇·傅柯同時舉出不同異質空間進入的條件與異質空間隱含的排他性。

最後，是異質空間最重要的特徵：

……它們對於其他所有空間有一個功能。這個功能開展了兩種極端：一方面，它們的角色，或許是創造一個幻想空間，以揭露所有的真實空間……是更具幻覺的……另一方面，相反地，它們的角色是創造一個不同的空間，另一個完美的、拘謹的、仔細安排的真實空間，以顯現我們的空間是污穢的、病態的和混亂的(頁 408)。

由上述米歇·傅柯提出關於異質空間的五項原則與一個特徵，本文將用以作為主要的概念工具來歸納李潼少年小說中幾項重要的空間類型並進行分析，如探討文本中危機異質空間、永恆異質空間或節慶異質空間的建立方式與成效等。同時也利用其異質空間功能與特徵對空間類型進行文學功能上的檢討，如無地點特質和開關系統在文本中的呈現，以及文學空間如何對真實空間的再現與倒轉等，以期能夠從中歸納出李潼所運用的文學空間特質與象徵義涵。

(四) 烏托邦 (Utopia)

「烏托邦」(utopia)⁴⁰的文學空間類型是李潼少年小說文本分析重要的一環，因此必須先針對烏托邦的虛構空間概念與其背後的意識型態作出初步的界定。

卡爾·曼海姆 (Karl Mannheim) 在《意識型態與烏托邦》⁴¹一書當中，對於烏托邦

⁴⁰「『烏托邦』的觀念基本上來自於希臘的兩個字根「eutopos」(快樂或幸運)，以及廣為大家使用，和『烏托邦』概念相互聯結的「outopos」(烏有之地：no place)。」(廖炳惠，〈關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編〉，頁 265。)

⁴¹〔德〕卡爾·曼海姆 (Karl Mannheim) 著，張明貴譯，〈意識型態與烏托邦〉，臺北縣新店市：桂冠，2005。

的虛構空間特質提出幾點：首先，烏托邦的概念會隨著時間與社會的改變，定義標準也會隨之轉變。因為烏托邦的虛構空間永遠是針對一種潛在的社會秩序被扭曲的表徵，而隨著在後續社會秩序中逐漸被實現的觀念，也就是相對於過去的烏托邦，均可以再被省視檢討。其次，烏托邦是一種對空間的想望，具有理想化的性質：「實現願望

（wish-fulfilment）是經由投射到時間而產生；在其他時期，則經由投射到空間產生。依據此一區分，我們可以指稱空間想望烏托邦（spatial wishes utopias）與時間想望千禧年（temporal wishes chiliasms）。」（頁 194）其三，烏托邦心態可具有多種型態，而在自由主義式的型態當中，觀念本身變成一種驅動力，可藉由歷史過程來發現觀念、傳播，產生觀念上的「啓蒙」並與歷史社會過程結合（頁 226）。這三點或可用以探討李潼少年小說中的烏托邦空間意象與其可能的象徵，尤其是其中的空間想望與自由主義式的觀念啓蒙，與文本中的烏托邦空間意象以及少年小說主題可能具有關聯性，可由此空間概念來對文本進行探討。最後，關於烏托邦的其中一點重要特質，卡爾·曼海姆指出：

烏托邦的成分——亦即，具主導力的願望本質——決定各單一經驗的順序、秩序與評估。這個願望是組織原則，而此一原則甚至塑造了我們經歷時間的方式。事件被安排的形式，與一個人在自動自發的觀察事件中，對時間的變動無意識地強調週期，呈現在烏托邦的是立即可察覺的景象，或至少是直接可理解的意義組合。

（頁 197）

引文中說明烏托邦「具主導力的願望本質」以及「決定各單一經驗的順序、秩序與評估」的特質聯結了時間、對觀察事物與理解方式等概念，這對於理解李潼少年小說中的烏托邦空間類型，如作者安排在小說結尾時將人物引導進入一個烏托邦式的地域以完成其理想等情節，提供了更深入探討與分析的機會。

（五）嘉年華會（Carnival）

巴赫金的嘉年華會 (carnival, 或譯作狂歡節) 概念在李潼少年小說文本中可作為一種文學空間類型的檢視原則, 若加之以米歇·傅柯的節慶異質空間概念與烏托邦的虛構空間概念作補充, 則可看出更多文學空間的特質。

在介紹嘉年華會之前, 須先針對巴赫金的四個小說語言特徵, 如眾聲喧嘩 (raznorechie, heteroglossia, 或譯作雜語、多音義)、戲擬 (parody)、雙聲 (doubled-voicedness) 和複調 (polyphony) 等作出幾點以利解讀李潼少年小說切入角度的相關說明。首先, 關於「眾聲喧嘩」與「語言多元化」的關聯及其後現代意義, 劉康在《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》一書當中提到:

巴赫汀對話主義最有概括性的核心概念就是「眾聲喧嘩」(raznorechie, heteroglossia)。這是巴赫汀獨創的一個俄文詞, 用來描述文化的基本特徵, 即社會語言的多樣化、多元化現象……只有在眾聲喧嘩的局面中, 各種話語才最深刻地意識到了其自我的價值和他者的價值, 把中心話語霸權所掩飾的文化衝突與緊張的本質予以還原。在話語與話語的相互對話、交流中, 化解矛盾與衝突。⁴²

眾聲喧嘩的社會多元化、語言多元特質, 以及背後中心 / 邊陲、自我 / 他者與語言霸權的相關可能性, 而這些後現代理論觀念與李潼少年小說文本的解讀有直接的關聯。接著, 文中說明巴赫金所認定的小說類型特徵, 即是眾聲喧嘩、語言多元現象的融合, 透過戲擬把各種文學語言和類型融進話語中, 「而且把社會的眾聲喧嘩加入其中, 構成小說話語的語言萬花筒。」(頁 241) 由此一特徵來看李潼的少年小說, 同樣也可以從中獲知其小說語言特色與寫作方法的概念運用。

其次, 關於戲擬——是一種語言對語言的模擬, 其中包含戲謔、調侃與諷刺等成分。劉康指出:

⁴² 劉康, 《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》(臺北市: 麥田出版, 2005), 頁 15-16。

（在戲擬中）作者藉他人的話語說話，但在這個他人的話語中引入了一種語義的意向，與他者話語的原有意向針鋒相對。第二種聲音一旦在他者話語中安家落戶，便與主人頂撞牴牾，並且強迫主人為完全相反的目的服務。話語成為兩種聲音爭鬥的競技場。（頁 230）

接著，是雙聲的語言特徵：「……另一種是複調、對話的語言，關心的是每一個主體的話語位置，即其意識型態的立場和觀點，追求的是語言背後的意識型態立場的相互衝撞、質詢、對話和交流。」（頁 196）根據上述對戲擬與雙聲語言概念的闡述，可以清楚了解巴赫金對小說語言概念的分析。若以此作為文本分析與語言探討的基礎，相信可以更精準的針對李潼小說語言的運用方法作出判斷。

最後，關於複調小說。巴赫金在〈長篇小說的話語〉一文當中指出——杜斯妥也夫斯基在小說中創造了一種作者（自我）與其主角（他者）平等對話、交流，不同主體間構成了多聲部、雙聲部的複調形式。作者筆下的人物與作者一樣，是一個具有自覺意識的獨立主體，雖然是作者創造了人物，但因為作者在確立他的主體性時，意識到其自覺意識永遠具有未完成性和不確定性；只有在與主角的自覺意識的平等對話中，作者才能實現其自己的自覺意識。為了完成自我，必須創造一個他者⁴³。

關於嘉年華會，可以看作是一種具有狂歡、創造性節慶形式的文化現象，可以實現不同話語在權威體制削弱的時刻平等的對話與交流。而嘉年華會形成的空間則具有審美與文化上的意義，結合對話與眾聲喧嘩現象，以完成自我與他者的交流、進而實現主體的建構⁴⁴。關於嘉年華會的大眾文化成分與後現代概念的解釋，劉康指出：

狂歡節的核心是民間文化、大眾文化對肉體感官慾望的弘揚和對神學、形而上學的顛覆和嘲諷。狂歡節作為文化轉型期離心與向心力衝突的宣洩和眾聲喧嘩現象

⁴³ [蘇] 巴赫金 (Bakhtin, M. M.) 著，白春仁、曉河譯，〈長篇小說的話語〉《小說理論》（石家莊：河北教育出版社，1998 第一版），頁 143-144。

⁴⁴ 程正民，《巴赫金的文化詩學》（北京：北京師範大學出版社，1998），頁 77-81。

的特殊表徵，起了一個聯絡、溝通大眾文化為菁英文化鴻溝的樞紐作用。狂歡節體現了大眾文化的審美趣味，寄託著大眾文化的烏托邦理想。(頁 266)

其中提到「文化轉型期離心與向心力衝突的宣洩和眾聲喧嘩現象的特殊表徵」以及「寄託著大眾文化的烏托邦理想」，可用以對照李潼少年小說中嘉年華會的空間特質，並且連結烏托邦或樂園等象徵做出後現代空間要素的判斷。至於引文中提到嘉年華會的文化轉型期特徵，則可以看作是菁英文化與大眾文化為完成對話式的文本，呈現出眾聲喧嘩與狂歡的新局面(頁 305)。

總結劉康對於巴赫金思想的後現代解釋，將會趨向強調差異的同時共存性、亦此亦彼性，反對文化上的一元權威論和「獨白主義」。(頁 17-18) 以上述觀點來為本研究的討論文本做嘉年華會空間後現代特質的檢視，可以提供原則性的概念提示與析論指引。

關於巴赫金的教育小說概念與傳記時空體，對於現代少年小說體裁的發展歷程有相當程度的關聯，因此在探討李潼的少年小說空間類型時，必須先針對教育小說與傳記時空體作出基本的界定。在教育小說的部分，其關鍵在於「小說中成長著的人物形象」。由理論與功能的角度來看，是為培養人的教育思想；由歷史角度來看，其中則包含了傳記或自傳性質。因此，主人公形象是動態的統一體，主人公本身的變化具有情節意義，而其性格則成為小說公式中的變數⁴⁵。

關於巴赫金教育小說分類與特質，以下分為五點說明：

1. 人的成長小說：時間進入人的內部與人物形象本身；人的成長取決於對真實歷史時間的把握；人物性格及觀點隨著年齡而發生重要的內在變化。
2. 循環型成長小說：呈現典型而重複出現的成長道路——由青少年的理想轉變為成熟時的清醒和幻滅。
3. 傳記型小說：人的成長發生在傳記時間裡，通過一些不可重複而純屬個人的階段；成長是生活條件、事件、活動和工作總和之結果；此結果同時形成人的命運、人的自身形

⁴⁵ 巴赫金，〈教育小說及其在現實主義歷史中的意義〉《小說理論》，頁 227-234。

象以及人的性格。

4. 訓諭教育小說：以教育思想為基礎，描繪出嚴格意義上的教育過程。

5. 人的成長與歷史形成不可分割的聯繫：人與世界一同成長；人在不同世界的內部，而在兩個時代的交叉處；「未來」不是私人傳記，而是具有歷史意義的未來⁴⁶。

由此可知，李潼的少年小說能夠以巴赫金的教育小說類型來涵蓋討論之，尤其是在第一類的「人的成長小說」以及第五類「人的成長與歷史形成不可分割的聯繫」的特徵，這對於李潼少年小說的類型區分與少年小說的基本主題具有相當意義。

最後，關於傳記時空型。其中包含一種「柏拉圖」式時間，其特點是尋求真知的個人生活歷程，主人公的基本形象是一個求知者。並且，傳記時空型的核心仍是回歸到公眾廣場的空間概念：「柏拉圖式時間與修辭都具有公開性……自我只有在這種完全開放中才能真正地面對他者。古典傳記時空型中的人物有強烈的開放性和外在性，他的自覺意識來源於公共空間。」⁴⁷本文運用巴赫金的「傳記時空型」概念來做為檢視李潼少年小說中的空間構成與歷史「生成性」(becoming)的依據，對於探討空間中的文化要素與人物主體意識也具有相當意義。

(六) 夢境

在榮格 (Carl G. Jung) 主編的《人及其象徵》書中，提到關於夢境的幾項特徵，其中有三項與本文所探討的夢境書寫有關：其一，夢境具有隱喻的表達。這可看做自然象徵的一部分，其中的空間成分則具有象徵空間意義。其二，夢境提供補充與告誡。這一點對於小說中夢境書寫在情節的推展與敘述上有重要功用。其三，夢境具有預言未來的潛意識本能。此種預知或預後的向度，以潛意識本能的方式提供人物心靈的整合與同化能力⁴⁸，這一點對於探討小說人物性格的塑造與思想展現有相當作用。

根據上述三點可知，夢境的象徵彌補了日常生活中的缺失，並在潛意識中展現出自

⁴⁶ 巴赫金，〈教育小說及其在現實主義歷史中的意義〉《小說理論》，頁 227-234。

⁴⁷ 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》，頁 244-245。

⁴⁸ 榮格 (Carl G. Jung) 主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》(臺北縣：立緒文化，1999)，頁 29-35；76-77；98-109。

然本能及其獨特思維，而以這樣的夢境功能與特徵來檢視李潼少年小說中的夢境書寫、人物塑造與象徵空間，相信可以獲得較完善的觀察面向。

關於夢境的投射功能與對夢境空間文化的認識，在史帝芬·賽加勒(Stephen Segaller)與墨瑞兒·柏格(Merrill Berger)合著的《夢的智慧》一書當中提到：

沒有任何個體可以經歷人類所有生活可能性的全貌；原因很容易了解：因為，我們有肉體上的限制，或者人格型態或其他心理狀態的限制。但是，人們卻可以經由「投射」，來了解其他的人類可能性，在他們的生活中可能呈現的樣子。⁴⁹

我們把自己投射到另一個文化中，如此一來，我們就能發現那個文化中，人們行動、思考與彼此互動的典型模式。而如果我們也與自己的文化保持距離、客觀地來觀察它，我們也會發現屬於我們自身的文化模式的存在。⁵⁰

引文中可知，人可以透過夢境去體驗未曾實際經歷的生活，此點與文學閱讀帶來的間接經驗有所關聯，而夢境中的投射也可能含有情感成分的映照，對於夢境的文學解讀具有相當意義。加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)的《空間詩學》書中也曾說：「日夢的價值，標誌了人性深層的價值。日夢甚至擁有自我調整價值的殊榮，它從自身的存在獲得樂趣。因此我們在新的日夢中，重新構成那些我們體驗日夢的處所。」⁵¹可做為補充。

由上述論點可以了解夢境內容的解讀面向是非常豐富的。在安東尼·史帝芬(Anthony Stevens)所著的《夢：私我的神話》一書當中提到：「轉喻的表述是定向的、推論的思考，多半只有一個明確的意義。隱喻的表述——夢、藝術呈演的意義——卻必

⁴⁹ [美] 史帝芬·賽加勒(Stephen Segaller)、墨瑞兒·柏格(Merrill Berger)著，龔卓軍、曾廣志、沈臺訓譯，《夢的智慧》(臺北縣，立緒文化，2000)，頁 297。

⁵⁰ 同前注，頁 303。

⁵¹ [法] 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》(臺北市：張老師文化，2003)，頁 68。

然是有多重涵義的。因此，一個夢可以作多樣的解釋……」⁵²引文中將夢與藝術同樣看作是一種「隱喻的表述」，並且其中「必然是有多重涵義」，由此可知夢境空間確實可以進行文學解讀與進行相關象徵義涵的解釋。

針對夢境的文學書寫與功能，金明求在《虛實空間的移轉與流動：宋元化本小說的空間探討》一書當中有詳盡的說明，以下歸納五點：

1. 「夢幻空間的短暫性，在故事空間順序敘述流程中，形成時空的不均與變調，襯托不同空間的敘述特徵與空間內涵。」這說明了夢境空間中的敘事方式、時空特徵與空間內涵上均造成影響。

2. 「夢幻空間是一種人文綜合、虛實相生的整體空間系統……呈現跨越虛實空間的界限，接合夢境的空間現象。」此點說明夢境的虛構特質與文學中的現實空間產生接合，對於本文探討少年小說中夢境的空間特徵具有相當的參考價值。

3. 「作品中夢境的具體呈現過程……在情節進展中提供重大的線索。」關於夢境的具體呈現過程，金明求補充說明：「夢中出現的空間流動和移轉現象，充分呈現出不定的虛擬空間。」而此一虛擬空間顯然與文本中的現實空間產生互動。

4. 「……夢幻空間直接介入作品情節，在虛實空間的對應中……空間流變與轉移更為生動、緊湊，就整個故事的結構而言，有不能忽視的重要作用。」而對於夢境空間於現實空間中產生的現象，則可分做「延伸」與「進展」，以及「斷絕」與「隔開」。

5. 「夢境現象對以後發生事件的暗示與象徵也有重要的作用……具有象徵及預示功能。」⁵³金明求對於夢中暗示的線索提出兩種類型，分別是「長期性的預示」與「短暫性的暗示」。以上五點對於本文進行夢境空間在小說情節與空間運用上的探討，是得以善加運用的方法之一。

最後，以傅正谷在《中國夢文化》一書中為夢境書寫所做的定義，以為夢境空間相關討論的結論：

⁵² [美] 安東尼·史帝芬 (Anthony Stevens) 著，薛綸譯，《夢：私我的神話》(新店市：立緒文化，2000)，頁 186。

⁵³ 金明求，《虛實空間的移轉與流動：宋元化本小說的空間探討》(臺北市：大安，2004)，頁 328-329。

這類作品的特點是以夢為喻……以表現被夢幻化了的某種現實生活，表達作者的思想……常常只是做為一種比喻或象徵的存在……主要目的乃在於寫夢之外……這類作品的表現範圍及其蘊含的意象，往往大大超出於寫夢的本身而具有高度的概括性與廣泛的適應性⁵⁴。

這段引文不但可以用來界定李潼少年小說中的夢境書寫特質，同時，本文也將針對討論文本中的夢境書寫做出分析，以期能夠探尋出其中的重要象徵空間及其隱喻。

三、文化研究

本文以後現代理論中有關認同 / 差異，以及作者與文本/論述的問題為出發，檢視討論文本中地方認同概念的轉變以及地域文化展現的特質，並以後現代主義相關文化理論作為研究方法，針對文本中的在地性⁵⁵ (Localitr)、空間意象與象徵等方面進行探討。以下分為地方感與後現代文化理論等兩部分進行理論說明與相關詞彙的界定。

(一) 地方感

本文對於地方感的理解與運用，以拉普普 (Amos Rapopore) 和段義孚 (Yi-Fu Tuan) 的地方論述為主要概念。以下先為地方感做出基本的界定，再分做人造建物的意義與自然地景的情感傳達等兩部分，分別針對其中的空間意象、認同或精神呈現等概念進行探討。首先，關於地方感的基本特點，艾蘭·普瑞德 (Allan Pred) 在〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉一文當中提到：

經由人的居住，以及某地經常性活動的涉入；經由親密性及記憶的積累過程；經

⁵⁴ 傅正谷，《中國夢文化》(北京市：中國社會科學出版社，1993)，頁 454-455。

⁵⁵ 「各個不同的地方，如何因應外來社會、經濟、政治與文化發展的勢力，因而在作業、製造、生活與習尚上，發展出各自有別的表达方式。」(廖炳惠，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，頁 153。)

由意象、觀念及符號等意義的給予；經由充滿意義的「真實的」經驗或動人事件，以及個體或社區的認同感、安全感及關懷（concern）的建立；空間及其實質特徵於是被動員並轉形為「地方」。段義孚在某些例子之中還特意區分：1. 透過視覺方法而聞名的地方和 2. 經由長期的接觸及經驗而聞名的地方，區分二者之間的差異。⁵⁶

引文中提到「親密性及記憶的積累」、「意象、觀念及符號等意義的給予」以及「認同感、安全感及關懷的建立」等諸多形成地方感的要素，並舉出兩種段義孚對地方感建立方式的類型。由此可知地方感建立的方式與基本判斷要素，為運用地方感進行文本分析的概念基礎。接著，關於空間（場所）展現精神的方式與特質，舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）在《場所精神：邁向建築現象學》一書當中說明：

……這種精神係取決於如何形象化、補充、象徵化或集結。在風土建築中，人為的場所精神必須和其自然場所有密切的關聯，而在都市建築中則比較廣泛。因此城鎮的場所精神必須包含地域的精神以求其「根源」，不過場所精神也必須以大眾所關注的內容加以集結，內容在各處有其根源，藉著象徵化加以改變。某些內容（意義）由於非常普遍化，因此可以應用於所有的場所。⁵⁷

引文中舒爾茨為場所精神做出的描述，對於本文運用地方感與在地精神的概念產生重要影響，其中包括探討空間精神的「形象化、補充、象徵化或集結」的方式；空間精神與象徵化改變方式的探討，以及追尋空間意義與「根源」，皆為本文進行文本中空間類型的討論提供了完整的思考面向。

⁵⁶ 艾蘭·普瑞德（Allan Pred），〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉取自夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北市：明文書局，1993），頁 86。

⁵⁷ [挪威]諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）著，施植明譯，《場所精神：邁向建築現象學》（台北市：田園城市文化，1995），頁 58。

在人造建物與文化地景的部分，拉普普（Amos Rapopore）在《建築環境的意義——非語言的交流途徑》一書當中指出：

文化地景(cultural landscape)是許許多多人造物(artifact)以特定的聯繫聚集在一起的成果。文化地景也是無數個人所決定的結果。引人注目的是文化地景能受形成而且確實呈現明顯的特性。這說明在特定的社會族群中顯然存在共同的圖式(Rapopore, 1972, 1977, 1980b, 1980c)。並且說明了一旦這些圖式或符碼都為人所知，這些地景即會按照族群認同的各種形式產生意義，而且就會像小尺度的實例一樣馬上被人理解。⁵⁸

根據引文所述，由人造建物所構成的文化地景是形塑族群認同的條件之一，這對於本文進行宜蘭經濟地理特徵、散村型空間或鄉村 / 城市關係的判斷有相當的參照價值。接著，對於文化地景中均質或異質特徵對於空間意義展現強度的影響，拉普普提到：

在一個均質的地區，個性化和人的行為「疊加」而產生強烈的、清晰的和額外的線索；在異質性很強的地區則隨機變化，以地區為規模的意義微弱，甚至毫無意義。而且特別是對居住者或使用者來說，對非固定特徵和半固定特徵領域中的非言語行為進行譯碼所需的文化知識，在同質性情況下會比在異質性情況下更清楚。
(頁 151)

由此可知，地景特徵均質性愈強則地區傳達出來的意義也愈強，並且可透過「文化知識」來進行空間中「非固定特徵和半固定特徵」的解碼、感受空間傳達的意義。此一概念，對於本文檢視宜蘭文化地景的均質或異質特徵，以及看待李潼對於宜蘭地景的書

⁵⁸ [美] 阿莫斯·拉普普 (Amos Rapopore) 著、施植明譯，《建築環境的意義》(臺北市：田園城市文化，1996)，頁 151。

寫與文學作品中傳達的意義，均有重要的指引作用。回歸到本文所討論的宜蘭地方書寫，拉普普對近郊意象（suburban image）的具體特徵做出豐富的描述：

這種近郊景象，有別於城市意象，包括「公園景色」之稱……彎曲的街道相對於棋盤式街道……低密度感相對於高密度感；一層與二層混合的房屋相對於全都二層的房屋，混合形式的房屋相對於單一形式……低度封閉相對於高度封閉；沒有街角商店、教堂之類的建築相對於有這些建築；柔和的色彩而非鮮明的色彩，低複雜性而非高複雜性。（頁 177）

引文中對於近郊意象的描述，可以作為對宜蘭地景特色類型的區分與討論的示範，甚且可以做出對照與引用，以利本文對宜蘭地景產生的意象進行判斷。最後，拉普普做出文化地景中意義傳達的結論：「在所有的文化中，物質客體和人造物都被用來（通過其中一些形式和非言語溝通）組織社會聯繫；而且將訊息在人造物中編譯成符碼，作為社會標誌，並且作人際溝通的必然組織。」（頁 195）由此可知，文化地景中的「物質客體和人造物」都具有訊息傳達的功能，透過解碼即可接受其精神與意義。此一點對於李潼少年小說文本中的人造建物或文化地景訊息的判斷具有相當意義。

在自然景物與情感傳達的部分，段義孚（Yi-Fu Tuan）在《經驗透視中的空間和地方》一書當中，以南太平洋群島居民對於島嶼的情感連結為例做出說明：

航海的島民對它（海中孤島的山峰）至少有三個感情連結，第一，它能使大海漂泊者作距離的地標，估計距離陸地還有多遠，這是實用性的原因。第二，它也是感情的對象，當一位流浪者離開的時刻，山峰的景點漸漸失落在海浪之下而感到悲傷，但在回程時，山峰突然的浮現在海浪上的第一眼，則可帶來無限的喜悅。

第三，它是神聖的地方，它是海降臨大地時最初站立的地方。⁵⁹

引文中所提到的實用功能、情感對象與神聖性，本文可以此檢視角度用以看待宜蘭龜山島或其他自然地景的特殊意象，以及自然地景對於宜蘭人形成的情感連結、區域認同或地方感的建立等諸多方面進行討論。關於地方感建立方式的其中一點特徵，段義孚特別說明：「地方感不僅局限於聚落的實際空間範圍，同時也警覺到其他聚落的存在，其他聚落是他們的競爭者或敵對者，有了競爭和敵對才更提高了自我的統一感和認同感。」(頁 160) 此一點可用以說明宜蘭在地居民面對台北大型都會空間既欣羨又敵對的矛盾態度，以及透過權力與政治運作下形成的地方感，為本文進行宜蘭地方感建立方式的討論提供了另一思考面向。

關於地標與地方感建立的關係，段義孚指出：「鄉土有它的地標，它可能是可見度和公眾特徵很高的景觀，例如紀念碑，聖地、神聖化的戰場或墳地。這些可見的符號或標記提高人們的認同感，也鼓舞了對地方的警覺和忠貞。」(頁 152) 此點說明了地標為地方感建立的要素之一，並且地標所形成的意義與重要性對於進行地方認同概念的探討甚為關鍵。最後，關於文學作品對於呈現地景意義所發揮的功能，段義孚提到：「許多地方對某些特定的個人或團體具有深度的重要性而卻沒有視覺上的凸出感。俗語稱之為心知肚明，而不是透過眼睛和思想去識別的，文藝著作的功能就可使親切的經驗獲得可見度。」(頁 155-156) 由此可知，文學作品確實可以使地標或自然地景產生的意義在地方居民眼前強調它們的「可見性」，進而可以反過來促進地方感或區域認同的建立。這一點對於本文討論李潼具有宜蘭地方特色的少年小說作品，在區域文學、地方文化或區域認同等方面的影響具有啓示性的作用。

朱崇科在《本土性的糾葛：邊緣放逐·「南洋」虛構·本土迷思》一書當中，針對馬華文學舉出文本中本土性體現方法的三個層次，分別為「本土色彩」、「本土話語」和

⁵⁹ [美] 段義孚 (Yi-Fu Tuan) 著、潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》(臺北市：編譯館，1998)，頁 152。

「本土視維」。在本地色彩的部分：「體現了本土性的物質層面，它的指向則為本土自然風情、人文景觀和部分本土語言的借用……」在本地話語的部分：「是對中文的再造與發展，它包含本土意象、本土後殖民話語……」在本地視維的部分：「指文學書寫中本土視野、思維及精神的流露與貫穿……這種視維是一種非常成熟的自然反映：無論文學文本書寫內容是指向本土事件、景觀、吾國吾民；還是指向他域……」⁶⁰而朱崇科提出的三種文本中本土性體現的層次，本文將用以討論李潼少年小說作品中的本土性體現成效，並藉此深化對於李潼地方書寫的討論。由於此三種層次的設定可能具有馬華文學討論文本的針對性，因此本文在運用上會根據討論文本的特徵做出部分概念上的商榷與調整。

（二）後現代文化理論

後現代文化理論為本文的主要研究方法之一，在本文第二章針對李潼空間概念的建立與第四章說明文學空間的類型與象徵上均有大量的運用。在說明後現代文化概念之前，必須先針對以下五項後現代理論中重要的概念工具做出詞彙界定：

1. 「中心 / 邊陲」(center/periphery)：

「中心」所代表的都是歐洲與美國，其他屬於第三世界或在地理空間上離開中心越遠的國家，都可稱為「邊陲」，無形之中又強化了發展邏輯及現有的社會秩序……把全球化視作是理想與本土文化的辯證，認為各地區的消費及文化生產是將跨國的產品、資訊、符碼、風尚、生活方式等加以挪用、重新賦予意義。目前將歐美視為是世界單一中心的看法已經開始備受挑戰。⁶¹

「中心 / 邊陲」的概念，對於本文在地域觀念與地方感建立方式上，提供了檢視台灣鄉村 / 城鎮、宜蘭 / 台北或後山 / 西部等地理空間關係的討論機會，是本文在以後現

⁶⁰ 朱崇科，《本土性的糾葛：邊緣放逐·「南洋」虛構·本土迷思》（臺北市：唐山，2004），頁 17-18。

⁶¹ 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，頁 36。

代空間理論對宜蘭地域進行探討的重要概念工具。

2. 「認同」(Identity)：

「認同」基本上有兩種類型，其一是「固定認同」(idem identity)，也就是自我在某一個既定的傳統與地理環境下，被賦予認定之身分(given)，進而藉由鏡映式的心理投射賦予自我定位，這種「認同」基本上是一種固定不變的身分和屬性。另一種「認同」，則是透過文化建構、敘事體和時間的積累，產生時空脈絡中對應關係下的「敘述認同」(ipse identity)。「敘述認同」經常必須透過主體的敘述以再現自我，並在不斷流動的建構和斡旋(mediation)過程中方能形成。「敘述認同」是隨時而移的，它不但具備多元且獨特的節奏和韻律，也經常會在文化的規範和預期形塑下，產生種種不同的形變。(頁 135)

此點對於本文進行對小說人物的自我認同類型與啓蒙歷程的說明，有相當大的提示，尤其是對於人物在「固定認同」與「敘述認同」二者間的類型判斷。同時，說明文本中的人物透過歷史尋根或啓蒙成長主題，由自我認同到產生地方或區域的認同，也是本文可利用此認同概念的地方。

3. 「游牧空間」(Nomadism & nomadic space)：

逃逸流放的觀念指涉的是，無根的主體可以在全球化的空間中自由的穿越，也就是在現代化之後，人的主體性形成一種文化的驅力，它必須超脫固定且無法流動的限制，而形成多元流動的主體位置，將疆界以及許多固定制式的定義和生活方式予以顛覆。在這樣的能動性為主導的情境下，游牧與流放的主體，可以在時空中形成一種確切的運動軌跡，能以某種流動的論述，在組構存在，因此，對於既定且僵化的思考論述而言，它們是一股抗拒、革命與解放的新生力道，在這樣的方式下，形成去中心與殘缺的主體性，拒絕以整體的觀念思考。(頁 178-179)

根據引文中的概念，本文利用「無根的主體」指向討論文本中人物的遊子意象；而「文化的驅力」對於討論空間中歷史感的呈現與意識型態的建立有指示性的效用；「運動軌跡」則對於文本中路徑空間的呈現可提供輔助性的說明；最後，針對「抗拒、革命與解放的新生力道」則可連結至巴赫金的嘉年華會空間類型或中心／邊陲的相關討論。

4. 「去疆界」(Deterritorialization): 「這個詞彙多半用來形容「後現代」情境下，認同和意義的流動性，去疆界也就是人在後現代氛圍的圍繞下，其離開中心與家園的一種游牧行為，是一種去除國家與身體具體疆界的現象。」(頁 75) 去疆界可用以結合討論文本中的游牧精神與遊子意象，同時，針對「認同和意義的流動性」與地方、空間的關聯加以論述。

5. 「國族寓言」(National allegory): 「主張第三世界的文化生產與第一世界的最大差異，是第三世界的文化本質上必然是託寓性的，也就是，每個獨立個人的願望、命運和私下的活動，都反映出第三世界公共文化與社會的重要象徵面向。」(頁 172) 對於李潼部分討論文本中對政治事件影射或諷刺的描寫，可以國族寓言的概念進行解析，並從中進行中心／邊陲或游牧精神的相關討論。

以上述概念工具的建立與詞彙界定為基礎，本文可進而探討後現代相關的空間特徵，分別說明後現代空間中抽象概念的賦予、流動性的特質以及意象的轉變。

首先，關於後現代空間抽象概念的賦予，范銘如提到：

在新空間理論的論述中，空間跟歷史一樣，不是靜態的、自然的現象，而是持續或間斷的建構變動，既是社會文化的產物也是社會文化實踐過程中不可或缺的向度。不同尺度的空間範疇提供身體活動的場所，同時影響了我們的言行舉止和思維感知，甚至牽動了我們對空間的再造與再現。空間的比喻、象徵、規劃、想像或意義的賦予，雖不乏藝術家獨特的審美創造，跟主導的象徵體系或文化論述亦

有深層細密的關聯。⁶²

由引文中可知，後現代空間保有「持續或間斷的建構變動」的特質，並且對我們產生「言行舉止和思維感知」的影響，因此「象徵體系或文化論述」便與空間產生相當的聯繫，特別是藝術家的「審美創造」，這與文學空間的形塑與其中的抽象概念賦予則有直接的關聯。另外，引文中提到「不同尺度的空間範疇……牽動了我們對空間的再造與再現」一點，也提供本文進行空間對作家作品與小說人物的影響程度探討有相當的提示作用。接著，關於後現代空間中的流動性概念，王志宏指出：

在時空壓縮 (time-space compression) 日趨明顯的資本主義社會裡，加速生產—流通的循環與資本累積，伴隨的是時空關係與時空經驗的迅速更替，是城市地景的加速「創造性破壞」(Harvey, 1989)。流動的能力因此是在流動社會中存活的能力，流動權力 (power of flow) 的掌有與否，直接關係了整合或脫落於資訊流動網絡，關係了社會群體、社區和城市的發展和生存 (Castells, 1989: 350)。換言之，在以流動價值和流動性為主要經驗之感知架構的社會裡，流動論述其實是論述實踐的關鍵場域，而流動權力是根本的社會權力。⁶³

引文中說明了「流動價值和流動性」在後現代社會中的影響，而「流動權力」的掌握程度則對於社會空間的發展與生存有直接關聯，因此，上述關於流動性特徵將是本文討論後現代空間的基本概念之一。最後，關於後現代空間意象的轉變，鄭毓瑜在《文本風景：自我與空間的相互定義》一書中提到：

城市意象的轉變既然是社會關係結構中相互拉鋸、調協的結果，必定是在人物、

⁶² 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，頁 16-17。

⁶³ 王志弘，《流動、空間與社會》，頁 151。

事例、環境施造上都有系列性的變革與發展，亦即是身心內外、尊卑上下成系統的游移、變位而漸漸被「看」出新輪廓的有意味的空間形式。當然，任何新意象的出現並不代表舊意象的消亡，正是隨時相對的狀況，才能比較出新／舊的意義。所謂「城市意象」因此不是分明的汰舊換新，而是在原本的氛圍中允許某種新成分的參與，透過制約與新變的相互對話、交錯演練，才能分辨出文化形態的不同邊界。⁶⁴

根據引文的說明，空間意象將隨著「身心內外、尊卑上下成系統的游移、變位」等權力流動隨之產生意象上的轉變，並且新舊意象能夠在同一空間中「透過制約與新變的相互對話、交錯演練」產生出新的文化概念與特質。而觀察空間意象的轉變則是本文進行空間類型研究的重要目的之一，期待可由此歸納出作家作品的空間概念與意象的運作原則。

⁶⁴ 鄭毓瑜，〈文本風景：自我與空間的相互定義〉（臺北市：城邦文化出版，2005），頁 82。

第四節 本文架構

本文以後現代空間理論與相關文化研究為主要方法，進行李潼十八本以宜蘭為主要故事背景的文本探討。其主要架構為：

「作者生活空間與空間感的建立→進行地方性書寫的策略→形成文學空間類型與象徵」

而對照此一架構的思考理路則是：

「個人基礎的『空間觀』→在創作中建立『空間感』的企圖→文本中『空間意象』的完成」

根據上述架構與思考理路的規劃，在進入本文實際分析之前，先略述本文章節結構。

第一章「緒論」。主要說明本文的研究動機、問題意識、研究價值與預期成果。第一節先說明研究動機與問題意識，規劃討論文本範圍、研究限制並提出研究課題。第二節中針對少年小說的相關詞彙界定與本文相關之文獻做出探討。第三節的研究方法，則著重在本文所運用之後現代空間理論與相關文化研究詞彙的說明。第四節簡述論文架構與預期目標。本章第三節以大量篇幅說明方法學相關問題，主要是為避免後續論述過程中重複引用說明，為求閱讀的流暢性，因此將重要方法集中在本章中做一次性的處理。

第二章「作者生命史與空間感」。以時間為主軸，在探討作品中的文學空間之前，先理解作者成長時期生活空間可能對其造成的感受，並以此做為其文本中具有強烈空間感的成因之一。第一節說明作者童年時期生活空間與花蓮地景的影響，並結合以「探險精神」與「家屋」等與作者少年小說創作有關之概念。第二節闡述作者青少年時期在台中的「異鄉」感與兩項特殊的生活空間。第三節說明作者繼「異鄉」感之後，將宜蘭作為花蓮家鄉的再投射，形成強烈的地方認同，同時受本土化風潮影響，產生對在地文化與族群認同的觀念。

第三章「地方書寫的策略與建立」。以前文所述作者個人空間觀的建立為基礎，說

明作者在少年小說中文學空間的建立與地方書寫的策略。

第一節特重在文本中呈現的宜蘭地方特徵以及作者為建立地方感而形成的策略——先以人文地理與開發史的角度來說明宜蘭的邊陲特質與人民反抗性格，再針對文本中呈現的宜蘭自然地理與場所精神的特徵做說明，同時以作者對於災害場景的書寫為例，最後再以作者題材選用的方式來印證其地方書寫的策略與目標。

第二節則是針對前節所述策略，做出地方感建立方式的具體說明，並以作品中的呈現手法分為三類：包括第一類「建立場景」、第二類「建立地方感」與第三類「建立象徵空間」。

第三節扣回地方書寫的策略目標——以歷史尋根進程完成啓蒙主題與建立新台灣人意象。在歷史尋根進程的部分，是指作者以「歷史尋根」題材或原型為「方法」來完成少年小說的啓蒙成長主題。同時，歷史尋根的目標有三種：族群認同目標、文化認同目標與地方認同目標。而此三種目標皆是同一的地方認同概念，彼此涵蓋。最後，建立「新台灣人意象」為作者計畫型寫作的動機之一，其指向為少年小說的啓蒙成長主題，同時也是其地方性書寫的策略與目標。

第四章則是運用後現代空間理論針對討論文本中的文學空間類型與想像做出詳盡的解析。第一節以異質空間種類歸納出火車、瞭望台與高地等三種空間類型，分別詳述其空間特徵與運用方式。在第二節中，則是探討李潼對於象徵空間的運用，包括大水與大火、烏托邦與夢境等三大類，並且說明其空間象徵與宜蘭地方文化的結合程度。到了第三節，則是歸納出具有李潼個人特色的文學空間——嘉年華會與夜宴的空間類型，並嘗試闡釋其形成原因、運作方式與象徵意義。

第五章「結論」。在第一節的研究結果中，先綜合各章節結論，以具有層次與結構性的陳述性語言舉出各章重點。再重述研究問題，並回應第一章所學之研究目的與議題，最後指出關於作者作品的延伸思考。

根據上述對於研究架構與基本立場的說明，以下列舉四點作為本文之預期目標：

(一)整理李潼童年與青少年時期的生命史，探討其空間概念的形成與空間意象的原型，

證明李潼寫作具有地方特色與空間概念的少年小說與其成長歷程有所關聯。

(二) 說明李潼建立具有地方感的少年小說對於宜蘭自然、人文地景之再現、歷史尋根主題的呈現與新台灣人的意象建立之效用，並討論文本中地方感之建立、時空特徵與書寫策略產生何種程度的效用，由此證明李潼宜蘭地方書寫的特色。

(三) 歸納李潼少年小說中重要的文學空間類型與象徵，並由此證明其文本中包含豐富之宜蘭特色空間意象。

(四) 在後現代空間理論的脈絡中，解釋李潼少年小說中的地方書寫由空間觀的建立至地方感的成形，再由地方感的成形至空間意象的形塑之因由。

第二章 李潼生命史與空間感

人在成長過程中，逐步建立屬於個人的、獨特的空間感，包括對家的認同、地方感的建立或是進入異域中的感受。這些對空間的感受與空間賦予人們的象徵意義，一直強烈的存在於生活周遭。而空間背後龐大的空間意象，一旦被運用在文學作品中，便提供了許多討論的空間。因此，若從李潼早年的生命史或生活狀態中切入，探尋其生活環境與居住空間，或許可以從中歸納出對於李潼具有重要象徵意義的空間類型，與其面對不同環境時的感受與反應⁶⁵，特別是在其童年與青少年期間。

關於童年時期的生活空間與特殊地景對個人的影響，我們以克蕾兒·馬可思介紹空間創造的一段文字來說明：

記憶中的童年地點，以及多年後伴隨記憶而來的情感，都有放諸四海皆同的相似特質……我們藏身地點就是正在萌芽的自我具體表徵，而「自我」正在遠離父母與家庭。透過藏身地，我們在生命中首次嘗試定居，嘗試地佔據一個特殊地點，並將個人的色彩注入其中，且（在潛意識中）思索著自己的成果。

創造地點的經驗，與我們在這世界上表達自我的需求關聯緊密，除此之外，許多人更對自己與大自然之間的種種羈絆記憶鮮明。⁶⁶

從這段引文可以發現，童年時期創造地點對於自我的建立與種種心理需求有密切的關係，這種記憶對成年人來說自然是有意義的。而成長中的地點與空間意象既然會進入

⁶⁵「環境不止能勾起回憶，同時也能預測以及指示。環境實際上引導著反應，亦即環境是以限制及縮小可能反應範圍的方式以產生一些最後的反應而非完全加以主宰。」〔美〕拉普普（Amos Rapoport）著，施植明譯，《建築環境的意義——非語言的交流途徑》（臺北市：田園城市文化，1996），頁 81。

⁶⁶〔美〕克蕾兒·馬可思（Clare Cooper Marcus）著，徐芝琦譯，《家屋，自我的一面鏡子》（臺北市：張老師，2000），頁 49-50。

記憶、形成情感，這對任何一個創作者來說，生活地點的地方感或地方意象，也可能會透過作品將作者的情感流露出來；而且，人們創造某些特殊空間，如引文中的秘密地點，其實也是人們建立自我與形塑個人情感空間的一種表現，無論是童年經驗還是成年之後的定居生活，空間的意象總是充斥在每個人的生命當中。當然，空間意象同時也會逐步建立作者具有個人特色的空間觀，而李潼少年小說的空間意象也的確可以從他成長、生活的歷程當中看出端倪。

加斯東·巴舍拉在《夢想的詩學》一書中，提到童年記憶與作家的關係：

詩人有助於我們愛惜我們的「安尼瑪」的幸福。當然，詩人並未對我們說任何有關我們實際過去的東西。但是，通過想像生活的作用，詩人為我們帶來了新的光明……我們童年的所有夢想都值得重新經歷。想像、記憶、詩三者的聯合在此應有助於我們將這人類現象，即孤寂的童年，宇宙性的童年，歸入價值觀的範圍內……我們認為，正是在對這種具有宇宙性的孤獨的回憶裡，我們應找到停留在人類心理中童年的核心。在此，想像力與記憶連繫最為緊密。在此，童年時期的存在將真實與想像互相聯結，而在此他以完全的想像體驗現實的形象。⁶⁷

上段引文中可知，想像、記憶與文學有密切的關係，尤其是童年期間的記憶與感受，往往能夠影響作家的想像與概念形成。因此，若能夠由作家的童年與青少年時期的生命史切入，整合其中的重要空間意象與空間對作家成長時期可能的影響，或能夠更有效的從空間理論來進行文本的批評。

以下區分為三個時期，依序介紹作者的簡略生命史，順帶說明李潼成長歷程中可能受其影響的幾個空間意象。包括童年時期與花蓮地景、青少年時期的自我空間，以及定居後的「地點認同」。

⁶⁷〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），劉自強譯，《夢想的詩學》（北京市：三聯書店，1996），頁132-136。

第一節 童年時期與花蓮地景

李潼童年時期主要生活在花蓮市及其近郊。花蓮的特殊文化與地貌景觀，對於人格養成與塑造可能會有相當程度的影響。本節將著重在花蓮所提供的空間形態與其文化背景，對一個兒童文學作家的養成可能的影響要素做出整理。以下先做李潼童年時期生命史的簡介，再針對空間意象的部分，做多元文化與閱讀經驗、探險精神、「秘密之家」，與「家屋」的空間意象，以及「孤寂之夢」等三方面的討論。

李潼於 1953 年 8 月 23 日出生於花蓮市。祖父賴添丁與父親賴銘傳早年由台北板橋遷居花蓮市，在鎮安 18 號定居。賴銘傳娶李月梅，生有六名子女。李潼排行第五，上有一兄三姊，下有一弟。

李潼的祖父母與父親早年從事護堤的網綁蛇籠工法，也短暫賣過水果，或從事「估物商」(資源回收買賣)，生活較為拮据。而李潼的母親個性堅強，接下四、五家洗衣工作，賺取生活費。除了過繼他人的三姊，大姊與二姊很早就到外地工作，賺錢貼補家用，也提供弟弟們學費。李潼從小與祖父母生活在一起的時間特別長，除了有祖母的照顧，受到祖父的影響也非常大。(〈賴東甫先生訪談整理稿之一〉，頁 1-3。)

李潼的祖父個性爽朗、正直敢言。李潼識字以後，常利用假日為祖父及其他鄰居老人讀報，在報章文字和閩南口語之間轉譯、剪裁過程中，注意到語言文字的運用與社會百態，成為對文字能力與觀察力的基礎。李潼小學時期也會利用家中從事估物商之便，閱讀許多回收的報刊雜誌。

李潼小時候身材胖壯，嘴甜懂事，鄰居往往對他特別照顧。祖母更對李潼疼愛有加，經常專帶他去看歌仔戲、吃糖或各式點心。由於從小特別受疼愛，還曾短暫的送去念過信義路的天主堂附設幼稚園。

在小學低年級時，李潼因聽不懂國語而學習緩慢，常有逃學的念頭。中年級以後開始適應學校生活，功課愈來愈好，經常獲得模範生。他懂事又善於觀察，下課常背著手

漫步校園，看同齡學生嬉鬧玩耍，形似老成的督學或督工老闆，因此綽號「老闆」。李潼與小他三歲的么弟賴南海相處時間多，每天一起做功課、遊戲，包括捉迷藏、游泳、撿貝殼或集郵。小學時便顯出領導能力，儼然孩子王，結交班上許多不同族群、不同個性的朋友，在吉安、南北濱或太魯閣四處遊歷。(〈賴南海先生訪談整理稿之二〉，頁 1-2。)

1964 年，中正國小畢業後，李潼考上花蓮中學初中部。同年，父親因血癌而過世。母親開始上台北幫傭，負擔生計。此期間李潼家中經濟最為拮据。基本上在初中以前都有相對穩定的生活和居所，初中時隨著父親的病逝，家庭成員也因就學與工作關係，家庭結構開始改變，計畫舉家遷居台中。但在這時期中已經可以觀察出李潼從事文學創作的契機。

首先，童年時期的李潼除了看書，還會自己寫書、編書和製作書籍，用縫衣的針線自製線裝書，雖是童年遊戲之作，已展現了對於書籍、閱讀和寫作的興趣。李潼經常提到，自己在小學期間曾寫過一篇作文〈三棧溪遊記〉，受到老師的鼓勵與同學的肯定，這算是李潼最早感受到創作的影響力與快樂了。(〈賴南海先生訪談整理稿之一〉，頁 3。)

再者，李潼的母親，在他成長的過程當中扮演了最重要的角色。李潼在許多的創作中，都不難發現有許多女性小說人物，具有母性堅忍的特質，可能與李潼的母親有關。

再次，就讀小學期間是李潼最感無憂無慮的一段時光，不但讓他有機會接觸到台灣鄉間的生命力與多元族群，以及壯闊的山海景色，這些都提供了一個兒童文學作家養成過程中的開闊心胸與溫暖包容。李潼在之後創作的少年小說中，往往具有溫暖、寬容與多元化的教育義涵，可能與他所成長的環境有直接或間接的關係。其後他在少年小說《鐵橋下的鰻魚王》、《我們的秘魔巖》、《尋找中央山脈的弟兄》和《白蓮社板仔店》等，都充滿了李潼的成長經驗、熟悉的人事物與地景環境。

最後，這段童年生活，也是李潼愛好文學的起點。他充分利用花蓮中學當時罕見的開架式圖書館，接觸到了古今中外的文學著作，其中，讀到一首胡適《嘗試集》中的新詩〈秘魔崖月夜〉，令其大受感動，其後作者在敘述其中學時代的文學啓蒙經歷時曾提到：

我也很慶幸自己念了花蓮中學——一所位於太平洋海岸的好學校。在花蓮中學念書的那段生活經驗，對我後來的寫作，也有很大的影響。記得有一次學校午休時間，忽然發生了大地震（印象中花蓮的地震不會很久，但是滿猛的），當時我正在圖書館內走著，一個書櫃就在我面前倒下，整排散落一地，此時剛好有一本書「灑」在我的腳上，書頁攤開著，正是胡適所寫的〈秘魔崖月夜〉，於是在搖晃中讀了那首詩：「依舊是月圓時／依舊是空山靜夜／我獨自月下歸來／這淒涼如何能解／翠微山上的一陣松濤／驚破了空山的寂靜／山風吹亂了窗紙上的松痕／吹不散我心頭的人影。」我想我永遠不會忘記這件事——在地震中看到一本書攤開來，以玻璃碎片當書籤插在書中，就這樣讀著〈秘魔崖月夜〉。後來我寫了一本書，就叫做《我們的秘魔崖》，既用到了那首詩，連當時那個場景也用到了。⁶⁸

〈秘魔崖月夜〉的意境與美感經驗，令李潼為之震撼，這也奠定了他對文學作品欣賞，乃至於日後創作的重要契機，尤其是《我們的秘魔岩》一書，有直接的借用引文中敘述場景。

總體而言，李潼的童年時期完整的在花蓮度過，主要的生活空間都在花蓮市，但五、六零年代的花蓮的開發相較於台灣北部與西部是晚一些的，所以還保留著原始的山脈與海岸線，而高聳的中央山脈與遼闊的太平洋一直是花蓮最重要的自然景觀，也是花蓮人地方記憶與地方感建立的重要的地景，這對作家作品的創作與文學空間的運用有關鍵性的影響。

一、多元文化與閱讀經驗

李潼的童年時期生活在花蓮多種族、多元文化的環境中，以下是他自敘花蓮的族群組成：

⁶⁸李潼，〈台灣的兒女自得其樂〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》（臺北市：民生報，2003），頁44。

花蓮是一個非常典型的移墾社會，在這裡有閩南人、客家人、阿美族人還有 1949 年來自中國大陸各地的外省人，文化多元且相當融合。以我童年所住的鎮安街來說，我的鄰居就包含了以上所說的各種族群。而且各行各業的人都有。⁶⁹

由引文中可知，李潼清楚的認知花蓮多元文化對於其自身創作有相當程度的影響力，對於其創作少年小說的題材選擇、主題呈現與小說背景設定等諸多要素，皆可看見多元存異的文化價值觀。

同時，在他的童年生活中，仍有許多與地方文化互動與感受的例子，對於之後李潼的文學創作皆有深刻的影響。例如在李潼小說中常出現的普渡祭拜、迷路經驗，在他的童年時期的生活中其實都有跡可循。如李潼大哥賴東甫及其弟賴南海所述：

花蓮七月半活動比較少，也是拜拜。七月二十九號才普渡。在花蓮中央市場，過了中正路、中華路，過了平交道的中央市場。那邊每一年普渡都辦得很大，擺了很多，我們都會跑到那邊去看。李潼小時候都會去看普渡。

以前花蓮的王母娘娘廟，在吉安鄉荳蘭，那個地方也是滿多的。他說有一次跑到那邊去，找不到路回來……以前花蓮常常有迎神會，都會在花蓮市遶街。神明遶街的時候，大家就穿著木屐，拖在地上，唧哩咖啦，唧哩咖啦。有時候會站在和平街跟中華路交界那邊看，小朋友都會跟著去。（〈賴東甫先生訪談整理稿之一〉，參照附錄壹-01。）

有時候利用週末假日，黃昏時騎著腳踏車——因為花蓮市區離花蓮海邊很近，尤其是北濱，北濱堤防中間有一缺口，底下都是細沙。黃昏的時候，退潮後沙灘上很多貝殼，我們就用奶粉罐——我還記得是勒吐精，應該是現在雀巢的罐子去裝

⁶⁹李潼，〈台灣的兒女自得其樂〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 42。

的，裝了好幾罐，貝殼各式各樣都有。回來就把貝殼攤在桌上，然後開始逐一品評……（〈賴南海先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-05。）

如上所述，對於童年時期的李潼，與兄弟姊妹在花蓮市近郊四處遊玩、探險，早已熟悉於地方傳統文化與地域特徵，而產生出獨特地方感與地方認同感，對於空間特質的掌握與認識也隨之建立。他能夠在日後對花蓮產生強烈的地方感，並運用在少年小說的場景之中，顯然與他在花蓮豐富的童年生活經驗有關。賴南海曾經敘述李潼參與花蓮地方特殊活動的童年經驗：

我們也曾到花崗山去看馬戲團，馬戲團有一個像地球儀的鐵圈，然後機車在裡面騎。看馬戲團有時候是學校包場，有時候是自己去看。那時候就覺得驚嘆連連，嘆為觀止……當時李潼很多活動都有去看，也去看過豐年祭。他有去看的，我大概都有跟到，沒有跟的話就哭鬧，非帶不可。我們還跑去找二姐，那時候在花崗山上，有個蒙古烤肉攤，她在那邊做縫紉，我們去找她。那裡應該是當時的美軍軍區，有蒙古烤肉，然後旁邊還賣牛肉乾，我們都會去買。花蓮第一次出現凍凍果，我們就趕快去買；生力麵一出，我們兩個也都去買——生力麵的包裝上面是一隻母雞。（〈賴南海先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-05。）

從這段引文當中，可以看出許多李潼少年小說中熟悉的物件與場景，如花蓮的美軍軍區、山頂上的馬戲團以及一些零食。顯然花蓮多元文化與複雜的地理空間，都帶給童年時期的李潼相當大的影響，以至於日後在創作少年小說時，也自然地運用於其中，甚至能夠一再地變形運用，形成獨特的象徵空間。

除了花蓮多元的文化環境，李潼仍利用了一些特殊的資源與管道，取得課外讀物或文學相關書籍的閱讀機會，尤其是祖父與父親估物商的職業所帶來的便利，開啓了李潼對於文學閱讀的愛好。以下引賴南海自述與李潼的閱讀經驗：

我的祖父因為做估物商，就收一些破銅爛鐵，或是一些廢紙。有時候會收到整捆人家不要的舊書，都捆紮得很好。舊書放在倉庫，回來以後我們就利用時間去倉庫把它解開，然後把可讀性比較高的；比較有趣的；圖文並茂的先抽出來看一看，其他的就先放在旁邊，等到看完後再綁回去。因為倉庫有一個後門，一打開，就是隔壁跟我們家之間的一個天井，一個三不管地帶，天光就從外面照進來。我的祖父有收一些裝粗鹽的草袋，還有些布袋、有的沒的。那草袋當墊子還滿柔軟的，我們就躺在那邊，背對著打開的後門，通風也還不錯，就在那邊看。大概禮拜三沒有課的下午都在那邊看。（〈賴南海先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-05。）

除了運用家中的資源來增加閱讀機會，李潼也在一篇散文中提到他自身為求閱讀文字，連用來包裹油條的報紙上的文字也認真地閱讀：

五〇年代的後山花蓮，家庭訂報還不普遍，一來是口耳相傳的小眾傳播還當道，正式的廣播電台也還做得帶勁，再是幾家台北發行的報紙，運到花蓮，分派到家，早已過午，新聞已經變成舊聞。儘管這樣，那印滿鉛字的舊報紙，還是非常的吸引我。裡頭一個又一個的文字，竟然連綴成一段又一段的異想世界，當時的我，覺得非常的不可思議。印了那麼多字的舊報紙，在當時算是稀有紙品，我們家沒有訂報，而買油條就能附包一大張，還嫌什麼衛不衛生？我總是充滿期待的看著老闆的女兒，將一整張報紙包我一根油條，那是特別情商，最佳禮遇，不宜太張揚的，要是她肯附包一張副刊或體育版，那天算我走運。⁷⁰

五零、六零年代花蓮資訊的不普及，以李潼童年時期的家庭環境要能接觸文字或文學閱讀的機會，必須多花費精力，這也顯示李潼自小對於閱讀的喜好。在李潼的接觸文

⁷⁰李潼，〈油條報紙的文字夢〉《少年青春嶺》（臺北市：幼獅出版社，1994），頁90-91。

字與閱讀機會的管道中，最常被引述的部分便是李潼透過為祖父讀報，來增強自身的閱讀能力與文字的組織能力。他說：

為祖父讀報，是音譯、直譯和義譯同時進行，內容的節縮和渲染是由我主控，但讀速和段落重播則是祖父掌握。這種祖孫倆的快樂週末，常弄得兩人耳根發熱，即使初中聯考迫近，也沒間斷。祖父愛聽主刊的國內外大小事，我收藏副刊，一整個週末都沉醉在副刊的長篇文字中，真是過癮。

當年讀油條報紙，以及每週詳讀一份副刊的我，怎麼也想不到之後我也膽敢寫作，身分證上掛了「作家」之名南北晃蕩。想必當時那一個一個的文字，已經逐漸拼貼出我的大夢，我的作家夢。⁷¹

同時，李潼也從報刊新聞中增加對社會環境的認識與對人性善惡的理解，這對成爲一名兒童文學家或戮力於少年小說寫作的作家而言，有其積極的意義：

我為阿公們讀報，需要將國語文法撰寫的新聞，轉換為臺語播出，這除了翻譯的功夫，讓我體會兩種語言的微妙差異，同時也察覺文字和語言的不同。這項艱難的工作，難在需要一瞬間完成，難在需要自我揣摩、無師自通。我能勝任愉快，除了仗著膽大，也因為態度自然，心情輕鬆，或許，其中也有些先天的本領吧！以兒童教育的觀點來看，十歲的少年那麼詳細的閱讀成人報紙，看了那麼多奇形怪狀的社會現象，恐怕也不大適當。不過，在一個寫作人的養成上，卻不能不說有些好處的。這段讀報經驗，帶給我寫作上的微妙影響，在時日久遠後，愈發清晰。只是，給我讀報機會的祖父，在八十九歲去世之前，始終不知道，他曾經間接的輔助了一個作家的形成。⁷²

⁷¹同前注，頁 92。

⁷²李潼，〈老榕樹下讀報紙〉，（作者手稿，頁 2。）

由上文所列引文，可以看出童年時期的李潼在花蓮接受了直接、強烈而豐富的庶民文化資源，直接從生活經驗中汲取養分、觀察並體會人生。縱然以當時李潼的家庭環境與花蓮的文化資源，不足以提供完整的文學教育與相關資源，但憑藉李潼對於文字的愛好、極力取得文字閱讀機會與祖父的間接訓練⁷³，都讓李潼在童年時期對於文學抱持著積極與開放的態度。

二、探險精神與秘密之家

人類兒童在成長經驗中都具有共同的學習精神與探險經驗，其中也包括了對「秘密基地」的建立與想像。這些對於日後李潼創作少年小說時，在文本中為少年主人公建立的「秘密基地」或文學空間都有深刻的影響。

克蕾兒·馬可思論述「秘密之家」，曾經如此說明：

成長的過程，部分即繫於學習如何不再需要父母，一點一滴地離開他們保護的臂彎與關心的視線，並學習在環境中「非家」的區域內考驗自己。透過環境中的遊戲與活動，我們遵行著無可避免的分離過程。兒童的方式之一就是創造出屬於自己的「家園以外的家園」，比如邊境上的農舍小屋。這類建地搭屋的活動不分文化、社會脈絡與性別，幾乎是全人類童年時代的通則。它是成長過程的一部分。對於一些人來說，那處象徵最初的分離及最初的自主的地點，那處秘密的「家園以外的家園」，將會在成人生活裡盤旋不去，成為強烈而懷舊的回憶。⁷⁴

根據上段引文，「秘密之家」是所有人類共通的空間概念與經驗，而這種經驗運用

⁷³「我覺得這一點對我後來的寫作很重要，因為寫作其實也是一種翻譯，不斷把現實翻譯成文字，把聽來的東西翻譯成圖像，然後把圖像再翻譯成文字，或是剪裁、選擇、汰換……。」（李潼，〈穿越童年的文學情懷〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 49。）

⁷⁴克蕾兒·馬可思，《家屋，自我的一面鏡子》，頁 37。

在文學作品中，自然能成爲獨立的象徵空間，並藉由此象徵空間來連結讀者的生活經驗。

童年時期的李潼也利用戶外探索的機會發展其冒險精神，尤其對於「秘密之家」的建立與探索，可以由其散文中的自述略知一二：

那個依山傍海的小鎮，爲我愛好探險搜奇的少年時代，提供了絕佳的場景。我們一夥同好，人數不定，通常是五到七人，男女的比例大概是二比一。我們的「神秘洞窟探險記」，持續達三年之久。午休、自習課、放學後、假日，不時出征。雖然傳聞中的寶藏、軍火和骨骸，一樣也沒發現；但是我們在傳聞外的收穫更豐富。⁷⁵

除了對於「秘密之家」的探索，李潼認爲「我們在傳聞外的收穫更豐富。」顯然是強調探險精神、團體互動與好奇心的價值。因此，李潼日後還針對探險精神做出評價，表達出自身對於探險精神價值的認同，此一點對於少年小說中的歷險主題與啓悟原型可能也有相當程度的關聯：

喜愛探險搜奇，應是人類的天性，也是人類發展的寶貴資質。它和想像力互爲根本，爲人類創造了最生動、最豐富的生活面貌與空間。限於體能、智慧、勇氣與時間，而不能從實際探險活動的人，千萬不要放棄心靈的探索與想像，再不然至少也不要打壓他人擁有的寶貴資質……實際的探險活動，的確需要時間、空間和機會……但是人的心靈仍然可以是自由無拘的……想像不僅可以紓解日漸僵硬的思路，也能開通封閉的心靈空間。⁷⁶

⁷⁵李潼，〈探險隊招募隊員〉《少年青春嶺》，頁 86。

⁷⁶同前注，頁 88-89。

由此可知，探險精神價值的認同在日後李潼少年小說中一再地被提出，特別是「心靈的探索與想像」。這與小說主題中包含的「離家」、「迷路」或「遊子」等象徵多有關聯。

而李潼最重要的空間概念也是在這時期建立的。這與前段引文所述——家庭之外建立自己獨特的想像空間與「秘密之家」的空間概念不盡相同，但卻是李潼結合探險精神與空間概念，並清楚表述出個人明確的空間概念與喜好，而這樣清楚的空間概念，是有利於對李潼少年小說中的文學空間做出參照與探討的：

我在當時還未修建的林家花園裡遊蕩，走亭台、繞迴廊，看每一扇雕花的窗櫺、點數每一扇房門。金黃色的夕陽投射在每一塊地板紅磚，將我的白球鞋也加了一層溫暖的顏色。我噤聲慢走，若不是好奇的神情顯得有些倉皇，要我承認是莊園的小主人，我也是不反對的。

當時，忽然有了個念頭，「將來我至少要建造一座像這麼大的莊園，生一大群小孩，每個房間都點燈。」匆匆走了一圈來，我居然沒有遇上一個人，只見著一隻黑貓。⁷⁷

從引文中可以看出李潼對於神祕的龐大莊園充滿興趣，而莊園在空間概念上是經由設計者以一種想像的概念為前提，設計出：「另一個完美的、拘謹的、仔細安排的真實空間」⁷⁸，這樣的真實空間即包含了「異質空間」(heterotopias) 特質。而李潼能夠從中感受到空間與建物展現的可能象徵與意義，並於其中賦予人的情感與理想，再加上龐大莊園的未知空間、神祕特質與人類的探險精神，這對於他創作少年小說時建構的空間與概念，甚至是小說主題，都可能有相當程度的影響。

⁷⁷李潼，〈神祕莊園的主人〉(作者手稿)，頁3。

⁷⁸米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文(脈絡)〉，收自夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(臺北市：明文書局股份有限公司，1993)，頁408。

三、家屋與孤寂之夢

「家屋」是人類最初的生活空間，帶來安全、隱密與自在等種種感受，但是「家屋」的內部空間位置，可能會有明亮／陰暗、男性／女性或高貴／低下的等象徵，而這些象徵意義對於成員的影響將隨著空間概念的形成逐漸深化。因此，由李潼童年時期家屋的空間特徵，或許可以看出對其文學空間影響的可能。

而李潼童年時期生活的家屋樣貌有以下幾個特徵。

其一，房屋是早年花蓮常見的木造平房，柱子與牆面均是木板搭建，屋頂則是木條搭上鉛片。而房屋有一面的牆面與鄰居相連共用，後院也可直通另一戶鄰居，窗戶不多。

其二，房屋被建成特殊的長窄形構造，從屋前到屋後要通過一段極狹長的通道，猶如隧道般直達後院。而中段的廚房與餐廳有一汲水幫浦與水溝。

其三，後院空地則有浴室、男女廁所和一小間倉庫，也有通往屋後鄰居的小門，空地上還有一排養雞的籠架以及幾株小樹。

其四，李潼的房間是母親及幾位兄弟姊妹共睡的通舖，由地面架高木板來搭建，通舖上面還有衣櫃，並有一排小窗連接後院的浴室。

最後，屋子的前端有一側，建有與屋相連的堆放雜物的長型倉庫，堆放大量的草袋與麻布袋。而李潼在少年小說中也曾描繪過類似的空間：

我們洄瀾港的房子，除了公家的日本式宿舍和阿美族的高腳屋，大都是這款窄間的「火車屋」……從店門亭仔腳到最裡院的廁所，要經過板仔樣品間、兩節工作間、天井院落、神明廳、起居室、兩節睡鋪房間、有手搖汲水幫浦的曬衣院落、廚房燒水間、板仔倉庫間和葡萄架院落，整整十二節，至少八十公尺。⁷⁹

根據上述的房舍特徵，可以歸納出李潼童年時期的房舍是屬於：永久的、大家庭合

⁷⁹李潼，《白蓮社板仔店》（台北市：圓神出版社，1999），頁 32。

住的、未分化的統艙式，以及具有開放性與共通性的房舍⁸⁰。而在這樣狹小的住宅中隨時保持在六到八名家庭成員居住的情形下，每人的平均空間相對縮小，因此，家庭成員可能擁有較少的家屋的內外感與私密感。這對於在高密度人口空間中成長的成員而言，其日後建立的空間感與對空間的需求，可能也會因為擁擠的成長環境而有所影響⁸¹。另外，家屋意象帶來的可能感受與意義，對於李潼個人的成長經驗、私密感建立或「靈魂狀態」⁸²而言，同樣值得被納入思考範疇。因此，除了家屋的空間構成可能是影響李潼文學空間概念形成的因素，童年時期所產生對空間的幻想與感受，對於一名作家的養成與自我評價有更重大的影響。克蕾兒·馬可思曾提到：

成年後深入個體化過程（亦即發展出獨特的自我）的人，童年時期幾乎總在潛意識中曾有過富於意義的經驗。秘密地點與私人活動常常牽涉在內，兒童自覺這些是特別屬於自己的，而面臨危機顯然四伏的環境，這也能夠強化他的自我評價。這種種體驗雖然並非是有意識的……卻使人感到，一個人的個人身分認同確實有其超越個人的支持來源。⁸³

由此可知，自我認同與人格建立與童年時期的重要象徵空間有關，如家屋與秘密之家等，對於作家作品而言，又更具有解讀空間。加斯東·巴舍拉曾提到：「孩子可能構想的形象……對我們而言都是持久童年的顯示。這些就是孤獨形象之所在。他們表現出

⁸⁰「學者（Altman）曾和同事們合作，提出以五種標準來界定一個住所的理論。這五種標準是：1. 永久的／暫時的 2. 房間功能分化／未分化的統艙式 3. 大家庭、合住的／小家庭、獨居的 4. 個人特色／共通性 5. 開放性／封閉性」〔美〕吉福德（Gifford.R）著，蕭秀玲、莊慧秋、黃漢耀譯：《環境心理學》（臺北市：心理出版社，1991），頁 312。

⁸¹「個人的背景將影響他的隱私需求，Marshall（1972）發現：在空間擁擠的家庭中長大的孩子，日後對匿名和保留的需求量較高。愈常置身於都市中的人，愈喜歡匿名感和親密感。離鄉背井的流浪者較不需要親密感，正如那些不願意被家庭及友誼束縛的人一般。」同前注，頁 275。

⁸²「所有偉大而簡單的意象都在透露一種靈魂狀態。而家屋要比地景更接近一種「靈魂狀態」。即便它看起來是從外在被重新創造，它也在顯示著私密感。」〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（臺北市：張老師文化，2003），頁 144。

⁸³克蕾兒·馬可思著，《家屋，自我的一面鏡子》，頁 52。

廣袤無垠的童年夢想及詩人夢想的連續性。」⁸⁴此段引文所指為「孤寂之夢」，是透過空間的封閉與孤立造成的孤獨感，而這種孤獨感是形成夢想或文學創作動力的可能要素之一。在李潼描寫童年時期回憶的散文當中，也曾提到過：

我躲藏在水泥製的垃圾箱內，接著又換去躲雞籠後，再跳到木橋底下，愈跑愈遠，終於爬上一棵高大的橄欖樹，將一隻大花貓趕下來，占著牠的窩，藉濃密的闊葉掩護，在枝椏間躺一個舒服的姿勢，居高臨下，遙看童伴們的捉捉躲躲。想是太清閒了，而晚風徐來，我沒顧那隻大花貓在樹下喵叫抗議，居然睡著了。這一覺醒來，遊戲已結束，童伴們已散去，我愣在橄欖樹上，雖然渾身乾爽，很安全；但卻彷彿是個沒事人，無趣極了。⁸⁵

從文中可以看出作者在一個「高大的橄欖樹」上，足以「居高臨下，遙看童伴們的捉捉躲躲。」的瞭望台式空間，並在睡夢後發現人潮散去，心中感到「彷彿是個沒事人，無趣極了。」作者心中一種強烈的孤寂感由此而產生。除了空間與想像造成的孤寂感，李潼回憶童年生活中的片段，仍有一個重要的參照事件，可資說明李潼少年小說中父子關係的設定、童年自我形象的建立與孤寂感的產生。因此以下做大篇幅的引用：

父親為什麼邁步趕進趕出？為什麼沒想牽個容易迷路的孩子到哪裡走一趟？孩子多，就沒一個是他偏愛的？……有一天晚飯過後，向來不和他們家人在門外閒坐的父親，又大跨步出門。他早早穿緊了拖鞋，在橋頭欄杆坐著，當一陣風掃過，他還沒開口，父親一個轉身，說：「別摔到橋下去了！」一條巷子將近五十個孩子，即使在暗夜，他父親顯然還認得他，他更加壯膽，小跑步跟了去。他在同齡友伴中，也是個長腿的人，和父親並排奔走，這才發覺他實在差得遠……

⁸⁴〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），劉自強譯，《夢想的詩學》（北京市：三聯書店，1996），頁125。

⁸⁵李潼，〈捉迷藏高手〉，《少年青春嶺》，頁57。

「你回去吧，大人辦事，沒什麼好跟，」他父親在戲院門口的水果攤停下，他看到父親掏錢，換了一片鳳梨，他走近，父親說：「吃過鳳梨，自己回去。」

他捧著鳳梨在戲院門口看廣告照片，他父親朝著扁食店的小路走去。他始終不明白父親到哪裡忙去，也沒怪他這麼不習慣牽孩子的手走一段路，當時的父親，誰不是這樣？……他當然沒哭，事情和哭不哭不相干。

他一個人走回家，慢慢走。那片鳳梨沒吃，他把它放在一列將埋進路邊的涵管上，放得很仔細，像一艘黃色的小船。他還下去湧泉處的水溝洗手，洗去黏黏的甜汁，卻洗不掉香味。⁸⁶

根據上文，作者在童年時期與父親有著特殊的相處經驗，足以引發強烈的失落與孤寂感，這對於形成自我認同的作者童年而言，有深刻的意義。若以此「孤寂之夢」與前文所述之空間概念為基礎來討論作家作品，或許能夠產生新的切入方式與討論空間。

綜合上述多元文化與閱讀經驗、探險精神與「秘密之家」，以及「家屋」的空間意象與「孤寂之夢」等三個部分，可以歸納出以下幾點。

其一，李潼童年時期生活的花蓮，具有族群和文化的多樣性、政治壓迫相對寬鬆、庶民精神自由而多元，並且地理環境變化豐富等條件，都足以促成開放與包容的人本精神，這對於李潼少年小說中的共通主題有相當程度的影響。

其二，家庭環境雖無法提供豐富的閱讀條件，但李潼以個人愛好與家庭成員的間接鼓勵，使得李潼仍有機會透過各種非正式管道獲取閱讀的機會，並從中學習，奠定特殊的語言基礎能力與文學啟蒙經驗。

其三，李潼在花蓮的成長過程中有豐富的探險經驗，充分發揮其領導能力與探索精神，這種離家探險的歷程，也成為日後其少年小說的主要情節發展軸線。並且，於其中結合大量童年時期的特殊景點，形成小說中重要的空間意象。

其四，童年時期的家屋空間與家庭成員組成，可能對李潼基本的空間概念形塑有所

⁸⁶李潼，〈參加長腿家族的旅行〉（作者手稿），頁 1-3。

影響，包括對空間佔有的概念、人格的建立與自我認同等面向，而由此投射在小說人物形象之中。因此，這對於李潼小說人物的建構可能有部分的參考價值。

最後，李潼與家族成員的互動以及特殊的美感經驗，有可能激發出對於人物觀察、人性體會以及文學感受能力的動力。其中透過人際互動並結合與空間有關的記憶，有可能產生自我形象塑造過程中的孤寂感，而這孤寂感同時也是形成文學美感的要素之一。綜合上述五點可以看出，若從多種面向探討李潼童年生活對於日後創作少年小說的可能影響，或許能有助於從空間與地方的角度來分析李潼的文學作品，並探討其中文學空間與象徵化的問題。

第二節 青少年時期的異鄉感

李潼初中畢業後，開始十餘年寄人籬下的生活，李潼易感的情緒隨著環境的變化快速成長，也由此產生對於少年心境的深刻體會，對於其後從事少年小說的創作可能有相當程度的影響。以下先針對李潼青少年時期生命史做粗略的介紹，再針對「異鄉」感、船艙與樓梯間的空間意義等二方面進行探討。

1968年，李潼自花蓮中學初中部畢業以後，考上花蓮高工建工科。入學一學期以後，剛好時值家族成員決定舉家遷居台中，打算賣掉鎮安十八號的舊宅。因此李潼祖父母和李潼弟弟賴南海三人便隨著大哥賴東甫一起遷到台中。李潼的大哥賴東甫曾提到搬家的緣由：「當時我在木瓜林區工作，賴西安還在念書。最主要是我的祖父他要不要搬的問題，但我講的話他還滿能接受的，結果就把房子賣掉……」（〈賴東甫先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-02。）在舊宅賣掉、家人均搬遷至台中以後，當時高中一年級的李潼卻決定獨自一人留在花蓮，暫時借住在過繼他人的三姊養父母家中。高一年的李潼經常在夜裡讀完書，閒看房間旁的豬圈，當時認為久而不聞其臭，夜裡能伴隨豬鳴入眠，也算是一種別趣。當時李潼大姐剛嫁人不久，也住在附近，因此李潼早上騎著腳踏車上學，都會先去拿大姐為他準備的便當，晚上回家再到三姊養父母家吃。

李潼到了高中二年級則轉學到台中高工建築製圖科，繼續完成學業。並與早一年到達台中的祖父母、弟弟與表弟妹六人同住。但由於家族來到台中以後無固定居所，暫時落腳的地方大多是由姑媽女士來安排，賴女士則是從小過繼給李潼祖父母的養女：

最早在台中路——台中教師會館前面巷子進去，東峰國中對面租了一個樓房，那邊離中興大學（以前叫做台中農學院）滿近的。我們到台中後常常在搬家……賴西安、賴南海和祖父母就住到姑媽那邊去。她有個房子在合作新村，在進化路、力行國小對面進去的地方。他們住在那邊的狀況我不是很清楚。反正過來台中後，

家裡就變成四分五裂，到處投靠。之後就在內新市場買房子……（〈賴東甫先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-02。）

除了台中路東峰國中旁、大里內新市場的二個住處，還有台中合作新村以及寒、暑假暫棲的集集林區管理處員工宿舍，到後來李潼大哥安排的霧峰光復新村員工宿舍，與其後購買的舊正住處，都是李潼在台中曾經暫住的處所。而這些臨時居所的環境多是擁擠狹小而簡陋的：

大里連棟式的房子很長，上樓須爬鐵製螺旋梯，屋裡沒有浴室、廁所。我們就在屋旁的水溝上，用板模把它架起來……「排水」非常好——順流而下。洗澡也在那邊。所以它是架在水溝上面，等於是一條溝式的廁所。因為那房子本來是做為攤位用的，可能就是公廁而已。

屋內大概就是兩三個榻榻米拼成一坪，然後唯一的隔間就是蚊帳。我們祖父、祖母就睡在旁邊，再過來大概隔一公尺，就是睡我們三個。後來好像也有買床，之前是榻榻米。買了床就三個人擠一張。（〈賴南海先生訪談整理稿之一〉，參照附錄壹-04。）

縱然臨時居所略為簡陋，加之生活不穩定、經常搬遷與面臨寄人籬下的壓力，但對於青少年時期的李潼而言，能有一個暫棲的住所，而且還有機會和祖父母同住，已經是很好的情況。綜上所述，李潼的青少年時期，有十餘年的時間在台中寄人籬下、四處暫居。自 1969 年以後直到李潼在羅東定居以前，十餘年的時間中約搬遷過十次左右的住處。

另外，轉學到台中高工後的李潼，有一段時間和祖父母、母親同住在大里內新市場，期間因為住處一樓是市場攤位，母親還短暫開過一家麵店：

內新市場就是賴西安、賴南海跟母親、祖父母他們住……我們來台中之後，常常

在搬家，大概搬了有十次。自己沒有房屋就是這樣，像內新的房子也不是完全屬於自己。當時祖父跟阿姑他們合買，之後也賣掉了。本來想說那個菜市場是不是以後可以興盛起來，做做生意也不錯。有一段期間弄個「六月花」麵館，開不了多久，後來也不行。（〈賴東甫先生訪談整理稿之二〉，參照附錄壹-02。）

這段短暫做生意的經歷，帶給李潼學習製作麵點與小本生意的基本概念，因此在其少年小說中也多有製作麵食或生意買賣的描寫。

李潼就讀台中高工期間，常利用時間陪著弟弟與表弟一齊到中興大學跑步和打籃球。1972年李潼離開台中高工，經由大哥介紹，前往羅東工商工作。直到1974年入伍，抽中三年的海軍艦艇兵，在陽字號驅逐艦上開始擔任信號兵。

根據上文，可以粗略地了解李潼初中畢業至入伍後青少年期間階段的生活概況。以下將歸納四點，分析李潼青少年期間可能對於日後創作產生影響的經歷。

首先，流離失所或舉家不定的生活狀態，加之狹小簡陋的生活空間所形成的空間感，對於青少年時期的李潼可能有不同於過往的空間意義，這對於其後創作少年小說中的家庭缺位、主人公的漫遊者形象或遊子象徵等，可能有相當程度的影響。

其次，李潼就讀台中高工的期間，經常到中興大學圖書館借閱詩集和小說，其文學閱讀的深度與廣度愈來愈全面，加上少年易感心思對生活的觀察，經常與弟弟賴南海、朋友游人傑等人通信，並開始留意臺灣文壇動向，可見李潼對於文學的愛好已成定形。

再者，李潼在十三歲父親過世到十九歲工作的這一段期間，生活的流離與壓力自然會對於身心尚未成熟穩定的少年造成相當的影響。而生活壓力對早慧的李潼來說，顯然能夠藉由文學閱讀或其他方式釋放。但李潼之後會戮力於少年小說領域，顯然和他曾經歷過不穩定的少年生活有關。

最後，李潼於1974至1977入伍服役，因此有機會到達澎湖測天島、高雄左營與台北基隆等各地港埠，使其眼界大開。這對於李潼日後創作少年小說《再見天人菊》和充滿海洋文學特色的兒童散文《蔚藍太平洋的日記》等作品或有直接的影響。

根據上述幾點的說明與生命史的內容，李潼的少年小說除了描繪少年游移躁動的心性，還擅長以各種文學空間與啓蒙歷程消解小說主人公的成長困境，這不但是要撫慰承受多般生活壓力的少年讀者，或許也是要彌補當年流離失所、倍感挫折的少年李潼。

一、異鄉

李潼在 1969 年之後十餘年的時間，皆輾轉流離於臺中、南投與羅東各地，對於一個離開熟悉「家屋」與故鄉花蓮的少年而言，可能會感受到失去家園的強烈失落感。而這種失落感逐漸成爲潛意識的一部分後，對於其後創作少年小說以及在爲少年主人公做角色設定時，往往包含了「遠離家鄉」、「孤單無依」或「漂泊遊盪」等情態可能也有所影響。關於失去家屋與相關心理狀態，克蕾兒·馬可思有詳盡的說明：

人對屋子抱持著一種幾近潛意識且理所當然的心態；隨後，在經歷過分手的創傷，人會對住宅產生牢握不放的情緒，以及不安……所謂的情感傾向，就是一種持續不斷、且常是潛意識中把家屋與某些情感狀態（affective state）……而這些情感狀態則會透過搬家、夫妻的分居、孩子的離家，死亡或失業等等，而進入意識的情感知覺（emotional awareness）中。一旦此一特定事件漸漸沉入無情無感（affect-less）的記憶裡層，相應的情感平衡就得以重新建立，情感傾向也再度變成以潛意識為主。⁸⁷

根據上段引文，由花蓮搬遷至臺中可能是李潼少年時期一次重大的「情感狀態」的斷裂，加之生活環境帶來的種種困境與寄人籬下的壓力，皆可能使得李潼感到強烈的進入「異鄉」的感受。發覺自己與外在空間格格不入，既難以抽離其中，又無法感受到對地方的親密感與認同，於是自己也成爲了一種「異鄉人」（aliens），並由其特殊的目光

⁸⁷克蕾兒·馬可思著，《家屋，自我的一面鏡子》，頁 305。

來檢視全新的空間。同時，面對陌生的環境與不斷出現的挑戰，迫使他必須學習建立足以對抗外在環境的心理素質⁸⁸，而「中央」的空間也可能會快速的將之「邊陲化」或「他者化」，使其被排斥在空間之外、無所倚靠。

李潼在同一時期特別顯現出對於「莊園」式空間的愛好，因為莊園穩定且龐大的空間特質，對於在現實生活中輾轉流離多個狹小臨時居所的李潼，能產生相當大的憧憬以及可能的特殊個人意義⁸⁹。尤其是這「莊園」式的空間背後，隱含著數量龐大而集中、穩定的空間，而這樣的空間形態才有機會讓所有少年時期李潼四散各地的家人、朋友重新團聚：

十六歲那年，在南投集集鎮的巒大林區管理處暑期工讀，打聽到濁水溪對岸的竹山，還有一座林家宅院……果然，這一幢在竹林掩映中的宅院，讓我一眼就喜歡。造型樸實具典雅，寬敞又不誇張，院落的格局適當，怎麼看，怎麼順眼……但是做為一個「神秘莊園的主人」的夢想者，即使永不能實現，而心中的莊園，四時的鮮花綠草，親朋好友團聚的氣氛，能讓人偶而脫離現實去想像一番，這又妨礙了誰？⁹⁰

由引文中可知，少年時期的李潼對於「莊園」式空間的愛好，可看做是一種現實中身處流離環境與孤獨無依的心理補償（compensation）。而期待離散的家人重聚，可看做是一種面對困境後的利他行爲（altruism）與自我期待（anticipation）⁹¹：「做為一個「神

⁸⁸「……因為人到了異地，為因為外在的景觀而形成時空上文化差異的感受，對於異地、異國情調與當地的人土風情，產生吸收或自我改造的過程，甚至進一步對自己文化產生戀舊，或對異地反征服的保留現狀。」廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》（臺北市：城邦文化發行，2003），頁 263。

⁸⁹「不可見的心靈存在所構成的存有世界(noumenal world)以及現象存在所構成的知覺得實質世界(physical world)之間存在著某種關係。因為兩者的交融便使得一些場所具有神聖性。這種關係對於外人而言有可能是「看不見的」。」〔美〕阿莫斯·拉普普（Amos Rapopore）著、施植明譯，《建築環境的意義》，頁 79。

⁹⁰李潼，〈神秘莊園的主人〉（作者手稿），頁 5。

⁹¹吳來信（無日期）：〈心理防衛機轉的類型與層次 97 上國立空中大學講義〉（2012.04.18，取自國立空中大學網站：Jc.nou.edu.tw/971209-2.pdf）

秘莊園的主人」的夢想者，即使永不能實現，而心中的莊園……親朋好友團聚的氣氛，能讓人偶而脫離現實去想像一番，這又妨礙了誰？」

這種心理狀態或可看做是一種防衛機轉（defense mechanism），是少年時期的李潼面對龐大生活壓力時的防護罩。因此，喜愛龐大的「莊園」式空間，其實是為了做為家族成員四散各地的補償。而期待有一個完全「屬於自己」的莊園，能夠容納所有飄零的家人朋友，是為彌補自己寄人籬下的心情。

期待莊園能有神祕的特質，一方面是絕大多數的人，都無法真正擁有一個龐大莊園，因此對於莊園的空間備感好奇，而有神秘空間的想像。另一方面也是李潼對於未知的空間或事物充滿探索精神，容易對自己喜好的莊園賦予神祕的特質。這種充滿幻想與探險式的精神，也可看出少年時期的李潼已具備部分寫作少年小說的基本態度與人格特質。

二、船艙與樓梯間

李潼在進入羅東高工就職後，被安排住宿在教室旁的臨時宿舍，基本上是一間以狹小、不規則形狀的樓梯間所暫時規劃出來的寢室，但對於當時的李潼而言，已算是不錯的生活空間，甚至他將這屬於自己人生中的第一個私人空間做了一些規劃。對於此生活空間，李潼弟弟賴南海描述：

他到了羅東高工之後，是住在樓梯間下面。經過學校裡面的車床、木工機器之類的。穿過學校大門，在最右手邊的廁所旁邊，他就住在那樓梯間裡面。真的是蝸居，好小的斗室。我們兩個就擠在那邊，也滿有趣的。（〈賴南海先生訪談整理稿之一〉，參照附錄壹-04。）

李潼的朋友游人傑對與此一生活空間細節更具體的描述：

我還記得他那個時候在羅東高工，是住在一進門右手邊的最後一間教室，一樓右邊的樓梯間裡，房間小小的。房裡有一個燈籠，他自己做的，竹子編的，大概直徑四十公分，圓形的燈籠，用白色的紙糊的，中間吊一個燈泡。燈籠在床鋪上面，然後牆上畫了一張畫，畫中是一艘帆船。這房間差不多一兩坪大。

學校的製圖設備歸他管，所以他房裡角落堆了一些設備，測量的、製圖的……還有擺一張斜面製圖桌……因為房間是在樓梯底下，所以天花板是斜的，甚至還濕氣很重，沒有窗戶。不過以前對我們來講，有一個棲身的地方就不錯了。（〈游人傑先生訪談整理稿〉，參照附錄壹-07。）

由上述引文中可以粗略地了解李潼在羅東高工時期住宿的空間形態，雖然原本只是做儲物用途的樓梯間，但對李潼而言，卻是一個可以展現個人生活態度的私人空間。相對於在台中被「邊陲化」的生活，以及讓人感到孤立感與不停轉換的狹小空間，能擁有一個獨立空間對於青少年時期的李潼來說別具意義。

直到 1974 年李潼入伍，展開三年的海軍生活，其生活環境與對空間的感受進入另一階段。軍艦上狹小的船艙空間與展現強大權力運作的空間形態，使其生活空間再次轉換到另一種極端的空間類型。關於船隻的空間形態，米歇·傅柯曾說：「船是一個浮游的空間片斷，是一個沒有地點的地方，以其自身存在，自我封閉，同時又被賦予大海的無限性……它同時擁有最重要的想像。船隻是差異地點的極致範例（*parexcellence*）。」⁹²他還對異質空間（*heterotopia*）提出見解及相關特徵之後，還歸納出——船隻是一種極致化異質空間的說法。李潼在擔任海軍艦艇兵的期間，勢必也能夠感受到與船隻相關的象徵空間與其意義，而這對於其後創作少年小說可能有相當積極的意義。以下針對艦艇的空間特徵做出幾點說明：

其一，封閉狹小的船艙空間漂浮於大海之無限空間上，是在一沒有明確路徑方向的極大空間中，以人類的空間想像與測量安排出一虛構的航道與方向，並且遵循其方向進

⁹²米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 408。

行任務或探索。而這般特殊的空間移動方式，顯然能夠帶給人們不同的空間意義的思考。

其二，海軍艦艇有著所有軍種中最極端嚴格的空間規劃與內務要求，因此艦艇紀律有大量成分是針對艦艇空間的高度掌控而來。於是，空間中的權力運作問題以及空間中的成員隨時要面對全視系統（Panoptic system）持續監視的壓力，加之船艙中極度精簡的個人隱私空間，對於長期生活於其中的人們來說，勢必能夠強烈地感受到空間中的權力運作。因此，在李潼的軍旅生活中，特別珍惜、甚至刻意製造出獨處的時間與空間，以提供自身更多的思考與沉澱身心的機會。

其三，回歸到李潼於艦艇生活與船艙空間的感受。船隻帶來強烈的冒險與想像特質，包括奇特的景象、特殊地點的探尋與來自五湖四海袍澤間的互動、觀察等。相較於李潼過去的生長環境顯然是極為特殊的體驗。尤其是透過在大海上的航行所產生對土地的情感，可能因此更加豐富。同時，李潼利用軍旅生活期間閱讀大量的文學刊物，並由此引發創作的動機與獲得實際操作的機會，可以說是他正式嘗試文學創作的起點。

綜合上述三點，李潼在艦艇上的軍旅生活提供給他獨特的體驗與空間概念，同時也是這樣的空間與生活體驗，帶給他更強大的文學感受能力與興趣，並且由此開啓了其後文學創作契機。

李潼的青少年時期面臨了失去「家屋」、遠離故土的情感斷裂，以及身處「異鄉」的壓力，並在輾轉流離間感受到空間給予的壓力，而產生對於相對空間型態的補償心理。最後又在羅東高工的宿舍與軍旅生活中艦艇上，體會到與過去截然不同的空間感受，由此可能開始建立全新的空間概念與情感表達方式，自此投注大量心思於文學領域，甚至開始從事創作。因此，李潼在青少年時期的經歷對於助他成爲一名兒童文學作家的養成有不可忽視的關鍵性作用。

第三節 定居地點的認同

李潼於 1977 年退伍後，重回羅東高工就職，其後兩年正值臺灣鄉土文學論戰（1977-1978）期間，台灣文學的寫作方向出現極大的改變，當時愛好文學的李潼也開始關注臺灣文學本土化的問題，並於 1979 年開始積極投入民歌的創作，自此李潼正式進入文學創作領域。

同時，李潼於 1980 年結婚後離開羅東高工的宿舍，於羅東北成里定居，自此有了第一個屬於個人的固定居所。而在有了固定安穩的生活空間後，加之臺灣文壇重視本土化的風潮，李潼開始對宜蘭的土地開始有深入的了解與反思，進而產生地方認同。

以下先針對李潼在羅東定居時期的生命史做簡略的說明，再以「地點認同」與本土化風潮的影響等二方面做探討。

李潼退伍後，重回羅東工商任職。弟弟賴南海也在霧峰桐林國小教書，他經常利用機會向李潼分享班上學生的趣事，因此在李潼早期的少年小說《龍園的故事》和《爸爸的大斗笠》中便充滿霧峰桐林山區的地景與頑童形象。

青年時期的李潼正值鄉土文學論戰與本土化意識的萌芽。中美斷交、美麗島事件等國內外重大變革一一發生，社會風氣逐漸趨向自由民主，因此李潼對於社會議題也開始有積極的看法，這同時也是他本土化文學創作的建立階段。此一時期不但影響了之後李潼參與民歌的創作方向，寫出充滿台灣在地氣息的〈廟會〉與〈月琴〉，成為民歌時期鄉土題材；對於之後創作少年小說，都已經具有鮮明的鄉土文學特色，台灣在地的文化傳承也成為李潼文學創作的重要主旨之一。

在李潼剛退伍的這一段期間，他繼續充實文學創作能量，常與弟弟分享文學觀點。同時也開始熟悉宜蘭的在地文化與文學。而李潼最早在宜蘭生活的場域主要是在羅東的廣興、北成一帶，之後一段時間生活在宜蘭市渭水路。接著，很快的就走遍全宜蘭，從草嶺古道、太平山到澳花村，都是他極為熟悉的地景，而這些地景也都一一成為他少年

小說中的文學空間。而他對宜蘭土地的體會與熟悉，自此展開。

李潼創作的第一首民歌歌詞，便是有感於羅工學生畢業典禮的離情依依而激發的創作，可以看出他對學生與教學擁有的熱情。李潼在學校任職期間與學生互動非常熱絡，不但常和學生踢足球、打籃球，還找學生共組文藝性社團，舉辦文藝討論會。李潼也因此在校認識羅工的學生戴志行，由李潼作詞、戴志行作曲，合作了第一首進入金韻獎的作品〈雞園〉。

而李潼真正開始大量創作歌詞時，正是民歌風潮的高峰。李潼、賴南海、戴志行以及游人傑的二位妹妹在第三屆金韻獎會場齊唱〈橋〉，也經常上台北游人傑家中集體創作、討論與練唱。而當時李潼所有歌詞的創作皆是用本名賴西安。

李潼也在第三屆金韻獎之後與歌手蘇來有了一次合作，兩人完成了民歌時期具有代表性的作品〈月琴〉，並由鄭怡演唱。這一段期間李潼也與作曲人陳輝雄相識，合作了〈廟會〉，成為家喻戶曉的歌曲，自此李潼的在民歌時期創作的歌詞便獲得相當的矚目。另外，同時期李潼創作的〈稻草人〉與〈賽龍船〉等歌詞，具有宜蘭的地方特色。

在民歌創作這一段期間，李潼認識了其妻子祝建太，二人在 1979 年相識，隔年結婚，並於 1984 年長子賴以誠出生、1987 年次子賴以中出生，以及 1992 年三子賴以寬出生。之後，李潼一家原本定居在羅東北成里的房子，則因建設羅東運動公園的土地徵收，而遷居羅東竹林里。因此，可以說從 1980 年以後，李潼便在宜蘭成家立業，並且開始積極的從事兒童文學的創作，這一年便是李潼創作歷程的起跑線。

李潼自 1976 年開始陸續創作民歌歌詞，到 1980、1981 年都是他歌詞創作的高峰。尤其是在參加第三屆金韻獎之後，李潼開始跟新格唱片有所接觸。不過，1982 年以後隨著金韻獎的停辦，民歌風潮漸退，李潼便把心力投注在兒童文學的創作上，而其中又以具有在地特色的少年小說作為主力。這時期的李潼其實已深刻思索了台灣兒童文學創作的諸多問題，他從當時台灣發展較快速的現代文學以及民歌的種種經驗發現，台灣本土兒童文學的創作仍有極大的發展空間。加上台灣當時強調本土化以及重視時代性的傳承，而兒童文學卻是空缺的一塊時，李潼打算從民歌創作開始轉向兒童文學

這對當時即將邁入而立之年的李潼來說，自然也不例外的關注自己的家鄉與土地。選擇自己的人生道路，並全心去衝刺、開拓，是最重要的一個決定——李潼選擇了兒童文學的創作。他開始使用以台語「兒童」諧音的「李潼」為筆名，同時以「李」的母姓表達他對母親的敬重，以及大陸西安附近的潼關的「潼」字，作為組合，開始了他的兒童文學創作歷程。

李潼大量寫作開創性的題材作為鍛鍊，在四年之後的 1984 年，李潼參加了第十一屆洪建全兒童文學獎，以電火溪（羅東溪）溪床上遙控飛機的故事為題材寫作的《天鷹翱翔》獲得少年小說組首獎；第十二屆繼續以南方澳媽祖廟中的順風耳為主人翁，寫出充滿童話特質的《順風耳的新香爐》獲得首獎；接著第十三屆又以一群澎湖子弟的友誼為主題寫作《再見天人菊》再獲首獎。李潼在這三年接連獲得洪建全兒童文學獎少年小說組的首獎，成為該獎項的空前紀錄，這對於初入兒童文學領域的李潼來說是最好的基石。

根據上述生命史的簡介，可以大致地了解李潼在初入文壇時的創作歷程。而過去花蓮、臺中與宜蘭等地的地方與空間經驗，加之當時鄉土文學風潮正盛，這對於一個剛開始大量寫作的新手作家而言，可能也會有多種層面的影響。以下分做幾點說明：

首先，霧峰林家花園和板橋林本源等大型莊園的空間類型，一直引起李潼的注意和喜好，縱然李潼青少年時期總是蝸居於狹小住處，但他卻對偌大莊園有著極大的憧憬與興趣。這種龐大神秘莊園的空間特徵，出現在他最早的《龍園的故事》和最後未完成的少年小說《魚藤號列車長》之中，其中可能存在的呼應或有探討的空間，但至少可以確認《龍園的故事》中的莊園空間設計、地方特色與小說主題，確實與李潼在臺中的生活經驗有密切關聯。

再者，在臺灣鄉土文學發展的時代氣氛中，七、八零年代仍保有強烈鄉土氣息與地方特色的宜蘭，便成為李潼最佳的學習、觀察場域。這讓他日後逐漸探索出宜蘭在地的文化特色與空間經驗，並在全心投入後，再演繹出具有宜蘭空間特色的少年小說。

最後，李潼從 1980 年開始，便以他所熟悉的花蓮、台中與宜蘭等地景作為小說故

事背景，寫作了《龍園的故事》、《神秘谷》、《見晴農場》和描寫南方澳漁港的《漁港早市》等多篇少年小說，縱使都是初試啼聲之作，但已經能看見李潼之後創作鮮明的文學元素與特質，包括了文學地景的展現、文化傳承和科幻等特徵。

根據上述三點，可以清楚地說明空間經驗、地方文化特徵，以及時代風氣確實影響了李潼日後少年小說創作的趨向與風格，並且，李潼之後在文學空間上的運用更加純熟後，甚至能夠開始塑造全新的文化地景，尤其是針對宜蘭地景的描寫與文化特徵的展現，自此建立起充滿宜蘭地方特色的少年小說。

一、地點認同

李潼在羅東定居以後，逐漸對宜蘭的地域特色與空間特徵有所認識。尤其在成家立業之後，開始擁有固定且安穩的住所，建立起屬於自己的「家屋」，從而能夠以「家」為核心，向「家」以外的外部空間去探索⁹³。而此探索範圍仍是以宜蘭縣為主要範疇。同時，宜蘭特殊的地域與文化特徵讓李潼倍感興趣，近而產生認同：

許多人都有偏好同類型環境的傾向——年代較久的市郊、新興郊區、城市、小鎮等等。身處在某種地方、身處在其價值觀、生活方式與印象的包圍之下，我們特別容易感到自在；我們每個人都有「地點認同」(settlement identity)。⁹⁴

李潼不但對宜蘭產生地點認同，並能夠從中找尋出具有特殊意義的地景與文化現象做為小說場景與故事題材，並且將之再現於文本當中，成為獨特而具有象徵意義的文學空間。如下段引文，即是說明李潼初到宜蘭時對於地方空間的觀察與感受：

⁹³ 「封閉的空間和人文性的空間稱為「地方」。地方與空間在這裡的不同點，地方建立了價值體系寧靜的中心，人類需要「開放的空間」，也需要「安頓寧靜的地方」，二者皆不可或缺。」[美]段義孚(Yi-Fu Tuan)著、潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》(臺北市：編譯館，1998)，頁49。

⁹⁴克蕾兒·馬可思著，《家屋，自我的一面鏡子》，頁273。

我記得我剛來宜蘭的時候……我常去兩個地方，一個就是羅東中山公園；另外還有一個就是博愛醫院前面，以前那邊還有水溝，裡面有個噴水池，晚上會打燈光，很俗艷的那種感覺。有很多患者會在旁邊的椅子坐，我也常去那邊坐。⁹⁵

從引文中可以看出，包括公園、噴水池與醫院等空間，其本身便具有相當程度的異質空間特徵，加之大量的患者與俗艷的燈光等，其中組成的象徵便具有強烈的文學性，足以形成討論文本中的文學空間。而這種具有象徵意義的虛構空間是文學作品中值得運用與分析的部分之一，而李潼也清楚的明白這一點，並且嘗試將之運用於少年小說的作品當中。

於是，李潼少年小說中的空間設定，不止是單純地安排一個放置人物與情節發展的靜態空間，而是一種重塑宜蘭文化、展現象徵意義或再現生活狀態的文學空間⁹⁶，而這種文學空間也會因為讀者的閱讀而逐漸融入在地居民的文化基礎，甚至反過來改變現實中的實境空間。總之，具有鮮明地域特色與空間形態的宜蘭，成為李潼最熟悉、投注最多精神，也創造出最多相關少年小說作品的場域，宜蘭也從此成為他最後落腳的家鄉與真正自己擁有的「家屋」。關於這點，李潼的朋友馬來西亞兒童文學作家愛薇曾提到：

我認為他來到宜蘭羅東，對他寫作是很重要的一個階段，因為周遭的環境，還有文化的氛圍，的確是促進了他大量寫作的一個原動力。我最近寫過一篇文章提到宜蘭是台灣最後的淨土……可是它就是那種寧靜、平和的氛圍，會給你安撫你的那種心境，讓你能夠很順服的坐下來。你會愛你周遭的環境，會愛你的文化的那種特質。

⁹⁵蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》（國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2004），頁247。

⁹⁶關於小說能用以再現生活，李潼曾表示：「作家並不是在寫哲學或向人說教，也不是在寫藝術格言，而是在寫生活。」見李潼，〈台灣的兒女自得其樂〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁46。

我覺得宜蘭有它的文化特質……當然比宜蘭更美的地方我也見過不少……可是你就會發覺，它好像還少了一樣東西，就是文化的底蘊。你看宜蘭有歌仔戲戲劇館、草嶺古道和其他的古蹟，這些都會有一定的影響。而且我覺得這文化底蘊不止是宜蘭的，也是台灣的。

我覺得宜蘭就是有這樣的一個特質，那麼這特質，也會影響居住在這裡的人，包括李潼。李潼他在這裡找到一個最適合他的寫作環境，所以他的作品會源源不斷的出現……所以，我覺得宜蘭這個地方對他寫作是有一定的影響。（〈愛薇女士訪談整理稿〉，參照附錄壹-08。）

根據引文可以看出，無論是從生活、感知與經驗等面向，宜蘭的地方特色對於李潼的文學創作歷程都具有長遠且重大的影響。李潼有意將這些地方文化與特色透過兒童文學作品介紹給兒童讀者，讓他們有機會認識、認同，進而傳承地方文化，希望能夠影響下一代重視人群與土地的關係。

二、本土化風潮

1970年代初期，臺灣文壇出現文學寫作方向的討論，期間也是李潼積極關注臺灣現代文學的開始，尤其是在臺灣鄉土文學論戰、民歌風潮與本土論述風行⁹⁷的幾年間，李潼也開始從事文學創作，並且一開始就是由鮮明的本土化素材著手。雖然當時的李潼在羅東才剛開始觸探環境，但在本土化熱潮的幾年間，已逐漸形成自我觀念中的地域性（Localities）與政治敏感。李潼朋友游人傑曾針對其政治諷刺的短篇小說作出說明：

他寫過一篇〈銅像店韓老爹〉，那個銅像店在復興崗正門的巷子裡，銅像店是專門在做一些偉人的雕像。這在當時有一種反諷，但那時候還沒解嚴。所以說這個

⁹⁷「本土論述所指涉的是：希望藉由本土實踐和文化形式，擺脫殖民和新殖民體制的控管，以恢復殖民前的生活形式……」（廖炳惠，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，頁 173。）

東西只能用很委婉的、反諷的手法去寫。(〈游人傑先生訪談整理稿〉，參照附錄壹-07。)

由引文中可知，李潼在建立地方認同與地域概念時，同時也開始反思當時的臺灣政治狀況與社會環境，因此，對於本土化的議題進行了較多的思考，並將目光移向了當時的臺灣兒童文學領域。關於這一點，游人傑指出：

賴西安在創作初期，幾十年前他就講過：他希望台灣本土兒童文學能夠推展到國際。然後他也曾經講過：「最在地化的東西就是最國際化的東西。」在他創作初期，他還舉馬奎斯的《百年孤寂》為例，他說《百年孤寂》就是很在地的東西，才會受到矚目。賴西安跟我說：「你弄得太國際化就會面目模糊，吸引不了人，因為我在你這邊看到的，我在別的地方也可以看到。你做本土的東西，就只有在這邊才看得到。那就會成為一個吸引點。」

他當初也有講過，他一直很遺憾：為什麼我們所看到的給小孩子看的東西，不是安徒生童話，要不然就格林童話，都是翻譯的，為什麼我們自己本土東西這麼少？他認為他有這個實力，才會去創作。(〈游人傑先生訪談整理稿〉，參照附錄壹-07。)

根據上段引文，李潼在臺灣現代文學本土化熱潮中，留意到當時的臺灣兒童文學領域尚未有如成人文學中的強烈本土化意識，所以地方性題材的兒童文學作品在質量上，皆無法與成人文學領域相提並論。因此，李潼認為臺灣本土兒童文學創作是一個亟待開發的領域，於是他以寫作民歌歌詞的經歷，與現代文學短篇小說的筆力，開始嘗試臺灣兒童文學的創作。並且，一開始便由兒童文學領域中較具難度、創作人口與作品較少的少年小說著手——其本土化題材的短篇少年小說於焉產生，如〈爸爸的大斗笠〉、〈龍園的故事〉與〈神祕谷〉等。

綜合第一至第三節的內容，歸納出以下幾點：

首先，李潼童年時期的家屋印象、地域環境以及特殊的歷險空間，不但提供了部分日後創作所需的在地觀與空間概念，更由此建立了強烈的地方認同。因此，花蓮的在地文化與地方人事也成為李潼少年小說的重要題材來源。而童年的記憶感受、成長歷程，與其中的歷險精神與想像力，對於從事兒童文學創作的李潼而言，更具意義。

其次，青少年時期的李潼因經歷家庭變故，輾轉流離於花蓮、臺中與南投等地，期間生活的狹小臨時居所與寄人籬下的壓力，皆帶給李潼相當強烈的心理感受。於此，李潼對於青少年的成長困境與流離失所的心境有深刻的體會，對於其後從事少年小說創作與人物心境的描寫有重大的影響。另外，李潼對於「遠離家鄉」、「遊子」與「啓蒙」等小說主題的重視，也可能與此階段的經歷有關。

再者，同樣在青少年時期的李潼，生活居所的狹小空間以及軍旅生活中的軍艦與船艙空間，帶給李潼豐富而深刻的空間體驗，由此空間體驗可以間接探討其少年小說中的部分空間安排方式及其象徵空間。而李潼在上述特殊空間中體驗到的美感經驗，也往往被運用在其兒童文學作品當中，具有相當的參考價值。

最後，李潼於羅東定居期間，建立了長久而穩固的生活居所，並由此開始觸探宜蘭的地域空間。而宜蘭強烈的地方特色與文化帶給李潼相當大的刺激與影響，加之當時臺灣文學本土化熱潮的風行與民歌的興盛，讓李潼開始投入現代文學的創作與民歌歌詞的寫作，並且於此建立趨向本土化題材的寫作方向。同時，李潼注意到臺灣兒童文學中少年小說領域的發展空間，於是開始大量寫作，積極投入其中。

綜合上述幾點，可以說明李潼個人成長經歷中幾個階段生命史的簡介，有助於從空間批評的角度，來看待其文學作品的構成與主題，尤其是在文本中異質空間特質與空間意象的部分，具有相當的參考價值。

第三章 地方書寫的策略與建立

關於少年小說主題與素材的選用原則與方法，李潼曾說過：

少年小說的主題和素材，不斷在滋生和演變，生在農業社會、工業時代和商業世界的少年，他們會有共同的歡喜與傷悲，但卻有更多不同的甜美與苦楚……他（作家）需要放眼觀察，用心體會並且重新篩濾，保留了永恆的情愫再加進現代少年的新問題，才合時宜；這有趣而困難。⁹⁸

主題與素材的選用關係著小說架構的設定與書寫策略，而此一策略的具體進行方式往往與建立地方感的在地書寫有關，本文即是以此一角度為動機來思索李潼少年小說中的地方書寫策略與建立方式的成因？及其用意與實際操作的成效。李潼的少年小說特別著重在地域空間的書寫，以及文學空間的建立，由文本中可以判定精確的方位、道路、房舍或地方性景點，同時也有充滿象徵性的文學空間與場所精神，這樣特別著重空間描寫的少年小說，在本土兒童文學領域是相對特出的部分。作者小說中的場景摹寫不止是小說人物心境的譬喻或象徵，其中透露出作者內在思考理路與情感蘊含也具有相當的解讀空間。而李潼的地方書寫策略也往往是指向歷史尋根進程、成長與啟蒙等教育性意義主題。關於這一點，曹文軒指出：「這是一位對人生態度頗為莊嚴的小說家。他從心底裡認定，生活可以輕鬆，但對人生不可有太多的玩笑。他對他的讀者，是平等的、民主的。但，他同時記著他是一個大人，是一個作家，他有義務與讀者一起思考人生態度。」⁹⁹由此可知，發揮少年小說的教育功能與呈現啟蒙主題是李潼建立地方性書寫的主要目標。以下分做地方書寫的策略、文學空間的建立以及地方性意義的構成等三部分進行討論。

⁹⁸ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——己卯兔年篇》（宜蘭市：宜蘭文化局，2000），頁44。

⁹⁹ 曹文軒，〈李潼小說印象〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》（臺北市：民生報，2003），頁135。

第一節 地方書寫的策略

李潼進行宜蘭地方書寫的策略，除了可彰顯宜蘭的能見位置、加強讀者的地方感或增加特殊景點的能見度，最主要的仍是要將少年小說主題的呈現與情感表達指向「台灣精神」，並以跨地域、跨時代的文藝美學價值來強化台灣兒童文學的質量。因此，本節的思考理路將由宜蘭的人文、自然地理等特徵趨向於少年小說啓蒙成長主題的相關地方題材選用。進入地方書寫的論述之前，先引用黃雯娟對於宜蘭基本地理特徵的說明：

宜蘭縣位於臺灣東北部，西有雪山山脈屏障，南有中央山脈阻隔，蘭陽溪自兩山之間穿流而出，沖積而成廣大的三角洲平原，也就是宜蘭平原(或通稱蘭陽平原)，向東注入太平洋。宜蘭縣就地處山、海環抱之間，形勢相當封閉，自古以來，即有後山之稱。這樣的地點也決定了宜蘭開發較晚的歷史宿命……¹⁰⁰

根據引文描述，宜蘭除了地形造成的封閉特徵，其「後山」的指稱其實已代表開發時間較晚與難以發展等義涵，但也因為空間上的封閉與開發時間上的遲晚，進而形成宜蘭獨特而強烈的空間特徵與地方認同。夏鑄九和蘇昭英等人文地理學家把宜蘭列入工作優先區域，為在地文化發展方向提出規劃¹⁰¹，也因此宜蘭的地方相關文化論述逐漸完善。在建全的宜蘭地方論述建構基礎上，本節將對於李潼少年小說中的宜蘭地方書寫特徵、表現手法與題材選用原則，進行討論與分析。

本節先由人文地理的角度來探討宜蘭在地居民自我認同與地方認同的建立模式，並由此來檢視李潼少年小說中人物展現的「宜蘭精神」、農民性格或反抗性格，以及文學場景呈現的邊陲特質。接著，再以宜蘭的自然地理與地域特徵依序由地形、水文與氣

¹⁰⁰黃雯娟撰述，施添福總編纂；臺灣省文獻委員會採集組編輯，《臺灣地名辭書，卷一，宜蘭縣》（南投市：省文獻會，2000），頁9。

¹⁰¹蕭富元，〈回家的人〉，《遠見雜誌》，1992年8月號，第074期，頁117。

候等項目來探討宜蘭場所精神的形成，並由此來探討李潼少年小說中災害場景所形成其小說場景運用風格的可能性。最後，談論李潼宜蘭地方特色少年小說作品，在題材選用、地方書寫策略上的觀念與原則。以下分做邊陲特質與反抗性格、場所精神與災害場景，以及題材選用與書寫策略等三部分進行討論。

一、邊陲特質與反抗性格

宜蘭縣政府於 1996 年進行一系列「尋找宜蘭精神」的相關活動，根據宜蘭的鄉鎮人口比例進行隨機抽樣訪問，設計開放性問題讓居住宜蘭十年以上的受訪民眾列舉出代表「宜蘭精神」的人、事、地、物，在經過統計後，以精確的數據表示。其中受訪者的答案類型主要可分為四類，分別是生活型態、自然環境、地方發展與物產等，資料指出：「在四類回答類型中，民眾最先想到的以自然環境最多，佔 61.4%（其中氣候佔 19.8%，環境景觀佔 41.6%）；其次是生活型態，佔 18.9%；接著是地方發展，佔 10.0%；最後才是想到物產，佔 6.7%。」¹⁰²由此可知，宜蘭在地理空間上，尤其是在自然景觀（如龜山島形成的自然地標）方面，具有明確而強烈的場所精神，這對於長期生活在宜蘭的李潼而言，有受其空間精神或象徵影響的可能。

接著，問宜蘭「人」的特色：「結果顯示，大致可分為正面與負面兩大類。正面特色包括宜蘭人純樸、老實、保守，宜蘭人好客、有人情味，宜蘭人口音特別，宜蘭人勤儉、堅毅、刻苦耐勞，以及宜蘭人團結、重鄉土觀念等，佔 99.4%。而負面特色，諸如宜蘭人短視、好面子、驕傲、沒知識、不相信人、愛吃等等，僅佔 0.7%。」¹⁰³此次施測在抽樣對象的人口變相差異上在統計學引導的前提下控制良好¹⁰⁴，並且由數據顯示的「正面特色……佔 99.4%。」，可以看出宜蘭在地居民對於宜蘭人自身的正面形象與感受幾乎接近十成。但根據此段引文，則可看出其數據結果信度不足的可能，包括：其他變

¹⁰²宜蘭縣政府，《「尋找宜蘭精神」民意調查報告》（未出版，1996），頁 40。

¹⁰³同前注，頁 40。

¹⁰⁴同前注，頁 45-67。

異要素如問卷施測方式或問題導向造成的差異；或是受訪民眾長期感受「中心／邊緣」下權力流動的特質與不平衡，在地方政治操作下為積極、快速地建立地方感、地方認同或「想像的共同體」(imagined community)而刻意做出彌補性的反應等，皆是造成此次調查結果受到質疑的可能原因。

宜蘭縣政府自九〇年代開始，在進行地方認同的意識形態建立工作上相當積極¹⁰⁵。藉由一系列長期而具計畫性的政治活動推展，以民意調查、政治文宣等方式「塑造」出「宜蘭精神」的概念，其中包括：純樸、老實、保守、好客、有人情味、口音特別、勤儉、堅毅與刻苦耐勞等，甚至是具有後設特徵的團結與重鄉土等觀念皆列入其中。但仔細觀察列舉在宜蘭精神中的項目類別，可以發現除了「口音特別」¹⁰⁶一項外，其餘皆是台灣農業社會或是區域鄉村特徵中的普遍共相，配合以宜蘭佔有相當比例的農業與傳統產業人口特徵，上述「宜蘭精神」能夠精準表現出宜蘭地方特色的效用可能相當有限。不過其中舉出的「宜蘭精神」的相關細目，則對於本文進行探討李潼少年小說中宜蘭書寫的人物形象與性格的描繪，有相當參考價值。

不可否認的是，宜蘭縣政府利用政治權力的運作，有效地以另一種「認同／差異」的方式建立起宜蘭民眾對於地方認同或地方精神的概念，確實在地方上發揮相當大的影響力，間接使得政府推行政策、舉辦大型活動與相關建設的推展¹⁰⁷，皆獲得地方民眾大力的支持，成功塑造出宜蘭人想像的共同體。「尋找宜蘭精神」的系列政治活動，在地方上形成一種龐大的流動權力，對於宜蘭的社會空間與活動有重大影響¹⁰⁸，但政治權力

¹⁰⁵ 「區域分化是人為操作形成的，同樣也可以透過人為操作讓區域內的居民產生區域認同，尤其是像蘭陽平原封閉的完整空間。宜蘭縣政府的『尋找宜蘭精神運動』與『再塑宜蘭人集體記憶』等過程，成功地將宜蘭人對在地的認同推到高峰，藉以進一步認同文化立縣、觀光立縣、環保立縣的縣政目標。」(許智富，〈區域的認同與分化——蘭陽溪對封閉區域的影響〉，《宜蘭研究》第五屆學術研討會論文集》宜蘭市：宜蘭縣史館，2004，頁483。)

¹⁰⁶ 語言的特殊性與差異性，是形成文化差異與建立地方感的重要因素之一。因此，具有地方特色的「宜蘭腔」則成為宜蘭人的標籤之一。

¹⁰⁷ 同前注，頁1-3。

¹⁰⁸ 宜蘭在地居民在地方政府政策的推展下，對於文化、環保與觀光立縣的概念具有相當高的共識。因此對於高污染工業(如台塑六輕等)或是雪山隧道的闢建，曾引起強烈的反彈，同時產生：「只要北宜一建，宜蘭三十分鐘內就被台北污染了。」或「我們不希望宜蘭變成第二個三重或桃園。」等言論。(蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉，《遠見雜誌》，1992年8月號，第074期，頁102)

的運作與地方認同建立的基礎，其實仍是有跡可循的，尤其是在對宜蘭有長期影響的人文、地理環境因素中，可尋出部分可能形成宜蘭具有強烈邊陲與反抗特質的因素。

在自然地理方面，俗稱「後山」的宜蘭：「夾在雪山山脈與中央山脈之中，既不屬於北部，也不被視為東部。」（頁 100）擁有完整而具有領域空間特徵的平原地形，加之強烈、特殊的空間意象——龜山島與蘭陽溪，更容易促進在地居民對場所精神的感受與建立地方認同¹⁰⁹。同時，也「由於地理上的阻絕，宜蘭人保存了較完整的傳統生活，迥異於其他地方的人。」（頁 100）若從地區開發史的角度來看待宜蘭特殊地形的影響：「宜蘭的開發比西部遲了一百五十年……宜蘭的晚開發與其地勢險峻有關，諺語：『爬過三貂嶺，忘記厝某子』……一七九六年吳沙率一千多流民強渡山嶺來開墾宜蘭，帶給蛤仔難莫大衝擊，因此游錫堃用「拓荒者後裔」來定義宜蘭人。」（頁 100）據此，不但可以發現地理環境造成開發過程的影響，同時對於地方的族群類別與特徵，如「一千多流民」和「拓荒者後裔」等可能包含反抗、強悍和邊緣的族群性格，都可能是地方文化特殊性構成的部分要素。

在經濟地理方面，相對於全國產業比例，宜蘭在農牧業與傳統產業等項目上的比例高於其他縣市，因此「宜蘭在人民所得、縣政預算等財經統計上，始終在國內各項平均值以下。」（頁 99）雖然宜蘭與台北相鄰，卻因種種政治、社會或環境因素而受到漠視與排擠，進而被「邊陲化」，宜蘭在地居民面對台北城市精神的態度，可能因透過地方政府進行的後殖民觀念建立，加之上述強烈的族群性格與地域觀念，因此對於台北的政治環境或中央政府象徵的「中心」與權威體制產生強烈的抗拒¹¹⁰。宜蘭縣地方政府也曾以維護鄉土環境為由，以強調在地精神與地方認同的政治運作模式，斥拒中央政府支持的「外來」產業進入開發¹¹¹，即是一例。

¹⁰⁹ 「……宜蘭人的「我群觀念」較強。學都市計畫的林旺根觀察，當一個地區有完整清晰的地標時，這地區的人較容易形成深厚的地緣認同感。」（同前注，頁 100）

¹¹⁰ 「反六輕運動是宜蘭人團結護土最具體的例證。在調查各地區環保運動結構後，中研院民族所研究員蕭新煌總結，宜蘭人的反六輕是全國第一次的全縣性運動。」（同前注，頁 101）

¹¹¹ 「前噶瑪蘭雜誌主編沈秀華曾參與反對六輕運動；她發現運動的本質，是激起宜蘭人對鄉土的認同；運動的方式是政治性的，就像選戰一樣，透過傳單、演講及政治人物的個人魅力，來帶動群眾；至於環

回歸到宜蘭的邊陲特徵與群眾的反抗特質，其成因與早期地方開發群眾的組織成分，以及長時間以來地理與文化環境交互影響的作用有關。由清代宜蘭開發歷程來看：「……宜蘭人常讓清廷頭痛，叛亂頻仍，流傳『治台難，治宜蘭更難』。曾有十五年之久，宜蘭不屬於清朝版圖。噶瑪蘭廳志上記載：『自昔不隸中華，實則日本、荷蘭乃鄭氏竊踞不及之區也。』」¹¹²蘭陽平原由於漢人大量進入開發的時間較晚¹¹³（1796 吳沙開蘭），加之當時平原上的噶瑪蘭人相對於西部的平埔族，是少數尚保有眾多人口、龐大勢力與強悍性格的族群，因此被漢人稱為「生番種的平埔番」（頁 39）。山區又多為泰雅溪頭群與南澳群的活動範圍，因此漢人進入平原開發的威脅性較高，清政府也以此為由禁止民眾進入開發（頁 32-35）。但從十八世紀末到十九世紀初，非法組成的私墾團隊成員包含了大量的羅漢腳（流民）與罪犯，以武力等方式陸續進入頭城私墾（頁 37-39），由早期的溪北開發首領吳沙，至後期的溪南開發首領陳輝煌皆是待罪進入宜蘭開發。因此，十九世紀以來富有冒險精神的墾民性格與原住民組成，或許與宜蘭帶有邊陲與反抗特質有所關聯。

日據時期以降，宜蘭民眾的反抗性格表現在政治上，則出現：「……組織全台灣第一個反對黨「台灣民眾黨」……蔣渭水；第一個公開撤人二、焚忠誠資料的地方首長……陳定南。」¹¹⁴而宜蘭在九零年代成為黨外人士的重鎮，顯然也與長期的地方文化與群眾特質有關：「……宜蘭之所以成為『黨外重鎮』，與反對人士長期以來舉足輕重，扮演地方領導角色，有密切關聯。台灣光復後，地方士紳郭雨新崛起，是一大關鍵。」¹¹⁵上述來自宜蘭的政治人物，其共同特徵皆是具有務實精神、政治道德規範與強烈的叛逆個性，這一點或可從宜蘭民眾的農民性格來看。由於宜蘭社會的人口結構基本上由農民組成：「據台大地理系教授張長義分析，農民性格較容易接受好的領導，對是非很堅持。」

保意識，反而微乎其微」（林志恆，〈不妥協的心〉，《遠見雜誌》，1992年8月號，第074期），頁114-115。

¹¹²蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉，《遠見雜誌》，頁101。

¹¹³詹素娟、張素玢著，《臺灣原住民史：平埔族史篇（北）》（南投市：省文獻會，2001），頁31-32。

¹¹⁴蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉，《遠見雜誌》，頁99-100。

¹¹⁵林志恆，〈不妥協的心〉，《遠見雜誌》，頁112。

¹¹⁶因此，務實精神、不成文的道德規範或因強烈的我群觀念間接形成的地方感，皆是農民性格的特徵，而地方群眾因長期抗拒外部權力的進入或是對另一地域（台北）進行敵對的想像，都可能形塑出宜蘭在地居民的反抗特質。

根據上述對於「宜蘭精神」的特徵描述，以及透過自然與經濟地理等面向來看待宜蘭開發史中建立出來的邊陲特質與民眾的反抗性格，可用以檢視李潼少年小說中宜蘭書寫呈現出來的地方精神。其中《少年龍船隊》、《開麥拉，救人地》和《四海五館》都具有上述強烈的邊陲特質與人物反抗性格的呈現。

在《少年龍船隊》中，部分情節描述二龍村在端午節進行的船賽，因為上庄與下庄間「不給面子」的問題造成兩庄分居領導地位的兩名「伯公」發生衝突¹¹⁷，進而形成上下兩庄決裂與鬥爭的局面。根據這段情節的描述，以下做出三點觀察：

首先，位於宜蘭礁溪的二龍村自開蘭以來即有分做洲仔尾與淇武蘭上下兩庄之間進行的龍舟賽，分別由代表兩庄的兩艘平底紅頭仔船（龍船）於二龍河中競賽，此為台灣本土少數獲得延續的傳統水上競賽運動¹¹⁸。而緣發於上下兩庄間的競賽性活動，可能是宜蘭早期地方的「爭拚」精神的展現和族群、分類械鬥的轉型。其中，淇武蘭（kibulan）為溪北噶瑪蘭族部落之一¹¹⁹，在宜蘭開發初期，除了漢人之間分類械鬥的情況甚為普遍，漢人與原住民間也呈現長期對抗的情形¹²⁰。因此，文本中描繪上下兩庄間的競賽傳統能夠延續百餘年，不但與當地居民強悍、不服輸的精神有關，還可能與宜蘭人反抗、爭鬥性格，以及開發史中的族群與分類械鬥有關。

其次，小說中描繪的宜蘭傳統活動「二龍競渡」，其實在過往歷史中屢遭官方禁止。「二龍競渡」於清領、日治與國民政府來台初期均分別發生械鬥、非法聚集，因此明令禁止。但百餘年來當地村民依然不斷地持續競賽活動，甚至雙方因不服輸或好面子等心

¹¹⁶蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉，《遠見雜誌》，頁 102。

¹¹⁷李潼，《少年龍船隊》（臺北市：小魯，2004），頁 37-46。

¹¹⁸賴峰育口述，吳雅婷整理，〈礁溪二龍龍舟競渡活動略述〉（未發表），1996，頁 2-16。

¹¹⁹詹素娟、張素玠，《臺灣原住民史：平埔族史篇（北）》（南投市：省文獻會，2001），頁 15。

¹²⁰同前注，頁 39-41。

態而競賽長達數月，並屢次造成兩庄間的衝突與斷絕往來¹²¹。由此可知，文本中作者描繪上庄與下庄間的衝突，其實是扣緊了宜蘭農村居民好勝、不服輸的心態。因此，宜蘭民眾不止具有強烈的我群觀念，即使在地理空間有所區分的同村上下兩庄之間仍會引發爭鬥，但在面對「其他庄頭」、「外來」政權或權威體制時，又會團結一氣，自居於「邊陲」進行對「中心」的反抗。

最後，文本中描繪的二龍村是以農業生產為主要經濟活動的村落，居民的主要工作為種植稻田和養鴨：「下庄的養鴨人家……用欄柵圈起來的千百隻白鴨，趁河水滿漲，成群游出來……牠們吃著海水浸泡過的稻穗，對於那種鹹淡適中的新口味，似乎很滿意。」¹²²，而其中引發兩庄衝突的兩名人物：火炎伯公與林森伯公，其形象即是宜蘭農業社會中的主要組成人口——老一代的農民。因此，文本中人物好面子、贛直與頑固的形象，可直接連結至前文所述宜蘭反抗性格形成原因中的農民性格。

在《開麥拉，救人地》中，作者則是以生長於大進村小埤仔的張清來¹²³先生的經歷為故事原型。情節描述主人公透過參與一次電影拍攝的機會，扮演少年時的父親，回到父親從小生長的小埤仔，透過電影劇組對當年諸多場景的重現，使得主人公開始對父親的經歷有所理解，進而獲得啓蒙。關於小埤仔的空間特徵，作者在小說的自序當中提到：

小埤仔地區除了一窪不到兩公頃的山腳淺潭，根本是個河床沙埔地。僅僅在二十一世紀中葉，還是個每雨必災、每旱必荒的惡地。退居在這平原邊緣的大抵也是社會邊緣人，這些「鰥寡孤獨廢疾者」、「逃婚的養女家庭」和「出贅的贅夫家庭」組合的村人，來來去去、挖挖掘掘的種植，始終是番薯和花生，兩種「價值有限」的作物。¹²⁴

¹²¹蕭富元，〈二龍村的龍舟故事〉，《遠見雜誌》（1992年8月號，第074期），頁109。

¹²²李潼，《少年龍船隊》，頁73。

¹²³蘇麗春，《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》（國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2004），頁110。

¹²⁴李潼，《開麥拉，救人地》（臺北市：圓神出版社，1999），頁14。

由引文當中可知，作者選擇小埤仔作為故事場景，著重的是小埤仔空間呈現的邊陲特性：由具體空間的邊陲到人物的邊陲，以及空間意象呈現出來的邊陲到人物自我認同與價值的邊陲。最後，可推知作者也將小埤仔的邊陲指向整個「宜蘭」的邊陲。作者在序文中補充說明：

……總有些不服風俗的養女，不肯給那樣「送做堆」，於是逃脫離家或跟隨另有
所愛私奔，一無所有的奔到平原邊緣的「小埤仔，救人地」來……這些來自貧困
家庭的男子，負擔妻家傳承大任，卻又常被輕視或反被禮教低貶……於是，總有
人毀約脫逃，逃往荒郊野地藏身，只要能養家活口，都是「桃花源，救人地」……
(頁 16-17)

這段說明是補述前段引文中提到的「逃婚的養女家庭」和「出贅的贅夫家庭」，呈現出晚近開發的宜蘭受到較低程度的禮教約束，因此也較容易有脫離社會制度約束的人物與案例。而這些人物為追求相對自由的空間，不惜展現反抗的態度與性格，勇於對文化霸權進行反動，並自居於對抗中心的邊陲位置、成為邊緣人，進入一具體實存且充滿艱困挑戰的邊陲空間。但此一位居邊陲空間的「惡地」所呈現出來的空間精神與象徵，卻因人物於其中獲得再造、重新認識自我，「惡地」成為「救人地」——成為指向樂園或烏托邦的第三空間。由此來看，邊緣化族群的確可透過第三空間進行另類的空間創造，呈現雜混或抗拒性以對抗權威中心。

同樣的，作者也將小埤仔邊陲空間的特質在《開麥拉，救人地》中小說場景的描述中呈現出來，並加入洪水帶來重生的象徵空間，使其邊陲性的文學空間具有更多意義：「……看見田園被洪水奪走，不止失望悲傷，這裡還有重建家園的信心毅力，他說：『大進村的村民，原本就是一無所有到這裡來，天災後的一無所有，對他們不會是無望的打擊。只要人還活著，就有希望。』」（頁 168）

根據上述對於小埤仔的空間特徵描述，顯然小埤仔也可以看做是具體而微的宜蘭縮

影，尤其是在宜蘭因位居台灣的邊陲位置而開發較晚、早期進入宜蘭開發的皆為社會邊緣人，以及過去地方發展落後成為台灣經濟位置中的邊陲等面向，作者形塑出小埤仔的邊陲性，其實也強調了宜蘭的邊陲特質。

關於現實與小說人物呈現出宜蘭民眾的農民性格或「宜蘭精神」，作者提到：「小埤仔的荒地『發展的空間很大』。以他承襲的『吃苦當作吃補』的『傳統民風』，他重回小埤仔的開墾藍圖，根本不考慮『艱苦指數』，即使心裡有數，也被苦中作樂的『世代性格』給塗銷。」（頁15）其中提到的「『吃苦當作吃補』的『傳統民風』」以及「苦中作樂的『世代性格』」其實都已明確的指出部分農民性格或宜蘭精神的特點，並且強調出這些性格與精神是來自宜蘭地方多年累積的「民風」與人民的「性格」。由此可知，李潼在建立《開麥拉，救人地》中的小說人物形象時，同時以考慮了真實空間中的地方精神或宜蘭人民的性格特點。

最後，在《四海武館》中，作者則是以一種充滿政治義涵的家國寓言來表現反抗性格，並且呈現出對於中心話語霸權的不滿。小說情節中最主要的衝突，是描述四海武館打算派隊參加南鯤鯓的獅王爭霸賽，卻遭到自稱四海武館總館的青龍武館排擠與打壓，造成無法派隊代表出賽。以下連舉兩段引文作為說明與對照：

我告訴他們，四海武館再拉風，武館也不過那麼大，團員也不過那麼多，他們參加獅王爭霸賽，派二十一名團員，以為很了不起，以為很熱鬧，我們隨便一派便去個一百二十人，到時連道具、兩部卡車、三部遊覽車還裝不下。四海武館的人應該認分一點、看開一點，看在祖師爺老鷹師在天之靈的分上，別這麼猖狂。四海武館永遠是青龍武館不可分割的一部分，它不能隨便打名號出去亮相的，這至少要經過我們同意才行。¹²⁵

「我們做錯什麼？違反什麼規定？獅王爭霸賽不就對外公開賽？」

¹²⁵李潼，《四海武館》（臺北市：圓神出版社，1999），頁69-70

「不早就報名參加，怎可以臨時取消資格，是誰在搞鬼？」
……師叔公說：「主辦單位規定，一個武館只能派一個獅團參加比賽，所以呢……
所以青龍武館認為，四海武館只是他們的分館，沒有經過本館允准，分館不能代表出賽；本館不準備參加，分館也不能去，所以呢……總說一句，練武弄獅不是為參加比賽，即使不去，大家還是繼續打拳，練身體。」¹²⁶

根據第一段引文可知，作者嘗試以戲擬的方式來呈現現實生活中曾出現的政治語彙：「四海武館永遠是青龍武館不可分割的一部分」，以此針對台灣面臨的國際政治現象進行影射與諷刺。同時，作者也強調出霸權的施展：「看在祖師爺老鷹師在天之靈的分上，別這麼猖狂……它不能隨便打名號出去亮相的，這至少要經過我們同意才行。」在第二段引文中，則有較明確的呈現出對於中心話語霸權的不滿：「不早就報名參加，怎可以臨時取消資格，是誰在搞鬼？」，並以四海武館師叔公氣憤、難以啓齒又刻意顧左右而言他的語言，說明台灣人民在國際政治中被「他者化」的可能，以及呈現出無奈與挫折的大眾精神：「所以呢……總說一句，練武弄獅不是為參加比賽，即使不去，大家還是繼續打拳，練身體。」

以上兩段引文可以看做是一種眾聲喧嘩的展現與雙聲的小說語言運作，呈現出不同意識形態的衝撞與對話，也可從中看出語言背後的中心／邊陲、自我／他者與話語霸權概念呈現的可能。在《四海武館》中，作者除了針對宜蘭群眾反抗性格的描繪，也嘗試將反抗性格的指涉擴大延伸，指向台灣面臨的國際政治環境，成為討論文本中表現反抗性格的一個變形事例。

繼上述三個討論文本中邊陲特質與反抗性格的討論之後，以李潼對於「宜蘭精神」的描述為本段小結：「我覺得宜蘭精神就是那種包容，和自信到有點膨風。此外宜蘭沒有什麼族群衝突……大家都和諧共處。我想這和宜蘭人的包容有關。因為有這種種族融

¹²⁶ 同前注，頁 138-141。

合的背景，和早來晚到移民情況，所以有一種「平衡代替消滅」的觀念。」¹²⁷由引文中可知，李潼認為的宜蘭精神特徵為「包容多元文化」與「高度的地方認同」，其中關於「包容多元文化」的說明，依然是建立在宜蘭開發史中的晚近時間特徵與多族群人口組成的前提上，並趨向於後殖民概念的檢視和反省之後，對於多元文化的展現與多元存異概念的認同，甚至有對殖民主義或民族中心主義的思想反動，而加強說明「包容多元文化」是一種：「平衡代替消滅」的觀念。

二、場所精神與災害場景

根據前文對宜蘭的人文地理特徵與開發史的討論為基礎，以下再由自然地理與場所精神的角度，對宜蘭的自然、人文景觀進行觀察。關於場所精神的界定，諾伯格·舒爾茨在《場所精神：邁向建築現象學》一書當中指出：「……受到某種程度的約制和形塑，成為一種友善的關係。自然地景乃成為文化地景，亦即，讓人發覺富有意義的場所存在於一個整體之中的環境。」¹²⁸在自然環境中觀察一種「富有意義的場所」，可以作為一種探尋地域空間中場所精神的方法，並且「有些場所的自然元素有非常特殊的形狀或功能……」¹²⁹若套用在觀察宜蘭的特殊自然景觀上，可以宜蘭外海的龜山島為例：「李潼比擬，當宜蘭人坐火車離鄉時，龜山島是送別最遠的親人；遊子還鄉時，它又是第一個迎接的親人。」¹³⁰由此可知，龜山島是宜蘭整體環境中一個「富有意義的場所」，它既是一種進出宜蘭時的實際指示地標；又是離鄉遊子的情感投射對象；甚至是作為宜蘭整體空間意象的代表物。因此，一個強而有力的鮮明地標¹³¹，同時是一個具有多重意義解讀

¹²⁷宜蘭縣政府，《尋找宜蘭精神——宜蘭縣政府形象識別系統規劃設計期中報告》（未出版），頁 10

¹²⁸〔挪威〕諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）著，施植明譯，《場所精神：邁向建築現象學》（臺北市：田園城市文化，1995），頁 40。

¹²⁹ 同前注，頁 28。

¹³⁰蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉《遠見雜誌》，頁 101。

¹³¹段義孚指出，地標的特徵強度以及居民在地方上生活的時間皆是影響其形成地方感的要素：「當要用時間以形成對地方的附著，經驗的品質和強度超過了簡單的持續時間。」、「在一地方上生根是一種不相同的經驗代價，必須擁有和培植地方感，一個真正的社區可能有聖地和紀念碑。」見〔美〕段義孚（Yi-Fu Tuan）著、潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》（臺北市：編譯館，1998），頁 191。

空間的場所，對於地方感的形成及其傳達出來的精神，相當具有討論價值。

回歸到宜蘭空間特徵的討論。首先，以拉普普在《建築環境的意義》一書中列舉郊區意象的特徵為參考項目，其中包括：「……遠離鬧市的住區、沒有陌生人、有著自然地景的空曠地方、具有吸引力的人造地景、樹木多、安靜……」¹³²由這些相對於城市意象而建立的郊區意象項目來看，宜蘭的空間特徵同樣能夠以這些項目來說明，而這些項目所帶來的正向感受與可能的場所精神傳達，也是宜蘭建立其地方認同的工具。

接著，關於宜蘭的基本地理特徵與發展特色，運用場所精神的概念加以說明，可歸納出以下三點：其一，宜蘭封閉的地理環境形成明顯的邊界，區域與空間感特別明確。諾伯格·舒爾茨指出：「自然的和人為的空間就方向性和邊界而言在結構上是相同的。二者都需要區分上與下，以及擴展和包被的概念。這兩種空間的邊界是由『樓板』、『牆』和『天空』所界定。因此自然和人為的空間表現出彼此相輔相成的關係。」¹³³在宜蘭的空間特徵中，有以蘭陽平原構成的「樓板」、中央山脈和雪山山脈形成的「牆」¹³⁴，以及因為東北季風影響形成低矮、平坦且終年陰霾的「天空」，這些地理要素都是用以判斷宜蘭形成明確的、「包被」的邊界，或具有「家屋」空間感的場所精神特徵。

其二，蘭陽平原的聚落形態為散村型結構，其表達的地方性意義與地理環境是直接關聯的：「許多不同的建築物和聚落，由於功能與情境不相同所集結的便有所不同。風土建築，即農莊、村落，表達了地方性的地與天的直接意義。因此風土建築是『環境的』建築，與特殊的情境有密切的關係。」¹³⁵由此可知，人工建物群的組成方式可能受到地理環境的影響而產生具有地方性的特色，而宜蘭因地理環境的封閉、開發歷程的特殊性與地方產業的類型而呈現散村型的聚落。

其三，相對於桃園，宜蘭與臺北難有密切的文化、物質流通或共時性的發展。因地

¹³² [美]阿莫斯·拉普普(Amos Rapopore) 著、施植明譯，《建築環境的意義》(臺北市：田園城市文化，1996)，頁 184。

¹³³諾伯格·舒爾茨，《場所精神：邁向建築現象學》，頁 170。

¹³⁴「一般我們會說天空的大小和由空間所見的大小一樣。不過一個空間的開始是使於邊界『出現』，由此我們了解周遭的『牆』的輪廓對狹小空間的重要性。」(同前注，頁 40。)

¹³⁵ 同前注，頁 170。

理位置關係，在國道五號雪山隧道開通（2006）以前宜蘭長期對外交通需依賴北宜、濱海和蘇花等曲險公路¹³⁶，而北迴鐵路的通車也並未能有效地帶來更多交通上的便利。因此，交通不便是造成宜蘭長時間封閉的原因之一，但也促使宜蘭成為台灣本島少數相對保有地方性特色與獨特性的區域，在地居民進而得以衍生出強烈的地方認同¹³⁷。

以上所述三點自然地理特徵與場所精神的概念為基礎，再針對宜蘭的水文與氣候特徵略作說明：在水文的部分，蘭陽河流域為宜蘭最主要的水文特徵。張智欽在〈蘭陽河流域水文特徵與水平衡探討〉一文當中提到：「蘭陽河流域的沖積扇眾多，而這些位於下游沖積扇入滲的地下水，蓄存於地層孔隙中，是宜蘭地區水資源不虞匱乏的保證；蘭陽溪中、上游多屬『荒溪型』的河川，平時流量不大，但每遇颱風或暴雨來襲時，流量可在短時間內暴漲百倍以上。」¹³⁸由此可知宜蘭因為蘭陽溪的關係，水資源相當豐富，但中下游在面臨颱風或大雨時則有暴漲的可能。

關於蘭陽溪在宜蘭的流域、方向與位置上的特徵所形成的場所精神，許智富在〈區域的認同與分化——蘭陽溪對封閉區域的影響〉一文當中指出：「蘭陽溪的存在，讓蘭陽平原這塊封閉空間被一分為二。居住在其中的人對『溪南』與『溪北』兩空間單元產生了不同的『我群』與『他群』的地方感，在清代、日治與國民黨主政時期，影響了宜蘭地區的地方發展……」¹³⁹ 根據這段引文可以看出，宜蘭因蘭陽溪的流向特徵，在地理環境上出現溪南與溪北強烈的區域畫分，由此建立了居民明顯的區域觀念。而區域觀念在空間層面擴大以後，即成為以蘭陽平原為核心的地域觀念。

在氣候的部分，極高的年雨量、多次的颱風與其造成的水患是構成宜蘭空間特徵的重要元素：

¹³⁶「宜蘭市由於對外交通有山脈屏障，因此昔與外界的連係，多賴北宜鐵路及北宜公路……」黃雯娟，《臺灣地名辭書，卷一，宜蘭縣》，頁 10。

¹³⁷「……認同性是場所認同性的先決條件，所以常態的穩定性精神是人類基本的需求。個人的認同性與社會的認同性的發展是一種緩慢的過程。」（諾伯格·舒爾茨，《場所精神：邁向建築現象學》，頁 180。）

¹³⁸張智欽，〈蘭陽河流域水文特徵與水平衡探討〉《「宜蘭研究」第五屆學術研討會論文集》（宜蘭市：宜蘭縣史館，2004），頁 64。

¹³⁹許智富：〈區域的認同與分化——蘭陽溪對封閉區域的影響〉《「宜蘭研究」第五屆學術研討會論文集》（宜蘭市：宜蘭縣史館，2004），頁 483。

全區受季風風向及地形影響，終年有雨，雨日超過 200 天……平原地區多在 2500-3000 之間……由於平原向東開放，故在每年秋冬之交，受東北季風的影響，靈雨綿綿。夏季則因地面氣溫增高，對流雨旺盛，所以仍有相當雨量……蘭陽平原經年有雨，年降雨日數二百日，年雨量高達 2700 公釐以上。雨量如此之充沛，再加上每年七、八、九月颱風季節，平原因向東面海洋呈喇叭開口，常遭颱風侵襲、豪雨不斷。由於本區河川坡陡流急，加上河口地形低窪不易渲洩，常常洪水為患、積潦成災。¹⁴⁰

根據引文可知宜蘭全年有雨，且雨量豐沛。而這樣多雨、多颱風的氣候型態，可能與地方居民的性格塑造與面對天災時的態度有所關聯。蕭富元在〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉一文當中提到：「……多雨造成宜蘭人自省、內斂的文靜性格。」¹⁴¹又，宜蘭常遭颱風侵襲：「……養成宜蘭人順天的性格。」¹⁴²蕭富元不但由這兩種氣候型態來說明宜蘭居民的性格特徵，甚且連結至陰霾多雨的空間意象對於地方藝術人文發展的正面影響：「宜蘭幫在藝文圈已占有一席之地。在美術界，有藍蔭鼎、王攀元、楊英風、吳炫三、林惺嶽、李讚成等藝術家；在文壇，則有黃春明、李潼等作家；在戲劇圈，也有戲劇專家邱坤良以及陳旺樞、林再傳、呂仁愛等多位薪傳獎得主。」¹⁴³由此可知，台灣藝文圈會出現「宜蘭幫」，一方面是因為宜蘭人在藝文圈中佔有的人數與表現皆有一定的程度，才足以成「幫」；另一方面，也是因為生長於宜蘭的藝文界人士具有強烈的地方認同與在「異鄉」打拚時要團結互助的心態，因此才成爲「宜蘭幫」。

最後，總結宜蘭的場所精神與地域特徵。依照諾伯格·舒爾茨所提出的「有系統的

¹⁴⁰黃雯娟，《臺灣地名辭書，卷一，宜蘭縣》，頁 11-12。

¹⁴¹蕭富元，〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉《遠見雜誌》，頁 101。

¹⁴²同前注，頁 102。

¹⁴³蕭富元，〈蘭陽雨·文化風〉《遠見雜誌》（1992 年 8 月號，第 074 期），頁 110。

宇宙秩序 (cosmic order)」以及「方位基點 (cardinal points)」¹⁴⁴的原則來檢視宜蘭有意義的場所，其中可能包括了龜山島、蘭陽溪、中央山脈、雪山山脈和面臨太平洋的海岸線等。而李潼個人也針對宜蘭的地域特色與場所精神提出看法：

從地形來說，宜蘭三面環山，一面向海，兼具封閉和出口的開闊，這很容易有家鄉的感覺，凝聚一種力量讓出外的遊子可以思念家鄉。其他地區像嘉南平原，一個平原有六七個縣市，比起宜蘭對於某些人來說是個家鄉的感覺，嘉南平原在地形地貌上的暗示就沒有那麼強……宜蘭地形上雖是封閉，但向海的開口有接收多元文化的象徵意義。¹⁴⁵

李潼對於宜蘭的空間解讀概念相當完整，其提出「三面環山」的邊界概念與「一面向海」的「開闊」的場所精神，並指出這樣的地形特徵有助於「暗示」地方居民形成地方感與地方認同，而連結至「家鄉」的空間想像，使其呈現出再現空間特質與「家屋」意象。最後，再點到海岸的象徵空間與再現空間指涉的未來想像：「向海的開口有接收多元文化的象徵意義。」

夏鑄九也針對宜蘭的地域特色以及地方發展提出意見：

我覺得最讓宜蘭感到驕傲的，就是它本身地域的特色。所謂地域性是指人的特質，也包括被稱為自然環境的特色，因為這都是人經營出來的特色。宜蘭的田野、刺竹林圍起來的散村，以及沖出來的三角洲，它的風光田野，可是這些田野近年來仍是被迅速地破壞中，只是比台灣西岸好一些，台灣西岸已經毀了。比起其他地方來講，我們的民眾較懂得愛惜它，我們在後山，地理環境封閉，開發得晚，所

¹⁴⁴諾伯格·舒爾茨，《場所精神：邁向建築現象學》，頁 28。

¹⁴⁵宜蘭縣政府，《尋找宜蘭精神——宜蘭縣政府形象識別系統規劃設計期中報告》(未出版)，1996，頁 10。

以政府警覺到不能像桃園一樣，叫做桃園化……¹⁴⁶

據引文所述，有三個重點：其一，地域特質包含了自然與人文等方面，而其中的自然景觀也包含了人爲的部分。其次，宜蘭的地域特徵包括自然景觀的沖積扇平原、人文景觀的散村聚落型態以及大量的水稻田。其三，地方景觀的變異，將影響到地方認同的建立與場所精神的傳達意義，因此提出對於政府或國家的對抗性視野。最後，再次強調了宜蘭地方認同發展的關鍵，是來自於其空間特徵的「環境封閉」與時間特徵的「開發得晚」。

綜上所述，透過宜蘭地域特色的指認、描述與解讀，可以看出空間特徵對於地方感或地方認同的建立有密切關係，在自然、人文的地域特徵上皆能夠與台灣其他地區做出相當程度的區分，充分展現其獨特性。而在宜蘭的地域特徵中，天然災害是其中一項值得獨立討論的項目。回歸到李潼少年小說中的宜蘭書寫，可以發現天然災害的場景書寫同樣具有相當討論價值，其中具地域代表性的天災則是由颱風或豪大雨引發的水災。以下將以《少年噶瑪蘭》和《開麥拉，救人地》做爲討論文本，針對其中的水災場景描寫作出解讀。

關於災害場景書寫的界定、及其與空間再現、再現空間的關係，王志弘提到：

災害的景象和論述呈現於空間之中，就有了災害空間之表徵，即災害的地圖與地景，另一方面，我們對於安全與危險的想像或表徵之空間（representation space），也總是牽連了特殊的地方和空間……災害空間的社會生產，同時營造了危險與安全的文化地景（空間之表徵）和想像空間（表徵之空間）。¹⁴⁷

由引文中可知，災害場景的書寫本身即是一種災害透過文字而完成的空間再現，災

¹⁴⁶同前注，頁 144。

¹⁴⁷王志弘，《流動、空間與社會》（台北市：田園城市文化，1998），頁 283。

害場景同時隱含了情感、想像或象徵，則呈現在文學中的場景形成了再現空間。以此為概念基礎，王志弘再指出——災害地景的書寫是一種「感覺結構」(structure of feeling)的要素：「……它關涉的是某個社會群體或某一世代的人對於生活所在之地方的感受和想像，以及對於整個社會之安危和未來遠景的察覺。」(頁 284) 關於此點，本文可用以連結討論文本中呈現出來——人物面對大量的颱風、大雨和水災等地方災害時表現的看法與態度，以及可能產生的對「未來遠景的察覺」。

在《少年噶瑪蘭》中，一場災害場景的書寫即提供了人物面對災害時的「感覺結構」。情節描述少年主人公意外地回到兩百年前的噶瑪蘭平原，進入加禮遠社生活，並重新認識自己的族群文化，進而建立自我認同。其中一段描寫了因颱風大雨而引起的洪水：

滿漲的海潮，一波波從河口推湧進來，阻緩了河水的流速，卻讓加禮遠社淹在迴流漩渦之中。呼吧家的兩座屋頂，就這樣載運著婦孺老少，和其他鄰人的屋頂一齊旋轉浮動，隨波逐流。月的寒光下，綿延的沙丘上，有奔走的火把和族人吶喊的聲音，此時聽着，竟虛幻不真……每個抱過初生嬰兒的人，竟都感到寧靜祥和，片刻之前的驚恐和此刻的命運未卜，彷彿也能從這新生命的來到，獲得安定……¹⁴⁸

情節描述在洪水發生的過程中，眾人在求生的同時協助了一名產後的婦人與初生的嬰兒。作者對於人物在面臨洪水時的反應與動作摹寫，呈現出來的是熟習、快速而有效率的，顯然這是根基於作者認為在噶瑪蘭人的生活型態中對於連年水患的發生持有「習以為常」的看法，以及面臨嚴重的水患與其造成的破壞都須坦然面對的態度。根據引文中對水患的場景摹寫，可以看出作者在文本中呈現了完整的空間再現，但其中人物在面臨嚴重水患時的態度及其衍生的死亡與新生，產生對於自然龐大力量的「壯美」感受，則可看作是一種面對災害的「感覺結構」與文本中再現空間的建立。

另外，情節中描寫產後的婦人在水患中死亡及其具有血脈上連結的女嬰的誕生，不

¹⁴⁸李潼，《少年噶瑪蘭》(臺北市：小魯，2004)，頁 285-286。

止是一種血統延續的概念、死亡 / 重生的原型或配合平埔族母系社會的特徵，還可連結至噶瑪蘭人血脈或文化的斷絕與延續，由此扣住少年主人公對於自身噶瑪蘭族群的認同問題。同時，水患場景的書寫皆由破壞指向重建家園——人物每年皆須接受一再重複的破壞 / 重建歷程，及其象徵摧毀的力量與新生的希望，也是李潼在處理災害場景的書寫時經常運用的主題。

接著，關於災害場景的書寫可能建立出對抗的特質，王志弘指出：「在災害之空間生產與控制的層次上，被生產為具有潛在災害之空間的地方，在面對資本或國家（或是其他層級的政府）的這種安排時，提出對抗性的視野，同時也塑造了地方的認同，一種排斥災害、要求安全無慮的空間生產之替代藍圖。」（頁 286）災害場景的書寫可以作為一種對抗中心話語霸權或國家機器的工具，並以此建立地方認同，甚至共同追求烏托邦式的虛構空間。關於此點，可用以解析討論文本中人物的感覺結構與反抗性格。

在《開麥拉，救人地》中，情節說明少年主人公為拍攝父母親年少時經歷的一場洪水，透過父母的口述與對話，了解過去一場災害的發生以及祖父在面對摧毀性天災時的態度：

老爸說：「……他說：『天既然要滅我們，我就跟他拚命了，我們都不走，誰都不能走！我們住在山腳，被山土掩埋，搬到溪畔，有山洪要淹沒，這天理何在？天若有眼，會放我們一條生路；天若殘忍，我們跑哪裡去，也是死路一條。』我老爸邊叫邊哭，向茫茫的兩天揮刀……」¹⁴⁹

老媽說：「我當時也是嚇呆了，天宇的阿公，不准我們逃命，他是怨恨天公一時糊塗，沒有疼惜我們這些落魄的移墾人，他向天揮刀，要和天公對決，他罵說：『既然這樣，祢把我們的命收去，祢來收收看，我們做鬼都要詛咒祢。』但是，

¹⁴⁹李潼，《開麥拉，救人地》，頁 152-151。

當洪峰神奇從屋頂翻去，他也不喊了。」¹⁵⁰

文本中災害場景的描寫不止是爲了說明大自然摧毀的力量，更是爲了凸顯重建的希望與人性崇高特質的可貴。作者描繪主人公天宇祖父的言行，即是爲了呈現出人物不服天命的對抗性格，以及生命歷程中屢遭困境打擊的悲憤。但其中一句：「我們住在山腳，被山土掩埋，搬到溪畔，有山洪要淹沒，這天理何在？」則可以看出人物對於「排斥災害、要求安全無慮」空間的渴求，因此整段災害場景的書寫變成爲一種表現人物對抗性的文本，只是對抗的權威中心並非國家政府，而是抽象的天命。另外，作者對於洪水場景的書寫，仍是扣緊一再重複的破壞／重建歷程，及其隱含的摧毀／新生的象徵：「老媽長嘆一口氣，說：『天公一時糊塗，終究沒有糊塗到底，祂放了我們一條生路』……村長伯說：『我們就是這樣活過來的。』」¹⁵¹災害的破壞之後帶來的並非絕望，而是重建的希望——此一主題的呈現也是李潼少年小說中安排災害場景書寫的重點之一。另外，關於此一主題與宜蘭在地人民性格特徵的關聯，作者李潼曾提到：「宜蘭人復原能力很強，儘管心中受過什麼創痛，都能很快復原。如颱風來時儘管情況慘烈，但颱風過後，復建很快，宜蘭人是見過大風大浪的。」¹⁵²由此可知，李潼在災害場景書寫的主題、象徵空間與人物性格的表現上，皆與宜蘭的空間特徵、場所精神與在地民衆的性格有關。

最後，以加斯東·巴舍拉在《空間詩學》中，說明家屋意象與災害間的關係爲結：

在面對風暴和颶風的敵意獸性時，家屋所具有的護持和抵抗的價值也就轉化爲人性的價值。家屋取得了人類身體所具有的物理能量和精神能量……這樣一種家屋，在召喚人類的宇宙性英雄主義。它是讓我們能夠去面對整個宇宙的工具。「人投身於世界」的形上學可以具體沉思家屋是如何投身到狂風暴雨當中，公然反抗天

¹⁵⁰同前注，頁 153-154。

¹⁵¹李潼，《開麥拉，救人地》，頁 154。

¹⁵²宜蘭縣政府，《尋找宜蘭精神——宜蘭縣政府形象識別系統規劃設計期中報告》，1996，頁 9。

廷本身的憤怒。¹⁵³

引文中提到家屋的保護功能間接形成人性價值，可做為面對整個宇宙的工具，以及使人能夠於其中展現對抗天命之精神，可以用說明前文所述《少年噶瑪蘭》中漂浮於洪水之中的木架屋頂，以及《開麥拉，救人地》中的躲過洪峰的房屋，此二者在文本中皆能夠表現出家屋對於人物的保護功能，以及激發人物對於世界或天命的對抗精神，並且扣合小說主題呈現與人物性格描寫，同時與宜蘭的空間特徵與居民的反抗性格做出連結。由此一角度來解讀李潼具有宜蘭地方特色的少年小說中的災害場景書寫具有相當的討論價值。

三、題材選用與書寫策略

依據前文對於宜蘭各方面的區域特徵對於李潼作品影響的說明，以下再由李潼運用宜蘭地方題材為寫作材料，在創作觀點、書寫策略，以及文學作品對於地方文化進行再建構的可能等方面進行討論。首先，關於環境中意義的傳達，拉普普提到：

對於環境而言，情感的意象扮演決定性的角色……重點在於許多環境的意義是透過個性化（personalization）而產生的——透過擁有、補足、改變環境的方式……使用者可以透過個性化過程傳達特殊意義，利用一些物品或其他的環境元素去轉換環境，以傳達屬於各種個體或族群的獨特意義。¹⁵⁴

拉普普在引文中表達的概念，集中在「擁有、補足、改變」等具體改變空間的行為。但可理解李潼選用宜蘭地方性題材與在文本中對於地景的描繪，同樣是一種針對環境進

¹⁵³〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著、龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，臺北市：張老師文化，2003，頁115-116。

¹⁵⁴ 拉普普，《建築環境的意義——非語言的交流途徑》，頁6-15。

行「個性化過程」，並由此讓環境傳達出「屬於各種個體或族群的獨特意義」的企圖。因此，本文以此一概念為基礎來討論以下作者地方書寫的創作觀點與書寫策略等問題。

根據本文第二章所述，李潼接收具有時代性意義的本土化相關文化論述、面對台灣政治風氣的轉變，以及個人在花蓮、台中與羅東的生活經驗、鄉土文學與民歌創作的影響，都是激發其從事本土性題材創作的可能因素。其中全球化與後殖民主義形成的問題，同樣也是李潼在創作題材選用上思考的問題。關於區域文化或地方感的建立，范銘如指出：「疆界模糊的現象激發起地方人士的警覺，積極地推廣或重構區域文化與地方身分。

『全球思維在地行動』（Think globally and act locally）是自一九六〇年代以來革命性的呼籲……普魯斯特亟欲重新發掘過去並創造出一種獨立性與地方感，橫跨時間裡的空間經驗」¹⁵⁵其中「全球思維在地行動」以及「重新發掘過去並創造出一種獨立性與地方感，橫跨時間裡的空間經驗」等觀點，顯然是李潼進行地方書寫的部分概念基礎。面對了台灣傳統文化傳承的斷裂、鄉土與國際化的衝突，以及大眾歷史的重建與再現等問題，李潼在《火金姑來照路》一書當中透過人物的對話表達出：「最鄉土化的，也就是最有特色的、最國際化的，商品是這樣，藝術也是這樣……我又一次體會到人生的深度和厚重，每個小民、小女子都曾是歷史的過來人，也是一樣可以創造歷史，普羅的歷史……」¹⁵⁶引文中指出本土化的文學作品才有國際化的價值，以及重構與再現大眾歷史或微史觀的意義等觀點，可說明李潼對於地方書寫的概念。而這一觀點展現在文學創作上，就成為李潼以本土化題材的選用來建立青少年自我與地方認同的概念基礎。

關於少年小說題材的選擇，李潼指出：「特殊事件是吸引你來看，共相是要做一個普遍的感動。我在找尋這樣一個題材的時候……覺得只要找熟悉的地方，我去過的地方，那個東西能夠成為一個素材，在特殊裡頭具有共相，能夠打動我的，我都有可能拿來作為寫作的素材。」¹⁵⁷李潼明確的區分出小說題材的運用以及小說主題與情感表達的關係，並且歸納出「只要找熟悉的地方，我去過的地方」同時是「特殊裡頭具有共相」的條件，

¹⁵⁵ 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北市：城邦文化出版，2008），頁 22。

¹⁵⁶ 李潼：《火金姑來照路》（臺北市：圓神出版社，1999），頁 158。

¹⁵⁷ 宋隆全總編輯，《文學對話錄：與蘭陽作家有約（上冊）》（宜蘭市：宜縣文化，1999），頁 31。

都是可運用的題材。其中「熟悉的地方」自然與作者個人的生活場域有直接關聯，因此李潼在運用地方性題材上能有相當程度的掌握。接著，關於讀者理論、接受美學與題材選用的關係，李潼在以少年小說體裁的創作為前提下，提出個人看法：

人們的閱聽心理，同時包括對「新奇題材及形式的興趣」和「熟悉題材及形式的眷戀與深入的心願」；前者的「新奇」似乎更受人們的耳目注意，尤其是少年兒童閱聽者喜好。少年小說作家以「理該熟悉」的本土生活經驗中擷取題材（也有人總是「太近而看不清楚」或日久生膩，始終擷取不到），能見人所未見的化平凡為新奇，想人所未想的化膚淺為深刻，寫人所未寫的化平淡為生動。如此，作品獲得本土地域讀者喜讀樂見的可能性便大為提高，也具備了國際性的有利條件。

158

根據引文可知，李潼特別著重從「本土生活經驗中擷取題材」，並能做到「化平凡為新奇」，如此一來，便有機會使得在地讀者「喜讀樂見」，同時又具有「國際性」的條件。相信這一點是李潼在選擇少年小說題材時的重要原則之一，而其中提高讀者閱讀興趣以增加作品的能見度，以及藉由具有跨地域、跨時間的美學意義來提高作品的價值，則可能是李潼進行地方書寫的部分策略。以下再針對李潼對於本土化與國際化寫作方向的問題做出說明。

首先，在《台灣的兒女》系列小說中，無論是《太平山情事》呈現出太平山林業的開發歷程、《開麥拉，救人地》中大進村小埤仔的開拓史，或是《火金姑來照路》中以宜蘭「本地歌仔」為主的大眾歷史，都是以近代宜蘭的開發歷程做為關照整體台灣開拓精神的縮影。關於這一點，李潼曾特別說明：「……我不以為這套書裡有很多以宜蘭為背景就是在寫『宜蘭的兒女』，而是因為宜蘭有很高的代表性，我認為臺灣總有好風讓我們去堅持一下，即便有再大的苦難，我們也不以為苦，宜蘭的苦難也是臺灣很抽樣的

¹⁵⁸李潼，《少年小說創作坊：李潼答客問》（臺北市：幼獅，1999），頁272。

苦難，比方說颱風、地震……。」¹⁵⁹一方面是李潼對於宜蘭環境的熟悉，二方面是「宜蘭有很高的代表性」，因此，非常有意識地將宜蘭地方素材的選用與描寫做為其「台灣文學寫作」的出發點。

在本土化與國際化之間的取捨，李潼指出：「若以台灣本土為一地域，地域性與國際性不可得兼時，當然得守住它的地域性。因本土為落腳生根之本、安身立命所在，尤其當小說題材、語文乃至首次發表出版都設定在本土時，地域性怎能不優先？」¹⁶⁰其中的根本原因在於「本土為落腳生根之本、安身立命所在」，加之於使用的語言文字、地方性題材與設定的讀者群皆在台灣，因此，李潼對於文學表現手法上的傾向，仍是以展現台灣本土特色為主。

李潼更在意的是文學本質上跨地域、跨時代的美學價值：「精采動人的小說情節、栩栩如生的人物刻畫，對讀者的吸引力是跨篇幅，甚至跨年齡、性別、地域或時代的。」

¹⁶¹關於這一點，桂文亞又更進一步的說法：

李潼的作品具有濃厚的草根性，他的鄉土情懷、歷史情結，建構了他的東方美學風格。他有高度的社會參與和文化使命感，作品的情調固然深沉、綿密、浪漫、談諧相互為用，然而，「文以載道」，基本是整體風格的生命關照……他自己說過這樣一段話：「少年小說的寫作，如同其他對外發表的藝術形式，除了滿足作者的創作發表欲，它第一個要負責的是少年讀者，對於這群身心處於急遽變化，一切都尚未成型的讀者，如何能吸引他們，並使之獲益，是一個值得深思的課題。」

162

¹⁵⁹蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》（國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2004），頁239。

¹⁶⁰李潼，《少年小說創作坊》，頁270。

¹⁶¹同前注，頁195。

¹⁶²桂文亞，〈作家李潼〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁4。

由引文中可歸納幾點：其一，將李潼作品的「鄉土情懷、歷史情結」擴大解釋為「東方美學風格」，有建立其跨地域性價值的用意。其二，強調其小說主題具有概念先行的「文以載道」特徵與「生命關照」的龐大而嚴肅的特色，這一點與少年小說的成長啓蒙主題，及其富含教育功能的體裁特徵有關。其三，作者擁有「讀者優先」的創作理念，同樣與少年小說的主題呈現與教育功能等體裁特徵有關，因此作者無論如何無法轉變概念先行或預設讀者群的寫作方式。因此，如《少年噶瑪蘭》中以時空轉換的方式讓少年主人公重新建立自身的族群認同、展現近代殖民主義對弱勢族群的壓迫，或是以後現代多元存異的角度來強調地方文化，都是趨向於跨地域的概念表達，而其中對於噶瑪蘭族的生活型態描繪或地景摹寫皆非主題呈現的重點。又如《望天丘》中提出現代婚姻、單親家庭與移住勞工等問題，以及人類、族群間持續不斷的械鬥與戰爭所造成的歷史悲劇與人性斫傷，都是小說主要呈現出來跨地域或跨時代性的主題。

綜上所述，可以歸納以下三點：

其一，作者在地方書寫中表現出宜蘭空間的邊陲特質與民眾的反抗性格，將「宜蘭精神」與人文地理的特徵在少年小說中呈現出來。

其二，作者善用地方空間特徵與場所精神，由自然地理的角度展現出宜蘭的地域特色以增加讀者的地方感與地方認同。其中與宜蘭區域特徵相關的災害場景書寫，即是少年小說中綜合人文與自然地理等特徵的最佳例證。

其三，作者以「全球思維在地行動」的概念為基礎，進行少年小說本土性題材的選用，同時作為其地方書寫的策略。雖然地方性題材在比例上有相當成分與宜蘭有關，但其主題呈現與情感表達皆是指向「台灣精神」，以及跨地域、跨時代的文藝美學價值。

第二節 文學空間的建立

關於少年小說的小說背景設定與文學空間的書寫，李潼曾提到：「小說背景的地點指涉，真實與虛擬並不重要，關鍵在於小說家能否在描述中喚起讀者認知、能否開發讀者有個新的『閱讀落腳處』；也就是讓個別讀者在自認的『真實感地點』行動，去認識小說世界鋪陳的可能人生，它的任務便達成了。」¹⁶³據引文所述，李潼對於文學空間的描寫重點，在於引起讀者動機、提供想像線索與體驗其地方感，並由此讓讀者與人物共同達到啓蒙與成長的目標。因此，為了能夠更明晰地解讀李潼地方書寫文本中地方感或地方認同的建立模式，以及便於辨識作者對於文學空間的塑造與相關空間特徵，本文將李潼少年小說中的文學空間建立方式以及作品中的呈現手法分爲三類六項：

第一類「建立場景」：1.標誌地理位置。2.呈現自然人文景觀。

第二類「建立地方感」：1.結合歷史尋根進程。2.塑造空間類型。

第三類「建立象徵空間」：1.形成象徵空間。2.建構異質時間特徵。

以李潼的作品爲對象而言，第一至第三類大致上可看出部分文本的寫作時間順序，但實際上三類的劃分並不具有作品創作時間上的接續性，以及判斷作品在表現手法上與美學層次高低的功能。以下分別舉例說明：

一、建立場景

（一）標誌地理位置：

此階段主要說明文本當中的場景描寫，著重在示知讀者故事場景的具體地點或地理方位，同時也可用以促進情節發展。

在《野溪之歌》中，情節描述主人公小杰和阿建在校園中觀察到一樁霸凌事件，以及學生遭校外人士勒索的案件，之後兩人受邀上小杰表哥獨立開墾的農莊，從表哥描述

¹⁶³ 李潼，《少年小說創作坊》，頁 99。

治理野溪的話語中連結至品格教育的問題，進而獲得啓蒙。在小說中可以看出作者曾明確的指示出小說場景的地理位置：「現在，大表哥跑到牛鬥山去開墾農莊。」¹⁶⁴但其他對於空間與場景的描繪則無法使讀者感受到明確的位置或地方感。

在《蠻皮兒》中，作者同樣指示出明確的地名或場所名稱，使讀者知道故事場景與現實空間有所連結：「桑可的爸爸是羅東百貨公司地下樓超級市場的經理。」、「你怎麼這麼皮，全羅東像你這麼皮的小孩也不多了」¹⁶⁵另外，作者開始利用具有移動或轉換功能的地方場景做為故事背景，已達到推動情節的功能。如情節描述患有 ADHD 的主人公蠻蠻因無法忍受責打，逃家去羅東火車站欲往台北尋找父親，結果誤乘南下列車到了南澳。其中除了有明確的場所指稱，如羅東火車站與南澳火車站等，但更重要的是，作者利用故事場景的轉移造成情節的推展，並以此製造衝突。

（二）呈現自然人文景觀：

此階段主要說明文本當中能夠表現出地方上自然或人文的特色，使讀者能夠進一步感受到親切或新奇的感受，同時小說場景的運用也能夠具有烘托人物情緒或製造氛圍的功能。此一階段的文本已具有呈現出地方感的基本要素。

在《藍天燈塔》中，作者建立了較完整的自然景觀描繪，不但指出明確的地理位置與方向，還同時可以表現人物情緒和地方自然特徵：「幸好過了烏石港，已上濱海公路，一旁山，一旁海，海風加山風，吹散不少熱氣，車輪踩快，甚至涼爽得想吹口哨。這條公路，依傍在山海之間……海波之上，有六、七艘漁船在龜山島外，彷彿靜止不動。」¹⁶⁶ 其中「涼爽得想吹口哨」表現出主人公桑可和阿邦出遊的愉快心情，而「六、七艘漁船在龜山島外」又是具有鮮明宜蘭地方特徵的畫面。加之作者在文中補充以北關、海蝕平台和燈塔等宜蘭東北角海岸景觀的描述，因此讀者建立地方感的要素更加完整。

《銀光幕後》則有許多人文景觀的描寫，作者更進一步地把詳盡的地標與路名標誌

¹⁶⁴李潼，《野溪之歌》（臺北縣：小兵，2007），頁 21。

¹⁶⁵李潼，《蠻皮兒》（臺北縣：小兵，2009），頁 10、27。

¹⁶⁶李潼，《藍天燈塔》（臺北縣：小兵，2008），頁 20。

出來，如公園、貯木池和廟宇等，呈現出較明確的路徑空間與方向性，同時也開始能夠善加運用具有地方特色的特殊場景：「那兩個兄弟轉彎上了公正路，朝向火車站走，在客運總站旁又轉了個彎。這是一條木材街，整條街都是木材加工廠和貯木場，被截成一片片的木材，疊放在路肩，一堆堆木屑和枯樹皮，飄散著一陣陣好聞的氣味。」¹⁶⁷ 其中的木材街、木材加工廠和貯木場等都是具有羅東地方特色的場所，而作者更加入多元的感官摹寫，以木材氣味增加讀者對於羅東的空間感受，並達到烘托場景氣氛的效果。另外，作者也用五岔路的空間來做為人物心境或少年迷失人生方向的象徵：「轉過中正北路，到五岔路口。每次經過這裡，我就眼花撩亂，五座紅綠燈閃爍著，不知是走呢還是應該要停止。」¹⁶⁸ 路口分岔與燈光閃爍等空間特質形成令人混淆、迷惑的感受，來象徵主人公桑可發現弱智的小男孩被哥哥鍊在電影院後台，心中感到的困惑。同時，此一場景也具有暗示故事情節長期發展的未知性。

在呈現自然人文景觀此一階段，作者已能充分運用地方性場景的功能，表現出宜蘭地方特色，如《天鷹翱翔》、《博士·布都與我》以及《順風耳的新香爐》同屬此一階段。

綜上所述，關於建立場景，作者能夠運用基本的場景功能，如指示空間位置、標明方向或指稱場所；更進一步，能夠藉由場景來推展情節、製造氛圍與烘托人物情緒，甚至表達人物心境與其它象徵，同時對於具有地方特色的自然人文的場景能夠完整地描寫並善加利用。

二、建立地方感

（一）結合歷史尋根進程：

在此階段中，作者能夠運用特殊的地方場景做為進行時空轉換的空間，並將現在與過去不同時間中的多個場景同時並存於單一空間中，形成歷史尋根進程以促成情節衝突、

¹⁶⁷李潼：《銀光幕後》（臺北縣：小兵，2007），頁 49-50。

¹⁶⁸同前注，頁 47。

間接完成少年小說中的啓蒙成長主題。將歷史時間與地方空間做出結合是此一階段最主要的特徵。

以《少年噶瑪蘭》爲例，可以觀察出此階段的四項特質：

其一，結合時間與空間要素。作者選擇在同一個空間中累積了大量時間中的其中一點切入，將不同時間中的空間進行對比，以製造新奇感，同時增加讀者對空間在不同時間點中呈現樣貌的理解，進而豐富其地方感，如小說中草嶺古道場景的運用。主人公潘新格初次來到草嶺隘口時，看見虎字碑：「離隘口不遠的左斜坡，豎立一座『虎字碑』。要不是大石旁的解說牌寫得清楚，他還以為岩石上的狂草『虎』字，是個神秘符籙。」¹⁶⁹潘新格在回到兩百年前的過去後，再到草嶺隘口，卻發現：「……原本鐫刻了『虎』字的石碑還在，但符籙般的『虎』字消失了，就連迎風聳立的雙層涼亭和低矮的土地廟也一併無蹤跡。」（頁 120）經由第一段與第二段引文的對照，讀者便能夠對照出同一空間中不同時間的差異與進入其中探尋歷史根源的價值，並且讓現實空間呈現出異質空間的特質，進而促使主人公進行歷史尋根的啓蒙歷程。

其二，展現具有系統性與方向性的地方意象。小說中運用了大量鮮明的空間特徵以形成地方意象，在自然景觀上，有草嶺古道、龜山島、野百合、颱風與大水等；在人文景觀上，有北迴鐵路、大里天公廟、頭城搶孤和加禮遠社等。作者在人文景觀的地方意象出現的次序與安排上，會隨著主人公的移動方向與位置出現空間上的變化，同時也隨著時間的不同而隨之改變，如雙層涼亭與土地廟的消失（頁 120-122）。

關於永久而固定的自然地景，如龜山島，則是作為人物的固定辨識地標，具有情感投射與地方象徵等多項功能。潘新格初來到大里公廟，便可看見龜山島，並以此作為地標：「廟宇的金黃琉璃瓦與青綠的樹梢間，露出一長條藍色海洋，變換了形態的龜山島隱隱在望。」（頁 62）在回到過去以後，同樣試著以龜山島為地標，企圖證明自己沒有時空錯亂：「我怎麼會迷路呢？你們看，龜山島還在！山下有一座天公廟……」（頁 122）由此可知，作者在地方空間意象上的運用配合了時間與空間的變化，對於讀者地方感的

¹⁶⁹ 李潼，《少年噶瑪蘭》（臺北市：小魯，2004），頁 91。

建立與閱讀樂趣皆有相當程度的增強。

其三，以語言描寫來表現地方人物、時代與文化特徵。書中描寫潘新格與春天等一行人途經頭圍，參加「頭城搶孤」而巧遇旺欉伯，作者描寫其對話：「……旺欉伯說：『應當趕緊將這兩位平埔少年送回加禮遠。本來我打算邀各位到家中洗浴……說不定我妻舅一家，正在我厝內開講咧……我回家提些吃食，隨即回來……』」（頁 158）作者模擬台語詞彙，以「趕緊」、「厝內開講」或「提些吃食，隨即回來」等漢語文字書寫，無論是在語境、句式或詞彙上，皆符合旺欉伯的人物形象與時代性，而書中也針對頭城搶孤場景與競賽方式的詳盡描繪，表現地方文化特色。另外，作者利用人物何社商與蕭竹友的對話，表現台語俗諺：「你這隻七月半鴨子，不知死活，嘴巴這麼硬。」（頁 159）因此，本土性語境、句式或詞彙的運用，對於作者在歷史尋根進程中表現地方感有相當幫助。

其四，運用後殖民話語以對抗權威中心。在小說中的虎字碑和雄鎮蠻煙碑，是一種具有種族中心主義的紀念地景。作者安排一個完全受漢化影響的噶瑪蘭人後裔，在漢人的「雄鎮蠻煙」碑底下重回「蠻煙」，而且建立了深刻的血緣與族群認同，在小說裡成爲一種諷刺種族中心主義的歷程。虎字碑和雄鎮蠻煙碑也因此成爲一種引人深省的再現空間，同時也是歷史尋根進程中表現地方感的空間方式之一。

再如，潘新格在進入噶瑪蘭族的生活之後，深刻的體認到保有土地的重要與族群認同的必要性，並且人物於此將加禮遠社與漢人大量進入開發以前的噶瑪蘭平原做爲其情感投注的對象。這一點在小說中可看出作者建立地方與族群認同的企圖：

他說：「我也有一句話，請妳記住，妳也要告訴聰明的巴布，不要輕易把加禮遠社的土地，讓給人。」

春天聆聽，卻這樣回答：「花、草、鹿、人和土地，都是上天的……加禮遠社的河水和土地，不是我們的，我們不能把他讓給誰。」

「不管怎麼說，你一定要記住；沒有土地的人，就沒有地方住！」（頁 304）

由引文中潘新格一再強調的「不要輕易把加禮遠社的土地，讓給人。」以及「沒有土地的人，就沒有地方住！」作者不斷地強調土地對於族群的意義與重要性，由此引出文本中地方感、地方認同與族群認同的建立，同時也表示了人物啓蒙與成長主題的完成。另外，在李潼其它的地方書寫文本中，包括：《火金姑來照路》、《開麥拉，救人地》和《戲演春帆樓》等皆有屬於此一階段的特徵。

（二）塑造空間類型

此階段說明作者在不同作品中安排了具有類似的情感、譬喻或象徵功能的空間，並且在多部文本中具有相當數量與出現次數而足以形成一想像空間（再現空間）的類型，這些空間類型在小說中扮演重要的象徵角色，主要是用以提供主人公啓蒙的空間或間接造成啓蒙的功能。由於這些空間類型本身傳達的精神，或其提供的功能與讀者對宜蘭地域特徵的感受相關，因此，對於文本中地方感的建立甚為重要。

首先，如《太平山情事》中的運材火車，火車的移動特質、固定且明確的移動方向性，以及移動中車廂空間形成的「無地點」特質，皆是火車空間類型的特徵與功能。而這些功能對於情節推展、人物的啓蒙歷程與地方感的建立都有密切的關係。而具有同樣功能與想像特質的火車空間，也曾出現在《蠻皮兒》與《少年噶瑪蘭》當中，縱使其中因為情節安排或人物特性等因素使火車空間類型的功能有部分差異，但是其移動的象徵、明確的方向性與無地點特質卻是相同的，作者對於火車空間類型的運用模式也有高度的相似性。由於火車在過去是宜蘭的重要交通工具，宜蘭沿線的車站以及鐵道周邊的景象是李潼在文本中著力描寫的重點，而人物透過搭乘火車所見宜蘭的地方風光及由此產生的情緒感受，也是構成小說地方感的要素之一。

其次，如《四海武館》中的由三角巨巖形成的高地意象空間類型，則具有考驗型異質空間的特徵、「登高望遠」以及「避難所」的功能。高地空間類型在《藍天燈塔》、《順風耳的新香爐》和《少年噶瑪蘭》等多部李潼少年小說中都具有提供主人公進行啓蒙的空間或功能，同時，作者常利用人物登上高地的「望遠」視野來進行地方場景的描繪，

並以一種與作者全知敘事觀點重合的俯視視角來進行情節的推展或情感的投射。因此高地空間類型的運用對於作者而言有相當的便利，同時也是空間類型中最普遍的一種。其中，作者藉由人物由高地上向下俯瞰所進行的場景描繪，能夠達到遠近大小巨細靡遺、既能單純寫景；也可寄託情感與製造象徵，其摹寫效果對於文本中地方感的建立具有相當程度的效用。

最後，《夏日鷺鷥林》中提供主人公俊甫觀察鷺鷥而搭建在安農溪沙洲上的瞭望台。此一瞭望台的功能主要是作為提供人物觀察鷺鷥的生命歷程，進而促使人物反思，達到啓蒙的功效。但瞭望台的觀察功能與促進啓蒙的效用，同樣出現在《少年龍船隊》中的拱橋，以及《四海武館》中的三角巨巖，因此拱橋與三角巨巖便成為瞭望台空間類型的變形案例，因為這些空間在諸多方面都具有相同的象徵與功能，所以共同歸納為瞭望台象徵空間類型。

總結地方感建立期的概念，作者在完善的場景建立基礎上，運用時間與空間要素，形塑出具有強烈地方感的歷史尋根主題少年小說，並且，追尋地方感的小說主題與時空特徵結合產生的效果，遠大於單純的場景摹寫。作者同時也在地方書寫中建立出一系列具有第三空間特質的文學空間類型，無論是對於地方感的建立或是啓蒙主題的呈現，文學空間類型皆發揮其效用。

三、建立象徵空間

（一）形成象徵空間：

此階段的重點在於作者能夠運用諸多文本中共通的、具有象徵意義的空間書寫，來引發對於情節的預示、象徵意義的展現、壯美的美學經驗、地方認同主題的呈現，以及賦予宜蘭新的空間意義等功能，由於這些具有共通象徵意義的文學空間在諸多討論文本中出現，因此可歸類成三類象徵空間的類型。

首先，是大火與大水的象徵空間。大水與宜蘭連年的颱風與水患的地方特徵直接相

關，而水具有「生命的起源」與「富含生命」的象徵，能夠在文學空間中表現出重生的概念。因此在李潼多部宜蘭地方書寫的文本中都有水患、洪水或大雨的場景。其中作者在描繪小說人物面臨水患時的反應，大都表現出宜蘭居民在面對水患時的態度——冷靜而有經驗的面對。而大水帶來的破壞與生命的奪取，往往在小說中最終會指向隱含希望的重建或生命的延續。大水的象徵空間曾出現在《少年噶瑪蘭》、《少年龍船隊》與《夏日鷺鷥林》等書當中。關於大火的象徵空間，則是趨向於有形物質的破壞與無形精神的摧殘，及其龐大的毀滅性力量所帶來的壯美（崇高）感受。大火的象徵空間曾出現《銀光幕後》、《少年龍船隊》和《火金姑來照路》等書當中，其功能多是用以製造情節上的衝突高潮，同時以極端恐懼的壯美感受成為促成人物啓蒙的因素之一。而綜合上述二者，作者多用以表現人物對於大自然力量的崇敬，以及在災難後的積極正向態度，此一點可連結至宜蘭居民面對天災時的精神。

其次，是烏托邦象徵空間。李潼在《台灣的兒女》系列中有兩本以宗教人物為題材的小說《少年雲水僧》與《福音與拔牙鉗》，其共通點為兩名宗教人物皆在台北受挫而決定轉向宜蘭傳教，作者於是將宜蘭形塑出一個具有未知性或是美好想像藍圖的烏托邦象徵空間，以提供小說中的宗教人物在故事結尾時進入想像的宜蘭烏托邦實現其傳教理想。

最後，是夢境象徵空間。夢境主要是用以提供人物暗示、補充空間元素和表現遊子意象。夢境的書寫在《少年噶瑪蘭》、《夏日鷺鷥林》和《火金姑來照路》當中都有關鍵性的運用，尤其是在補充空間元素與連結地方意象的功能上，透過夢境真實與虛幻交錯的時空形態，作者對於夢境書寫意象的運用可以非常的豐富、自由。而在李潼進行宜蘭地方書寫的文本中，夢境往往直接連結地方意象，形塑出特殊而強烈的地方感。

以上三種象徵空間皆具有鮮明的再現空間或異質空間特質，而其中文學空間的建立依然是指向小說中對於主人公對於地方的認同與啓蒙成長主題的呈現，此一階段的文藝美學價值與文學解讀空間相當值得探討。

（二）建構異質時間特徵：

此階段說明的是文學空間中具有永恆與瞬時異質時間的特質，空間設定多與文本中歷史的再現有關，並將時間與空間要素作高度的結合，利用文學敘述技巧使文學空間能夠表達出多重時間疊合或交錯的特質，產生出時空的對立感，同時呈現啓蒙成長主題。

《望天丘》中的砲台山即是一例。現實空間中寧靜的砲台山公園是過去中法戰爭的殺戮戰場，當年死傷士兵的魂魄以及戰場遺物皆被保留在砲台山上，成爲一種疊合了無數時間、指向永恆性的異質空間。作者透過主人公陳穎川與人物拉芙爾的口述將過去的戰爭場景於同一空間中再現；林梅阿公對於過去中法戰爭的慘烈有超越時空的感受，則是交錯的呈現不同時間片段下的事件，並在一次短時間的對話描述中展現，砲台山則成爲一種時空交錯的瞬時性異質空間。

同時，小說情節安排過去歷史空間中悲劇性的發展結果，與現實空間中人物林梅父母的喜劇性團聚正好相反，形成強烈對比，可由此牽引出小說的啓蒙與成長主題。這種將現在與過去的空間做出對比，將歷史場景再現或是倒轉其發展進程的方式也是此階段的特徵之一。總之，作者有意透過重寫過去來創造新的地方意義，而砲台山即變成爲最佳的小說場景與呈現不同時間特質的異質空間。

根據上述對於李潼文學空間建立方式中三類六項的說明，可以看出完成具有高度完整性的地方書寫必須同時具備時間與空間特徵，將不同歷史時期的地景交互指涉，形成互爲正文性的文學空間。再以《望天丘》爲例，包括羅東北成、羅東運動公園、叭哩沙、三星鄉阿里史一帶與檜欖城等，皆是經由作者特意安排過去與現在交融的歷史場景。由於現代化社會形成流通無礙的空間，地方感與地域獨特性逐漸流失，因此在文學空間中指涉或直接呈現出地方特性，使讀者對於文學空間產生真實感、親切感與新鮮感，無論是對於歷史尋根進程的運用或是啓蒙成長主題的呈現，都是一種相當有效率的表現方法。

最後，以李潼對於地方空間的運用與場景書寫提出的說法作爲本節小結：

小說家對它們（注：此指小說場景）的描述更有人氣、溫度、特點及更細微，它們環繞著小說的題旨，為題旨所用，是經過選取和捨棄的細密工夫，不是鉅細靡遺的照單全收……小說家盡可能去到小說主要地理背景觀察，特別該注意的是「選取和捨棄」，這和「沒去過的地方」的間接觀察，需要同樣的工夫。而不論「去過」或「未來過」的小說場景，落在文字時，都已是一種重新組構，揣摩的重點，在於必要性的浮凸、立體化及作家對它的清晰度。¹⁷⁰

根據引文，小說場景的書寫必須「為題旨所用」，其操作方式或描寫皆是為了呈現歷史尋根進程或啓蒙成長主題。並且作者對於現實空間實際觀察下的取捨運用或是透過其他管道進行間接觀察，都要將之「重新組構」與「浮凸、立體化」，除了技巧層面的義涵，亦可看作是文學空間中地方感的建立；而「清晰度」則與作者透過對現實場景的深度理解，並藉由文學空間設計出歷史尋根進程或空間類型有關。

由此可知，李潼文學空間建立的三類六項，其功能指向皆是為呈現小說中歷史尋根進程或啓蒙成長主題，但同時帶給讀者的感受則包含了鮮明的地方感，足以引發其地方認同，此為李潼地方書寫可能的建立方式之一。

¹⁷⁰ 李潼，《少年小說創作坊》，頁 97。

第三節 地方性意義的構成

關於青少年讀者的性格以及對於歷史尋根的態度，李潼的觀察是：

少年的心理年齡往往超過父母師長所認定的，現代青少年成長經驗，和父母那個時代也許有很大的不同，但成長中所遇到的種種迷惑，卻有相通之處，不管時代如何變遷，少年性格中的『同情心』與『正義感』卻是與生俱有的。……現代青少年比較無根，這種無根的狀態，不止是對鄉土的根缺乏認知，也表現在缺乏現實感方面。¹⁷¹

由引文中可觀察出兩點：其一，少年對於人性的理解與新事物的接受其實已有相當程度，因此在少年小說中題材選用、表現手法與主題上可以更有大的發揮空間。其二，成長過程中的迷惑，是少年小說中啓蒙與成長主題要處理的問題之一。其三，理解讀者共通的性格或人性特徵，有助於作家進行少年小說創作在技術層面上的運用。最後，李潼認為現代讀者對於地方感較缺乏，可能有「無根」的傾向，因此運用少年小說的教育功能進行地方認同與自我認同的塑造，成為李潼的創作概念之一。

關於「無根」的問題以及宜蘭的地方人文特徵，李潼指出：「移民難免會移來遷去，所以在宜蘭人的性格中有一種『遷徙』的成分，但是又有一種『粘根』的成分……」¹⁷²宜蘭因為晚近開發的關係，居民多為近百年才由其他縣市進入的「移民」，地方認同的概念對於宜蘭居民顯得特別有意義。因此，李潼少年小說的地方書寫在結構上特別強調了歷史尋根進程的運用，李潼認為：

¹⁷¹ 徐淑貞，〈一個和時間拔河的人〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 90。

¹⁷² 蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 239。

歷史小說的撰寫，困難不在史料的收集，而是觀點的選擇和如何讓人物立體起來；如何讓遙遠的史實，仍保持新鮮感；虛構的成份如何與史料交集疊合，而仍有真實感。歷史材料，大抵以政治的、軍事的觀點平面的陳述人和事，小說則不然，它必須相對的人性化、生活化，它有更多的觀點可以重新看待過去的所有人事地物。¹⁷³

歷史觀點的選擇、文學表現的手法以及相對應的主題呈現，都必須以「人性化、生活化」為前提創造出具有立體感、新鮮感與真實感的作品。而在這樣的概念下，李潼少年小說中對於歷史尋根進程的規劃與安排，以及其突顯的族群、文化或地方認同目標，更顯重要。同時，李潼個人在少年小說中建構的新台灣人意象，具有包容、關懷與多元族群共存榮的概念，這對於運用少年小說的教育功能與呈現啓蒙成長主題，具有相當意義。以下分作歷史尋根進程以及新台灣人意象兩部分討論。

一、歷史尋根進程

李潼在地方書寫策略上重要的一環，便是建立出少年小說中的歷史尋根進程以達成小說人物的成長與啓蒙，而運用歷史尋根進程的用意也是為了加強文本中的地方感，以及人物或讀者的主體認同，因此歷史的時間特質與地域的空間結合甚為關鍵。在討論作者安排歷史尋根進程的方式之前，先針對「尋根」、「回歸」與成長啓蒙主題的關聯做出說明。

克蕾兒·馬克思曾提到關於遠行 / 回歸的書寫：

最佳表達吾人生命階段與心理發展的詞語是旅行 (journey)，那麼，要詮釋這種

¹⁷³ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——戊寅虎年篇》，頁 26。

與靈魂重新連結的狀態，最佳的隱喻就是回家（coming home）了。講述或書寫這項轉變過程的人，常將之與甦醒、脫離流亡生涯、返回舊識之地、回歸真正的家園等等相連。¹⁷⁴

旅行面對的是離散與流亡的歷險，其最終目標仍是回歸故土或家庭，並且能夠「與靈魂重新連結」。成長小說的原型也是如此，回歸故地成為主人公歷險的終點，也是歷經啓蒙與成長後的美好回歸。因此，李潼在少年小說的地方書寫策略上，便將歷史尋根進程做為一種形似離家或旅行的歷險，但實際上卻是在文學空間中透過時空轉換，在「原地」重新或較有深度地認識故土、家園或自己，最後再於其中建立起人物的地方認同與自我認同，進而完成其啓蒙和成長。關於這一點，李潼認為：「一個人對一個地方的愛護，乃至於偏愛，那就是很多力量萌發的開始，這個很重要……這兩者都是非常根土的東西，有一種追遠的涵義，其實這個追遠就是在追自己，所有的尋找都是在找自己……」¹⁷⁵土地之愛具有「追遠」的義涵，而追遠的對象是具有大量累積的時間特質或是歷史意義，這其中隱含的指向就是追尋自己「從何而來」與「將往何處」的問題，同時也是小說透過啓蒙與成長主題的呈現要加以解決的問題。關於這一點，李潼指出：「『尋根之旅』的價值，在於他不是『獨立存在』的人，他來日的作為，也將成為家族歷史的一段，是人類歷史的一個點，而且是重要的一點。¹⁷⁶」，由此可知，李潼體認到少年小說中所設計的歷史尋根過程是用以探索「從何而來」，但要引導至「將往何處」的問題解決，則必須將過去與現在做出連結，形成對話，並使讀者從中體會人性：

少年小說的題材不論以任何時代為背景，人性的探索是它永恆的底蘊，安身立命的啓蒙、成長都得以它為基礎。少年歷史小說素材的種種田野調查，若失去了人

¹⁷⁴ 克蕾兒·馬克思，《家屋，自我的一面鏡子》，頁 28。

¹⁷⁵ 蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 239。

¹⁷⁶ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——戊寅虎年篇》（宜蘭市：宜蘭文化，1999），頁 33。

性的體味，再清晰的歷史脈絡、再鮮明的歷史背景也都失去了血肉……少年小說創作人處理歷史素材為小說，必然是發現「那段歷史」與「現代生活」有思維的交集，有歷久彌新的心靈對話可能，也就是對現代少年讀者具有可援引的啟迪作用，否則他不必跋涉歷史長河去擷取它們。¹⁷⁷

其次，李潼認為人性的體會來自於對生活的觀察，因此提到：「小說家的養分來自生活……這一代青少年都很聰明，但比較沒有智慧，智慧要從生活中淬煉出來，和天地自然息息相關。」¹⁷⁸其中指出養分與智慧皆是來自於生活，無論是李潼在少年小說中的宜蘭地方書寫，或是歷史尋根進程的安排上，都是以大眾歷史為對象或以微史觀的角度進行對生活中事物的觀察。關於這一點，李潼曾指出：「做為一名少年歷史小說作家，還有比『歷史通』更值得注意的事：對『正統歷史』形成的認識、小說家的歷史解讀權、希望少年讀者從這段歷史了解到什麼？」¹⁷⁹李潼對於「正統歷史」的看法顯然是立基於後現代去中心思維，以微史觀的角度進行對「正統」的批判，因此表現在歷史尋根進程上自然是以大眾歷史與邊陲文化為出發，同時特別強調其「小說家的歷史解讀權」，以人性的觀察為根基、以文學虛構成分為方法、以建立地方認同為目標來達到歷史少年小說的教育意義。

最後，關於李潼規劃歷史尋根進程的方式，簡言之：就是在文本當中設法並列同一空間在不同時間中的狀態。其中形成的時間對比、差異衝突或對話可用於推展情節或形塑出族群、文化、地方與自我認同，再由這些主體認同來完成少年小說的啟蒙、成長主題。下面三部討論文本中規劃的歷史尋根進程方法，即分別以族群認同、文化認同與地方認同為目標，進而達到自我認同的歷史少年小說。

（一）族群認同目標

¹⁷⁷ 李潼，《少年小說創作坊》（臺北市：幼獅，1999），頁 76-77。

¹⁷⁸ 徐淑貞，〈一個和時間拔河的人〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 91-92。

¹⁷⁹ 李潼，《少年小說創作坊》，頁 52。

在《少年噶瑪蘭》中，以章節交錯的方式分別書寫現在與過去在同一空間中不同時間的狀態，再以「閃電雷擊」的方式促成「現代」的少年主人公回到「過去」，並利用日記中自動浮出文字來作為兩個不同時間下的單向連結，而「現代」的少年主人公在「過去」的宜蘭空間中顯得格格不入，造成差異、情節衝突或「跨時代」的對話。作者透過文學空間類型搭配情節衝突的運用，使主人公產生噶瑪蘭族的族群認同，進而留意到土地「空間」的價值，而產生以加禮遠社為中心的地方認同，再經由族群與地方認同，而重新建立自我，呈現出小說中的成長、啓蒙主題。

（二）文化認同目標

相對於《少年噶瑪蘭》以族群認同的建立為基礎，《火金姑來照路》則是以地方文化認同的建立為目標。作者在書中是利用「催眠術」讓主人公進入前世，並且透過口述將畫面與歷史呈現出來。而且由於作者對於文本中催眠術的實施次數與方式可以有較大彈性的運用，因此可讓生活在「現代」的主人公「隨時隨地」進出前世今生，不必如《少年噶瑪蘭》中受天氣與雷擊等不定因素影響時間的轉換，並且可以在情節進行的過程中，同時看出每次進出前世今生對於主人公形成的變化與啓蒙歷程，這對於達到宜蘭「本地歌仔」文化認同的目標與呈現啓蒙主題而言，是作者規劃歷史尋根進程中一種相當有效率的方法。

（三）地方認同目標

至於《望天丘》，則是以幽浮將「過去」的少年人物帶來「現在」，並且透過其口述來製造時間對比。小說的規劃主要是透過地方文化與歷史事件的重現來達到人物形成地方認同的目標。在《望天丘》中，作者結合了上述兩種歷史尋根進程規劃方法的優點，讓過去的人物直接出現在面前進行對話，並且形塑出一個博學多聞、表達能力極佳且來自「過去」的人物陳穎川，讓他以詳盡的口述方式來呈現出「微史觀」與「小說家的歷史解讀權」角度為出發的歷史事件描述，同時配合以研究生身分的簡珍珍由「正統歷史」的角度做資料性的補充，雖然在實際小說中的人物互動表現上是以「珍貴的」「大眾歷

史」來補充「枯燥貧乏的」「正統歷史」。最後，作者同樣藉由相對來說更為宏觀與全面的在地文化（宜蘭北管）與歷史事件（宜蘭音樂類械鬥與中法戰爭）陳述，來達到人物形成地方認同的目標。

綜上所述，可以粗略的了解李潼進行少年小說中歷史尋根進程的規劃方式。最後以曹文軒對於李潼進行歷史少年小說創作的看法為小結：「李潼的歷史感是無時不在的。他喜歡『以前』。因為他深知『以前』對於『現在』的意義。他在歷史的隧道裡來回走著，領著已經失去了歷史感的現代少年去尋找歷史的風光與風采，使他們有了歷史的記憶，從而也使他們對『現在』有了更透澈的認識。」¹⁸⁰在少年小說中以歷史尋根進程做為一種完成主體認同的方法，顯然對於現代讀者有相當意義，而透過對李潼運用歷史尋根進程方法的概念基礎與實際操作的討論，或許可以對李潼在地方書寫策略上有更進一步的理解。

二、新台灣人意象

李潼在《福音與拔牙鉗》一書的序文當中提到關於台灣人的界定：

在總是先來晚到、遷入移出的臺灣移民社會；在多種族通婚的血統融合，臺灣人們定居的時間、種族、血統、省籍，甚至國籍，都不能列入判別「臺灣人」的條件。移民社會，理該是個來去自由的社會，也是具有開創性、包容力和扶持之心的社會。所謂「正港的臺灣人」，端看你我他在這裡做了什麼……尤其在常人不為的境地，做了多少堅忍奉獻。¹⁸¹

據引文所述，李潼認為「定居的時間、種族、血統、省籍，甚至國籍」都不是用以判定台灣人的標準，而是一個人對台灣本土投注多少心思與付出多少努力。這樣宏觀的

¹⁸⁰桂文亞，〈作家李潼〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁3。

¹⁸¹李潼，《福音與拔牙鉗》，頁19-20。

視野與去除種族中心主義的界定標準，可能是以台灣多元族群與歷史發展特徵為根據。李潼也以環境特徵的角度說明台灣人面對困境時的態度：「地震跟颱風不就是臺灣最大的天災，但是我們的復原力這麼好，凡事都會往光明面、往良善的那一面去看。」¹⁸²而這樣正向的態度，也是來自於台灣的開發歷程與移墾特徵：「臺灣人有妥協的空間，也就是生存的空間，這也是移墾社會民眾很大的生命力。」(頁 248) 同時，李潼也認為具有堅韌與旺盛的生命力，是台灣人在歷經多種挫敗後逐漸累積出來的性格特徵與價值觀：「真正的 power，是最底蘊裡的生命力，生命力就是在喧嘩裡頭自有沉靜，在傷悲裡頭還有歡樂的期待，在憤怒裡頭也懂得平靜，在痛哭之後也會擦乾眼淚說：『好了，這樣就好了。』」(頁 248) 由於台灣的開發歷程的移墾特徵、台灣自然地理的氣候類型，以及數百年來政治動盪與社會環境的波折，李潼認為這些條件促成了台灣人民堅韌、包容與正向的性格，同時，由此展現出對應的人性光輝：「這裡面有臺灣人那種『敬重』的精神，讓我們忽然就感受到那種『莊重』……這是人很美的部分，這種美不是跟著時尚來的，它是歷經苦難的……」(頁 250) 歷經種種人生挫折與苦難後展現出來的堅忍、溫暖或莊重的態度，是作者認為新台灣人意象中人生美學的展現。而此一人生美學或新台灣人意象的成分，表現在少年小說的啟蒙成長主題上，便形成少年的生命探索與自尊自重：「探索，是少年的性格特色。探索的基礎則在自己爭取和他人給予的學習機會，在於自我和他人的尊重。」¹⁸³

李潼認為只要能夠為台灣付出所有、投注感情與認同土地者皆為台灣人。因此，李潼創作「台灣的兒女」系列小說，便以此一觀點做為寫作動機：「『台灣的兒女』系列是我最近所寫的書，一共一百多萬字，分成十六本，時間橫跨一百年，主題是要尋找『什麼人才叫台灣人』。」¹⁸⁴針對李潼在「台灣的兒女」系列小說中以提倡「多元族群共存共榮」以及呈現「新台灣人」的精神做為寫作主軸的概念，張子樟做出說明：

¹⁸²蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 240。

¹⁸³李潼，《少年小說創作坊》，頁 58。

¹⁸⁴李潼，《李潼的兒童文學筆記——戊寅虎年篇》，頁 18。

……李潼的作品本身嘗試擺脫意識型態的束縛，拋棄「主題先行」的框框……四百年來，台灣一直是個多數種族進進出出的移民場所，也是外力處心積慮要吞食的目標。由於歷史的種種糾葛，台灣人的移民性格常常在不同的場合中展現出來。李潼在《台灣的兒女》這一系列作品中極力想藉書中故事情節呈示台灣人的某些特殊性格。¹⁸⁵

由引文中可知，李潼試圖超越具有強烈意識型態下「主題先行」悲憤控訴式的寫作方式，以更具高度的視野來看待台灣的歷史與族群衝突，並於其中展現台灣人的性格特徵。李潼曾提到《我們的秘魔巖》一書的題材選擇與設定主題的動機：「……我在寫的時候，乾脆就鎖定在這個小孩子的『報復』過程，我覺得臺灣人的個性裡也有這種『報仇』的意念……這是我們一直以來都有的價值觀，我們的傳播媒體在宣揚某些價值的時候，也都還有這種價值。」¹⁸⁶由此可知，李潼有意利用少年小說的教育功能與啓蒙成長主題，呈現出更具高度的、包容的價值觀，以消弭現代社會中族群與政治衝突對下一代造成的負面影響。

「台灣的兒女」系列小說是呈現新台灣人意象最完整的討論文本，但在此之前，李潼已嘗試在少年小說中展現出多元族群間互動的問題，如《博士·布都與我》。作者設定吉塞溪是澳花村南溪、北溪與中溪的源頭正流，比喻澳花村本省、外省與原住民三個族群都是生活於同一塊土地上的「台灣人」，都有共同的「根源」：「『阿匠哥，吉塞溪流到哪裡去？』『流到北溪來的，我們北、中、南三條溪都從吉塞溪流過來的。』『真的？』博士吃驚，布都和我有些不相信：『一條溪變成三條溪？怎麼三條溪的顏色不一樣？』」¹⁸⁷同時，作者也在書中描繪族群間面臨困境時共同合作的場景，並由此影射台灣政治現象：

¹⁸⁵張子樟，〈發現台灣人——淺論李潼關於花蓮的三本少年小說《白蓮社板仔店》、《我們的秘魔巖》、《尋找中央山脈的弟兄》〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 182。

¹⁸⁶蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《台灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《台灣的兒女》系列為例》，頁 255。

¹⁸⁷李潼，《博士·布都與我》（臺北市：民生報，2000），頁 172。

我們澳花村被北溪、中溪和南溪分成三塊台地，三條溪匯合成的就是我家開闢了西瓜田的大濁水。跨過北溪這座澳花村，是我們澳花村對外最重要的一條橋。我讀小學一年級時，老橋給洪水沖垮，走了一年便橋，時通時斷；遇到北溪滿漲，全村的人都別想出外。我爸一發狠，捐了鋼筋和水泥，全村的人出力、挑沙、打樁，把澳花橋建造起來。雖然我爸出錢，但大家出力，再用自己的名字當橋，恐怕太自大了吧？¹⁸⁸

根據引文，北、中、南三地的區分可看作是比喻台灣的行政區域劃分或是過去本省籍、外省籍與原住民的族群區分，而各地不同族群在面臨共同的困境時（特別是指台灣的自然天災），皆能夠團結合作、出錢出力地解決問題。而由人民付出而建設的橋梁和道路，卻是往往以政治人物名號來命名，猶如人民付出的努力被政治力量與權威中心的意識形態所掩蓋。因此，李潼在早期的少年小說中便不避諱地將族群與政治議題於其中呈現，並且同樣是指向宏觀的新台灣人意象。

關於新台灣人意象中不分區域、族群或「本地」與「外地」的概念，李潼在描寫《少年噶瑪蘭》中的何社商時，便已表現出來：「……我家三代社商，我剛學講話，就講噶瑪蘭語，直到八、九歲，才知道自己是漢人。」¹⁸⁹族群間因語言隔閡，造成身分與族群認同的問題，若以更宏觀的角度而言，則不必做刻意的劃分，書中何社商的角色設定便是範例。同時，作者也在何社商的對話中呈現出對抗「本地」的思想：「我是出外人，敢說你們誰不是？來早來晚有差別，但要論說誰對噶瑪蘭熟悉，我敢講，今晚『搶孤』的，沒人比得上我。噶瑪蘭三十六社，誰統統去過？我去過！『搶孤』看本領，哪能分在地和出外？豈有此理！」¹⁹⁰強調不論是來自何方，只要對地方熟悉、認同與付出，都是「本地」人，這也是李潼之後規劃「台灣的兒女」系列小說時的主題之一。

¹⁸⁸李潼，《博士·布都與我》，頁 11。

¹⁸⁹李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 107。

¹⁹⁰同前注，頁 146。

繼上述《博士、布都與我》中以澳花村、三溪匯流等意象作為台灣政治、族群問題具體而微的縮影，呈現出家國寓言的特徵，在「台灣的兒女」系列中的《四海武館》有更深刻的表現：

……您這位作家和張家昌，把港仔尾叫做拳頭庄，外人以為這是它的地名，是全台灣唯一的拳頭庄，這不對。臺灣沒有一處地名叫拳頭庄，要說有武館的所在都叫成這名字，臺灣至少有三、五百個拳頭庄。四海武館的地頭叫成這樣，我們青龍武館的地頭，又該怎麼叫？¹⁹¹

作者藉由小說人物阿炮的對話，說明「拳頭庄」該如何「正名」的問題，用以連結台灣的國際政治處境：「告訴你，四海武館是我們青龍武館分出去的，是我們青龍武館永遠不可分的一部分啦，這事實你們永不能改變。你們想參加獅王爭霸，我們不想去，你們做夢也別想去，我們不同意，你們自費去參加表演，連門兒都沒有。」¹⁹²作者運用戲擬的手法將位居權威中心的自我話語呈現出來；「四海武館」被他者化的處境與現實空間中的台灣也被做出比擬；然而在故事情節的結尾，作者依然扣回了「兩館」間共存榮的和解，以符合少年小說的正面教育性意義。作者嘗試藉由地方書寫及其特徵來呈現家國寓言對照下的台灣政治環境，並由此呈現出新台灣人意象的價值。這一點，對於台灣本土兒童文學創作中忽略了讀者對政治議題的接受度與領悟程度有積極的意義。

關於新台灣人意象最明晰的概念，作者在《我們的秘魔岩》中描述主人公阿遠的母親時有完整的呈現：「媽媽為所有不同種族的母親接生，迎接每個阿美族孩子、山東孩子、客家孩子、台灣孩子，都能健康啼叫的來到這個世界，長成健康活潑的台灣兒女。媽媽的那雙手，是世界最寬厚的手」¹⁹³作者安排一心想為父親報仇的阿遠，有一個隱忍、

¹⁹¹李潼，《四海武館》，頁 71-72。

¹⁹²同前注，頁 84。

¹⁹³張子樟，〈發現台灣人——淺論李潼關於花蓮的三本少年小說《白蓮社板仔店》、《我們的秘魔巖》、《尋找中央山脈的弟兄》〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 178。

包容與寬大心胸的母親，在文本中以母性的力量與新生的象徵，用以對抗父權中心的種族中心主義，強調了「台灣兒女」與「最寬厚」的新台灣人意象及其多元共榮的價值觀，同時呈現出包容與寬厚的人性光輝。

總上所述，可以歸納出以下三點：

其一，新台灣人意象是李潼少年小說共同的主題呈現。自《再見天人菊》以來，李潼開始建立「台灣兒女」系列地方性書寫的計畫性寫作，建構新台灣人意象是李潼此計畫性寫作的創作動機與目標之一。

其二，新台灣人意象包含了多元族群共存榮、包容與諒解、歷經困境的堅韌生命力與自尊自重的人生美學等正向要素，對於呈現少年小說的教育性有其意義。

其三，新台灣人意象的構成仍是指向少年小說的啓蒙與成長主題，同時可藉由小說場景的描寫呈現意象，或以地方書寫來做出家國寓言的比擬。

由以上三點可知，新台灣人意象的概念建立不僅是李潼個人對於台灣社會環境的主觀看法，其提出超越政治與族群劃分的視野，以多元存異、包容與關懷等教育性意義來呈現小說主題，新台灣人意象對於李潼少年小說的主題呈現，以及地方書寫的策略與意義有直接關聯。

在少年小說中進行地方性書寫的策略與目的，李潼曾說：

具台灣本土色彩的少年小說作品，應能打動台灣小讀者的閱讀興趣，台灣的少年小說題材不妨再多現代的、歷史的，乃至可自新世代的台灣少年生活取材、並在技巧和形式上多所嘗試，讓台灣特殊的，凡常而有趣的人文風貌進入小說。¹⁹⁴

李潼認為地方性書寫的重要目的之一是為了「打動台灣小讀者的閱讀興趣」，因此

¹⁹⁴ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——己卯兔年篇》，頁93。

在策略上形成各式「現代的、歷史的」題材，以及自「新世代的台灣少年生活」當中選取素材，並且著重多變的形式與技巧，以求增加讀者的閱讀樂趣。而在李潼地方書寫的概念中，自然地景或小說場景的運用主要是為了呈現歷史尋根進程或表現少年小說啓蒙成長主題，因此地方感與地方意義的呈現將著重在「人文風貌」或共通的人性特徵上，由此展現出李潼建構新台灣人意象的寫作目標。

但是李潼少年小說中的宜蘭地方書寫，仍然展現出強烈的宜蘭自然與人文地理環境的特徵，包括其邊陲特質、反抗性格或場所精神，並且利用具有地方環境特徵的災害書寫來表現。也因此策略上著重「全球思維在地行動」，對於地方歷史進行再詮釋與再建構，並以宜蘭精神為縮影，展現具有「台灣精神」的新台灣人意象。

另外，由前文對於文學空間的建立方式與歷史尋根進程的運作，可以清楚一點——表現時間特質最好的方式是描寫空間，如滄海桑田；同樣的，要呈現出空間特質則以描寫時間的變異為最佳方法，如瞬息萬變。因此，時間與空間要素的運用與分析必須結合一體，如李潼在地方感建立期與象徵空間建立期中，文學空間的時空特質技巧性的呈現，則具有相當討論價值。

第四章 文學空間的類型與想像

李潼在少年小說中成功地運用小說技巧將文學地景重新再現，成爲一個全新的宜蘭文學空間，從宜蘭實境地景中建立其相關性與熟悉感，少年讀者也能從中體會出小說世界中抽象的空間意象。重要的是，小說在地景重現的同時，對讀者也產生了「地方感」，這使得文學地景具有深刻的價值與意義。

不同於封閉式的地誌型文學，李潼少年小說中的宜蘭書寫反而是趨向於賦予宜蘭特殊的空間意義與隱喻，不但加強了少年讀者地方認同與熟悉感，其中的異質空間與再現空間等特質，更具討論價值。

本章所運用的方法，便是建立在文本中異質空間與文學地景描寫的解讀基礎上，來看李潼如何建構具有宜蘭特色的少年小說中的文學空間和象徵。本文將由空間理論、地誌學與文化地理學等理論爲起點，探討文本中文學空間所衍生出來的隱喻和想像如何在少年小說中獲得發揮，從中歸納出重要的異質空間類形，討論其運作方式與效用，同時檢討其異質空間與地方感的結合。接著，再以更宏觀的角度由文本中歸納出李潼的幾類重要象徵空間原型，並檢視其象徵的效用與文本中少年主人公啓蒙歷程的關係。最後，再由「嘉年華會」以及具有李潼個人特色的「夜宴」空間類型，來看待李潼對於文學空間的運用。同時，透過異質空間的閱讀與分析同樣有助於針對李潼少年小說中的空間運用與深層內涵做出探討。以下分做異質空間的類型、象徵空間的運用以及其他文學空間等三節，以做爲討論架構。

第一節 異質空間的類型

李潼少年小說的故事場景多集中在宜蘭及花蓮，而兩地在開發過程中保留相當程度的自然環境，具有鮮明的鄉村空間型態，此為小說主人公漫遊的主要場景。其中累積的歷史特質也被發揮出來。這一種被自然環境包圍、具有歷史特質並且具有可意象性的領域空間（domain space）成為李潼少年小說中的主要空間類型。領域空間的特點在於：內外分隔性和內向性十分明確，路徑屬性也因此顯現。場所屬性則處在隱含的狀態之中，難以出現內外溝通性和外向性¹⁹⁵。這用來說明宜蘭和花蓮的地理環境是適當的。

運用異質空間（heterotopia）的概念解讀李潼少年小說的在地書寫，可歸納出在李潼不同作品一再浮現的象徵空間。這些象徵空間往往隱含在一些顯著的「節點」（地標）上，讀者能夠體會到空間帶來的象徵，進而發現小說中的地景書寫不止是提供主人公漫遊的場域或者製造場景氛圍，其中還有著可分析的隱喻或想象，以及背後更值得探討的文化現象。

本節將運用領域空間的概念，針對具異質空間特徵的部分來討論李潼作品中常出現的「火車」、「高地」、「瞭望台」等三個意象。

一、火車

米歇·傅柯在〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉一文中指出——航行的船，是異質空間極致表現的案例之一。由於船體本身是一個自存獨立的空間片斷，又在一極大的海洋平面上依循路徑移動，並從一個港口節點到另一個港口節點，而港口上的酒店或是殖民地則提供另一全新的視野¹⁹⁶。同樣，李潼少年小說中的火車，也具有這樣「特定

¹⁹⁵ 朱文一根據舒爾茨的領域概念以及凱文·林奇《城市意象》中所提出的道路、邊界、區域、節點和標誌物等五項辨認城市意象的元素，將之規劃成游牧空間、路徑空間、廣場空間、領域空間、街道空間和理想空間等六種空間類型，並且以場所、路徑和領域三個要素來做空間類型的特質區別。見朱文一，《空間·符號·城市——一種城市設計理念》（北京：中國建築工業出版社，1993），頁29。

¹⁹⁶ 米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，取自夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社

基地關係的異常包裝」特質。

「火車」具有移動特質，是節點與節點之間的交通工具，而且一列火車是由多個空間片斷所組成，每一節車廂是自存獨立的，也可以與前後多個空間（車廂）做連結，而連結後亦可做為一個長型空間來看待。火車是一種封閉的移動空間，在一個固定的、沒有提供任何脫離軌道的機會路徑上不斷移動，有強烈的方向性，是往來於車站與車站之間的空間引渡工具，也是往來於城鎮之間或是進出區域（城鎮）的通道。火車不但是李潼少年小說中領域空間的路徑顯現特質的意象代表，也是一種具有「無地點」(nowhere) 特質的「危機異質空間」(crisis heterotopia)。

（一）隧道與車門邊

火車做為一種「危機異質空間」的可能性，可以從李潼早期的少年小說《蠻皮兒》¹⁹⁷來探討。在《蠻皮兒》當中，患有 ADHD、俗稱過動兒的「蠻蠻」江雅千，因調皮而被姑姑關在廁所裡，最後爬出廁所逃家而去。為了上台北尋找父親，意外搭上開往花蓮的火車，在火車上巧遇關鍵的人物社工陳淑宜。接著，其他人物「領班」蕭文堂、桑可、阿邦與姜艾謙也為找尋蠻蠻而搭火車趕往花蓮，最後六個人物全都在中途站的南澳集合，結束了逃家與尋人的風波。

蠻蠻逃家到台北找爸爸，是小說情節的最後一次高潮，也是少年主人公們離開羅東這一原本歷險場域的最終考驗。這一部分是由蠻蠻帶領所有人物進入新的領域空間來化解衝突，並且透過「火車」這一半開放的移動空間、車廂中固定的座位以及乘客間的凝視(gaze)，強迫人物「坐下來」、「冷靜有禮地」和「被凝視的」找出癥結點。在去程中，蠻蠻遇見陳小姐，便開始兩人的對談，開始進行第一步的問題解決。同時，陳小姐也在火車上發現蠻蠻有受到不當管教的跡象。作者之所以在陳小姐身上加上社工的職業，是

會理論讀本》(臺北市：明文書局股份有限公司，1993)，頁 408。

¹⁹⁷《蠻皮兒》原名《蠻蠻》(台北市：幼獅文化公司，1990.02)，初版於 1990 年發行。其後幼獅文化公司於 1998 年改版，更名為《蠻皮兒》(台北市：幼獅文化公司，1998.06)，並由李潼親自修改，加入明代古典小說《西遊記》中的十個片段，與主人公蠻蠻的行為作呼應。本文所引《蠻皮兒》(台北縣新店市：小兵出版社，2009) 版本為小兵出版社於 2009 年重新出版之版本。

暗示社會關懷與公權力的介入，以合理化陳小姐「多管閒事」的舉動與表達作者個人針對此一社會問題的理想解決方法。

不過對蠻蠻而言，所有無法解決的衝突都將隨著逃家，暫時被留在具有遭破壞、封閉與拘禁形象的羅東，而乾淨、明亮、會移動和充滿新奇感的「火車」，以及陳小姐溫柔的陪伴，便是讓蠻蠻感到自在的全新空間。作者又安排蠻蠻一路緊抱陳小姐的手提袋，來表現蠻蠻進入新領域的不安全感以及可能與生理疾病有關的異常執拗。蠻蠻在這種充滿光明意象的火車上接收到陳小姐「光明的」的關心，而在火車進入陰暗形象的隧道後，蠻蠻內心「陰暗的」痛苦與問題，也在黑暗中尋找安全感的過程中被觸發：「……陳小姐起身要將車窗拉下，碰著了蠻蠻。蠻蠻忽然開口了……」¹⁹⁸。

交通工具在進入隧道後給人帶來的緊張感、通過隧道後的豁然開朗與仿若進入另一國度的奇異感往往能表達人物心情的轉換。隧道是一種黑暗、不安而漫長的「無地點」和轉換空間，這種陰暗的空間可以帶給人情緒低落和恐懼的想像，原本不被允許的話語和問題，也在這一「無地點」中進行，作者便首次以蠻蠻的角度將他自身過動的困擾正式提出，做為問題解決的第二步。

同時，作者也善用火車進入隧道後的黑暗、悶熱與煤煙味，強調蠻蠻的痛苦過往，和整起事件的悲哀。書中描寫著：「兩人在漆黑裡坐著，吹煤煙味的風，聽隆隆的車輪聲，心情平靜了下來；而悲傷就在這時從漆黑的不知處飄游進來，飄得人不好受。」（頁117）隧道黑暗的特質，也由原本的危機感，藉由心情的抒發而轉化為安全感，因此，在黑暗中蠻蠻也建立了對陳小姐的信任。隧道原本的黑暗、不安的空間意象，在此卻有了一些變化。

「領班」蕭大哥、桑可、阿邦與姜艾謙等四人搭上另一班莒光號以追趕蠻蠻與陳小姐所搭乘的普通車，這兩列火車將會在前往目的地花蓮的中途——南澳火車站交會。在火車上，四人則是加深了焦慮、擔心與等待的困擾，同時也由姜艾謙以同理心說明蠻蠻難以表達的心理壓力與感受，來解釋他調皮搗蛋與離家找爸爸的原因：「蠻蠻是因為爸

¹⁹⁸李潼，《蠻皮兒》（台北縣新店市：小兵出版社，2009），頁116。

媽離婚，他心裡難過、寂寞，加上他年紀小，不知怎麼排遣，所以到處惹禍，想引人注意，他是不得已的……」（頁 126-127）以客觀的視角來補充先前蠻蠻向陳小姐自述的心理狀態。此段對話是在火車進入隧道後進行的，而且小說人物是處在車廂與車廂之間的接縫處（頁 125）的「無地點」中一再地爭辯。這一「車門邊」有著狹窄、危險、昏暗、充滿噪音與動盪不安等空間特質，自然跟四人每站尋人與焦急的心情有關聯，而在火車進入漫長的隧道後、長時間站在「車門邊」的對話必然是疲憊、不舒服與必須提高音量喊叫的，而這樣的喊叫其實也暗合了人物姜艾謙（作者）對故事發展以來所有事件與其他人物（社會環境）同理心不足的憤怒。同時，桑可在與姜艾謙形成兩方對立的爭辯當中，提出蠻蠻「有毛病」的可能，以及阿邦指出「……要是他有病，就應該找醫生治療。」（頁 125）把在羅東疑惑的想法在這一「隧道」裡的「車門邊」逐漸釐清。激發同理心來看待蠻蠻的問題並且指出問題的可能方向，成為解決問題的第三步。

從上述作者安排化解衝突與問題的進程來看，蠻蠻的困擾與逃家，以及姜艾謙等人的焦急與不安，都在火車與隧道的「無地點」中發生，同時，火車也成為小說人物們的「危機異質空間」，讓消解衝突的關鍵時刻遠離羅東，而在「火車」上完成。

接著，兩列火車在南澳火車站會車，兩方人物終於會合，消解了尋人的不安，情節高潮也在此結束。南澳則變成了火車上尋人與語言衝突之後的緩衝地帶，但這一緩衝地帶在開始便隱含另一個問題——陳小姐要尋訪一戶困苦人家，並給予幫助。為解決這問題，作者利用蕭大哥與陳小姐「很巧合」的是老同學來增加新角色與舊有人物間的關聯性。同時，作者也強調了陳小姐具有面對蠻蠻過動問題的相關知識與愛心，暗示她才是唯一可以解決問題的人物。

若從作者安排的空間類型來看：羅東是一區域空間，有明顯的邊界屬性；火車是一「危機異質空間」，在它移動的過程中兩造人物都在「無地點」的隧道中面對語言衝突，而南澳則是一種路徑空間（path space）¹⁹⁹。南澳是一個開放性的場所，有明顯南下北上的方向性，是羅東到花蓮的中繼站，也是宜蘭與花蓮縣的交界，它既不是火車的起站也

¹⁹⁹朱文一，《空間·符號·城市 一種城市設計理念》，頁 25。

非終站，而且需要靠路徑的進入才會帶來新的刺激，因此形成一種開放性的路徑空間，它可以暫時包容逃出羅東與火車上所有的人物與問題。

最後，在回程當中，作者繼續安排蠻蠻在火車上做出調皮的舉動，以誇張其症狀，並且由陳小姐向蕭大哥提出對蠻蠻的觀察與建議——在吵雜的火車空間中陳小姐壓低聲量說出最關鍵的對話：「蠻蠻需要看醫生。」（頁 166-167）並重複兩次以強調其重要性。所以，這一段關鍵的對話，依然被放在火車這一「危機異質空間」上發生，小說至此也才由具有專業知識的陳小姐明白指出蠻蠻的調皮舉動是來自於其生理病狀。而這也表示，過去所有成人們對他的打罵都已過當。一個調皮小孩造成的衝突在此算是消解。

另外，作者也在書中強調了南澳在過去做為蘇花公路會車休息站的角色，而今卻已沒落而久不為人知，其中包括困苦人家、和善的警察與肉粽攤子等，雖然都有意強調南澳的地方特質與作者個人的社會關懷，但南澳空間本身的領域性與內向性薄弱、場所界定不明確以及強烈的路徑屬性等特質，卻形成作者安排小說人物們在羅東的區域空間與「危機異質空間」（火車）之間最佳的緩衝地帶。

綜上所述，蠻蠻因為過動的病情在羅東（超級市場、姑姑家）屢屢鬧事，羅東這場域最後也以狹隘陰暗的禁閉空間（廁所）來拘禁蠻蠻，造成蠻蠻逃脫。羅東舊有的領域空間已沒有辦法容納蠻蠻，或使用其他的觀點來解決蠻蠻的問題。作者必須轉換空間、讓人物抽離舊有場域或加入另一新人物來獲得解套。所以小說將人物脫離舊有領域（羅東）、進入顯現的路徑（鐵路）與「危機異質空間」（火車）來處理衝突，並以另一全新的路徑空間（南澳）來做包容、緩衝，最後再回到火車上點破整個故事的肇端。火車在小說中做為「危機異質空間」，成為困境的消解空間，將衝突人物放到一個「無地點」中去解決問題。

（二）窗外景色與車廂

火車的空間形塑除了「危機異質空間」的象徵以及「無地點」的概念，李潼在其歷史少年小說的代表作《少年噶瑪蘭》當中，可能還有不同的文化義涵值得討論。小說中，

主人公潘新格為隨同心儀的女同學彭美蘭一同前往頭城大里，在趕火車的過程當中跳過剪票口、衝進月台地下道，引起彭美蘭及彭美蘭母親的注意。而彭美蘭也在透過車窗看見潘新格的同時，回憶起小學時兩次兩人的互動及潘新格國一時的打架事件。最後，兩人在火車上談論了帶給潘新格困擾不已的夢境與聲音。

作者在《少年噶瑪蘭》的前半部，將過去與現在兩個時空輪流交替地安排在奇數章與偶數章裡。在此要討論的第二章是描寫潘新格與彭美蘭在火車裡發生的「現在」。也是小說「現在」進行的開端、二名人物的首次出場、容貌性格的描繪以及兩人關係過去的相連與未來的分殊。於本章中，作者將場景設定在火車上，對於車站與火車的空間結構均有描繪，對於車窗倒影與車窗外的景色特別著重地處理，其用意值得探討。另外，在這一章中可以看出作者選擇火車作為歷險開端、承載人物與發展情節的一些可能性。

首先，因宜蘭封閉的自然地形，設定生活在宜蘭的少年主人公若要進行長距離的移動，唯有搭乘火車一途。而貫穿宜蘭南北的唯一鐵路便是北迴鐵路，因此鐵路沿途固定的車站與景色，再加上具有多樣特徵的「普通車」，便成為作者最能掌握的摹寫場景與充滿地方感的空間意象。

其次，火車車窗外風景的摹寫不僅做為人物移動、映照人物心境或對情節發展的暗示，其中還特別點出鮮明的地方、氣候與文化等特色，讓地方感與讀者的地方認同更加強烈。如：「……山壁緊挨著鐵路，天色暗了下來。浮游而近的龜山島，尖聳的龜脊上，頂著一朵斗笠般的灰雲……一小時車程，風雲都已異樣，沾帶濕氣的風，捲進車廂。」²⁰⁰這段文字是描寫潘新格與彭美蘭在車廂門口談話之後，火車由頭城往北的景色。這不但將頭城段鐵路在山壁與海岸間的狹窄地形寫出，指明在火車上經過頭城所見最強烈的景象——視線中逐漸逼近的龜山島，還暗示了火車在空間中的移動方向與速度感。同時，灰雲、濕氣與火車的速度也說明文中潘新格對夢境和彭美蘭的情感感到的困惑與無力，點出主人公在面對歷險之前「山雨欲來」的緊張氣氛，以及即將面臨一場嚴重的風災與考驗。這段文字同時也是在模擬宜蘭的閩南俗諺：「龜山戴帽，大水浩浩」或「龜山若

²⁰⁰李潼，《少年噶瑪蘭》（台北市：天衛文化，2004），頁 44-45。

崁頂，大雨隨時到」²⁰¹的龜山島意象。這種與火車移動與速度感配合的空間安排與場景摹寫，不僅在小說的人物塑造與情節推展上有所運用，也將宜蘭天氣變化的快速與多雨的氣候，以及宜蘭的地方感與在地傳統文化帶入故事，符合作者將地方感融入少年小說的寫作風格。

此外，火車除了交通工具的特質外，本身也累積了相當多文化義涵，包括開發、殖民、現代化和應運而生的文學想像。從黃春明的〈看海的日子〉裡白梅搭乘火車歸鄉的歷程與心態的轉折，到川端康成的〈雪國〉裡針對火車窗外景色以及強調玻璃窗倒影的摹寫，都是作者能夠運用的相關空間想像。潘新格驚險趕上的火車之旅卻成爲他尋根、歸鄉與驚險旅程的開端，到彭美蘭透過車窗看見潘新格的一連串動作，將腦海中的畫面與玻璃窗上的倒影結合，這樣的想像連結也讓火車的意象更加豐富。

最後，作者安排潘新格與彭美蘭在車廂梯口進行對話，不但是反映現實世界中青少年喜愛站立或蹲坐在車門邊梯口的現象，將動盪不安的兩名少年主人公放置在一個非車廂的、「無地點」的「危機異質地點」之中共商煩惱，其實也是有意將兩人暫時隔離開車廂與車廂空間中充滿支配權力的「星媽」：「彭美蘭才剛起身，媽媽又交代：『妳要多注意形象喔……』」看彭美蘭快步走向前一車廂，又說：『裙擺坐皺了，拉一拉。不要去太久。』」²⁰²作者利用「星媽」與彭美蘭的大量單向話語，表現出「星媽」對於彭美蘭星途的積極態度以及彭美蘭沉默不語的心事重重，在火車車廂這樣一個半公開的空間裡，不斷給予彭美蘭大量指令式的建議，以維護「明星」的形象。「星媽」的權力自然也施展在並肩而坐而且難以脫身的彭美蘭身上，固然作者在誇張描繪「星媽」的形象時略有諷刺意味，但車廂中「星媽」擁有高度的權力運作，潘新格與彭美蘭自然必須暫時脫離車廂才能完成私密的對話與心靈交流。

潘新格與彭美蘭對話的空間是火車車廂與車廂之間連接處的上下樓梯口旁。此空間有幾個特徵：首先，兩個車廂連接處的「無地點」是難以指稱或區隔定義的，它包涵了

²⁰¹林茂賢輯，〈蘭陽俚諺（三）〉，《宜蘭文獻雜誌》（5：69，宜蘭縣：宜蘭縣政府），1993。

²⁰²李潼，《少年噶瑪蘭》，頁41。

車廂的前後接口、通道、樓梯與廁所。再者，此一環境至少有八到十二道門，而且均是沉重厚實的、不易開啓或行進間不得開啓的狹窄鐵門。再次，除了廁所的鐵門，每一道門都是離開車廂的門，但這對行進間的火車來說，無論是進出車廂樓梯口的門還是車廂接口通道的門，每一扇門的開啓都與危險有關。也由於車廂樓梯口有這些強烈的特質，相對於座位整齊劃一、單調安逸或充滿權力支配的車廂空間，這樣的環境更接近少年們追求自由、刺激與逃離規範的想法，並且可反映其動亂的情緒與種種煩惱。這也是作者在少年小說中將人物重要對話放置在車廂樓梯口的原因之一。

由上述幾點可以發現：火車等大眾運輸工具是小說設定在宜蘭的少年主人公少數能選擇的交通工具，這是宜蘭在人文地理上發展的特色。再者，作者摹寫在火車上透過車窗所見的景色扣緊宜蘭的地理與氣候特徵，加強了地方感、符合主人公心境並暗示情節的發展。再次，作者轉化了與火車摹寫相關的文學名著，將火車相關意象作了連結。最後，車廂間樓梯口相對於車廂中的權力空間，具有強烈的「異質空間」與「無地點」特質，主人公們得以在此進行權力控制之外的對話。較之於《蠻皮兒》，作者在《少年噶瑪蘭》一書當中，將火車的空間意象發揮得更完整也更豐富，尤其更加強調了宜蘭的文化義涵與特徵。

（三）鐵道與駕駛台

在臺灣的兒女系列當中，《太平山情事》一書，李潼則是完全扣緊太平山的運材火車「蹦蹦車」來發展的小說。小說中特別針對火車來摹寫的部分是集中在第一、第六與第八個篇章，第一章的內容主要是說明主人公黑豆上太平山向塗叔學習開運材火車，隱約發現塗叔與父親的死亡有關。第六章結尾時，運材火車的煞車出現問題，但沒有發生意外，黑豆對父親的喪命的原因愈加懷疑。到了第八章，則是寫運材火車再次發生煞車意外，塗叔讓黑豆離開火車，獨自控制，有意與失控火車同歸於盡，同時也說出黑豆父親死亡的原因。最後滑動的運材火車被工人們合力控制住，黑豆與塗叔也因此解開心結。

在《太平山情事》中，火車本身的象徵空間加入了時間的因素，駕駛台的狹小空間成爲黑豆、塗叔與父親共同的連結，讓不同時間發生的幾次意外都疊合在這同一個空間裡，而火車隨時會故障的機件問題，變成客觀的、不可抗拒的外力條件，因此，小說的重點之一便是找尋陳桑的死因並化解黑豆與塗叔的心結。以下分做幾點來說明。

首先，作者對火車的描繪多集中在駕駛台上，並且將駕駛台此一異質空間中，所具有不斷累積的異質時間（heterochronies）特質給發揮出來。從當年黑豆父親陳桑擔任火車駕駛，教導助手塗叔；到塗叔在駕駛時發生意外造成陳桑死亡；再到塗叔成爲運匠，找來陳桑的兒子黑豆擔任助手；最後再次發生意外，塗叔解救黑豆，獨自面對死亡。這些時間點都堆疊在狹小的火車駕駛台上，形成累積的異質時間，而駕駛台這一空間也因之成爲具有永恆時間趨向的異質空間。並且作者也透過層層堆積、抽絲剝繭的方式在第八章將當年場景再現：「塗叔端坐正駕駛的座椅，定定的看黑豆一眼，不回答，神情居然有笑意……『當年的那一天，也是初雪，也是漏油，煞不住的；這次，我不跑了，我要跟車子退回去。』塗叔平靜的說道。」²⁰³無論是事件或人物，作者將長時間以來發生的多次意外，以及陳桑、塗叔與黑豆三人的關聯性點明出來，並且全壓縮在火車駕駛台上。從陳桑與塗叔的師徒之情，到塗叔造成陳桑死亡的罪責感；再到塗叔與黑豆包含罪責與懷疑的師徒關係，以及最後二人的心結冰釋，六年來種種跨越時間的衝突全在最後一場意外中展現。這也是作者在小說中運用火車空間意象時，特別加入異質時間要素的部分，並且將異質空間與時間的關聯發揮出來。

再者，除了異質空間與時間的要素，火車駕駛台也是客觀的、放置人物的空間，而火車不定時的發生漏油與煞車意外，也是一種不可抗拒之外力因素，而且這都強調了作者對於男性角色塑造所賦予的性別形象。從黑豆與塗叔的角色來看，火車運將與太平山伐木業的工作性質充滿了男性陽剛特質，因此，對於從小失去父親的十五歲少年黑豆來說，最重要的學習對象便是個性陽剛的中年男子塗叔，於是塗叔在某種程度上取代了陳桑做爲黑豆父親的男性形象典範。從第一章中可以看到黑豆謙卑的求教態度，以及塗叔

²⁰³ 李潼，《太平山情事》（台北市：圓神出版社，1999），頁 175。

多次強調陳桑對他的教導與塗叔對黑豆的經驗傳承（頁 38-40），都表示塗叔有意透過駕火車的學習過程，代替陳桑來教導黑豆成爲一個「男人」，並且要讓這一個少年在經過學習後能成熟獨力地駕駛火車、「掌握方向」。

火車在書中做爲一種隱藏危機、可能使人致命的空間；而造成危機的原因在書中又是近乎不可預測、防範的，這關係到男性成長以及從事陽剛的工作時面對命運的態度。包括：師徒制嚴明的身分區別是男性成長必經的歷程；面對可能是「殺父仇人」師傅，心中的尊敬必須展現，但矛盾需要壓抑；運材火車隱含不可抗的危機，但身爲火車運匠必須坦然面對；面臨危機時，爲保護弱小而犧牲生命在所不辭；以及面對命運帶來的傷痛必須包容與釋懷等。這些強調男性與命運關係的概念都被放置在駕駛台——一個客觀、「靜態」與累積時間的空間中展現。

最後，在前文討論的火車意象特有的空間引渡特質、移動場域或與其他節點的關係，在《太平山情事》中並沒有特別彰顯。場景的設定與摹寫則大多集中在鐵道與鐵道周邊，至於火車移動路線上的節點大多是太平山的數個集材場、鳩澤索道與與六年前火車失事的上平索道，而且作者沒有針對這些節點多加描繪。但是作者對鐵道及鐵道旁的景色有非常豐富的摹寫：

依傍著山腰懸崖的登山鐵道，在秋陽下閃閃發亮。緊貼懸空木棧的鐵軌，像兩條平行線，游竄在各集材場和索道工作站之間。（頁 30）

鐵道上方，臺灣紅榨槭和掌葉槭染紅了山坡林地，再往上，則是鋪地怒放的黃菀花叢，群集在高大的紅檜、扁柏和圓柏林間……鐵道下方的雲海，如波浪奔騰一波波湧向山崖，被西沉的落日映照，幻化出橙紅、亮白和金黃色澤……（頁 34-35）

除了摹寫，小說中特別的事件如發現山貓家族、火車意外以及人物工作與上放學的路線等，都是沿著鐵道發生的。火車本身的移動特質被模糊化，而鐵道卻成爲人、火車

及情節發展的主要場景。

另外，作者沒有將整列運材火車的象徵空間點明，但是對於火車駕駛台與汽笛聲的摹寫，卻非常詳盡，尤其是汽笛聲的部分。作者在許多篇章中描寫火車的汽笛聲，從第一章黑豆回憶幼時與父親在駕駛座時拉的第一聲汽笛，到小說結尾黑豆獨力駕駛運材火車送走塗叔時拉的最後一次汽笛，都有其象徵意義，並且作者會在汽笛聲的聽覺摹寫中加入相關場景的視覺摹寫，形塑出汽笛聲優美的形象。另外，作者也多以汽笛來引出人物的情緒與情節發展，同時也用以貫串全文。

綜合上述幾點的說明，《太平山情事》對於火車空間意象的概念與《蠻皮兒》及《少年噶瑪蘭》有很大的不同。最主要是在於作者將異質空間（駕駛台）中的時間特質發揮出來，並且讓人物與情節沿著鐵道的場景進行，火車則變成一種客觀的、命運的與隱含危機的載體，並提供給主人公進行考驗與學習成長為「男人」的機會。作者對於火車的空間意象書寫，在此又有另一種突破。

最後，根據上述三本小說《蠻皮兒》、《少年噶瑪蘭》與《太平山情事》中對於火車空間意象的闡釋，可以歸納出幾個重點：

第一，李潼在少年小說中創造出多樣性的火車空間意象運用，可發揮關鍵性作用。

從《蠻皮兒》中的幾個「異質地點」來看，從象徵陰暗、痛苦時刻的隧道到光明的、被凝視的車廂，從具有「無地點」特質的車門邊到「路徑空間」的南澳，作者在《蠻皮兒》中將火車相關的空間意象做了基本的運用。而在《少年噶瑪蘭》中，不但延續「無地點」的車門邊，還強調了車廂中「星媽」的權力展現，對比出車門邊的「危機異質地點」特質，更重要的是作者開始加入火車上所見的景色，用以連結人物心境與情節發展，並且加入火車的相關文學意象與地方感，將火車空間與宜蘭在地文化作了結合。到了《太平山情事》，作者則是強調駕駛台異質空間的時間累積，展現出「異質時間」的部分，讓過往的事件、人物與現今的事件、人物都在駕駛台這一異質空間中展現，強調了人物間的關係。這樣多樣性的火車空間意象的運用不但展現作者求新求變的企圖，也可看出作者在運用火車空間意象的進程。

第二，火車異質空間可以帶來顯現的路徑連結，可用以引導情節。

火車的移動特質與軌道的強烈方向性，可以形成空間引渡與進出領域的條件，同時也將路徑顯現出來。作者善用了這一特質，將火車變成帶領人物與讀者進入具有歷史意義的領域空間的工具，包括南澳、大里與太平山林場，而這些鐵道也正好是由羅東為中心輻輳出的南向、北向與西向的三條鐵路，小說人物主人公也是由羅東站出發前往三個地點歷險。羅東形成一領域空間，三本小說的主人公都必須擺脫在羅東的生活而進入歷險，由三條路徑進入全新的、充滿歷史性的另一領域空間。此外，作者對宜蘭的北迴鐵路與太平山林業鐵路的描寫，也加強了小說的地方感，而以火車空間為重心的章節也將空間移動與顯現的路徑給點明，同時，作者運用場景摹寫的能力，同時將宜蘭地方特色、文化以及人物心境、情節發展等發揮出來。

第三，火車異質空間能夠帶來小說人物心靈轉換的成長之旅，具有啓蒙的意義。

人物在傳記時空體小說當中，通過一些不可重複的個人經驗，形成人的命運、自身形象與性格²⁰⁴，而作者在這三本小說中便是利用火車來做為歷險的工具或直接提供困境的場域，由於移動中的火車本身也是一種異質空間，因此作者安排許多場景讓人物直接在火車上面臨挑戰，如《蠻皮兒》中的桑可、阿邦與姜艾謙，以及《太平山情事》中的黑豆。桑可一行人在火車上尋人、並且進行答辯而獲得成長，黑豆則是在學習駕駛火車的過程中學習成為「男人」，也在火車發生意外時解開心中的疑惑與矛盾。另外，《少年噶瑪蘭》中的潘新格則是在火車上表現衝動、困惑與壓抑的情緒，此書中的火車並沒有提供挑戰或讓人物在車上獲得成長，因此，火車空間只能說是潘新格成長與尋根之旅的啓程。

以上三點在某種程度上已能大致涵蓋李潼少年小說中對於火車空間的運用²⁰⁵，而火

²⁰⁴ [蘇]巴赫金 (Bakhtin, M. M.) 著，白春仁、曉河譯，《小說理論》，(石家莊：河北教育出版社，1998 第一版)，頁 231。

²⁰⁵ 李潼還有一部分深刻的火車空間意象，是在《魚藤號列車長》一書當中，其中的火車、鐵道與隧道都有不同於本文中列舉的空間意象，包含火車的移動路線、舊山線與鐵橋均有其特殊的象徵空間。若從宮澤賢治的《銀河鐵道之夜》來聯想，則會發現《魚藤號列車長》一書當中的隧道與火車也具有強烈的死亡義涵——隧道可能具有通往生死交界處或是生命陰暗過往的象徵，而火車則有帶領亡者靈魂前往異世

車所帶來的異質空間特質與空間意象是非常多元的，作者在不同的作品中極力在不同方面區分出火車的種種象徵與空間運用，提供給讀者更多樣性的閱讀與解讀空間。

二、高地

歷險時空中的漫遊者在面臨困境與難處時，要如何運用智慧來化解，往往是小說的重點。但李潼少年小說的主人公不是利用巧妙機智來化解，而是在面臨衝突與困頓後暫時抽離、檢視環境再自我反省，然後從中建立或體會出新的價值。而主人公所暫時隱匿的空間，幾乎都是某種高地或居高臨下的平台，既能暫時地提高視野、自我抽離，並且對在「底層」的具體現象仔細觀察評估，進行形上的抽象思考與反省，又能在高處暫時避開禍害，獲得一安全之避難所。

當然，這種「高地」的象徵空間在李潼少年小說中出現的次數非常多，而且高地的象徵往往具有分歧、糅雜的多樣性功能或意象的可能，因此，高地是暫時的避難處所，也可能同時是挑戰處所，或其他精神象徵。任一空間可以被賦予多重感受與象徵；而同一種感受也能在不同的地景或空間裡被體會²⁰⁶，而每一空間從物理特質到象徵空間的自體特徵，又更加複雜化了空間解讀的方法。所以，對於小說中高地異質空間分類的提出，得以象徵義涵來區分，也因此，多種象徵的分歧與合併並無礙「高地」成為李潼少年小說中一獨特之異質空間，使其由單純的故事場景被歸納成具有象徵意義的文化空間。以下將高地異質空間分作三類：考驗型的高地異質空間、避難所象徵的高地異質空間與多重象徵的高地異質空間，用以說明作者在處理高地空間時所應用的手法與種類，並且作品的舉例盡量依照寫作年份來順序說明，期待能從中看出一些時間性的發展與作者寫作技巧的轉變。

界的死亡列車象徵。但由於此書未能完成，因此火車、鐵道與隧道的空間意象可能不夠完整，因此在本文暫時無法討論。

²⁰⁶米歇·傅柯提到異質地點的第三個原則是：異質地點可在單一地點中，並列數個彼此矛盾的空間與基地。第五個原則是說明：異質地點經常預設一個開關系統，以隔離或使他們變成可以進入……而且，有些異質地點看起來似乎是全然單純地開放，但是它們通常仍隱藏了奇怪的排他性。見米歇·傅柯：〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 405-407。

（一）考驗型的高地異質空間

從異質空間的開關系統來看，高地做爲一種具有排他性、考驗特質的異質空間，是無法完全開放給任何人進入的，人物必須是經過考驗、儀式與精神的改造，才得以真正進入其中²⁰⁷。在《藍天燈塔》中，獨立岩的空間意象便是一個例子。小說主人公桑可與阿邦參加了在頭城北關附近舉辦的營隊，第二天在「小金剛營地」中發現了獨立岩²⁰⁸。桑可爲獨立岩的高聳感到驚嘆：

前一夜沒看清楚的岩壁，這時高聳在眼前，青藤只攀附在岩座下，岩縫中長了些青苔，一樓高以上的岩壁光滑潔白，在曙光灑照下，亮得還有些刺眼哩！草木茂盛的營地，凸出的這一座岩石，取名叫獨立岩，實在恰如其分。營地門口那棵椰子樹和獨立岩比起來，還不到它的百分之一呢！黑夜中還不覺得，在白天晨光的照射下，可是無與倫比。（頁 81-82）

從這段文字可以發現，作者透過桑可的角度特別強調獨立岩的高聳雄偉並貶抑椰子樹，說明桑可對於獨立岩的特殊感受與認同。而獨立岩在小說中的作用有以下幾點：

首先，獨立岩的「獨立」二字在小說中點明了桑可等人物追求的成長與獨立，特別是主人公桑可在小說中表現出諸多叛逆的行爲與浮動的情緒之後（頁 34-41），卻對獨立岩情有獨鍾。因此小說的主線也扣在桑可等一行人學習獨立的歷程上。

再者，作者將獨立岩做爲地標詳加描述並使主人公桑可熱愛它，使得獨立岩在小說中做爲精神象徵的代表，取代原本鄭虎在營隊中設定的「精神堡壘」——椰子樹。因此，獨立岩也成爲桑可個人的、對抗成人價值的精神象徵。

²⁰⁷米歇·傅柯曾提到：具有開關系統的異質空間，必須被奉獻、到儀式或淨化，以及一定的許可，才得以進入。（米歇·傅柯：〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 407。）

²⁰⁸李潼，《藍天燈塔》（台北縣新店市：小兵出版社，2008），頁 81-82。

最後，作者安排人物們在「小金剛營地」的迎新與第一關都是在獨立岩底下進行的，而第三關即是徒手攀爬獨立岩（頁 108-110）。獨立岩是具有排他性的異質空間，人物們必須是經過心靈的考驗與成長學習，並攀上岩頂才能真正的獲得「獨立」。作者在第九章中讓阿邦、姜艾謙與陳秀秀都去挑戰攀岩，卻都沒能攀上獨立岩，無法進入這一異質空間，因此一行人都尚未獲得「獨立」²⁰⁹。這也為之後一行人要面臨更大挑戰——攀上更高的燈塔，重新學習成熟獨立作出的伏筆。

獨立岩相當程度的代表了考驗型的異質空間，其「獨立」的象徵與能夠攀頂、進入這異質空間的條件也非常的明確。以下再舉一個考驗性異質空間的例子。

在《四海武館》中，主人公張家昌為了暫時脫離武館的訓練，逃到村子裡一座三角巨巖頂上躲藏，並且在巖頂觀察人們的舉動，最後在洪翠華的勸說下又回到四海武館，參加武術大會。書中描寫三角巨巖高聳獨立於村中、高地形象鮮明：

這三角巨巖高不過三層樓，但它拔地而起，方圓幾里，沒有比它更高更大的石頭，這就有些特殊，有點兒傲視一切的條件了……三角巨巖有些高度，攀爬起來有點兒難度。對我們這種練過武功的人，算得了什麼？我爬上巖頂，是一口氣到頂，汗不流，氣不喘。這不是我膨風，事實如此。²¹⁰

作者除了描繪三角巨巖的高聳特質與特殊性，同時也一再強調登上三角巨巖的難度與條件：

儘管這巖石的後壁，不是垂直峭壁，只是陡坡，也沒攀附太多青苔，可一個人不

²⁰⁹同樣在第九章，作者讓桑可叛逆的放棄攀岩，卻開始製作五彩風箏，並在五彩風箏上寫著：「祝賀攀岩成功/風箏要送給阿邦/請拉他一把。」（頁 108-110），這裡的「送給阿邦」與「拉他一把」其實是也寫給放棄參加攀岩的桑可自己，也讓成人讀者理解必要時須拉青少年一把。另外，這裡的五彩風箏最終被桑可自己扯破，而之後的巨大風箏卻帶領桑可進入另一異質空間——燈塔之中，也由此完成所有人物的歷險。

²¹⁰李潼，《四海武館》（台北市：圓神出版社，1999），頁 76-77。

是山猴、不是松鼠、不是白鷺鷥，能一口氣從巖底蹬到頂，不攀、不滑、不翻倒，膽量和勇氣之外，若沒三兩下功夫、沒一定的腿力，恐怕做不到，而且後果很難看。(頁 102-103)

根據這兩段引文，可以觀察出以下幾點：

其一，作者在描述三角巨巖時，除了強調它的高度與獨特性，並暗指張家昌希望暫時逃避壓力，也用「有些特殊，有點兒傲視一切的條件……對我們這種練過武功的人，算得了什麼……這不是我膨風，事實如此。」(頁 77。)來強調人物內心孤高與自命不凡的成分，這是作者善用人物視角對場景的形容，用以表現出人物內心想法的做法。

其二，三角巨巖除了是遠離師叔公權力運作的「危機異質空間」，也是逃避練武的張家昌的「偏離異質空間」²¹¹ (heterotopia of deviation)。他讓自己遠離四海武館，打算自行處理青春期內心的矛盾與困惑，於是將處於「青春期危機」、「偏離正軌」的自己與權力核心隔離開來，讓三角巨巖變成自己的「偏離異質空間」。

其三，張家昌原本希望將三角巨巖當作自己的「秘密基地」，但卻屢次曝光(頁 77)，造成張家昌的與外界隔離的意圖失敗。三角巨巖原本是一種「做視建築」²¹²(panopticon)，人物在巖頂上可以對整個村子進行凝視 (gaze)、監視或控制，但三角巨巖一旦成爲一種公開的、透明的空間，而全四海武館的人也都知道張家昌躲藏在巖頂(頁 109-110)，三角巨巖反而因爲可見性與被凝視，產生對張家昌身體與思想上的規訓 (discipline) 和懲罰 (punish)，讓他在巖頂屢受挑戰²¹³，最終不得不思索何時該離開三角巨巖，重回武館。

²¹¹米歇·傅柯指出「偏離異質空間」是取代逐漸消失的「危機異質空間」，用以「安置那些偏離了必備之中庸和規範的人們。」從這點來看，具有偏差行爲的青少年在現代社會中往往被安插在宗教性的中途之家或中輟生的安置中心裡，而這些中途之家便是現代社會中具體「偏離異質空間」的最顯著例子，由此來套用李潼少年小說中叛逆、離家的青少年所藏匿的高地異質空間，便可以看作是一種「偏離異質空間」。

²¹²王志弘，《流動、空間與社會》(台北市：田園出版社，1998)，頁 9。

²¹³張家昌先是在巖頂聽見師叔公對他的勸諫，想像師叔公沿竹子要登上巖頂來教訓，表現出張家昌內心的罪責感與恐懼。之後又因嘲笑阿炮，讓阿炮示威性的攀上巖頂。這兩次的訓誨與挑釁，都造成張家昌心理與生理的脅迫感。(李潼，《四海武館》，頁 89-90；頁 107-108。)

其四，作者在描述攀登三角巨巖的難度時，強調不是任何人都上得了巖頂，而必須擁有一些武術根柢的人才上得了（頁 102-103），其實這已在建立三角巨巖作為一種排他性異質空間的條件。但小說中的港仔尾是一拳頭庄（頁 71），人人有些武術根柢，顯然人人都有機會「一口氣」攀上巖頂，因此攀登三角巨巖不單是考驗攀登者的體力或武術。而是考驗登上巖頂之後，人物在巖頂上對外界的觀察與被觀察，學習如何與外界的互動，並做出何時要下巖或重回人群的決定，這一點也符合小說中將主人公置入兩難困境的考驗。三角巨巖這一種考驗性質的異質空間，上巖與下巖、進出異質空間都提供了不同層次的考驗。

由以上四點可以知道三角巨巖作為一種考驗性質的異質空間，其中還包含了複雜、多重的空間義涵，而考驗的內容也涵蓋了身體與思想等不同層次。另外，三角巨巖同時也是提供庇護的「避難所」與提供觀察外界機會的「瞭望台」，此二點容後文再述。

根據以上對《藍天燈塔》中獨立岩與《四海武館》中三角巨巖的例子來看，考驗型的高地異質空間具有排他性，並且設有一些開關系統，人物必須符合某些條件才得以進出其中。包括叛逆的桑可與逃離武館的張家昌：桑可因為心智尚未成熟，未達獨立與心靈成長的條件，被作者設定為放棄攀岩，阿邦等參與攀岩的人物也都紛紛落敗，無法進入此一異質空間。而張家昌雖然因為武術條件得以攀上巖頂，但一上巖頂反而備受「凝視」威脅，要在何時、並用何種說服自己的理由來離開巖頂，則成為更大的心理考驗。由此可知，作者安排獨立岩與三角巨巖等考驗型異質空間的進出條件非常不同，各有其象徵，連帶著多面向的空間意象也提供了很大的解讀空間。

（二）避難所象徵的高地異質空間

作者創造的高地異質空間往往也都具有避難所的象徵，提供給感到困惑與遭遇難處的主人公一個喘息並重新思索、解決問題的空間。而避難所象徵的空間原型，也都具有安全的、寧靜的或對抗外力的「家屋」²¹⁴（*maison*）想像。但李潼少年小說中的家屋原

²¹⁴加斯東·巴舍拉指出，對體驗「日夢」的處所，包含家屋、地窖與閣樓等作出物質原型意象的強調，並在經過「場所分析」之後，將安全感、私密感或圓整感等原型意象體驗在空間中呈現出來。（加斯東·

型最特殊的一點便是具體「家」的缺位，並用「田園」中具避難所特質的高地異質空間來取代「家」，因此，離家的少年遊子們往往能在高地異質空間中找到暫時的避難所與想像的家屋。以下幾個例子說明此一觀點。

在《藍天燈塔》中，作者對燈塔的空間形式做了一些描述：

燈塔像巨大的白色煙囪，直徑三公尺半的一個大圓筒，基座寬而頂端窄，差不多五、六層樓高。塔身對開兩扇大窗，可以眺望，也能招風，桑可便是從面山的那個窗口，側身甩進燈塔內的……²¹⁵

由此可見白色燈塔的空間意象是明亮、開放且和善的。同時，燈塔管理員兼作家的林離世，則是空間中的啓發者，暫時收容了逃家的小胖子與鬍鬚，以及「意外」進入空間的桑可，不但照顧了三人，給予「家屋」的溫暖（穿衣）與撫慰²¹⁶（觀察傷勢），使他們躲避了外界的壓力、成長的困惑與風箏帶來的危險意外，同時還給了他們選擇人生方向與學習獨立的啓發，使其重新振作、離開避難所（燈塔）並且重新面對困境（成長困惑）。這是作品中典型具有避難所象徵的高地異質空間，同時，也可以從下列幾點來觀察作者運用避難所象徵的方法。

其一，燈塔的基本象徵如指引（人生）方向、提點危險之處以及守護安全等，能使讀者快速掌握並獲得認同，因此燈塔「光明」的空間意象能夠迅速確立。

其二，燈塔管理員林離世以自身的寫作愛好為例，強調尋找人生道路的重要，並開導逃家的小胖子、鬍鬚以及意外進入燈塔的桑可。這是作者對於少年主人公們因「迷失方向」而做出逃家、叛逆行為所預設的要素，固然有一部分也是為表現作者個人對投入寫作生涯的解釋與自勉，但基本上，充滿成人與智者形象的林離世是避難所空間中提供溫暖與力量的象徵，也是暗喻「家屋」中的父母形象。

巴舍拉，《空間詩學》，頁 28-29。）

²¹⁵李潼，《藍天燈塔》，頁 134。

²¹⁶同前注，頁 135。

其三，林離世不但是異質空間中的啓發者，也是燈塔指引人生方向象徵的一部分，加之他作家的身分，衍生出燈塔做爲文學作品與作家的象徵，把文學作品中當做人類文明大海中的「燈塔」。

其四，作者刻意安排三組人物有三種不同進入燈塔的路徑：包括乘風箏飛上去，砍出道路攀岩而上以及循便道拾階而上，都具有象徵意義。例如：以搭乘風箏與直接破除藁荒攀岩而上都是充滿少年的想像力與不顧後果的衝動，雖然桑可所面臨的危險意外反而帶來解決困境的方法，但作者更強調鄭虎等成年人物尋找階梯進入燈塔的方法，並指出：「這個阿邦，什麼事都要硬著來，他一定不知道要找便道……」²¹⁷來說明少年應該多思索面對困境的方法，而非強硬的與環境發生衝突。

其五，在碉堡中發現的籃球，顯然是少年人物刻意留給成人的線索，期待成人能夠多觀察少年，體會其心思，從中發現少年們叛逆與離家的可能原因。這也是少年們嘗試離開童年的家屋時，面臨外界困境感到恐慌，而期待能夠再次與家屋或父母有所連繫的象徵。

由以上五點可以發現，象徵避難所的高地異質空間往往是具體而微的「家屋」想像，是少年主人公離家後面對衝突或是解決衝突時，作者所安排溫暖、安全與明亮的，且摹擬「家屋」的異質空間，其中甚至也有摹擬父母的成人角色提供少年主人公們啓悟的機會。另外，作者設計異質空間的象徵往往歧異性與複雜程度較高，可能在一個異質空間中同時具有矛盾、相衝突或是雷同的象徵與想像，但是在高地異質空間的規劃與設計上，有二點是共有的：一是必然有一異質空間位處小說場景中的制高點，二是高地異質空間必然有一個是具有避難所特質的。從這兩個共通點來看，作者設計具有避難所象徵的高地異質空間，其用意是非常明顯的。

接著，再從《博士、布都與我》來看，避難所象徵的高地異質空間與權力的施展也有密切的關係。書中一行人在南澳大山的岩頂平台上找到野人「依牙累」的洞穴住所，發現野人其實是布都的姑婆歐米果失蹤多年的弟弟巴吉魯。巴吉魯當年因爲與同伴偷駕

²¹⁷李潼，《藍天燈塔》，頁 147。

舢舨出海，結果遭遇颱風造成舢舨翻覆，獨活的巴吉魯為逃避刑責與社會壓力，在山中躲藏三十多年²¹⁸，逃避了刑責卻受盡內心的折磨。作者在安排巴吉魯躲藏的洞穴是為處吉塞溪中一塊兩樓高的岩石平台（頁 218）：

岩頂平台的正前方，是一面掛滿綠藤的山壁，山壁下有座洞穴，人群圍在洞穴外三、四公尺，環繞成半圓弧型，人頭交叉遮擋，我看不見洞穴的景象，於是和博士悄悄移步，繞到山壁右後方的一塊凸出大石，攀住青藤，像下俯瞰。（頁 224）

從這段描述和小說的情節安排，可以看出以下二點。

其一，作者安排巴吉魯躲藏在澳花村最高的深山——南澳大山中，並且安居在山中溪床邊「一塊兩樓高的岩石」（頁 218）上，標明此一顯著的高地異質空間。接著作者再讓主人公們攀上青藤，由更高處來往下俯瞰這個異質空間。由此可以發現，作者在書中安排高地異質空間時，會將場景一層層拉高、將人物所處空間位置與視角逐層提高，同時也將讀者的視野擴大，提供以更客觀的「居高臨下」角度來觀察與思索問題。

其二，由於巴吉魯無法面對在權力機器下運作的舊有空間，因此必須逃離社會、進入「無地點」的深山中，為自己尋找另一「避難所」以躲避權力的壓迫，因此這個避難所既是提供巴吉魯安全與保護的「家屋」，也是帶罪的巴吉魯暫時躲避責罰的「偏離異質空間」，同時，作者也利用空間中的物品，呈現出加諸罪則感與壓力的權力空間：

「依牙累」在洞穴裡搜出一截衣袖和那頂補綴過的藤編斗笠，還有那把弓箭。他說，箭身纏繞的線就是在清水崖下撿到的那團魚線。他纏繞得那麼緊、那麼牢固，是不是那天偷竊舢舨的記憶也是這樣纏繞著他？（頁 234）

縱然依牙累以深山做為避難所，同時自囚於「偏離異質空間」的洞穴，但他處於隨

²¹⁸李潼，《博士·布都與我》（台北市：民生報，2001），頁 230-233。

時可以觀察到澳花村的高地，被迫時時要居高臨下的思索問題，因此他仍無法擺脫內心的罪責感：

「依牙累」躲避了別人的責備，卻帶著永不消失的愧疚，躲在深山裡，這痛苦是雙倍的……他在深山中的日子，上天已經給他懲罰，「依牙累」的良心，給他的罪做了最公平的仲裁。(頁 233)

由此可見，岩頂平台的洞穴既是避難所，也是巴吉魯自懲的異質空間。

根據上述二點，作者在《博士、布都與我》中運用高地異質空間的象徵，比起《藍天燈塔》中的避難所與家屋原形，又更進一步的觸探了空間中的權力施展與懲罰的問題。使得深山中的避難所同時具有了監獄的想像，岩頂平台的洞穴也擁有觀察世事、避難與囚禁的多重空間意象。另外，作者設計層層攀高的場景與空間，可以看作是由底部的、形而下的與人間性的具體空間，向上至高處的、抽象的與神性的思維空間。人物們在攀上南澳大山之後，由上而下俯瞰溪流與澳花村，才體認到族群和諧、環境保護、媒體道德與人道精神等抽象概念。這是作者設計高地異質空間的又一項特質。

最後，再回過來看前文所述《四海武館》中的高地異質空間——三角巨巖，這是從家屋的空間原型過渡到懲罰的權力建築最好的例證：「三角巨巖頂的秘密基地，既然曝光（你說是避難所，也可以），就當是公開展覽台吧！我倒要數一數，還有多少人來參觀。」²¹⁹三角巨巖所擁有的高地特徵、偏離異質空間形式、避難所象徵²²⁰、家屋想像與規訓的權力建築，都在其中展現。從原本具有私密感的家屋（秘密基地），到人物後設體認的避難所，再到被眾人凝視的監牢（公開展覽台），一連串的變化都在同一個高地異質空間中展現。而這樣一種提供多元省視角度與過渡的空間意象，是李潼少年小說中相當具有特色的一點。

²¹⁹李潼，《四海武館》，頁 092。

²²⁰「三角巨巖頂的秘密基地，既然曝光（你說是避難所，也可以），就當是公開展覽台吧！我倒要數一數，還有多少人來參觀。」（同前注，頁 092。）

（三）多重象徵的高地異質空間

由上述考驗型與避難所象徵的高地異質空間的說明，可以了解到李潼少年小說中的空間意象隨著作品的寫作年代遠近而有趨向多元的發展方式。小說中的場景不是單純的人物安置與移動的空間，其中的象徵與想像都是不斷的、多重的累加在同一空間裡，或者是同一異質空間特質陸續出現在不同而又相關聯的場景中。以下舉幾個具有多重象徵的高地異質空間來說明此種現象。

先以《順風耳的新香爐》²²¹為例。順風耳在走出廟門（家屋）打算尋找香爐並「自成一家」之後，開始面臨一連串的衝突、困境與神力消失的挫敗，最後爬上「山頭平台」，進入馬戲團尋找香爐²²²。順風耳再一次失敗後，走出帳棚由山頭平台往下看見整個南方澳漁港的夜色，並且開始反思「離家」的目的、「家」的意義與「父母」的用心：「……但是目標雖在，前程卻茫茫，一如此刻的暗夜，身在何處都不確知，下一步該怎麼辦？這其中有什麼自己不知的問題梗阻著？悄悄轉回媽祖廟去吧？」（頁 183）作者利用第十三個章節所有的篇幅來描述千里眼與順風耳在天庭與魔界的回憶，並藉由這樣的回憶來對比順風耳的神界與人間「地方錯置」(anachorism)的問題，並且重新認可「家」(foyer)的安全感與價值。這可以看做是順風耳藉由外部的空間經驗來重新認定「家」的地方認同之歷程，當然，作者利用大量篇幅讓順風耳遊歷整個南方澳，也是帶領讀者認識南方澳的空間。另外，作者也有相當可能性的也要讓預設的宜蘭在地兒童讀者，透過小說中的空間意象使其認同南方澳（宜蘭），這不但要讓小說人物有「家」（南方澳媽祖廟）的地方認同，也可看作是讓宜蘭在地兒童讀者有宜蘭「家鄉」(homeland)的地方認同。

山頂平台的高地異質空間，不但造成順風耳最後一次的挫折考驗，讓他開始放棄尋找香爐，同時也提供順風耳冷靜思考與反思的機會。而順風耳在山頂平台的斜坡上躺了

²²¹ 「當然從小說的理論觀點來說，這本少年小說似乎不像小說；因為小說是以真實世界為背景，不慘雜任何神奇或超自然的現象，所以看過後，可能會給人一種錯覺，就是它又像小說又像童話，這是很大膽的一種嘗試。所以林良先生說：『這是一本富有童話精神的小說。』」（馬景賢，〈富有童話精神的小說——《順風耳的新香爐》讀後感〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 139。）

²²² 李潼，《順風耳的新香爐》（台北市：民生報，2001），頁 135。

一夜之後，晨起受到土地公的啓悟，開始對於能力、現實與理想的問題做省思。最後在山頂平台決定去向：

撤走了馬戲團大帳棚的山丘平台，顯得十分寬闊，太平洋一無遮攔，真是山高海闊，山下的漁港小鎮，曲折巷道與交叉的馬路也盡在眼底。順風耳站在石階頂，雙眼搜尋媽祖廟高翹的瓦簷，雖然烏雲迅速聚集，媽祖廟頂的琉璃瓦，依然閃閃發光。順風耳就這樣走下了石階。(頁 207)

這一段文字不止是描寫現實場景中景象與夏季的天氣，也是要呼應小說一開始順風耳離家（廟）的背景與氣氛塑造，讓山頂平台這個高地異質空間的功能更加完善。

由於《順風耳的新香爐》中的山頂平台是李潼以宜蘭做為主要背景的少年小說中，最早運用到高地異質空間的例子，因此，其空間意象較為模糊，但是基本的異質象徵空間，如考驗特質與提供思維空間的特質都已展現，具有討論價值。

接著，李潼在《藍天燈塔》一書中開始運用繁複、多元的空間意象。其中意象較明確、並具有多重象徵的異質空間，則是桑可與阿邦在回頭灣所發現的碉堡。桑可與阿邦在小胖子與鬍鬚失蹤後，前往北關海岸尋人，意外發現一座廢棄碉堡：

碉堡內的嗆鼻霉味，逼得桑可和阿邦退也不是，進也不是，兩人就這樣停在碉堡口，傻楞楞的看。碉堡口的石壁上有個鏽蝕鐵鉤，或許這座碉堡曾有一扇鐵門，鐵鉤是用來串門栓的，現在，這鐵鉤勾住帳棚的營繩，給碉堡外的風雨拉扯得忽緊忽鬆。²²³

作者先運用了大量篇幅來描寫桑可與阿邦在碉堡內的探索與緊張氣氛，之後兩人在碉堡內過了一夜之後發現籃球的尋人線索與製作風箏的材料，也因此有機會飛向燈塔找

²²³李潼，《藍天燈塔》，頁 96。

到小胖子與鬍鬚。而碉堡作為多重象徵高地異質空間特質，有以下幾點可以說明：

首先，碉堡是桑可與阿邦的避難所與私密堡壘。雖然一開始碉堡的陰森氣氛讓兩人驚怕，但也刺激兩人探險的勇氣，這是碉堡提供的一次考驗，這是必須經過勇氣與好奇心十足的少年才得以進入的門檻，因此碉堡可看做為一種考驗型的異質空間。

再者，碉堡變成為兩人在尋找小胖子與鬍鬚的過程中唯一遮風避雨與過夜的空間，碉堡同時也是兩人離家後，歷險過程中認同的空間與避難所，作者還特別強調夜晚的風雨交加與第二天的光明晴朗。碉堡具有家屋安全、溫暖與保護的空間想像以及避難所的特質。

再次，碉堡位於海岸邊較高的位置，因此阿邦才得以在碉堡頂上看海（頁 115），桑可也因此在此被巨大風箏拉走（頁 8-10）。碉堡居高臨下的位置讓兩名主人公有機會在碉堡頂上「登高而望遠」，看見遠景也平復思緒的功能，桑可也才會在對小胖子與鬍鬚的思念中開始製作大型風箏（頁 115）。這一種提供形上思維機會的高地異質空間。

最後，二人在探索完碉堡後，桑可在黑暗中開始思索自己過去叛逆的行為。這是人物在家屋的私密感與安全感中放鬆之後的自省，同時作者也解開了小說情節中三支飛鏢的秘密（頁 99-101）。另外，二人找到疑似小胖子與鬍鬚游泳所使用的籃球，並且透過碉堡狹小空間裡映照出籃球橘色的光芒，帶來溫暖的、光明的正向感受，暗示小胖子與鬍鬚終將平安歸來（頁 103-104）。加之桑可在第二天於碉堡頂上被風箏拉走，意外地找到小胖子與鬍鬚，解決了情節衝突。碉堡也是一個提供線索，與解決衝突的異質空間。

除了碉堡本身的多重意象，碉堡以及前文所描述的獨立岩與燈塔等三個異質空間，之間也有著相互類比、呼應的關係。如小說中獨立岩提供了人物成熟與穩定性的考驗，而碉堡則提供勇氣與冒險精神的考驗，獨立岩的考驗雖然主人公們無法克服，但經過小胖子與鬍鬚失蹤的意外，讓桑可與阿邦有所學習，因此二人的勇氣足以克服碉堡提供的考驗，也由此才間接得以進入燈塔。另外，燈塔也在夜裡將「光明」的燈光掃過「黑暗」的碉堡，讓人物的內心感到撫慰：「……靠著燈塔的光，沒什麼好害怕的。」（頁 102）

這也是發揮燈塔「光明」的空間意象，以對比外在環境的「風雨交加」，並帶給棲身在碉堡中的桑可與阿邦一些溫暖。

由此可見，李潼在《藍天燈塔》中，其空間意象已具有相當程度的解讀空間，並且在小說場景中的數個異質空間也有呼應的關係。以下再舉《少年噶瑪蘭》的例子。

在《少年噶瑪蘭》中，主人公潘新格爬上草嶺古道的制高點，並在制高點隘口的雙層涼亭上休息。在涼亭中潘新格聽見颱風登陸的廣播，回憶起阿公向他說明他噶瑪蘭人的身分，與噶瑪蘭族的遭遇，並獲得一串山豬牙項鍊。之後潘新格為躲避一場雷雨，鑽進雄鎮蠻煙碑底下的小凹洞：

雷聲追趕過頭，但風雨不放過他，潘新格跑到一塊巨大岩石旁……一回頭，卻看見巨大的岩石上，赫然鐫刻了幾個大字——「雄鎮蠻煙」……橫斜的岩石題字下方，有小凹洞，他想也不想，直往這凹洞躲。²²⁴

接著，潘新格在雨中看見古道地磚發出五彩閃光，雨後，便已回到一八零零年。

從主人公進入草嶺古道的制高點開始，可以分做二個部分來討論：其一是制高點的涼亭，其二是雄鎮蠻煙碑底下的小凹洞。在涼亭的部分，可以將之看作是具有鏡式特徵的異質空間²²⁵，它包含了一個讓小說主人公帶來回憶以及鋪陳颱風將臨的靜態場景，同時也是讓主人公鏡照出內心自我的異質空間。其功能與象徵意義有：

其一，將主人公與外界隔絕，鋪陳即將獨自進入時空轉換處的氣氛：「空盪盪地不見一個遊客，這一路上山，也是沒見著人影，奇怪了……也因為遍山的芒草旺茂，被雲霧遮掩的山下景致迷濛……」（頁 80）原本應該可以登高望遠的制高點隘口涼亭，卻因為颱風將臨的關係看不見山下景色，也毫無人跡，這是作者操作高地象徵的一個特例。

²²⁴李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 92-93。

²²⁵米歇·傅柯指出：「我相信在虛構空間與這些截然不同的基地，及這些異質空間之間可能有某種混合的、交匯的經驗，可做為一面鏡子。總之，由於這片鏡子是個無地點的地方，故為一個虛構地點。在此鏡面中，我看到了不存在於其中自我，處在那打開表層的、不真實的虛象空間中。」（米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 403。）

其二，隘口涼亭是情節的轉折點之一，是潘新格與現代空間最後一次的接觸（聽廣播、吃餅乾。）。而貫串整個小說的颱風和大雨也自此展開，甚至可以想像連結到 1800 年的颱風與大水，以及潘新格夢中阿公在颱風夜提肉粽而來的夢境（頁 279-280）。

其三，在此一高地涼亭上，人物的心理是處於封閉的內省狀態，雖然是處於高地上，但卻是相當於封閉閣樓的空間原型想像，在空無一人並且四周雲霧繚繞的封閉環境中，保持了私密感與安全感，讓人物展開鏡照的回憶，觸探內心種族問題的癥結。這不同於前文高地異質空間的事例中，利用高聳、視野開闊的異質空間來化解情節衝突與解決內心問題的型態。這顯然與高地出現在小說情節中的順序與位置有關，一般來說高地必須出現在情節衝突當中或過後，才能做為化解衝突的異質空間，否則如本文的雙層涼亭出現在小說前半部、設定為人物回到過去之前，必須強調為具有鏡式特徵的異質空間。

至於在雄鎮蠻煙碑底下小凹洞的部分，則是可以看作是考驗型異質空間，結合了鏡照自我的象徵。

首先，進入時空轉換處的條件或是回到過去的門檻，是需要一名對於身分認同出現疑惑的噶瑪蘭族少年，在特殊天氣條件下，將時間、空間與人物結合，才得以進入另一時空。這可以看作是考驗型異質空間所設立的開關系統。而用以襯托考驗型異質空間氣氛的，則包括了文中設定的山頭制高點、傾盆大雨與雷聲所塑造出雄偉的空間意象，而這雄偉的空間意象也與讓人物回到過去的神秘、強大的力量，以及歷史洪流的意象相結合。

再者，一百多年歷史的雄鎮蠻煙碑原本即是累積無數時間的異質空間，作者也在文中將撰碑者劉明燈的時空堆疊上來。將一九九一年、一八六七年與一八零零年三個時空交疊，讓雄鎮蠻煙碑異質時間的特質愈趨強烈。

再次，碑文中的「蠻煙」有暗示噶瑪蘭族原住民之意，而中國的漢族官員劉明燈自然是以平蠻化夷的心態來到臺灣，尤其在進入「未開化」的噶瑪蘭平原時，便需要「雄鎮」一下在地原住民。而作者刻意安排一個噶瑪蘭族後裔的少年，在雄鎮蠻煙碑底下重回過去尋找族群認同，也是對過去歷史與殖民者心態的一種諷刺。而高聳巨大的歷史基

石出現破裂的缺口凹洞，成爲主人公的時空轉換處，其實也是象徵殖民者建立的歷史觀點業已從根部發生破裂。若從作者描繪雄鎮蠻煙碑的文字來看：「一回頭，卻看見巨大的岩石上，赫然鐫刻了幾個大字——『雄鎮蠻煙』。一樣是那個臺灣總兵劉明燈，在同治六年的傑作。」²²⁶則具有明顯的反諷意味。

最後，雄鎮蠻煙碑底下的小凹洞，是人物躲避風雨的真實基地，也是一八零零年噶瑪蘭平原「烏托邦」虛構空間的開關系統，同時也是累積多重歷史時空的異質空間，更是主人公尋求族群認同與看見內心自我旅程的時空轉換處。這樣一個奇異的地點顯然是真實基地、虛構空間的開關系統、多重時間特質的異質空間與鏡式特質的異質空間等四種空間意象的重疊。由此可見，作者安排雄鎮蠻煙碑底下小凹洞作爲小說中的時空轉換處，其用心與設計其實具有相當大的解讀空間。

在《少年龍船隊》中的拱橋頂，此一異質空間也提供相當多情節功能上的運用與象徵上的解讀，尤其是在情節上的運用，小說中諸多重要的關鍵都在拱橋頂上發生與被發現。從一開始主人公們看見上下兩庄的爭執以及火炎伯公劈了兩庄的龍船²²⁷，到人物們認識了洪炳哥，都是在拱橋頂上：

他們認識洪炳哥，就在這拱橋上。那是暑假的中期，大學聯考已經放榜。落榜的洪炳哥，正考慮提前入伍當兵，還是進補習班再念一年？這拱橋是他沉思或解悶的所在……橋的兩頭，各有一盞路燈，燈的光暈，照不到拱橋頂。光暈外的暗影，在橋頂交會，洪炳哥通常都坐在那裡。（頁 58）

作者描繪出拱橋頂的高聳與黑暗，強調拱橋的獨一特質與特殊意義，而橋的兩端正好是決裂的上下兩庄兩難問題的交匯處，同時也是洪炳哥思考：「提前入伍當兵，還是進補習班再念一年？」兩難問題的地點。拱橋頂可以說是作者安排人物們位於兩庄交界

²²⁶李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 93。

²²⁷李潼，《少年龍船隊》（台北市：天衛文化，2004），頁 44-46。

的「無地點」處，思索各種兩難問題的異質空間。

接著，耕吉、洪炳哥、鴻昌與日昇，以及林秀慧與林秀萍姊妹所進行的「拱橋會談」（頁 87-91），是上下庄兩方人馬在衝突後首次的集合討論種種兩難問題的地點，他們在討論過程中釐清了成人衝突與少年們爭執的問題分野、少年們比賽與不比賽的兩難局面以及傳統延續與不延續的不同困境。最後決定由少年們自組龍船隊進行比賽，以免傳統流失，並在種種兩難局面下作出了決定。同時，作者安排的超商大火也是在主人公們拱橋頂上發現的。甚至，火災時林秀萍也在拱橋頂上敲鑼示警（頁 91-96）。這些不但強調了拱橋頂位居兩庄之接交匯處與高地的特徵，也成為小說中人物與情節匯集的場景，其中更有無地點特徵的異質空間形象與思索兩難問題的拱橋高地象徵。

另外，拱橋頂還具有其他的象徵空間意義。如兩庄在發生超商大火與風災大水時，兩庄的界線便因為災難而被模糊，拱橋頂從原本消極的「停戰區」成為更積極促進兩庄交流、互助與「跨越界線」的橋梁。再如主人公們在關帝廟招惹了八家將，被追趕入庄，最後便是在跑上拱橋頂後，不再被追逐，因此，拱橋頂也具有安全的避難所象徵。

甚至，在小說結尾時，引發衝突的火炎伯公與林森伯公兩人也出現在拱橋兩端，觀看少年龍船隊的競賽：「少年龍船手們，都看見了拱橋上的火炎伯公與林森伯公；他們各持一炷香，抱著十幾串鞭炮，挺挺分站拱橋兩頭，不說話，只是看著。」（頁 157）在這裡，拱橋也揉雜了和平的、衝突紓解的與重新振作之地的象徵。總而言之，「拱橋頂」在小說中具有相當豐富的情節功能，其象徵意義更是包含了形成界線、跨越界線、和平與紓解衝突等。在異質空間特質的部分，它既是無地點的邊界，也是提供思索兩難問題的高地空間，更是衝突後的避難所。《少年龍船隊》可以說是作者將單一的高地異質空間依照情節賦予多樣象徵，並且用以貫串全文的例子。

從多重象徵的高地異質空間這一部分來看，作者將高地異質空間作了豐富的象徵空間運用，讓高地的意象更加明確，也讓這些凸出的高地形象成為李潼少年小說中特別容易被指認與分析的空間概念。而這些空間概念因為作者的用心規劃，在空間中被賦予的意義隨著作者寫作的進程愈來愈多元、複雜，可以提供討論的價值也愈來愈高。

最後，李潼在〈《少年噶瑪蘭》的背景故事〉一文當中提到他在面臨創作困境時，親臨故事場景高地思索問題的方法：

在這無所適從的期間，我採取「自然療法」，幾次到故事背景的兩個主要地點，冬山河口的加禮遠社和草嶺古道，站在那裏的沙丘頂上或山巔垭口「看風景」。我在那寂靜高處，試著將所有材料放掉，重新思考「我為什麼要寫這個題材？」、「最早感動我的人事是什麼？」釐清原點、鞏固意念，讓一切重新來過……²²⁸

這是作者個人在面對創作困境時解決問題的方法：「我在那寂靜高處……重新思考……」，其實近同於作者在創作小說時，安排人物、情節與場景所規劃的高地異質空間概念。甚至，作者也同樣讓面臨人生困惑的主人公們攀上高地、登高望遠，然後重新思索問題、化解情節衝突，同時，高地異質空間的象徵與想像也在此被發揮出來。

由上述的說明、舉例與觀點來看，我們可以發現李潼少年小說中的「高地」空間意象至少有以下三個特徵：

其一，顯著的考驗與避難特質：在神話空間中，人類面臨重大災禍、大水或末日時，接受神諭之人的避難所往往是在高山、高地，而高地帶給人們的象徵也不離神聖的、信心考驗的與遠離禍害的。在李潼的少年小說中，高地異質空間的考驗性質便能夠明顯的被辨認，成為進出此一異質空間的條件或門檻。而避難所特質也往往與小說中具體「家」的缺位有關，讓小說中的遊子們在「田園」中另尋具有家屋想像的避難所異質空間。而這些異質空間帶來的象徵與意義，在小說裡便成為影響主人公的成長啓蒙的關鍵。

其二，開放的自然環境提供撫慰：都市空間往往以摩天大樓摹擬並取代自然環境中的高地意象，但在李潼的少年小說中，「高地」意象多在自然環境裡，縱然有人工建物，也是建立在自然環境之中，而非「取而代之」。這一點固然可以從生態批評的角度來觀

²²⁸李潼，〈《少年噶瑪蘭》的背景故事〉《李潼的兒童文學筆記·戊寅虎年篇》（宜蘭市：宜蘭文化，1999），頁 28。

察，但是李潼在「田園牧歌型」的歷險時空小說中，強調的是開放的自然環境或近郊意象所帶給人物們內心的撫慰與心情的抒發，以及從中思考解決困境的機會。

其三，空間位置的提升象徵心靈與思維的提升：人們在重大災禍來臨時聽從神啓、先知或智者的指示逃往特定的、神聖的高地避禍，而登高本身便是一種堅信的考驗或挑戰。人們將身體置於更高的空間而保存性命，並且在高處俯視災難，同時也更加深刻地感受災難。而這種「登高望遠」是身體的移動與位置的提高，也是把視野提高與心靈位置提升，並對災難的現象進行更加抽象的思維，其中可能包含了對形上本體的敬畏與對現象世界的反省。而人們在山地避難獲得重生之後，必然要重回災害結束後的世界，再由神聖的高地重回複雜的現實世界。但人們在山地所感受到的災厄悲劇以及形上思維，則使心靈漸漸改變。同樣的，李潼少年小說中的主人公們，也是透過空間位置的提升來引發思索問題的機會，並且在冷靜地思索形上問題之後，再回到現實世界中去解決困境。其中包含的考驗性質與悲劇帶來的壯美感受或心靈提升，都是少年主人公啓悟歷程的一部分。

根據以上三點高地異質空間的特點說明，可以概括性地了解李潼少年小說中高地異質空間的運用與相關象徵。最後，再以加斯東·巴舍拉在《空間詩學》中提到浩瀚感（immensité）概念做出總結：

如果我們想要「體驗森林」，絕佳的表達方式就是處在「現場之浩瀚感」(immensité sur place) 的臨場之中，意即，處於「就地浩瀚感」的深度之臨場現當中。²²⁹

我們在這裡發現私密領域裡的浩瀚感是一種高張感（intensité），一種存有的高張狀態，是一個存有在一片私密浩瀚感的遼闊景觀醞釀發展的高張狀態。這就是「感通」的原則，感通接收到了世界的浩瀚感，並將它轉化為我們私密存有之高張感。感通在兩種龐然巨量之間建立了和解。（頁 289）

²²⁹加斯東·巴舍拉，《空間詩學》（台北市：張老師文化，2003），頁 281。

加斯東·巴舍拉認為，「現場之浩瀚感」所帶來「世界的高張感」與「內心的高張感」在「感通」之下可以相融，取得平衡：「透過私密空間與世界空間的（浩瀚感），這兩種空間相互接觸、變得相似。」（頁 299）而在這一種感受之下：「……人類的詩意宿命就是做為浩瀚感的鏡子；更正確地說，透過人，浩瀚感（immensite）變得可以意識到自身……人是一種遼闊（vaste）的存有者。」（頁 292）據此來看，李潼無論是自身在創作少年小說的過程，還是設計小說人物啓悟的歷程與安排作品中的象徵空間，其實都點出了「私密空間」與「世界空間」的相互接觸、映照與和解的關係，由此塑造出人物遼闊（vaste）的存有價值，而這種價值往往是在小說中透過高地類型的異質空間來展現的。

三、瞭望台

「瞭望台」是李潼少年小說的空間意象中，具有鮮明形象、豐富象徵與異質空間特質的類型。瞭望台的象徵空間主要是說明：小說主人公在安全距離外，進行對事物、現象的觀察，並從對於觀察對象的疑惑轉而成爲認同或參與，進而受到啓蒙。而這一過程都是在一個具有一定高度、遼闊視野與保持安全距離的建物或高台上進行的，因此歸類爲瞭望台類型的異質空間。

現實世界中的瞭望台具有一項特點，即是瞭望台雖然是建築在地面上的建物，但經常是以簡單架高的方式盡量往天空搭築，或直接在桅杆、巨木或三四支木樁上搭建簡陋的平台，讓人所處的空間與位置提升得愈高愈好，與地面的聯結則是愈少愈好，將瞭望台形成一種看似懸浮在半空中的建築空間，而此一空間本身充滿危險、緊張與不安定感，這固然與瞭望台原初的警戒與防衛功能有關，但其建物的象徵則更值得探討。諾伯格·舒爾茨在《場所精神：邁向建築現象學》一書當中提到：

……「位於地上」則表示建築物由一個基座中發展出來，這基座就如同介於天地之間單獨的、古典的物。最後「凌空於地面」則表示地面仍保持著連續性；建築物以非物質的支柱（pilotis）置於其上，而且好像存在於一個抽象的，「宇宙式」空間之中。」²³⁰

從這段引文當中，可以了解到「位於地上」與「凌空於地面」的建築物在「天地之間」表達出來的精神有所不同。而瞭望台雖是「位於地上」的建物，但卻有著「凌空於地面」的趨向，其空間意象運用在少年小說當中，或有討論的空間。

瞭望台異質空間在小說中可以是意象上相同，造形與功能上卻不盡相同的現實建物或自然地標，如《少年龍船隊》中的拱橋與《四海武館》中的三角巨巖，即是瞭望台異質空間的變形。此二者雖然分別是橋梁的人工建物與自然景觀，但在小說中所發揮的功能與意象類型，卻是著重在其可供眺望的空間位置，以及提供了主人公瞭望、觀察事件進而啓悟的功能，形成一種鮮明的瞭望台異質空間。

本文將分作具體事件的觀察、形上意義的探索以及建構歷史性的範例等三個部分逐一作分類討論。並著重在瞭望台本身的象徵空間、傳達的精神以及它在小說中發揮的功能，並從人物觀察的現象，以及觀察所帶來人物自省或發現內在自我的功效，證明其異質空間特質。

（一）具體事件的觀察

在李潼的少年小說中，主人公在面臨衝突之際，往往暫時抽離舊有空間，登上瞭望台異質空間，保持一定距離、冷靜地觀察產生衝突的人、事、物，並且從中獲得啓發，重新認同觀察對象而離開瞭望台，甚至積極參與其中。簡言之，瞭望台異質空間在小說中最大的作用，就是作為主人公暫避衝突，並從隔絕、對立到觀察，再從觀察到認同、參與，此一過程的象徵空間。

²³⁰〔挪威〕諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz）著，施植明譯，《場所精神：邁向建築現象學》（臺北市：田園城市文化，1995），頁 179。

但在李潼少年小說賦予單一空間多重意象與提供多元解讀空間的前提之下，瞭望台空間意象有相當成份可能會與高地空間意象重疊、互涉，而二者最大的區別在於：瞭望台特別強調人物在安全距離外的觀察現象、暫不涉入其中並保持客觀的立場，以觀察的對象為主體，並且著重於從觀察到參與此一過程空間意義的轉變。

以下試舉例說明瞭望台異質空間對事件的觀察功能及其意義。

《四海武館》中的三角巨巖，即是一個典型的、能夠居高臨下並巨細靡遺地觀察村裡動靜的瞭望台異質空間：

在巨巖頂上，居高臨下，能看見進出竹林拱門的所有熟人外客，監視那些行蹤詭異、目地不明的貓、狗、水牛和白鷺鷥，還能看見不遠不近的海灘，和那些不大不小的各種船隻悠悠盪盪。而竹梢的綠葉遮遮掩掩，底下的人要發現我，除了好眼力，若沒人通風報信，也不是那麼容易的事。²³¹

從這段文字可以發現，三角巨巖具有「居高臨下」、「看見」與「監視」等功能，使主人公能夠提升一定高度地「看見」大部分的村落空間，同時「監視」所有人、事、物的一舉一動，並且又具有相當程度的安全性和隱密性。

在主人公的部分，屢次進出獅團的張家昌由於不願再「讓師叔公當大家的面羞辱我。」（頁 77），加之少年對團體歸屬、自我認同猶疑不定的矛盾心態（頁 67），促使他找尋一個具有相當隱密性又同時具有獨特視角足以「監視」一切的瞭望台，不但可以躲避衝突、尋求避難甚至可以施展「凝視」（gaze）的權力。小說中三角巨巖成爲一種瞭望台的異質空間，讓主人公張家昌得以對外事件進行觀察，進而獲得啓蒙、解決衝突。以下分作幾點詳述作者如何規劃「範域」²³²（domain），以及瞭望台異質空間在事件觀察、啓蒙的運作方式。

²³¹李潼，《四海武館》，頁 77。

²³²「……範域具備充足的意象，使人想像生存空間的一致性，進而建立起人與自然環境間的秩序。」見范銘如，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北市：城邦文化出版，2008），頁 155。

其一，在規劃「範域」(domain) 空間元素的部分。作者先以四海武館作為「場所」²³³ (place) 的核心，具有家庭的價值，同時也象徵「家」。而張家昌便是逃離「家」的成員，希望能暫時躲避四海武館這帶給他壓力的社交圈，他必須在舊有「場所」之外，另尋一個取代或模擬「家」的「場所」。於是，作者規劃出竹林拱門邊的三角巨巖作為新「場所」。

原本喜歡獨自在竹林拱門下乘涼的張家昌，好不容易暫離四海武館社交圈中的壓力，卻又受到賣魚阿炮的打擾，於是爬上更具有隱密性的三角巨巖頂上(頁 76-77)。而三角巨巖原本是一個單純的「場所」空間元素，但由於其居高臨下的地形，可拓展人物的視野，甚至能涵蓋最廣域的小說場景，作者由此規劃出更大的「範域」：「能看見進出竹林拱門的所有熟人外客，監視那些行蹤詭異、目地不明的貓、狗、水牛和白鷺鷥，還能看見不遠不近的海灘，和那些不大不小的各種船隻悠悠盪盪。」作者將三角巨巖做為場所的中心，透過人物視野由近而遠、由巨巖旁的竹林拱門拓展出玉田村，直達海邊，規劃出整個小說的場景。這樣的場景將悠閒的平原村落意象與主人公的對地方空間的認同作出聯結，表明這是張家昌生活、生長的「範域」。這「範域」表面看似寧靜，足以紓緩人物的社交壓力，但實則卻是張家昌面臨成長風暴時所要對抗的空間，於是他要「監視」範域中的一切事物，並建立出以三角巨巖為個人隱密的「場所」與整個龐大的「範域」對立。

三角巨巖是具有「家」象徵的場所，用以區別另一個「家」——以四海武館為核心的場所，甚至能夠表現出與整個村落對立的勢態，以貼近主人公的心理狀態。三角巨巖在功能上可以將人物視野由「場所」拓展至「範域」，是一種鮮明的瞭望台異質空間特徵，可以讓主人公透過瞭望台觀察「範域」中的現象、對事件作出反應，或是與其他人物互動，同時，也讓張家昌與玉田村的地方空間建立起關係。

其二，在事件觀察的部分。主人公位於三角巨巖上，縱然能夠監視村中大部分的空

²³³ 「……場所是指以自我為中心，從家為核心往外擴展的社交活動地點，有顯著的範圍或界線，具有親近、集中和封閉性等特徵。」(范銘如，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》，頁 155。)

間，但仍然只是局部的、表象的與片面的視角。村中仍有很大一部分的空間與線索是在主人公視角之外進行的，如師叔公的關心和四海武館拒賽的消息。其中暗潮洶湧的情節發展，往往是主人公的視角無法「監視」的。

小說設定主人公處於能夠俯視大部分村落空間的位置²³⁴，仍僅限於部分事件的片面觀察，如一次阿炮的鞭炮引線遭二隻黑狗撒尿²³⁵以及觀看庫洛、水牛和鷺鷥的表演（頁98-101）。而村中另一個與三角巨巖形成對立的，讓張家昌想暫時逃避、不願面對的空間，如四海武館及其成員，仍持續給予心理壓力與「反監視」：

……我探頭再看，看見了寬鬆白衣、黑褲和黑布鞋的師叔公。我嚇得縮回來。這回我不敢笑了。腦中閃現一幅可怕的畫面：「師叔公握一隻長棍，單手雙腳的從竹叢底下攀爬上來。他臉不紅、氣不喘，只殺氣騰騰，要捉拿我到案，重新加入習武弄獅的折磨。（頁89-90）

兩個針鋒相對、互相監視的空間形塑出小說中重要的衝突要素。

簡言之，三角巨巖做為一種提供主人公觀察現象的瞭望台異質空間，可以使人物進入更立體的空間結構，改變其視界來觀察事件。但受到小說敘事的限制，人物僅能對事物做片面、局部的觀察，但同時也發揮人物塑造與情節推動的功能。更重要的是，瞭望台異質空間的三角巨巖也成為一個與全村對立、象徵少年脫離歸屬、追求獨立的象徵空間。

其三，在獲得啓蒙的部分。主人公張家昌在瞭望台異質空間中，先是以悠閒的、欣賞風景般的目光對街道上的人、事、物進行觀察，並且以抽離、嘲諷或戲謔的態度來看待鬧劇。他利用了三角巨巖居高臨下的位置，冷眼旁觀阿炮的鞭炮遭狗尿淋濕的糗事，

²³⁴這固然可以看作是張家昌自以為在瞭望台上施展權力、進行監視，但實則卻是自囚於三角巨巖頂上，以求隔絕師叔公與武館成員們的監視，表現出少年的脆弱的自尊與矛盾心理以符合小說主題與人物塑造。

²³⁵李潼，《四海武館》，頁79-83

並且展現出戲謔的態度（頁 80-83）。張家昌以瞭望台俯視的角度來觀察地面上的事件，而瞭望台的隱密性也提供給他相當的保護與監視他人的權力，不過這隱密性與權力很快地隨著張家昌的笑聲與「他在巖頂給曬得乾酥……我知道了，四海武館的人當然也知道了。」（頁 109-110）一起消失了。

張家昌在瞭望台異質空間的獨特性與私密特質遭到破壞後，原本只想冷眼旁觀態度和自尊不得不轉變與下放，甚至開始展現出對過去生活，以及與人群互動的渴望：「人，真奇怪，輕鬆愉快超過某個地步，突然會覺得慌張又無聊。尤其在你以為會有人來參觀……但，結果是靜悄悄、冷清清，你看著、等著，突然就寂寞起來。」（頁 93）這已是三角巨巖做為瞭望台異質空間在消除私密特質之後，促使主人公做出心態上的轉變。

之後，張家昌和阿炮同時看見庫洛、水牛和鷺鷥的互動過程，從中體悟到武術概念，讓張家昌看得入迷：「我高站著，卻沒有高高在上的感覺。」（頁 100），在此，瞭望台異質空間居高臨下的視角，隨著張家昌對武術的熱愛與參與，由瞭望台頂降回地面，原本臉皮薄的個性也隨之削弱。而原本位置處於巖頂上的張家昌，也因為與在地面上的阿炮同時目視三隻動物的互動，形同共享了這具有理解門檻、隱晦的武術概念，讓張家昌原本擁有這瞭望台異質空間的獨特視角的權力被消解。監視的樂趣與為維護自尊的避難空間一旦失去，其駐留在瞭望台頂上的理由也隨之消失。

同時，作者也利用鷺鷥的飛翔姿態扣回張家昌與四海武館的衝突，書中寫到：「那隻白鷺鷥……從容的揮舞白翅，一種很優雅的道別姿勢……道別，不論圓滿或不圓滿，都該有個態度……我這樣離開獅團，似乎有點兒不明不白……」（頁 102）主人公反省自己幾次進出四海武館，卻又不告而別，而開始思索責任感的問題。三角巨巖原本具有考驗性質的異質空間，也因為阿炮輕而易舉地攀爬而上，而完全地消解了其隔絕與對立的特質。最後，瞭望台與外界的對立性、獨特視角與觀察功能等諸多特質逐一被打破，張家昌也隨著觀察的過程，讓練武遭遇的瓶頸獲得解決，心態上有了轉變。於是，張家昌獲得啓蒙，自此離開瞭望台，重回四海武館。

由上述二點來看，小說人物的視角因為敘事的角度，而無法企及空間中的所有面向，

但作者將人物安排於場景中的瞭望台異質空間中，確實可以改變人物的視角，並藉由空間特質的變化帶來的人物心理的轉變。另外，在小說的規劃中，瞭望台異質空間與外界的空間是一段由二元對立到逐漸消解弭平的過程。原本瞭望台的諸多優勢逐一被消解之後，主人公也不得不開始轉變，並進行反思。

接著，在《少年龍船隊》中，位居村中制高點的拱橋，也是象徵化的瞭望台異質空間：「耕吉站在拱橋上，居高臨下，看得清清楚楚，但是他想不通，老人家思想周密，辦事穩當，比嘴上無毛的少年要牢靠，怎麼上下庄的兩個老人，偏不是這樣？」²³⁶ 其中「居高臨下」和「看得清清楚楚」等特徵符合了瞭望台的觀察功能，而「怎麼上下庄的兩個老人，偏不是這樣？」則是在觀察後人物對事件的反思與價值評斷。在小說中從兩庄的斷絕來往（頁 58），到颱風造成的大水（頁 72）以及超級市場的大火（頁 92），作者都有安排人物在拱橋上進行瞭望，使拱橋成爲《少年龍船隊》中最鮮明的瞭望台式異質空間。

另外，包括耕吉在拱橋上目睹火炎伯公劈壞龍船（頁 46），以及一連串兩庄人馬的爭鬥與衝突，也唯有拱橋能處於抽離、隔絕紛爭的位置，形成與其他空間對立、倒轉或再現的異質空間²³⁷。這都是判斷拱橋做爲瞭望台異質空間的重要特徵。

以下以異質空間的對立、再現與倒轉等三方面，來探討拱橋形成瞭望台異質空間的主要方法與特徵。

其一，人物在拱橋上能夠進行概念性的理性交流、合作與觀察，正好與充滿非理性情緒、隔絕與動亂的村庄形成對立。例如，在兩庄對立之後，斷絕來往，造成生活中諸多不便，於是售貨車便選擇在拱橋上做生意，讓兩庄的人得以在這「停戰區」進行交流：「生意人想個妙法子，乾脆將小卡車開到上下兩庄交界的拱橋正中央，讓買東西的婦人前來採購、交收會錢，外加談天。這裡是兩庄的交界，誰到這裡都不算犯規……」（頁 57）於是，拱橋成爲動亂村落中唯一的烏托邦，可以讓人理性而愉悅的在此「採購、交

²³⁶李潼，《少年龍船隊》，頁 46。

²³⁷米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 403。

收會錢，外加談天。」這可以看做作者為強調兩庄決裂的誇張程度，或是對整起爭鬥鬧劇的諷刺，但是，拱橋的確成爲一個與全村對立的異質空間。

另外，在小說中少年人物們在兩庄決裂後，也多在拱橋上進行交流與對談，甚至是討論解決停辦龍船賽問題的重要會談。其中林秀慧與洪炳哥理性的對話相對於林森伯公與火炎伯公的非理性爭鬥，以及村庄的無理爭鬥必須由拱橋上討論的合理方案來解決，都顯示出拱橋已成爲一個相對理性、和平的異質空間，甚至能夠帶來解決衝突的方法：「上下兩庄各挑選一隊少年龍船手的計畫，在中秋夜的『拱橋會談』後，愈來愈可能實現。」（頁 99）拱橋形成的瞭望台異質空間不但有明確的烏托邦象徵，還是與村庄鬥爭形成對比的理性空間，更加凸顯了瞭望台異質空間的對立特質。

其二，人物們在拱橋上對事件做出觀察、同時模仿，並且也在瞭望台異質空間中再現。例如，兩庄的爭鬥深刻地影響了林秀萍的態度，讓林秀萍爲自己的家族與村莊展現明確的立場，讓成人間的鬥爭延伸到少年人物當中，兩庄的決裂勢態也在拱橋形成的異質空間中具體而微的再現：「耕吉覺得這女生真煩人，故意逗她，『你已經超過上下庄的中線，你知道嗎？唉——你已經變成叛徒了。』林秀萍猛然彈起，趕緊撤退……」（頁 72）

又如人物們在中秋夜進行拱橋會談時，除了要解決龍船賽停辦的問題，還要解決鴻昌被林秀萍罵「叛徒」的心結：「鴻昌說，你以後不可以叫人叛徒，不要限制人家的行動。」（頁 91）同樣也是空間外鬥爭於異質空間中再現的結果。在會談過程中：「靠得是林秀萍和日昇兩個傳聲筒，把話傳來傳去。」（頁 89）的間接談話方式，這除了是表現林秀慧與洪炳哥間的曖昧情愫；也是對現實世界中政治外交、軍事鬥爭中對話方式做出的摹擬與諷刺；更是呈現了衝突過程中當事人難以直接交流的尷尬場面。

在「拱橋會談」中林秀慧與洪炳哥間接而隱晦的溝通過程，其實是再現了林森伯公與火炎伯公爲了顧全自身顏面，而無法直接對話的狀況。所以，拱橋形成的異質空間不但與外界形成對立關係，同時也再現了情節中重要的衝突與癥結，而其中模擬與諷刺的成分，也讓瞭望台異質空間的解讀面向更加多元。

其三，人物們在瞭望台異質空間中觀察外在事件、進行反思，並在過程中逐步消解衝突、完成和解，最後達到參與其中，並繼承傳統的目標，而這過程也可看做是原本兩庄對立型態的倒轉，是小說中拱橋瞭望台異質空間中最重要的特徵。

從小說的衝突發展來看，其實是一段原本就充滿對立特質的上下兩庄，從相互競爭到完全決裂的過程，因為無論從二庄的地理位置、競賽宿怨或家族恩仇來看，兩庄的互動與發展都有對立與競爭的成分。但是拱橋瞭望台異質空間的發展，正好相反，它成為兩庄在決裂狀態下逐漸彌補、趨向合而為一的狀態。

從一開始婦女們在拱橋上採購、標會（頁 58）到林森伯公率隊過橋救火：「……這也是林森伯公在龍船事件以來，第二次跨過拱橋到上庄，這對上下兩庄的和氣，不是有很大的價值嗎？」（頁 99）都是在減緩兩庄間的衝突對立。到了鴻昌孀孀生孩子分送紅蛋（頁 102），以及林秀萍向火炎伯公借大漁網來牽罟（頁 108），都是兩庄透過拱橋而完成的和解動作。拱橋的異質空間其實是上下兩庄分裂發展的倒轉，使兩庄逐漸消弭隔閡，趨向合作共榮。

除了上述三點關於拱橋異質空間的對立、再現與倒轉，還可以從幾個基本的面向來探討拱橋的瞭望台異質空間特質：

首先，拱橋瞭望台異質空間的觀察與警示、戒護功能，一再地被強調。如小說從一開始的劈龍船事件（頁 45-46）到超級市場的火災（頁 92）：「橘紅色的火光，在上庄亮起。夜已深了，怎會有人燒紙？」

六個人都站在拱橋頂，向上庄觀望。」（頁 92）都是眾人在拱橋上目擊見證的，於是拱橋形成一種可供居高臨下、遠觀事件的瞭望台。同時，瞭望台的警示功能也在大火時，林秀萍在拱橋上拚命地敲鑼示警（頁 94），完全地發揮出來。而在八家將追逐少年人物時，拱橋代表的庄界內外的象徵，也足以顯示瞭望台異質空間的戒護功能，讓庄外人士不敢隨意侵入。

再者，瞭望台異質空間除了可以觀察其他空間發生的事件，同時也能促進少年人物的啓蒙。如鴻昌和日昇等一行人被八家將追逐到拱橋上，最後由八家將的譏諷對話中點

出問題：「『你們這些垃圾少年，划龍船也會冤家相打，垃圾庄，無效啦！』

也許氣喘的厲害，也許八家將說的也是事實，也許再回嘴，後果難料，一夥下庄少年沒一個敢出聲辯解。」（頁 142-143）雖然真正冤家相打的是成人，但這種對全庄的羞辱足以讓少年人物們在拱橋頂上深刻地反省，也加強他們恢復傳統組隊划船的決心。

再次，拱橋異質空間也可以是單純放置人物的場景，對比出人物轉變的差異。如小說中洪炳哥第一次出現時的形象：「耕吉轉看橋的四周，突然發現對面的橋欄作了一個人，穿著暗色長褲、暗色 T 恤，亂糟糟的頭髮下，一張慘白的尖臉……」（頁 58）到洪炳哥認識林秀慧之後：「耕吉看得出來，洪炳哥愈讀愈來勁，禮拜六傍晚，在拱橋看到他，洪炳哥的小綿羊騎速快了些，人也一次比一次精神。」（頁 100）這兩次人物形象的描繪，都為顯示洪炳哥為重考而感到受挫，以及受到愛情的鼓勵之後的對比，同時，也是瞭望台異質空間透過倒轉的特質，逐漸拉近上下兩庄青少年的關係。

最後，拱橋本身被賦予多項象徵，而且多與小說主題及其異質空間特質皆有關聯。如拱橋可看做是象徵連結兩庄合作的友誼橋梁，也是兩庄決裂倒轉發展的異質空間。又如少年龍船隊在順利競賽之後，兩庄的成人們都在拱橋上觀望（頁 149），以及火炎伯公與林森伯公分占拱橋兩頭放鞭炮慶賀（頁 157），都是象徵兩庄的連結，以及對文化傳承的認同。另外，作者還利用了與拱橋相關的水燈意象來扣住合作的主題，強調上下兩庄的村民本來是不分你我的：「這些精美的水燈，從河的兩岸出發，漂漂蕩蕩，卻在河中交叉前進、結伴同行，還沒穿過拱橋，便分不清哪盞是上庄放的、哪盞是下庄放的。」（頁 71）這都是與拱橋相關的象徵空間運用。

綜合前文所述：《少年龍船隊》中拱橋所形成的瞭望台異質空間，與上下兩庄形成的外的空間有著對立、再現與倒轉的關係，並且強調了瞭望台象徵的觀察、警示與戒護等功能，可以讓人物透過這些功能促使啓蒙與轉變。同時，拱橋也可以是單純承載人物的空間，對比出人物的轉變，並且賦予多樣化的象徵，以扣緊小說主題。

總而言之，在李潼的少年小說中，瞭望台異質空間總能提供對外現象的觀察，並由此觀察來達到人物的自我反省與啓蒙。並且無論是從觀察到啓蒙的角度來看，或是從

異質空間的特質來看，瞭望台異質空間往往會直接或間接地迫使人物自我重構，做出改變。甚至由此觀察做為探索形上價值的起點。

（二）形上意義的探索

小說人物被安排在瞭望台異質空間上觀察具體現象，多是為了獲得抽象概念的啓蒙，因此，人物在瞭望台異質空間中進行的觀察活動，必須較深刻地去探討其中可能的象徵意義或主題。以下試以《夏日鷺鷥林》與《頭城狂人》為例說明之。

《夏日鷺鷥林》中的鷺鷥觀察臺是李潼少年小說中運用最完整、描述最詳盡的瞭望台異質空間。故事描述資優生俊甫對生活感到冷漠、無趣，常思索世界末日的問題，一日決定休學與小修叔前往溪床上觀察鷺鷥，並從鷺鷥與其他人物身上深刻觀察到各種生命的悲喜情態，也從此學到積極面對人生的態度。

主人公俊甫所留駐的觀察臺即是小說中最重要文學空間，作者對此鷺鷥觀察臺的外觀，也有非常詳盡的描繪：「觀察臺基座到頂層，架設一到直通竹梯，頂層和中平臺之間，還有一道小梯和垂掛一支貫穿竹節的傳聲筒。六平方半的中平臺，擺了你們清點出來的必需品，也夠你攤開睡袋，平平穩穩睡一覺。」²³⁸而主人公在異質空間觀察的現象是生命過程中可能出現的各種情態，足以讓主人公從中確認生命的意義與人生的目的，並且由最消極的末日思想做為思考起點，趨向積極的人生態度去探索。

作者在《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》一文當中提到：

我就想把他投入最原始、最自然、最缺乏、最匱虞的地方的時候，他會跟自己對話，他藉自然的生命探索自己的生命，他去看一些殘障、一些不堪的景況，想到自己的優渥，這是多麼大的對比。²³⁹

²³⁸李潼，《夏日鷺鷥林》，頁 89。

²³⁹蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》（國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2004），頁 253。

根據這段引文，可以了解作者安排人物觀察現象，是爲了讓主人公不斷去探索自己對生命價值的判斷，以及參與其中的意義，讓現象與個人生命產生對比衝突，由此來完成啓蒙。

以下將以俊甫透過瞭望台異質空間來探索生命意義的幾個階段做簡略的說明：

第一階段，俊甫以消極、冷漠的態度看待生命，對於生命的意義與價值感到茫然。

作者先以摩天大樓展望臺做爲俊甫原初的瞭望台異質空間，而這異質空間的設定便可能包含了城市高樓孤高、冷峻與嚴酷等特質，俊甫以這樣的異質空間做爲瞭望台來觀察龐大的城市，自然充滿了疏離感：

……所以你对迷路經驗不在乎，你在摩天樓的展望台，分不清家的方向在哪一扇窗，也不在乎……你巡走環狀玻璃窗，絕不是貪看台北的夜景，台北的夜景看過一回也夠了。你在尋找一道窗縫，一道可以將地圖穿出去的縫隙，讓那張皺舊的地圖代替一朵雲，好讓你測出風速。²⁴⁰

這裡的「迷路經驗」固然有指俊甫迷失人生方向的寓意，搭配「皺舊的地圖」也有做爲指引人生方向的用意，但這對極端聰明、冷靜的俊甫來說刺激依然不夠，也因此，作者須安排他轉移到另一個更真實的空間，觀察與見證生命中更現實而殘酷的事件，由此來引導他獲得啓蒙。

同樣地，摩天大樓展望臺形成的異質空間既是城市空間的象徵，也是俊甫內心世界的反應。主人公由城市最高點的展望台、隔絕而疏遠地觀看龐大城市的黃昏與夜景，並檢視城市生活的繁忙，由此帶出消極而苦悶的心態：「只覺得一切都無趣，全是瞎鬧。就像那麼簡單的課本，一看就懂……但在世界末日來臨時……都無趣，都不要緊了。」

（頁 38）這裡再次強調了主人公對生命價值的感受是平面、簡單而無趣的。關於這點，

²⁴⁰李潼，《夏日鷺鷥林》（台北市：圓神出版社，1999），頁 38。

作者的歸因則是趨向於主人公資優的天分，與城市生活斲傷了每個人原有的生命力與視野，如小修叔所舉的青蛇為喻：「他們看到亮燦燦的陽光，一定以為是世界末日到了……直到第四天早上，牠們爬動了……又過半年，那兩條蛇又變回真正的青蛇。」（頁 54）這是指出俊甫受城市生活保護與拘束，未曾真正體認生命，因而無法確切了解生命的意義。

作者在表面上讓俊甫思索世界末日的問題，其實是讓他思索生命的意義；而他所認同的世界末日，也是表現俊甫消極面對未知未來的態度。而改變這樣的價值觀即是作者安排主人公登上鷺鷥觀察臺重新對生命意義做出觀察的用意。

第二階段，俊甫參與建立全新的瞭望台異質空間，由此開啓全新的觀察角度，並初次接受到川七伯對生命的樂觀態度。

小修叔與俊甫計畫在沙洲上搭建新的觀察臺，而這觀察臺形成的概念與意義遠不同於摩天大樓：「觀察臺要搭得牢固才行……而且照地形、地質，搭得像一棵樹，搭得自然一些，讓白鷺鷥不討厭我們才好。」（頁 61）觀察臺象徵的空間意義是趨向真實、貼近觀察對象與自然謙卑的，而這樣的觀察臺所形成的瞭望台異質空間，才可以讓主人公從中觀察新的現象並產生新的意義。

另外，瞭望台異質空間的建造者——川七伯與正佶也將自己與自身對生命的態度附加在此異質空間之中，尤其是川七伯建造觀察臺的態度與觀念（頁 76-79），對俊甫而言，是展現了一種全新面對生命的態度，包括川七伯面對生命困境仍充滿熱忱與自成一格紓解困境的方法：「這是心靈問題、生命問題，不是做數學習題。這不能懷疑東、懷疑西，你沒懷疑完，生命就先完了……」（頁 85）。而俊甫自身也參與搭建觀察臺，使其對這空間增加認同，對於在異質空間中的自我重構過程會更加真實。在參與塑造瞭望台異質空間之後，開始改變對環境的看法：「這一笑，再環看四周，河床沙洲的夜色，竟沒有先前所見那般漆暗……不知發自何處的叫聲。它們從四面八方湧來，匯集成一種寧靜的熱鬧。」（頁 91）這已是俊甫開始對外空間產生的新感受，也是人物透過異質空間重新認識自我的起點。

第三階段，小修叔將生命有限、個人能力與人生目的，三者之間的關係做出連結，對於俊甫消極的人生態度有提點的作用。而透過對「小偷家族」的觀察與正佶家庭環境的對照，也讓俊甫對於人生困境有了極大的體悟。

此階段，新建立的瞭望台異質空間接納了小說人物正佶，而正佶猶如一個鏡面，讓俊甫從中看見具有缺陷、脆弱的自己，並藉由正佶的個性與想法給俊甫帶來新的刺激。另外，小修叔也在與正佶的對話過程中探討「快樂是什麼？」的問題，並點出：

每個人的生命總有限，我不知自己能活多久，這世界會不會在明天或明年毀滅，我就是要把今年過好，用功學習，把才能努力發揮出來，就是這麼簡單，我簡直沒有時間煩惱。(頁 109)

之後，作者再透過對俊甫對「小偷家族」的觀察，映照出正佶的家庭背景、川七伯給予的協助與支持，以及正佶父母面對低潮後的振作，都讓俊甫原本平板的生命認知有了極大的變化。瞭望台異質空間不但提供了俊甫遠距離觀察「小偷家族」的機會，更讓空間中的人物直接與觀察對象做出類比。而觀察空間外鷺鷥的生命狀態直接被套用在與自己處於同一個空間內的人物身上，這都讓俊甫的反思與感受更加貼近。

第四階段，俊甫藉由與川又伯、陳明欽等人的接觸，看見極端艱困的生活狀況與樂觀的處世態度並存的特殊人生觀，讓俊甫對生命的態度由消極的觀察者轉向積極的參與者。

作者安排俊甫暫時離開觀察臺，直接面對真實的人群與生活，認識川七伯的弟弟川又與陳明欽。兩人因為年輕時車禍而癱瘓，但其樂觀面對人生的態度，對俊甫形成一種示範：「世界末日來臨前，我絕不讓自己的世界先消滅；我不先毀掉自己的世界，反而要自己和身邊的人過得充實、快樂和幸福，等到世界末日真的來臨，我才不後悔。」(頁 155) 這讓俊甫由消極的人生態度逐漸轉向積極，並且從單純自瞭望台異質空間向外的觀察到參與、投入事件其中：「你和正佶沒爬下木梯，你們私下擋雨塑膠布，扯開掩飾

的枝葉，直直從中平臺跳下。」(頁 163) 嘗試拯救被毛線纏綁的鷺鷥。而這被毛線纏綁的鷺鷥可以看做是象徵俊甫長期被狹隘、冷漠給纏繞的價值觀，在他剪斷毛線後，心中的疑惑也被迫要開始逐條釐清、重新建構。

總而言之，俊甫在救援鷺鷥過程中看見生命的殘酷真相(頁 164) 與溫暖的成分(頁 168)，其實都讓俊甫從冷眼觀察到熱心參與，對生命的概念更加完整。而觀察臺在此也強化了做為一種揭露真相、促使人物自我反思與探索形上思維的異質空間特質。

第五階段，俊甫在瞭望台異質空間中，面臨了命運的衝擊和目睹一連串的死亡，並由死亡來重新看待生命的意義，最後由小修叔陳述對生命的概念，完成俊甫對形上問題的探討。

在小說中的第九章，作者安排一場大雨和洪水，讓俊甫透過觀察鷺鷥家族的衰敗，看見真實的死亡，同時也面對自身的災難與生命的威脅。並且在最後，藉由小修叔的話語建構出完整的生命價值與人生概念：

人活著，就是要證明自己曾經有尊嚴、有價值、有勇氣的存在過。人當然不為痛苦、為驚險而活，但只有不放棄生命，愈活愈有勇氣，才比較能享受快樂幸福。這快樂幸福，常常又不是結果，而是過程中的點點滴滴……實實在在過好每一天，有困難來就克服，有快樂來就享受，證明自己不放棄，自己有才能，讓身旁的所有人也能這樣，活著不白費。(頁 182)

由此徹底擺脫俊甫對世界末日的疑惑，並呈現對人生意義和生活目的等重要形上問題積極的態度。

根據上述五個階段可以看出：俊甫藉由瞭望台異質空間對外在現象進行觀察，並從觀察中找尋生命意義的解答與體悟形上思維，而瞭望台異質空間在發揮觀察與考驗功能的過程中，其抽象意義也隨之建立，一方面是揭露極端殘酷的現實與人生衝突；另一方面也是提供安全與保護的角色，讓人物在異質空間中能夠逐步地自我重構，最終完成形

上意義的探討。

最後，劉再復於《性格組合論》一書當中提到：

我們為了分析的需要，把時間與空間加以分開，而實際上時空是分不開的。沒有一種沒有時間的空間，也沒有一種沒有空間的時間。時間的變異性和空間的差異性總是互相交織而造成性格運動的可能性和複雜性。²⁴¹

由引文中可知，時間的變異性和空間的差異性對於人物性格的形成有所影響，並且其中複雜和模糊的成分，必須在強調時間與空間結合的前提下，才能夠組合成較完整的性格描寫。李潼在《夏日鷺鷥林》中，便是利用一段鷺鷥觀察歷程的時間變異，以及從臺北市到安農溪沙洲上的空間差異，形塑出小說主人公俊甫的性格轉變，而這對於少年小說的啓蒙歷程有積極的意義。

《頭城狂人》中的頭城海邊觀景臺，是瞭望台異質空間中可從異質時間（heterochronies）²⁴²特徵去探討的空間類型。《頭城狂人》故事描述主人公寬弘的四伯公是一名終身奉獻文學的老作家，一日失蹤後家屬開始追蹤線索希望能找回四伯公，寬弘也在協助尋找的過程中，開始理解與認同四伯公的文學志向，最後在頭城海邊的觀景臺上「看見」四伯公：

落日在觀景臺背後，光線正好從塔頂的拱窗照射過來，讓高聳的觀景臺像個超大型探照燈。這時，我看到塔座底下來了三個小朋友，他們帶來風箏，正要進入觀景臺，見到我們，又停住。

我看到塔頂一個背光的人影，雙手高舉一隻雞，站在護欄上。一陣風來，人影和雞隨風飛起。飛起來了，飛了，飛得輕盈而優雅，像一隻無聲的沖天炮，只是慢

²⁴¹劉再復，《性格組合論》（上海：上海文藝出版社，1986），頁 95。

²⁴²米歇·傅柯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 406。

了些，卻飛得更高更遠，沒有墜落的弧線，就這樣凌空而去。²⁴³

四伯公在失蹤多日後玄奇地出現在塔頂，隨風飛去，這自然是作者以象徵性的手法來處理四伯公的「離世」，而這設定為讓老作家飛去的海邊景觀臺，則在弘寬目睹四伯公飛走的剎那，形成特殊的絕對瞬時（*chroniques*）異質空間。以下將針對海邊觀景臺成為異質空間的幾點特徵做闡述。

首先，作者針對四伯公飛起時的海邊觀景臺，做出充滿象徵的描繪：「落日在觀景臺背後，光線正好從塔頂的拱窗照射過來，讓高聳的觀景臺像個超大型探照燈。」將觀景臺形成一個由夕陽逆光照射下的巨大而宏偉的剪影，而這巨大剪影猶如老作家一生數百萬字沉重份量的作品。加之夕陽光線由窗口照射出來，將猶如燈塔火炬般的光束照向主人公弘寬，這顯然也是象徵老作家一生的作品為文學領域帶來特殊的光輝，足以照亮追隨者的前程方向。而這樣虛幻而充滿象徵的景象，讓觀景臺的異質空間特徵有了強化的作用，由此才能塑造出四伯公飛起的幻想式畫面。

但實際上，作者對海邊觀景臺的現實空間特徵，也有明確的外觀與環境描述：「海岸的木麻黃枯落的針葉夾帶細沙，從廢船兩邊橫掃過去，一直掃去清水紅磚砌造的景觀臺。」（頁 171）藉由沙塵、廢船與落葉，形成海灘與觀景臺雜亂且荒涼的場景。而這樣真實的空間正好與四伯公飛起瞬間的景觀臺美景成為強烈的對比，而且，一旦當四伯公飛起的畫面一閃而過，海邊觀景臺又立刻回復原本荒涼雜亂的真實空間。

因此可以說，出現象徵式美景的觀景臺，只有在此絕對瞬時的情況下，才能真正成為揭露真實空間荒涼殘破的烏托邦，並由此來塑造出四伯公飛走的景象。而這烏托邦式的異質空間，同時也是比擬文藝美學以虛幻的完美揭露真實人生破敗的價值所在。

再者，景觀臺看似難以企及的高度與距離，以及弘寬一再猶疑而導致不及登上塔頂的安排，可能是作者刻意製造出讓弘寬或尤塵老先生等人無法參與的隔絕效果，並以此隔絕效果象徵文學的虛構成份及其高度價值讓人難以企及，但作者又同時讓此一不可碰

²⁴³李潼，《頭城狂人》（台北市：圓神出版社，1999），頁 176。

觸的美好虛幻空間在弘寬眼前示現，以此象徵老作家文學作品中的美好想像畫面已在世人面前展現。

接著，小說中唯有弘寬能直接看見四伯公的身影，顯然是因為——弘寬藉由尋找四伯公的過程，逐漸理解一個文學家的志向與難處，在認同其人生價值之後，便能在理念上與四伯公相契合：

我相信，曾被呼喊狂人的四伯公，不會生氣²⁴⁴。他向來知道他能做什麼、該做什麼，也敢一直做下去。他堅持運動強身、堅持寫作，在變動的時代中，始終沒有放棄自己的信念。他的堅持若真被看做狂妄，那麼，其他沒有生命主張或盲目變動的人，又應該算是什麼？

我也相信四伯公和他的最後一隻壽翁雞，不會再回來了。(頁 179)

唯有理解、認同四伯公理念的弘寬與尤塵老先生能「看見」或理解四伯公於塔頂飛去的身影。而弘寬能屢屢看見四伯公出現在塔頂的身影，而這樣的身影開始有了作家與其作品的象徵意義。四伯公每次出現的畫面，不但表示了弘寬對他的思念，也可能是一種作者對於老作家形象的紀念。

再次，四伯公在美景出現的瞬間從瞭望台異質空間中飛去，主要是象徵其生命的喪失。而作者也必須藉由這樣的死亡意象，才足以完成其作家形象與人生價值的永恆性，並且藉由虛幻的瞭望台異質空間將充滿文學象徵的畫面保存——海邊景觀臺於此刻才確實成為高度化的絕對瞬時異質空間。

最後，相對於景觀臺的瞬時異質空間，沙灘則是一種趨向永恆的異質空間。寬弘、尤塵老先生與七個孩子在四伯公六十年如一日天天健身的沙灘上跑步，即是追尋與模擬四伯公走過的道路：「這條路線，也是你們四伯公最中意的運動路線，他跑了幾十年，

²⁴⁴小說中安排塔頂放風箏的孩子不斷高呼：「狂人來了——狂人來了——」(頁 178)，也是作者用以強調四伯公一生遵循自己的文學志向，卻不被理解的孤高寂寞。

天天跑，一定有什麼特別趣味……」(頁 172) 這段艱辛的沙灘可看做是象徵老作家一生的文學道路，而弘寬等人有意遵循其沙灘足跡跑在四伯公跑過的路線上，可看做是在向為一名文學殉道者致敬，並延續其道路與精神。海邊沙灘成為累積了四伯公六十年來腳步、身影與意念的永恆異質空間。

綜合上述幾點，海邊觀景臺在虛幻美景出現的瞬間成為瞬時異質空間，用以承載四伯公失去生命後，留下文學作品的永恆價值。同時，也用美好的虛構場景對比出真實空間的混亂與無法理解文學價值之人的隔絕。另外，在此異質空間之外，作者也設計了諸多相應主題而生的象徵物或象徵空間，如壽翁雞²⁴⁵、夕陽與沙灘等，對於海邊景觀臺的異質空間特徵討論都有積極的意義。

最後，根據前文的敘述，瞭望台異質空間不但可以透過觀察功能，形成主人公探索形上意義的載體，異質空間本身也可含有豐富的象徵意義與線索，以供讀者探尋其中的抽象概念。瞭望台異質空間的展現方式，往往也與主人公的啓蒙歷程或心境轉變有關，具有相當大的解讀空間。

(三) 建構歷史性的範例

在前文關於異質空間對具體現象的觀察，以及形上思想的探索二部分的討論之後，必須再提出一個在時間性與完整性上更具有討論空間的例子，即是《望天丘》中的砲台山山頂公園。《望天丘》主要敘述主人公林梅巧遇一名透過飛碟來自百年前的少年陳穎川，並藉由陳穎川的敘述了解宜蘭溪南地區的開發史，同時，也在過程中逐步化解父母離異的問題與自己的心結。

而小說在歷史情節支線與現實空間情節支線即將進入尾聲時，作者安排所有重要小說人物齊聚砲台山的山頂公園，讓歷史情節支線在此一瞭望台式的異質空間中做總結，

²⁴⁵ 「而且他養了很多公雞，隱射他給人的感覺：畏瑣、沒有得到社會很大的認同、被譏為『狂人』，但是他心中自有驕傲，一個文人心中肯定有他的驕傲，就像那個『雞』一樣。雞在鴨群裡就顯得特別驕傲，鴨子吃東西是往前推的，而雞則是優雅的『啄』，姿勢的感覺就不一樣，而且公雞一般都很漂亮，李榮春自己也長得很不錯，看他年輕的照片，不論身材、架勢、長相都好看得不得了，而且他額頭光亮。」蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 242。

同時也將現實空間的衝突一併於此做化解。砲台山此一異質空間顯然有重大的意義與設計，足以完整呈現文學空間的功能與時間特質，可能具有相當程度的討論價值。以下分做六點來說明：

其一，作者規劃讓林梅的父親與陳穎川相繼受傷，而達到現實空間情節支線的高潮（頁 229-230）。而在兩人康復之後的砲台山之旅（頁 242），即是用以緩和前述情節的衝突，同時可匯集所有小說人物與線索之處。其中包括林梅父母親的情感癥結、簡珍珍的採訪與林梅的紀錄片，都在此做收尾。另外，陳穎川對歷史事件的記憶與描述的高潮，也在山頂平臺呈現。砲台山是屬於可以提供人物展望過去歷史事件，同時收束小說情節的瞭望台異質空間，其意義顯然不同於前文所述空間種類。

其二，承接前一點，砲台山可看做是累積無數異質時間的異質空間，因為它既是歷史場景又是現實空間，而其中的空間特徵與地景也如同不斷被刮除字跡的羊皮紙²⁴⁶（palimpsest）般被作者重寫。同時，作者也意識到以科幻手法寫作歷史小說²⁴⁷，以及對漫漶歷史的闡述，是需要相當程度的模糊化，已達到更好的文學呈現效果：

陳穎川確認這裡的山形地勢和砲臺基地，就是他當年來為參戰義勇烹煮三餐的所在，他依稀找到埋鍋造飯的位置和停放五百部單輪孔明車的背風山坡。

他走來轉去，踩來踱去，竟說：「看一眼，很確定；再多看兩眼，又懷疑了。（頁 249）

作者塗改過的空間書寫，其實也是如前文所述的，將現在與過去的空間做出對立，並將場景再現或是倒轉其發展進程。如現實中寧靜的砲台山公園同時是過去的殺戮戰場、

²⁴⁶ 「這裡指涉的是刮除原有的銘刻，再寫上其他文字，如此不斷反覆。先前銘寫的文字永遠無法徹底清除，隨著時間過去，所呈現的結果會是混合的，刮除重寫呈現了所有消除覆寫的總合。因此，我們可以用這個觀念來類比銘刻於特定區域的文化，指出地景是隨著時間而抹除、增添、變異與殘餘的集合體。」〔美〕麥克·克朗（Mike Crang）著，王志弘等譯，《文化地理學》（臺北市：巨流，2003），頁 27-28。

²⁴⁷ 「……用科幻手法敘述一件正史上未曾登錄的往事。換句話說，這本書的形式是創新手法，但其內容卻在轉述（或詮釋）一件往事，一件可能曾發生過的往事。」（張子樟，〈「新」事「新」編——讀《望天丘》的一個角度〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 185。）

作者透過陳穎川與拉芙爾的口述將過去的戰爭場景於同一空間中再現，以及過去中法戰爭的慘烈與貞德之死，其絕斷的發展結果與現實中林梅父母的重聚相反。總之，作者有意透過重寫過去來創造新的地方意義，而砲台山即變成爲最佳的小說場景與異質空間。

其三，作者刻意安排讓眼盲的阿公站上砲台山「展望」（頁 250），並且玄奇地聽到過往歷史戰爭的迴響，以此添增讀者對歷史場景的臨場感。這除了是用以連結現在與過去空間的方法，也是強調出時間累積的異質空間特徵，使其永恆性被強調出來。另外，作者更透過阿公的話語點出小說中人際衝突與和解的問題，與此做出「珍惜緣分」的結論，用以收束情節。

其四，作者在描述場景的過程中，也留意到空間意義的重疊與混淆，以及空間多重意義解讀的問題，並且特別強調出時空差異的荒謬感與對立性：「戰爭與和平、古蹟和休閒被安放在一起，這樣的氛圍真特別，特別得讓人愈想愈模糊。」（頁 250）於此，作者不但將貫穿全書的歷史事件在砲台山上重現，也將砲台山的異質空間投射到另一個高度類似的沿海山丘——獅球嶺上，並將中法戰爭以貞德的死亡做最小說歷史支線的悲壯結尾（頁 261-262），與現在時空支線中人際問題的喜劇收場做出對比，添增時空差異的對立性與多重解讀的空間。

其五，作者爲了安排小說人物或讀者於歷史場域中重新認識歷史，必須設計出不同解決時空轉換問題的方法。作者除了讓「古人」陳穎川親自口述，還以拉芙爾被當年戰場英魂附身，唱出北管名曲〈羅成寫書〉來做爲歷史事件情節的收束（頁 265-266），而〈羅成寫書〉其戲曲本事即是描寫唐初一場戰役中，羅成將軍以血書命其子回長安搬取救兵的過程²⁴⁸，此處可看做是作者有意呼應貞德以鮮血染紅白布的情節，並帶出古戰場的歷史感，同時，也呈現歷史事件的悲劇高潮。

其六，作者同時打算也在砲台山異質空間中，一併處理小說人物方向消失的問題。同樣透過拉芙爾清醒後模糊的片斷話語，刻意將方向的失蹤透過曲品誠（頁 54）魂魄的

²⁴⁸施穎彬（無日期），〈羅成寫書〉，（2012.04.18，取自臺灣大百科全書網址：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=12301>）

出現，與死亡做出混淆的聯想，這可能是作者為合理化拉芙爾的靈異體質而做出的解套辦法。但更值得注意的是，方向的消失與陳穎川的出現，其實可以看做是一種空間與時間的錯位，基本上《望天丘》中的歷史事件呈現方法即是以此做為基礎。情節安排讓陳穎川現身於不同時間進程裡的同一空間，即是利用文學手法來促成異質空間中時間累積特徵的展現。

根據上述的說明，可以看出瞭望台異質空間除了能夠提供對具體現象的觀察與形上思維的探索，一旦結合歷史時空轉換問題，其異質空間的時間累積特徵便被凸顯出來，並且透過時空錯位的方法，能夠產生新的解讀立場與視角。砲台山既可以說是一種瞬間展現歷史畫面的瞬時異質空間，也是累積時間的永恆異質空間，同時又是製造時空錯位的最佳場域。

本節已針對「火車」、「高地」和「瞭望台」等三個李潼少年小說中的異質空間類型提出其特徵說明、運作方式與象徵意義等面向的討論，可以間接說明李潼具有宜蘭地方特色的少年小說，可能因為異質空間意義的展現與被更多元的解讀而產生更深化的地方書寫價值。以下，再根據前文做出三點歸納：

第一點，在李潼少年小說的異質空間類型中，無論是「火車」、「高地」或「瞭望台」，都是主人公由避險到反思，再由反思到啓蒙此一過程運用的背景空間。這不但是李潼少年小說中最常運用的解決衝突與製造啓蒙的流程，同時也是展現異質空間在此一流程中發揮的作用與扮演的角色，絕對不止是做為小說中放置人物的靜態背景，其意義的解讀空間可藉由空間理論的批評而更加完整。

第二點，「火車」、「高地」與「瞭望台」異質空間皆能夠完成拓展並規劃「場所」(place)的意義。作者透過對異質空間的描繪與人物在異質空間中轉變的視角，將小說場景做了有效的描繪，並在其中將宜蘭地景的「場所」特徵做出更完整的設定。這不但可讓小說人物增加與「場所」的連結，也有助於讀者對空間背景的想像與認識。

第三點，此三種異質空間能夠藉由其象徵意義，將小說中的文學空間由展現地景的「場所」(place)指向具有地方意象與地方感價值的「範域」(domain)。作者以積極的

方式運用空間特質，形塑出鮮明且具特色的「場所」空間，但透過象徵意義的解讀或可看出其統一性與背後的文化義涵，將宜蘭的地域特色發揮的更加完整。

如李潼在〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉一文當中提到：

我是認為，要成為故鄉的地方，都是要有一個制高俯瞰點……它有一個制高點可以俯瞰，這些是具體的制高點，我們可以再拿一些抽象的制高點做一些觀照，這個觀照裡就會強化某些東西，包括情感、認知，以及性格上的某些堅持，乃至語音，都變成一種特色。²⁴⁹

有引文中可知，李潼不但積極地運用空間中「具體的制高點」來規劃出「場所」，同時也留意到以「抽象的制高點」來建立起宜蘭的「範域」特色，進而形塑出「成為故鄉的地方」，而這樣的制高點被運用在其少年小說當中，便形成「火車」、「高地」與「瞭望台」等異質空間。

綜合上述三點，可以判斷李潼在寫作具有宜蘭地方特色的少年小說時，能夠充分地運用地景中的「具體的制高點」，並將之延伸出更有意義的異質空間特質，連結小說人物的啓蒙歷程，這一點或可看做李潼少年小說中宜蘭書寫的特點之一。

²⁴⁹蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 238。

第二節 象徵空間的運用

關於空間傳達出來的隱喻或象徵，拉普普曾提到：

環境中的非語言交流的概念至少能以兩種不同的方式加以運用。第一種是以類比或隱喻的方式：由於環境顯然提供了一行為一些線索，不過並非透過語言的方式，因此這些線索必須是一種非言語行為的形式。第二種是與一般所想的非言語行為直接相關的方式。²⁵⁰

空間能夠以不同形式提供多種非語言式的感受，而人們從中體會到的情感在文學作品中的呈現，便成爲一種文學空間的象徵。

在前一節的論述當中，李潼在少年小說中運用了豐富的異質空間特質，但空間中展現的象徵性意義，則必須有不同的分類方式來進行討論。本節另做不同概念的分類，歸納出李潼作品中重要的、重複出現的，且具有多元或強烈象徵意義的幾種空間類型，再從中做細部的分析與討論。除了期待能夠整理出各類空間的重要象徵，也希望能夠從中探尋出李潼運用象徵空間的方式、文學效果以及與地方文化、地方感建立的關係，甚至是象徵空間在少年小說中呈現的意義。

以下歸納出幾個李潼少年小說中的重要象徵空間，包括「大水」與「大火」、「烏托邦」和「夢境」等三類。

一、大水與大火

李潼少年小說中往往會出現一場因爲颱風或大雨造成的嚴重水災，這不但與宜蘭的

²⁵⁰ [美]阿莫斯·拉普普(Amos Rapopore) 著、施植明譯，《建築環境的意義——非語言的交流途徑》(臺北市：田園城市文化，1996)，頁 48-49。

氣候與地理環境相關，也與小說中的人物啓蒙、象徵空間與人類面對天災的心態有關，因此，可以從李潼的少年小說中歸納出「大水」一類的象徵空間。除了「大水」，在小說中同樣可歸納出「大火」一類的象徵空間。此二者的象徵空間皆與「壯美」²⁵¹（崇高）的美學精神有關，它連結了人物心理的描寫、啓蒙歷程與悲劇美學等面向²⁵²。以下是崔光宙在〈康德對「壯美」的分析〉一文中的分析：

1. 在形式上……壯美的特色卻是無限大，它涉及對象的「無形式」……某些事物表面上好像大小和形狀有限，但是它的表現可以「召喚」（Veranlassung）出無限性的想像（時間的永恆和空間的無限），仍屬於無限性之壯美……
2. 在質和量的傾向上……壯美涉及數量或力量的無限大，人只有到理性層次才能處理「無限大」和「無形式」的對象……壯美是理性不確定概念的展現。
3. 在主觀心理上……壯美則是痛苦和畏懼所轉化而成的間接快感，它的產生是生命力受到瞬間的阻礙，接著更強大的生命力隨之湧出……它較是生命力受威脅的「嚴肅的心態」，在本質上比較是驚訝和崇敬、是消極的快感（negative pleasure）。

根據引文中對壯美的定義，「大水」與「大火」的象徵空間陸續出現在多部少年小說中，或是在同一部少年小說中接連出現，製造出特殊的呼應與對比，其中的美學感受可能具有相當程度的討論價值。加之水與火本身的意象連結，也可能在文本中產生新的象徵意義，因此，「大水」與「大火」不但是李潼具有宜蘭特色的少年小說中重要的一種空間意象，還具有象徵意義的討論空間。以下先針對「水」與「火」的象徵做基本的介紹。

²⁵¹ 「『壯美』（sublime）就是一種心理轉化機制，從痛苦、恐懼的負面情緒轉換為積極、樂觀的正面情緒。」轉引自崔光宙（2005.10.26），〈康德對「壯美」的分析〉，《情意教育經典研讀會—主讀講稿》（取自：<http://faculty.ndhu.edu.tw/~shtang/classical/fruit/lecture/20051026.htm>）

²⁵² 崔光宙於〈康德對「壯美」的分析〉一文當中指出壯美的幾點特徵：「（一）、對象的無限大。（二）、心理壓迫與恐懼。（三）、理性官能的喚醒（數學壯美）。（四）、精神力量的抵抗（力學壯美）。（五）、偷換（Subreption）與道德觀念。」（同前注。）

首先，關於水的想像與象徵空間的部分。水，可看做是具有多變的、包容的與富含生命的載體，同時也是生命的起源、孕育生命和象徵女性生育的力量，多數皆與滋潤生命有關。但是，水造成的災禍如洪水、海嘯等，也往往與人類文明、宗教與集體意識有關，進而形成一種象徵：

在天堂的意象中，我們面臨了古代宇宙進化論的另一種基本元素：水。人對水非常特殊的本質一直有所體認。舊約創世紀中，上帝在創造天、地、光明、黑暗之後，便將旱地由水中分開；在其他宇宙進化論中，水是所有造型的原始本質……因此水的出現可賦予大地自我意識；在諾亞洪水（Deluge）的傳說中，表現『自然的失落』是大洪荒。雖然水與場所是對立的，水仍親密地屬於活生生的事實……後來水被恰當地理解或描述成表現特性最重要的地方元素，在浪漫地景中，水又成為一種動態的大地力量（chthonic force）。²⁵³

由以上引文可以看出幾點關於水的特點與象徵意義：

其一，水是「古代宇宙進化論」中的重要元素，具有萬物「原始本質」的意義。符合本文所述水具有生命起源的意義。

其二，水能夠藉由「大洪荒」呈現「大地自我意識」，並且與場所對立。此點與本文所指的「大水」與其造成的自然災害直接相關。

其三，水是「最重要的地方元素」，並且具有「大地力量」的象徵。這對於以下即將討論的宜蘭氣候特徵與文本中的象徵空間有關。

接著，關於火的想像與象徵空間的部分。火，能夠帶來光亮，因此具有光明的象徵，能用以對抗黑暗，但同時也製造出黑暗（陰影）。火的熱度可以提供溫暖與保護，使人類能夠在冬季用以維持生命，並且避免猛獸的侵擾，但相反的，火也會出現直接的傷害，

²⁵³ [挪威]諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz），施植明譯，《場所精神：邁向建築現象學》（台北市：田園城市文化，1995），頁 27。

甚至引起大規模的毀滅。

火能夠提供相當多的象徵。如：火被看作有生命的，或是具有生命力的、性化的火。火也具有了傳承的意義，如薪火相傳或者是重生的力量。再如，火具有清除汙穢、提供潔淨（過火盆）、去除穢氣等功能，因此，火可能被看做是一種乾淨、純粹無雜質的元素。又如，加斯東·巴舍拉在《火的精神分析》一書當中提到：火不但與憤怒、偷竊有關（普羅米修斯精神），人們還將火的精神透過溫度傳到食物，再進入人體，形同是在吃「火」與火的精神²⁵⁴。

最後，火與本文直接相關的象徵。即是「火」象徵了男性力量與光明面，但也同時隱含著暴力、摧毀與慘忍，可引申為戰爭或終結一切萬物的最大力量。火具有對死亡的象徵與恐懼的示現，相對於水的親密感與生命力，火是被隔絕的、警告與普遍禁止的（頁 17）。於是，人們會呈現強烈對火的恐懼與敬重，如火災畫面造成的心理創傷（頁 19），以及同時產生的「壯美」感受。

根據上述「水」與「火」相關象徵的說明，可以用以做為討論李潼少年小說中「大水」與「大火」的基礎，以此來探尋其中可能的象徵。以下便針對文本中「大水」與「大火」做象徵空間的運用及其意義的討論，並以創作歷程為軸，介紹個別文本中的「大水」與「大火」象徵，以增加文本中的象徵對比特質與作者運用此象徵的歷程²⁵⁵。

在李潼早期的少年小說作品《銀光幕後》中，即可看見運用「大火」的場景：

姜正謙這才知道危急，也淒厲的跟著喊叫：「姐姐啊——」尾音拖得好長。

熊熊火光照亮半條街，街的兩頭有人群湧進來，空著手的，提水桶的，拿斧頭的，甚至有人帶著掃帚趕來——到處人聲沸騰，卻偏偏沒有阿邦和姜艾謙的回應。²⁵⁶

²⁵⁴〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，杜小真、顧嘉琛譯，《火的精神分析》（長沙：岳麓書社，2005），頁 21。

²⁵⁵李潼少年小說中最初使用「大水」與「大火」的象徵空間，分別是在〈螞蟻雄冰〉（未出版，1987.11）一文與寫作於 1980 年的《龍園的故事》（台北市：國語日報，2009）一書當中。

²⁵⁶李潼，《銀光幕後》（台北縣：小兵，2007），頁 101-102。

這段是描述姜正謙等人以鴛鴦炮戲弄具有智能障礙的小男孩，意外引發了貯木場大火。作者以一整章的篇幅來描寫火災的發生經過與景象，製造出火災造成的「痛苦和畏懼所轉化而成的間接快感」，而這種懼怖感不但對小說人物造成影響，也提供讀者一種「壯美」的感受。

這一場木材廠大火不但成為小說情節中最大的衝突與高潮，同時也藉由人物任意玩弄「火」而造成毀滅性的災難，間接強調火是一種被禁止接近或觸碰的元素，以及火災帶給人們對大火的恐懼與敬重感受。另外，作者安排以羅東早年最重要的林業相關生產空間——貯木場做為故事背景，自然也是為連結地方文化特色，以增加作品的地方感。

之後，作者在《少年噶瑪蘭》中，則是運用了一場大水來呈現情節衝突，並且同樣地以此來表現人物對於大自然力量的懼怖感：

「大水來了！！」巴布喊道……雨停了，月光在飛掠的雲朵間若隱若現，放眼所見，盡是滔滔河水，低沉得近乎無聲地流動著，將新屋包圍住。月亮在滾滾洪水上，照映出令人驚悸的寒光，看成是鑲了金牙的水神狞笑，也不是過度恐懼後的胡思亂想。²⁵⁷

從這段文字中的「驚悸」、「恐懼」可以看出作者強調大水帶給人物的懼怖感，並且這種懼怖是來自一種極大的自然力量：「滔滔河水，低沉得近乎無聲地流動著」，並且藉由與水性質相關的想像來做比喻：「看成是鑲了金牙的水神狞笑」，而其中的「水神」更強調了自然力量中的神秘、偉大與不可抗的特質。於是，「大水」不但包含了「壯美」的驚懼感，也具有神祇化自然力量的象徵。

另外，作者除了描寫大水的摧毀力量，也寫出大水所帶來的新生：

木架屋登時傳出嬰兒清脆而響亮的啼哭。一夥半夢半醒的人，這一下，全清醒

²⁵⁷李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 281。

了……嬰兒的啼哭河洪水流過兩屋的颼颼聲，一響亮，一低沉，交織成極恐怖的聲響。²⁵⁸

而在一場大水中出現的新生命，顯然與水具有生命力的象徵暗合，並且以此脆弱的、孤獨的新生命與「『無限大』和『無形式』」的洪水做對比，形成人與龐大自然力量難以對抗的恐懼感與無助感。

同時，作者特別強調大水帶來的死亡與新生的象徵對比：

每個抱過初生嬰兒的人，竟都感到寧靜祥和，片刻之前的驚恐和此刻得命運未卜，彷彿也能從這新生命的來到，獲得安定……這一屋頂上的年輕人，不知臥伏在另一屋脊上的產婦，魂魄已漂離軀體。呼巴的哀泣，一出聲便給急風給吹散……月光和烏雲競逐，生和死相交替，糾纏心頭的，無關悲和喜，只是茫然而已。²⁵⁹

這不但包含了前文所引：「生命力受威脅的『嚴肅的心態』」，以及「在那個瞬間，情緒暫停、想像力死寂」的壯美感受，同時也強調了二百年前噶瑪蘭平原的時代與環境特徵（如醫療的不發達與連年的嚴重水患）。但重要的是，從一場大水造成的災難性安排，足以展現豐富的空間性象徵，如生命的誕生——開啓對生命的希望；大自然毀滅力量所引導出死亡與新生的震撼啓蒙歷程。

接著，是作者第一本同時將大火與大水的象徵空間在一個場景中呈現的作品——《少年龍船隊》。首先，是村中的一場水患：

波蜜拉颱風來了又走，走了又來，足足在河口登陸了三次。這種糾纏不去的颱風，每個人都輸給它。

²⁵⁸李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 282。

²⁵⁹同前注，頁 286。

颱風掀起的狂風巨浪，沒直接對上下兩庄造成毀損，但是海水倒灌，二龍河三漲三退，河水慢慢淹過堤岸，把上下兩庄的界限，弄得不清不楚。²⁶⁰

小說中作者特別描寫發生水患時，人物能以習以為常、自然輕鬆，甚至是幽默的態度面對，這除了是表現宜蘭人數百年來面對無數嚴重風災水患並能處之泰然的態度，也是利用機會點出諸多與宜蘭水患相關的意象，如隔壁庄亂游的鴨子被警告會被製成鴨贖、聊勝於無的防水工程等（頁 73-75。）。而作者會將這些宜蘭普羅大眾的生活現象，以戲謔方式呈現的目的，是要強調災難時二庄不分你我的互助，以及少年人物們的作為成為成人們對立衝突的紓解。這場大水的出現其實是兩庄衝突的緩衝與和解機會，以水的廣大、親和與包容性的象徵，弭平二莊對立的界線。

接著大水之後，是村中超級市場的大火：

起火點在超級市場的後頭廚房，火光熊熊，咧咧有聲，屋後有一從高聳的刺竹，緊握著便是二龍河。火炎伯公只能往前門逃，撲火的人又救不了他，眼看著屋後的竹叢也已著火，火舌沿著竹幹往上竄，燒成一柱大火把……林秀萍邊敲邊叫：「火燒厝啦！火燒厝啦！」叫聲之響之淒厲，鴻昌聽了也毛骨悚然。（頁 92-94）

這段文字非常詳盡的描繪火光的景色，製造出一場大火的恐怖意象。而作者也透過人物的表現，製造出強烈的懼怖感，甚至也直接以「淒厲」、「毛骨悚然」來描寫人物心境。

作者在一開始描繪人物們看見大火發生時的景象，便強調了巨大火光造成的「壯美」感受：「小半圓的光暈之中，冒出了火舌，接著是爆炸聲，火光霎時衝天。皎潔的月光下，這種美麗的橘紅光，讓人不敢自然呼吸。」（頁 92）由此可見，作者有意的將大火之壯美以及連帶的感受，以最直白的描繪手法呈現出來，並呈現大火毀滅性與懲罰性的

²⁶⁰ 李潼，《少年龍船隊》，頁 72。

象徵。同時，藉由超市的大火迫使火炎伯公封閉的「鐵捲門」（象徵其面對林森伯公僵硬的態度。）被打破，以及林森伯公積極的協助（頁 99），來表示兩庄和解的契機，並由此來完成火炎伯公「浴火重生」式的歷程。另外，作者還特別補充了：「『我阿公看到廚房的火焰裡，出現一條龍，很凶惡的樣子，他說，我也許不該劈龍船』……『當時我也看到了，一條火龍就蜷在起火的刺竹尾，我只是不敢講！』」（頁 100）以「火龍」以及大火洗滌過去罪惡後的反省，增加大火的神異性與龐大毀滅力量的象徵。

再來，即是《開麥拉·救人地》中利用演戲重現過往歷史中的一場大水，是另一種運用戲劇的方式來進行的時空轉換，使其少年主人公張天宇能夠體會家族的開墾艱辛過程而有所啓蒙：

洪峰來了。

屋內的所有人仰看，沉靜。就像我老爸描述當年情景，我們被困在水晶宮裡，屋裡有奇異的閃光，就像在水族館的水箱，那種流動的光，我們是無處可逃的魚，只好停住不動。

我忽然想到幾句話：無情荒地無情天，有情荒地無情天，無情荒地有情天。在這奇蹟般的景象中，不知哪句話才適合。

最堅強的生命，也是最懂得生命的脆弱；經歷過天地無情的人，才會是真正多情的人。在這個完全寂靜的時刻，我這樣胡思亂想，靈光像屋內閃動的水光，不住的跳躍。²⁶¹

這段描述大水的文字呈現了典型的壯美感受，包括因為面臨「無限大」和「無形式」的對象所形成的極端恐懼：「我們是無處可逃的魚，只好停住不動。」並造成瞬間的「情緒暫停、想像力死寂。」隨之，又體悟到：「最堅強的生命，也是最懂得生命的脆弱；經歷過天地無情的人，才會是真正多情的人。」成為壯美感悟歷程中「生命力受到瞬間

²⁶¹李潼，《開麥拉，救人地》，頁 158-189。

的阻礙，接著更強大的生命力隨之湧出……」的特徵。但是，除了大水帶來的壯美感受，其「動態的大地力量（chthonic force）。」並不同於一場大火浴火重生式的象徵，乃是趨向於強調偉大自然力量、天命的不可違逆與展現生命力的象徵。於此，可以發現作者在運用同樣具有強烈壯美感受的大火與大水象徵時，確實有明確的區分。

同樣的，在《夏日鷺鷥林》中，作者描述了一段安農溪淹水的情況：

你發現暴漲的河水，已淹到中平台下，水聲嘶嘶，快速流過……你們撤退到頂層平台，風雨已轉小，但河水仍節節上升，四支臺柱上各蜷著一條蛇……在漫天蓋地的雨水、河水中，在被黑暗包圍的觀察臺上，小修叔不時張望四周，但仍說著陽光赤艷的恆春半島……²⁶²

主人公在過程中提出：「人為什麼要活得這麼驚險，這麼辛苦？人為什麼要活著？所有動物、植物為什麼要活著？」（頁 181）作者利用大水帶給主人公生命上的脅迫感，迫使他理性地思索形上問題，並且得出的解答為：「就像在這種暗夜的大洪水河床，想著恆春的太陽？」（頁 182）

由此可知，在《夏日鷺鷥林》中，大水依然提供了強烈的與積極的生命力象徵，其中也包含了萬物平等以及對生存權力敬重的象徵（如觀察臺上的人物們與多條蛇共同避難。）並且在大水過後獲得更加豐富與完整的生命狀態。這些都是在李潼少年小說中意象鮮明而統一的大水象徵空間。另外，無論是《開麥拉，救人地》中描寫小埤仔開發過程中的洪水，或是《夏日鷺鷥林》中安農溪的溪水暴漲，都是忠實呈現宜蘭地景、地貌與氣候的狀態，這讓大水的種種象徵意義與宜蘭的地方精神做出一些連結。

接著，再回到文本中大火象徵的討論，在《火金姑來照路》中便有二次象徵空間意義上的大火，一次是戲棚大火：

²⁶²李潼，《夏日鷺鷥林》，頁 178-180。

啊！茅草搭的戲台著火了，整座都燒起來了，火光衝天，又亮又紅……消防車開過來噴水……消防車的水注，把戲棚沖塌了。醉漢跑得很快，邊跑邊喊：安童買菜遇大火，漢奸搬戲火燒棚……²⁶³

其中描寫了當時壯三班與日人合作而換取演出特權所引發的爭執，表現出當時宜蘭戲班為演出歌仔戲付出的代價與衝突。而此處的大火，則是象徵了族群因外來統治力量與政治壓迫力量造成的決裂，以及戲班活動在日據時期遭到的壓抑與摧殘。大火，象徵了一次對於歌仔戲傳統的破壞。

另一次是美軍的轟炸：

那六架飛機又回頭了，從同一方向轟炸機場跑道。一顆炸彈丟下來，一架飛機的暗影從我頭頂飛過。那日本警察拖不動我，其他壯丁躲回防空洞，他還在拉我，我的手快斷了，他罵我：傻瓜！逃命哪！來不及了，我們趴在跑道中央，炸彈在我們身邊十公尺的地方爆炸了。

「張弘明，冷靜下來，看那個陳三如和日本警察怎麼樣了。」

到處都是火光和濃煙，還有黃土滿天飛。到處都是聲音，有人慘叫、有警報笛，天上的那道彩虹還在……太陽雨還在下著，我們全身都濕了，血水流在跑道上。竹編的模型飛機，燒得嘩剝響，煙很大，是灰黑色的煙柱。消防車開過來，這次轟炸，死了十三個人，跑道給炸壞，神風特攻隊的飛機無法起飛。(頁 166-167)

此處的大火是由美軍燒夷彈轟炸宜蘭的日軍臨時機場所造成的，而這場大火不止造成主人公前世的戲班人物的死亡，也是象徵原始歌仔戲「本地歌仔」時代的結束。其中大火以毀滅性的力量摧毀有形生命與無形的文化傳統，在各種象徵意義上都是趨向於戰爭與徹底毀滅的。

²⁶³ 李潼，《火金姑來照路》(台北市：圓神出版社，1999)，頁 152。

最後，在李潼最後一本完成的少年小說《望天丘》當中，有作者歷來最全面、最細緻且意象最鮮明的一場大火摹寫：

這一路趕，天邊的紅火愈燒愈旺，愈燒愈大片……我感覺到奇怪，羅東起大火，大雪卻直直落，也落得這麼好看？實在不該這樣講，但實在真好看……

黑天、白雪和紅火。叭哩沙三城的義勇卸除了高蹺，引導逃難的人，過南門橋疏散。沒人看見貞德姑娘。

紅火、白雪和黑天。家家戶戶都在烘火圍爐，無人知曉火母自哪裡引起。多數人推開封門的積雪，已見艷紅火光沖天，想汲水撲火，井水已冰固。

白雪、黑天和紅火。若不是人聲淒厲呼喊，若不是火光燙燒滾熱，這款景色嬌得沒處比。義勇兵分十路，鑿破冰封的南門江面，排成長隊，汲水傳遞撲火，火場滋地冒水煙……

火舌四竄，將南門橋也燒燃起來了。

橋板被燒得嘩剝響，燒成一道火橋；江頂一道火橋，江面一道火橋，火光閃閃，亮得不能睜眼。

羅東四百戶人家，在一夜之間全部無家可歸。²⁶⁴

此段引文是作者描寫百年前羅東發生的一場大火，以豐富的視覺、聽覺與觸覺的摹寫來特別強調這場大火形成的壯美景觀，並由此引出主人公林梅的反思：「那些北管福祿派和西皮派樂工的紛爭、那些不同族群移民的械鬥、那些同一家庭的吵嚷，在面對雪夜大火的身家性命破碎時，又怎樣了？」（頁 219）顯然，作者前段對於羅東大火詳盡地描繪其熾烈與殘酷畫面，以其造成強烈的壯美感受來強調大火的毀滅力量對人們造成身心靈的脅迫，是爲了引出人物對小說主題中族群與家庭紛爭問題的反思。大火在其中明確的龐大而徹底毀滅力量象徵，同時也是族群械鬥的暴力象徵，並由此引伸至主人公

²⁶⁴ 李潼，《望天丘》（台北市：民生報，2005），頁 217-219。

當下所面臨到家庭中父母分居爭執的「戰火」。回溯前文所提到幾次小說中的大火象徵空間，皆具有同一性的暴力、戰爭與毀滅性的象徵，而《望天丘》中的大火摹寫，則是集「大火」壯美感受之大成。

綜上所述，可以歸納出以下三點作為小結：

第一點，「大水」在李潼的少年小說中，不但能夠呈現宜蘭地理環境與氣候的特徵，並結合其文化背景，表達出人物之心理狀態與地方特色。更能夠展現出「大水」所帶來龐大自然力量、堅韌生命力與生機勃勃的象徵，除此之外，作者對場景的摹寫也富涵了文學之壯美感受。

第二點，作者對於文本中的「大火」，都有非常鮮明的描繪，而且均強調其壯美感受。同時，「大火」也都具有明確的暴力、毀滅與戰爭等象徵，另外，也有浴火重生、摧毀有生力量與無形文化等其他概念。

第三點，無論是「大水」或「大火」，作者都有意引出：「『恐懼—痛苦—崇敬—快感』的壯美心靈轉化思惟模式。」²⁶⁵這種壯美的文藝美學感受，成為李潼具有宜蘭特色少年小說中的重要元素之一。

二、烏托邦

李潼少年小說中經常將文學空間中的蘭陽平原象徵為一種「烏托邦」(Utopia)，尤其是在以宜蘭之外的地區作為主要故事背景的小說中，更容易在結尾時將人物引導進入一個烏托邦式的地域以完成其理想。以下先為烏托邦的幾點特徵作簡略的說明：

其一，烏托邦的概念會隨著時間與社會改變，定義標準也會隨之轉變。看待李潼少年小說中空間的象徵，也必須隨著作者與小說主題的變化而有不同的解釋。

其二，烏托邦形成的原因與所有人類共通的想法有關，因此具有永恆性的主題。而

²⁶⁵崔光宙(2005.10.26)，〈康德對「壯美」的分析〉，《情意教育經典研讀會—主讀講稿》(取自國立東華大學網站：<http://faculty.ndhu.edu.tw/~shtang/classical/fruit/lecture/20051026.htm>)

其中「人道主義的幻想 (humanistic fantasie)」²⁶⁶往往與李潼少年小說中的烏托邦象徵有所關聯。

其三，烏托邦是一種對空間的想望，具有理想化的性質。而這套用在李潼的少年小說中，蘭陽平原便是小說人物的空間的想望，以及用以實現其理想的空間。

其四，烏托邦心態可具有多種型態，而其中自由主義式的型態，最接近於李潼少年小說中所建構的烏托邦概念。

根據以上四點烏托邦的基本概念與討論文本的關係，可用以探討二部以宗教人物為主人公，並且充滿宗教精神主題的少年小說——《少年雲水僧》以及《福音與拔牙鉗》。

在《福音與拔牙鉗》中，傳教士馬偕決定要離開滬尾，前往噶瑪蘭平原傳教。他在滬尾港口所遇船夫對噶瑪蘭平原環境與居民的描述，便是以一種誇張的理想國度來形容：

船夫說噶瑪蘭土地最肥，隨便灑什麼種，就長什麼。噶瑪蘭的水泉甜甘，白水生喝勝過茶，喝兩口，走一天也不渴……他說噶瑪蘭熟番（平埔族）憨直，整天笑咪咪的唱歌，做人很大方，交易買賣不計較，土地隨人占……²⁶⁷

這是一種透過想像與誇張的表述方式來顯現噶瑪蘭平原的美好，是作者透過船夫的話語而預先設定的烏托邦特質，因此建立起馬偕的空間想望，並引起前往噶瑪蘭傳教的動機。

接著，作者描述馬偕在到達噶瑪蘭之後，遭遇一場夜裡的風雨，使其連結至創世記中的大雨，堅定其為傳教犧牲的宗教情操（頁 161）。之後，馬偕第一眼看見噶瑪蘭平原：

²⁶⁶ 「當想像力對既存的現實不滿意時，就尋求在一廂情願建構的時空中，獲得慰藉。迷思 (myths)、童話 (fairy tales)、宗教的來生許諾，人道主義的幻想 (humanistic fantasie)、旅行羅曼史 (travel romances)，一直不斷的變遷，以表現實際生活之所缺。」〔德〕卡爾·曼海姆 (Karl Mannheim) 著，張明貴譯，《意識型態與烏托邦》（臺北縣新店市：桂冠，2005），頁 193。

²⁶⁷ 李潼，《福音與拔牙鉗》（台北市：圓神出版社，1999），頁 155。

噶瑪蘭平原的晨光，比起滬尾竟更亮麗些。也許朝日躍昇自海面，無所遮攔；也許水氣豐沛，草木茂盛，晶瑩水珠和草木在朝日中輝映，使得晨光也透著新綠意。馬偕和阿和蹲坐在草堆，沒被晨光照醒，他們被一陣陣悠揚的海螺響喚醒。他們站起來，環顧四周，赫然發現草堆在村落中央，被散落的一棟棟高屋圍繞著，馬偕被眼前美麗的景象迷惑住。(頁 64)

在這樣經過特殊美化，異常強調噶瑪蘭平原的富饒、優美與未開發的狀態，可看做是一種烏托邦式的描繪，加之對比於文本中馬偕在滬尾遭到的屈辱與攻擊，噶瑪蘭平原的安靜祥和已貼近馬偕對其理想空間的概念。

之後，馬偕在噶瑪蘭平原上展開傳教工作，並且開始在此一空間中賦予「人道主義的幻想」：

在這個被彎彎的河流和海灘環繞的村落，水草豐美、稻浪生香，藍天白雲襯著遠山，加禮遠社的噶瑪蘭人，羞怯而和善的在此和馬偕、阿和聚會，再加舊識的吳仔從中牽成，這讓馬偕在為他們拔牙、送藥的同時，不禁大膽的想像，在北臺灣的傳道工作，噶瑪蘭平原可能會是最順利的所在。

這些看起來美麗而聰慧的噶瑪蘭女子，可能也是將來傳道士的重要成員。她們果然極具語言天分，而且頗能忍耐，在牙齒被拔起時，只輕嗯一聲，隨即又招呼她們的孩子和男人靠近。她們的慈愛形貌，比起受過多年基督教育的加拿大女子，毫不遜色。(頁 170)

由此段引文中可看出，除了作者建構的「人道主義的幻想」，噶瑪蘭平原還被賦予一種充滿理想的規劃以及一種可能的對於殖民地的想像²⁶⁸。這不止形成噶瑪蘭平原本身

²⁶⁸從文中噶瑪蘭人的「羞怯而和善」以及「美麗而聰慧的噶瑪蘭女子」，其中可能隱含了東西方不對等的權力關係，或是以西方殖民勢力的目光來看待之，這可能使得噶瑪蘭平原的象徵空間與噶瑪蘭女子其成

烏托邦的虛構概念，還形塑出人物於噶瑪蘭平原上進行概念中烏托邦的再建立。

歸納前文可以看出以下二點：

首先，補償性異質空間的虛構成分即是烏托邦——小說中噶瑪蘭平原也被人物看做是具有烏托邦象徵的地點，並有意於此進行傳教等工作，將其心中抽象的理想概念，實際建構在真實空間中，因而形成一種「補償性異質空間」。

接著，透過作者「人道主義的幻想」以及文中對噶瑪蘭平原象徵空間與噶瑪蘭人的描述，噶瑪蘭平原所展現的烏托邦象徵空間，猶如教會在殖民地所建立看似規劃完美的社區，其中還揉雜了基督教精神與宗教情操等複雜成分，但不可否認，其中的烏托邦象徵仍是最強烈的。

在《少年雲水僧》中，宜蘭也成爲一種烏托邦式的象徵空間，但此一象徵空間是透過主人公小沙彌悟雲個人對佛法的感悟，體驗法喜而內心逐漸清明，因此能夠擺脫從江蘇到台北的艱辛歷險，對於未知空間的宜蘭賦予一種實現弘法理想的烏托邦概念：

火車在隆隆聲中過了三貂嶺隧道，天光乍現，山風湧進車廂，隱約竟有海的氣味。悟水和尚仍然沉沉入睡，悟雲和阿文離開座位，站在最後一節車廂的護欄邊，兩道平行的鐵軌，從車下不斷衍生出來，似乎可以無窮無盡。悟雲想著：好久沒有剃頭了，到了宜蘭，可得剃個乾淨。²⁶⁹（頁 199）

由引文中可以看出，作者利用隧道黑暗的空間，象徵了人物過往艱辛的漫遊歷程與原本遭到蒙蔽的內心，使得悟雲透過火車異質空間的轉換特質與車廂中忽明忽暗的燈光，形成一場作者安排的「公案」，使悟雲頓時參透「空」義，進而念出慧開禪師的偈語：

火車穿進長長的三貂嶺隧道，車廂的燈光，亮了一下，又暗了下來。

爲「男性幻想的產物。」見〔美〕愛德華·W·薩依德（Edward W.Said）著，王志弘等譯，《東方主義》（臺北縣新店市：立緒文化，1996），頁 307。

²⁶⁹李潼，《少年雲水僧》（台北市：圓神出版社，1999），頁 199。

車燈就這樣忽明忽暗的閃爍，悟雲忽然說道：

春有百花秋有月/夏有涼風冬有雪/若無閒事掛心頭/便是人間好時節。

阿文說：「再過幾個隧道，就到宜蘭了。」(頁 198-199)

隨後，火車一出黑暗的隧道，就立刻進入充滿「光明」象徵的宜蘭，宜蘭便成為富含新希望與實現理想的烏托邦。而引文中的「天光乍現，山風湧進車廂，隱約竟有海的氣味。」以及「到了宜蘭，可得剃個乾淨。」都是主人公在心境上有所解脫後，舒坦自在的感受。並且將其理想由小乘的自我超脫趨向於大乘的自度度人：

既然命運在冥冥中自有安排，讓我來到臺灣，我將隨遇而安。佛教不止自度，還要度人，佛教不止修為來生，更要看中今世的人間。我就做一天和尚敲一天鐘，在臺灣把我的佛法之鐘敲響。(頁 197)

這裡顯現出主人公的對佛學的體悟與弘法的理想，是一種觀念的建立，並將此一觀念「在臺灣把我的佛法之鐘敲響。」趨向於一種烏托邦式「人道主義的幻想」，最後再透過火車與隧道等異質空間意象，進行啓蒙，最後進入實現理想的「光明的」宜蘭。

最後，根據上述對《少年雲水僧》以及《福音與拔牙鉗》中烏托邦象徵空間的說明，可以歸納出以下三點：

第一點，上述文本皆是以宗教精神為主題的少年小說，因此宗教對「人道主義的幻想」的理想面自然要在文本中呈現。而實現理想的空間想望，作者便安排以開發晚、人口少並常保有處女地象徵的宜蘭作為主人公的烏托邦。

第二點，宜蘭的烏托邦象徵空間往往是相對於台北「既存秩序的衝突」而來，使得主人公必須前往烏托邦去「建立『正確的』理性概念」，並藉此「擺脫罪惡的現實。」²⁷⁰

²⁷⁰ 「自由主義的人道主義烏托邦，也是源自既存秩序的衝突。同時，在其特殊形式上，此一烏托邦也建立『正確的』理性概念，以擺脫罪惡的現實。」(卡爾·曼海姆著，張明貴譯，《意識型態與烏托邦》，頁

第三點，文本中的宜蘭呈現出一種未知的、亟待開發的與充滿新希望的形象，這足以讓主人公以高度的理想投射於其中，但此高度理想的觀念本身，更是一種純粹的烏托邦，主人公才能夠藉此觀念來為「實際事件的過程可做理論上的評估。」²⁷¹

綜上所述，宜蘭在兩本以描寫宗教人物為主的歷史少年小說中，被賦予鮮明的烏托邦象徵空間，這可能與宜蘭開發較晚的歷史與封閉的地理環境有關，或者有部分成分是來自於作者個人對地方的認同。總之，帶有未知色彩與美好想望特質的蘭陽平原，在成為實現宗教理想的具體空間的同時，便被賦予了烏托邦的象徵空間。

三、夢境

在李潼的少年小說中，有許多運用夢境書寫來完成人物思想或情感描繪的例子。而小說中夢境的書寫，不但要完成其文學目的，也須符合人類潛意識與夢境的特質。包括：夢境中的語言可使人的心理展露出所有面向²⁷²；夢境是由意識進入「自我」(ego)的門檻，心中的真相也因此可透過測驗被發掘出來²⁷³。夢對於人類潛意識與內心深處的自我探索有相當積極的意義。而李潼的少年小說也把握了這一點，將之運用於少年主人公啓蒙成長的歷程之中。關於夢境書寫的問題，傅正谷提到：

我以為，夢做為一種想像，它比起能入於作家創作天地的許多客觀現實和主觀世界的東西來說，更具有優越性和表現力。因為夢在創作中是具有雙重性的：既是文學創作的題材、內容、表現對象，又是一種非常普遍而有效的表現方法，它有著為一般嚴格的現實描寫和其他表現方法所不能代替的效用和美學價值……²⁷⁴

205。)

²⁷¹「正確言之，此一烏托邦只是做為『測量桿』，藉著此一測量桿，實際事件的過程可做理論上的評估。自由主義人道主義心態的烏托邦，就是『觀念』」(同前注，頁 205。)

²⁷²〔美〕史帝芬·賽加勒(Stephen Segaller)、墨瑞兒·柏格(Merrill Berger)著，龔卓軍、曾廣志、沈台訓譯，《夢的智慧》(台北縣，立緒文化，2000)，頁 27。

²⁷³同前注，頁 56。

²⁷⁴傅正谷，《中國夢文化》(北京市：中國社會科學出版社，1993)，頁 474。

……夢是寄興，是假託，是象徵，是比喻。它可以抒情、達志、敘事、議論；可以用作開頭、結尾；可以建構作品的故事情節，安排作品的組織結構，描繪環境和刻劃人物形象，凸出作品的主旨。²⁷⁵

由引文中可知，夢境與創作的結合既可以是形式，也可以是內容。並且夢境書寫在文學中的功能與用途非常多元，同樣的，夢境內容的解讀面向可以非常豐富。以下便針對李潼少年小說中的夢境書寫做出分析，以期能夠探尋出其中的重要象徵空間。

在《少年噶瑪蘭》中，主人公潘新格回到二百年前的加禮遠社，並在一個下著大雨的夜晚中睡去：

闔眼不久，潘新格在迷糊中彷彿聽到腳踏車的煞車聲，接著一束手電筒強光照射進來，他急忙躍起，看見來人竟然是阿公！

阿公提來一串熱粽子和一條繩子，他說：「知道你在加禮遠，特地帶點心來。你不知五結和利澤簡都已淹水？還敢在這裏睡？趕緊收收，到屋頂去！」²⁷⁶

人物在雨聲中進入夢境，在河水經常氾濫的宜蘭自然能夠連結到淹水的景況。而夢中阿公冒著大雨前來送粽子，一方面是表現潘新格對親人的思念與阿公對他的關心，二方面是要連結祖孫兩人對族群認同共通的意識。其中，熱粽子代表阿公的關心與支持，繩子則象徵連結與呼應之後小說情節中用以救命的工具²⁷⁷，這一點可以看作是小說情節上「短暫性的暗示」。

接著，在夢中阿公提及山豬牙：「阿公看潘新格一眼，笑了：『你穿這個噶瑪蘭衣服，好看。你知道刻豬牙的那個人是誰？』『巴布，會吹蘆笛，會抓山豬，還會刻豬牙，聰

²⁷⁵同前注，頁 477。

²⁷⁶李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 279。

²⁷⁷「……慌亂中，抓著一條綁了繩子的豬肉，她緊緊抓住，居然給拖出了木架屋。」（同前注，頁 285。）

明得不得了。』(頁 280) 山豬牙是小說中族群精神的傳承與自我認同的象徵物，因此阿公刻意問起山豬牙的由來，確認潘新格已完成文化傳承與自我認同，也間接說明巴布即是自己的祖父。之後，阿公繼續補充：「我偷偷來，不能讓你爸爸還和阿叔知道，他們會說話。阿公也要游水回去，這腳踏車留給你，喏，這裏有一條繩子，你把車子和門栓在一起，免得給大水沖走，到時你回不了家。」(頁 280) 這裡再度呈現出阿公與兩個兒子有族群認同問題的嚴重代溝，顯示中生代對因為社會壓力而對於平埔族的身分備感排斥。其中，阿公再度提及繩子的重要性，一方面是用以說明潘新格對回家的期待與「牽引」回到現代世界的線索，二方面是再次強調繩子將在大水中用以拯救春天的性命。

最後，作者描述阿公決定離開，留下腳踏車與繩子，打算獨自跳水游泳回家。潘新格擔心阿公，於是追了出去：「潘新格追出去，跑了十來步，卻被春天攔住，她說：『帝大的孩子生下來了，是個姑娘，你要不要來看看？』從春天的肩頭望去，手電筒光束不見了，河畔傳來一聲跳水的聲音，『澎！』」(頁 280-281) 在夢中阿公離去之後，潘新格要重新面對身處加禮遠社的種種困境，同時他也在夢中預知了帝大的女兒小鹿即將出生，成為夢境空間作為現實空間中的「延伸」與「進展」。

由以上針對潘新格夢境的說明，可以歸納三點：

其一，夢境中的象徵物與預知未來的可能，在這段描寫中被完整地呈現出來。尤其是透過山豬牙來完成主人公與阿公族群認同的意念交流，自此解決了族群認同的問題。

其二，潘新格在夢境中才確認了巴布即是雕刻山豬牙的人，他睡前的疑惑在夢中被釋放出來，也同時連結了他、阿公與巴布的血緣關係。

其三，潘新格對回家的渴望以及對於阿公的思念，在夢中透過阿公的現身被顯露出來。而繩子象徵了祖孫的連結、跨越時空的線索與回家的依憑，同時也是夢醒之後大水中拯救春天的工具。

由上述三點說明可以看出夢境的描寫能夠以極為精簡有效的字句完成諸多情節線索、人物心境或象徵物的描寫，以另一種超乎小說語言的表現方式來呈現，甚至夢境可以成為小說主題的象徵。而在《少年噶瑪蘭》中，夢境空間中祖孫的互動便象徵了主人

公族群認同困境的消解。

接著，是《夏日鷺鷥林》中充滿末日意象的夢境：

在茫茫的瀑布雨中，不時還有和你一樣奔走的人，有人跑得快，有人走得慢，你卻拿不定主意跑呀跑，也不敢停步觀望……漸漸，你又感到氣憤，氣憤你的生命被這個看不見的誰誰主宰，祂居然能控制空氣、陽光和水的去來，於是你火大了。……你看到高瘦卻凸著肚皮的爸爸，頭上套著浴帽的媽媽，和背著攝影機防潮箱的小修叔，死命向你跑來……馬群和坦克車奔馳過來了。夜空中有一抹掃把形的彗星，由東向西，閃著懾人的亮光。你看見自己在人群中仰望，靜靜仰望夜空，直到地殼震動，星光下升起蕈狀雲，人群擁擠在一起，紛紛蹲下，你再度舉起望遠鏡，察看那朵雲，卻在望遠鏡的下方看見星空又升起兩朵相同的雲……你想，這世界只存在一個人？你看手背上『666』的記號，用力摩搓，你感到徹骨的涼和無邊的寂寞。²⁷⁸

作者在這段夢境的描寫中，以一千餘字的篇幅堆砌大量末日意象與聖經中對最終審判的闡述²⁷⁹，其中包含了「大雨」、「方舟」、「乾涸」、「火焰」、「戰爭」與「666」等末日意象的描寫。由這段引文可看出以下五點：

其一，身為資優生的主人公俊甫，有超乎常人的記憶與理解能力，因此在夢境中可以展現出大量的資訊、文字與符號，加之其對於世界末日的好奇，吸收了大量末日相關資訊，於是能夠完整地呈現在夢境之中²⁸⁰。

其二，作者在小說中以世界末日作為寫作題材之一，因此「大雨」、「火焰」、「戰爭」與「666」等意象必須在小說中呈現，而主人公的夢境是最好的象徵空間，因此作者以

²⁷⁸李潼，《夏日鷺鷥林》，頁 94-97。

²⁷⁹作者對於夢境中的末日意象的描述，多引用自《聖經》中〈馬可福音〉與〈啟示錄〉等內容。

²⁸⁰「夢境喚回過去發生的事，因為這些事情與目前發生的事相似。夢做的不止是把新文件收進舊卷宗裡，還要將新舊文件對照整合。」〔美〕安東尼·史帝芬（Anthony Stevens）著，薛絢譯，《夢：私我的神話》（新店市：立緒文化，2000），頁 207。

夢境快速轉換、跳接與意象壓縮²⁸¹等特質投入大量末日意象，不但可以完成小說素材的展現，還能連結俊甫的人生態度。

其三，少年主人公俊甫的人生觀消極退縮，卻又不滿於權威式的聖經語言與末日預言，因此在夢境中充滿了對抗成人、社會或命運的態度，少年對外在環境的憤怒情緒也因此暴露出來：「你又感到氣憤，氣憤你的生命被這個看不見的誰誰主宰，祂居然能控制空氣、陽光和水的去來，於是你火大了。」（頁95）

其四，夢境呈現了俊甫面對未知人生的徬徨無依與價值觀無從建立的恐慌：

有人跑得快，有人走得慢，你卻拿不定主意跑呀跑，也不敢停步觀望……你乾渴的喉頭想發出聲音，卻又不能；你睜眼找尋去向，卻被煙塵遮蔽視野；你想停步休息，卻被後來的人，推前、推左、推右。（頁94-95）

同時，作者在夢境最後的描述裡，也指出俊甫部分孤高的性格與面對末日思想的無措：「你想，這世界只存在一個人？你看手背上『666』的記號，用力摩搓，你感到徹骨的涼和無邊的寂寞。」（頁97）

其五，這場夢境是產生在俊甫登上觀察臺的第一晚產生的，這一點則是完成小說情節上「長期性的預示」。同時，這也是之後小說中逐步建立其價值觀與面對生命的態度的起始空間，使得俊甫的人生觀自此改變。

綜上所述，主人公俊甫的夢境是小說末日題材的展現空間，也是人物末日思想與消極人生觀的象徵，而這種「焦慮夢」²⁸²的出現，也可看做是為主人公之後震撼教育式的啓蒙歷程作準備動作。

接著，是《望天丘》中陳穎川初來到現代世界第一個夜晚的夢境：

²⁸¹ 「奎肯的感情腳本論點也引用了佛洛伊德所說的夢的『壓縮』機制：『記憶的成分都在壓縮過程之中進行比較與配合。被比較的成分之間如果有某些相似，就會融合成為一個單獨的意象，或以一個集體意象聯合表述。』」（安東尼·史帝芬著，《夢：私我的神話》，頁205-206。）

²⁸² 「焦慮夢十分常見，其功能可能是要警告我們提防危險。焦慮夢使做夢者警惕、做準備、產生動機，與我們醒時經驗的焦慮功能一樣。」（同前注，頁312。）

一尾蠕動的水蛇漂游過來了。

蛇身的菱狀黑白圖案，在水光閃爍的河圳依然清晰，大蛇奮力蠕曲上溯，可惜抵不過水流，蛇身只能漂浮扭動。

陳穎川看見自己將竹蒿用力一撐，舢舨輕巧滑去。

僅是一張蛻脫的蛇皮。

陳穎川的竹蒿打橫，勾起蛇皮，晾在船頭。扁平的蛇皮，竟有一長寬，貼在舢舨竹筒上，仍是一尾美麗耀眼的錦蟒。

夢境的開始是由陳穎川撐著舢舨溯流而上的畫面。水流本身便具是夢境的象徵，而這「溯流而上」象徵了《望天丘》追尋文化根源的小說主題，以此做為一場夢境的開始有開宗明義之效。之後，出現了此段夢境中第一個象徵物——蛇²⁸³，不過此處蛇的象徵，並不同於一般夢境中蛇帶來的驚訝、神秘與懼怕的感受，而是北管西皮（蛇皮）派的文化象徵。之後夢境出現西皮派樂器吊規仔、《天水關》的樂音以及由羅東萬長春直達三星檜櫃城的路徑，其中西皮派的樂器與樂音也是為了小說中主要歷史題材——宜蘭北管樂史的情境塑造，而羅東至三星的路徑空間也正是整部小說最主要的場景範圍。

夢境繼水蛇之後出現的象徵物，是一顆狀似人頭的圓球。而此處狀似人頭的球體，也因為透過聯想而使讀者或夢境中的人物產生好奇與驚懼感：

漩渦水波和舢舨底下的縫隙太小，人頭鑽不進去。它喀地猛撞舢舨竹筒，彈了一下，跳上舢舨，認錯主人似地滾到陳穎川的腳邊，仰臉望著他。

陳穎川看見自己彈站起身，一腳撥開它。這人頭在並排竹筒的凹縫來回滾動；前後旋轉，滾成一顆碩大的椰子殼；一顆浸泡過久，又給圳岸土石磨擦而去皮的椰殼！

²⁸³ 「蛇會成為一個原型意象，原於蛇是各地都有之物，而且會引起驚愕、著迷、恐懼等情緒。」（安東尼·史帝芬著，《夢：私我的神話》，頁 229。）

怎會是椰殼呢？

分明想到的、乍見的都不是椰殼！²⁸⁴

此處的椰殼即是北管福祿（葫蘆）派的文化象徵。而夢中隨之出現的是，福祿派的代表性樂曲《臨潼關》及其以椰殼製成的樂器——殼仔弦，同樣是用以塑造小說中描寫北管樂史的情境。而在陳穎川夢中不斷帶來驚懼感的福祿派象徵物——人頭（椰殼），也表現了身為西皮派的陳穎川在西皮與福祿音樂械鬥過程中感到的壓力。最後，作者再以重複五次的「入鄉問俗，入港隨灣……」為夢境作結，一方面表示了透過飛碟初來到現代社會的陳穎川必須「入鄉問俗」地適應新生活；另一方面是指讀者也必須「入鄉問俗」地進入小說中的歷史事件與場景，並且真正地了解自己生長環境中的鄉土風俗。

根據以上對於《望天丘》中夢境的分析，可以歸納出下列三點以作小結：

首先，作者善用象徵物，如以蛇皮與椰殼來象徵北管西皮與福祿派的文化特徵。

接著，作者刻意區別夢境中的兩個部分——蛇皮與椰殼，以分別塑造出西皮與福祿兩派的特色與差異性，並嘗試將音樂的情境融入夢境當中。

最後，夢境中規劃了鮮明的路徑空間，不但象徵了追本溯源的小說主題，同時也暗合整部小說的場景設定，是由現代的羅東趨向於過去的吧哩沙，一直追尋至宜蘭溪南最初的開發據點——檜欖城。這對於小說情節而言是一種「長期性的預示」，但夢境空間本身的出現對於小說中的現實空間而言是傾向於「斷絕」與「隔開」的效果。

《火金姑來照路》是全本以催眠進入夢境，並探索前世今生來完成歷史少年小說中時空轉換問題的作品，其中多以夢境（看見自己的前世）來完成歷史事件的交代。但最初引起主人公接受催眠治療的動機，是來自一場連續出現的夢境：

我面前出現一座三索吊橋，老爸搶走我的兩箱行李，用扁擔挑著，他將扁擔架在兩條藤索上，我那兩個四方木箱的行李，就這樣晃蕩而去。老爸走單索吊橋，輕

²⁸⁴ 李潼，《望天丘》，頁 103-106。

鬆愉快，吊橋呈弧形下墜，他仍然大跨步地像走在平地。

三個提火把的人，逼我過橋。他們的臉孔塗抹得一塊紅、一塊白，鼻子到眉心更白得刺眼。我對山崖大聲唱歌，唱給對岸的一群人聽，他們喊我：「你就這樣唱，沒人敢用火燒你！」我唱的便是這段一幅、二幅、三幅。

山風太急，我唱得嗆喉。有人用火把頂我後背。我看見老爸到了吊橋中央，將那兩個四方木箱摔入深谷，木箱的蓋子掀開，飄出一些色彩鮮豔的戲服和樂器。山谷的左右，凌空飛來兩個俠女：一個長得像晶姑的老婦人，一個是長得像李菊蘭的七、八歲女孩。他們彷彿吊鋼索擺了漂亮姿勢的演員，交叉飛行，撈取那些緩緩飄落的戲服和樂器。

火把燒著了我的衣服。我退後，一腳踩空，摔下懸崖，但接著一把長柄的弦樂器。

285

根據引文，可以看出以下四點：

其一，主人公由阿公的「本地歌仔」歌聲中進入夢境，象徵了人物與此傳統文化的特殊連結，同時作者也用以塑造歷史情境。而主人公因墜落感造成清醒與震盪後的閃光，則連結了小說人物晶姑與螢火蟲的象徵²⁸⁵。

其二，夢中主人公遭到火把脅迫的情境，象徵了少年生活與成長的壓力。而其連帶驚懼的情緒與困惑感受，也與文本中描寫的成長困境有關。同時，此情境可能也包含了父子關係的疏離與隱含的對立，具有情節上「長期性的預示」之效。

其三，出現在夢境中的戲服與樂器，是小說重要戲劇元素的顯現，同時，也為晶姑與李菊蘭的角色做出連結與情節的暗示。

²⁸⁵李潼，《火金姑來照路》（台北市：圓神出版社，1999），頁 67-68。

²⁸⁶小說人物透過催眠進出前世時，皆有火金姑帶路的畫面，而這畫面除了能建立優美的美學感受，可能還代表了當時農業社會的時代性、一種曖曖內含光的群眾生命力以及低調的普羅大眾歷史，另外，螢火蟲的光芒可能也象徵了民間藝術之美或口述歷史的價值。

其四，飛行的快感與高空墜落²⁸⁷皆是人類夢境的共通基本原型，這增加了作者夢境書寫的真实感，足以引起讀者的認同與共鳴。

這一場夢境書寫，成為小說人物張弘朋一場探索前世今生歷程的動機與起點，小說中大部分重要的人物和象徵都在這段夢境中呈現出來，整體而言，在空間的運用上傾向於製造「斷絕」與「隔開」的效果。並且，之後的催眠過程也是以此為基礎，不斷分析其中的奇異感受與幻象，透過人物對自身前世的了解而逐漸獲得心理的療癒和成長的啓蒙。這一場夢境中的大部分象徵元素、夢境原型和主人公在夢中的情緒感受，可以看做整本小說主題與架構提綱挈領的摘要或伏筆，成為一個以催眠為題材的小說的開端。以下針對小說中催眠歷程裡的關鍵因素做出說明：

首先，作者在文本中嘗試解釋夢境的特質：「夢境是個非常玄妙的世界，它自成一套規則，應該不會干涉現實生活。張弘朋卻被夢中景象騷擾得心悸、分神、恐懼，造成痛苦……」（頁 72）並指出夢境與生活的關聯²⁸⁸，對於夢境中形成連貫的意象系統²⁸⁹或是主人公的感受都被提出來，因此，這也可看做是作者為整個催眠狀態的科學方法與合理化做說明：

童年的某些特殊記憶，會進入潛意識，對後來的人生有些莫名影響，我覺得你的狀況比較特別，我想催眠中喚醒你的童年記憶，但你怎麼一下子跑到前世去？我並沒有刻意這麼催眠的。（頁 96）

接著，張弘朋透過催眠，看見自己的前世之後，心理感受開始轉變。這是作者將其對於火焰的懼怕、成長的困境和不明的夢境內容等衝突，以建立自我認同與傳承傳統文

²⁸⁷「夢境仍在提醒我們居於高處之危險，不論就實際行為或象徵意義而言，爬得高都跌得重。」（安東尼·史帝芬著，《夢：私我的神話》，頁 326。）

²⁸⁸「夢會經常重現重要的記憶痕跡，將這些記憶更新。由於這些記憶痕跡常常蘊含強烈情緒，所以可以造成極大的影響。」（同前注，頁 204。）

²⁸⁹「故事和夢都會把人事物組成模式，再把模式排列成一定的順序。這似乎是心理行為的自然傾向。」（同前注，頁 203。）

化的方法來逐步消解：

姑丈還沒理出個頭緒，當然無法為我做說明，但是，很奇怪，我不再那麼害怕火焰……當我想到那一支支熊熊的火把，是為我前世的老歌仔照明和引路，我便好過多了。我為什麼把水溝看成無底的懸崖？為什麼不敢在床上安穩的睡一覺？這是一種神秘的原因。但我相信，總能找到答案的，既然總能找到，我便不再那麼懼怕了。（頁 112）

另外，小說中的成人角色為張弘朋懼怕火焰和高崖作出「青春期身心激盪症候群」這看似理性的解釋，但其實卻是表現出成人對少年內心的理解不足。於是，作者透過多次催眠的方式，讓主人公看見潛意識中的畫面與前世今生的關聯，由此完成其啓蒙歷程：

前世是前世，今生歸今生，難道也有延續的線索，在現實裡衝突，像突來的電線走火，讓人驚慌，而且莫名其妙？

我說：「要催眠，現在就開始。」

前世之門，似乎已開，我就進去看個仔細吧？（頁 86）

由此可知，作者利用一聯串的催眠過程，讓少年靠自己來理解自己，並認識與自身密切相關的傳統文化，同時藉由了解過去來理解現在²⁹⁰與看向未來。而這個歷程也可看做是整部小說中所有前世畫面的象徵。

同時，作者也強調透過催眠過程舒緩了少年人物的成長壓力，並且獲得自我探索後的篤定：「但奇怪的是，自從做了催眠術，我好像不再做夢，至少，再沒有一個記得住

²⁹⁰ 「夢境喚回過去發生的事，因為這些事情與目前發生的事相似。夢做的不止是把新文件收進舊卷宗裡，還要將新舊文件對照整合。」（安東尼·史帝芬著，《夢：私我的神話》，頁 207。）

的夢。」(頁 95) 其中，進入前世產生的意義，對於主人公的啓蒙與成長歷程而言更具價值：

雖然看到自己的前世是個比來唱去的老歌仔演員，還覺得奇怪，不那麼能接受，但正在長大的自己，在前面已有一段比現在漫長好幾倍或幾十倍的歲月，未來還有一段生活，這種生生不息的奇妙，有一種說不上來的活力。

要是我能到前世多看幾回，也許可以更了解現在的自己。現在，我們都不那麼了解，而夢幻中出現的真實情境，似乎有個故事的輪廓，逐漸在成形。(頁 96-97)

主人公以催眠的方式進入前世，不但完成自我身分認同，同時也由地域文化特色來建立地方認同，加強其文化認同的完整性。最後，作者在小說中也提到人物超越時空的感受、特殊的時空感與其中的異質時間特質：

我雖然也怔了一下，但精神突然振奮起來，感覺在這門窗緊閉的冷氣房裡，時間和空間唰的竄伸出去，天地乍時開闊。我躺臥的長沙發，是一部時光列車，可以神奇的載我去任何想得到和想不到的地方，去見漸忘了和忘不了的人，因為列車行進的速度太快，快到車旁的景象完全模糊，所以感覺又像在原地不動。(頁 79)

這樣的穿梭異質空間特徵的生動描寫，不但形成催眠歷程的奇異感、時空穿梭方法的運用與增加小說的可讀性，同時也再次強調主人公從催眠歷程中建立自我認同、解決成長困境與探索傳統文化的成就感。另外，作者也花了許多篇幅來處理一家三代間的衝突，並嘗試在進入前世今生的歷程中一併解決。首先，在小說中作者先行描寫了現實空間中祖父與父親的衝突：

老爸在我們的出巡隊伍抵達家門的路口紅色消防栓前，趕來迎接。他承認忙過頭，

趕到廟口，戲已散場。他急得一頭一臉汗水，但阿公不領情，猛不防舉起拐杖奔過去！拐杖沒奔到人，阿公卻癱倒在地，大口吐氣，嗚嗚哭起來。（頁 58）

祖父與父親間的衝突是來自於父親因為忙於事業，疏於照顧祖父，也逐漸喪失對家庭成員的關心與陪伴，因此形成祖父與父親二代間的代溝。接著，在張弘朋進入催眠後，父子兩人前世的互動也象徵現下父子關係的僵硬：

我爸很威嚴的制止他們說下去，要陳三如自己說。我爸爸不太相信，說軟腳怎能唱戲，他要我走給他看，我很生氣，告訴他我不是這個管區的人。他生氣了，要我有話到派出所講，學戲的農夫們過來替我說情，我爸爸更光火，抽出腰間的警棍，打我的腿，很痛。（頁 90）

其中前世的日本警察毆打陳三如，作者直接對應成今生的「我爸爸」打「我」，而且感受「很痛」。其中父親的形象是「威嚴的制止」、「生氣」與「……我爸爸更光火，抽出腰間的警棍……」皆塑造出成人權威或國家機器運作造成的脅迫感，同時也是少年主人公的成長困境之一。

由以上兩段引文中可看出，中生代的盲目、冷漠與權力運作是造成三代間代溝與紛爭的主要因素，作者於是混合了夢境與潛意識——以前世父子關係的僵硬來暗喻今生的代溝。而最後的解套辦法，是作者安排祖孫透過對傳統文化的認識來做出連結：

半年來，再度聽阿公深情款款的演唱老歌仔，感覺真好，我不知他是否真心喜愛這種土得有韻味的老歌仔，但是，環繞在老歌仔周旁的許多往事，一定帶給他最最豐富的回憶。回憶是老人的專利，這句話有些調侃的意味，是不長進的。想一想，年輕人的努力，不也是在創造未來的回憶？（頁 141）

而中生代也透過參與而獲得諒解：「每個人的時間都是公平的，一天不會超過二十四小時，只看人怎麼安排。爸忙過頭了，實在說不過去，我直到昨晚才知道你遭到那麼多困擾，希望你不要太生爸爸的氣。」(頁 162) 自此，三代間的衝突才得以透過文化認同獲得解決，而作者也由此間接強調了傳統文化的跨時代性與永恆異質時間特質。

除了夢境的象徵，關於火把及火金姑的象徵。李潼在〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉一文當中提到：

……以前鄉下演歌仔戲，是在稻埕點火把照明，你想像以前蘭陽平原，忽然有三兩個竹圍，裡面點著火把，在作秘密的儀式或者是娛樂，為什麼娛樂是這麼微弱的燈光呢，雖然被壓制，但是我還是要唱，這樣小小的燈火居然就延續下來了。

291

由此可知，李潼特別關注宜蘭過往歷史中傳統文化的延續問題，因而對於《火金姑來照路》中「本地歌仔」的題材有著特殊的情感，而象徵文化傳承的燈火（火把）便不斷在小說中出現。俯瞰散布整個蘭陽平原竹圍裡的微弱燈光，便猶如火金姑的微弱光亮，持續延續著傳統文化的薪火。由此或可間接推論出火金姑象徵的來源。

最後，作者在《火金姑來照路》中運用了夢境與催眠進入前世今生交叉處理的方式，並透過人物張弘朋和阿鏗的口述，解決了歷史小說的時空問題並且重現歷史畫面。而人物所有的潛意識中前世的畫面都可以說是一種文化尋根與渴望解決今生衝突的象徵。

綜合上述關於夢境象徵空間的說明，可整理出以下五點：

第一點，多數夢境依然扣緊了宜蘭的地域特色與指標性的地景。包括潘新格阿公點出五結與利澤簡的地名、陳穎川在羅東萬長春的河水中溯流而上，以及張弘朋在宜蘭舊南機場看見的戰火，都與宜蘭地景做出連結，強調人物與地方的相關性並增加小說中的

²⁹¹蘇麗春，〈李潼訪談紀錄——《臺灣的兒女》系列中七本宜蘭題材少年小說之探討〉《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，頁 247。

地方感。

第二點，重複出現的夢境是人物的警示與象徵，同時也是小說的情節提示與意象。如張弘朋透過催眠了解火造成其心理恐懼的原因²⁹²，即是因前世死於美軍轟炸。又如張弘朋在宜蘭戲劇館中強烈的感應（頁 125-126），都與其夢境有關。

第三點，作者安排的夢境書寫多是發生在遊子身處異地的情況下，於心緒不定、轉轉反側與難熬的思鄉之夜顯現夢境。而具有象徵意義的夢境便成為其壓力的釋放²⁹³。如潘新格在加禮遠社的雨夜、俊甫初登觀察臺的第一晚和陳穎川來到現代世界的第一天。

第四點，夢境中的書寫與其象徵意義均是傾向於解決少年主人公現實生活中的困境與衝突²⁹⁴，如張弘朋積極的接受催眠治療，因此，夢境也可以看做是化解衝突的異質空間。

第五點，主人公在夢境中的自我探索即是其啓蒙歷程中的一部分，而夢境的最主要的象徵也就是主人公的自我探索與啓蒙²⁹⁵。

最後，為了解李潼少年小說中象徵空間大致的運作方式、與宜蘭地方的結合及其多元解讀的空間，以下歸納本節重點做為小結：

首先，李潼在「大水」與「大火」的象徵空間運用上，聯結了「壯美」的文藝美學感受，並且將「水」充滿生命力與「火」強烈毀滅等特質發揮出來，形成統一而鮮明的象徵空間。

²⁹² 「最近半年，我突然變得非常怕火，看到瓦斯爐的火焰，覺得呼吸困難，一直想把他關掉。」（李潼，《火金姑來照路》，頁 42。）

²⁹³ 「最深邃的永恆人性——詩人會在讀者的內心深處喚醒它們——就是根源自（已不復記憶的『prehistoric』）童年時期的內心衝動。在遊子不受責備的欲求背後——這一欲求可以進入意識中——隱藏著那些被壓抑和被禁止的童年欲求，它們藉此突破而進入夢境之中。」〔奧地利〕西蒙·佛洛伊德（Sigmund Freud）著，孫名之譯，《夢的解析》（臺北市：貓頭鷹出版社，2000），頁 174。

²⁹⁴ 「所有的累世因果的勾連都是「人際關係」的，人們沿著多重宿緣的理解來設想自己的處境，並獲得原來不可不知的合理解釋，使得因應對策獲得意義……換句話說，現世的倫理困境被過渡到另一理解空間來杼困。」（余安邦編，《本土心理與文化療癒——理論化的可能探問》（臺北市：中研院民族所，2008），頁 31。）

²⁹⁵ 「榮格把屋中尚未探索的側翼視為自己未知的部分，象徵著一門未來他將全心投入的學問。同樣來說，注意夢境不止能夠幫助我們了解關於當前處境的潛意識課題，還能提供未來生命方向的線索。」〔美〕克蕾兒·馬可思（Clare Cooper Marcus）著，徐芝琦譯，《家屋，自我的一面鏡子》（臺北市：張老師，2000），頁 101。

再者，李潼將「宜蘭」設定為宗教題材的少年小說人物心目中的「烏托邦」，並成為其實現其宗教理想與人道主義精神的空間，對於展現宗教精神的少年小說而言，有其價值與意義。

最後，「夢境」的多元解讀空間與象徵空間成為李潼少年小說中的一大特點，並且夢境往往能夠與宜蘭地景做結合，呈現出充滿地方感的夢境空間。而夢境空間最主要的象徵則是與少年小說的啓蒙主題做連結，讓少年主人公透過夢境空間探索自我，間接完成啓蒙。

第三節 其他的文學空間

李潼的少年小說除了上述二節所介紹的異質空間類型與象徵空間類型之外，還有具有「嘉年華會」(carnival，或譯作狂歡節)特徵的文學空間類型，以及極具李潼個人特色的「夜宴」類型的文學空間，其中不但包含了豐富的空間素材，與可資解讀的象徵成分與內容，同時也結合李潼的地域觀念與生命史，形成獨特的空間類型。

在「嘉年華會」的象徵空間中，作者將大眾文化的空間表徵、對抗權威的庶民精神與熱烈誇張的集體活動等嘉年華會特質在小說中表現出來，並以節慶或鬧劇的場景來描繪，從早期的《博士、布都與我》到「臺灣的兒女」系列都可尋見。而在「夜宴」的部分，則可能與作者的生命史、遊子精神與地方文化特色的展現有關，並擁有大量的範例足以單獨形成一特殊的文學空間類型與象徵空間。以下將分作「嘉年華會」與「夜宴」兩類，分別作說明與相關的討論。

一、嘉年華會

「嘉年華會」的核心是一種屬於民間的、大眾文化的精神表徵²⁹⁶，具有大眾的烏托邦想像特質，其中也包含了對抗官方、古典等菁英文化的成分。而由空間理論來看，嘉年華會具有強烈的再現空間特質，將想像、慾望、身體和嘉年華會在空間中展現，尤其是快感經驗(美感經驗)與意識型態的展現，結合了地方認同後成為獨特的嘉年華會異質空間。同時，嘉年華會包含了「眾聲喧嘩」²⁹⁷(raznorechie, heteroglossia)概念，形成一種「文化離心、多元、反叛的代表」²⁹⁸。而「嘉年華會」與「傳記時空體」以及「公眾廣場」的概念結合時，三者便產生了連結：

²⁹⁶程正民，《巴赫金的文化詩學》(北京：北京師範大學出版社，1998)，頁144-145。

²⁹⁷[蘇]巴赫金(Bakhtin, M. M.)著，白春仁、曉河譯，《小說理論》(石家莊：河北教育出版社，1998第一版)，頁82-87。

²⁹⁸劉康，《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》(臺北市：麥田出版，2005)，頁260。

在論小說時空型時，巴赫汀又強調了傳記時空型與公眾廣場的內在聯繫。他始終關注著官方意識型態和文化霸權之外的公眾空間的建立。公眾廣場是狂歡節理所當然的場所，平民大眾自發自願地聚集在廣場上，盡情地享受著感官慾望的自由和宣洩。²⁹⁹

由本段引文可知，在「傳記時空體小說」的概念下，「公眾廣場」可以成為「嘉年華會」展現大眾文化的空間，而這三者的結合仍是趨向於對抗官方與菁英文化。以此套用在李潼的少年小說中，便可以發現一類具有多元、反抗精神的空間類型，其中的文學場景多設定在「公眾廣場」式的空間中，而其代表的精神與文化，皆具有強烈的庶民特質與大眾精神，作者也會不斷地強調與對比出其中大眾文化的可貴之處，討論文本也因此具有「梅尼普諷刺」或「弱化的笑聲」等特質。同時，這些「嘉年華會」的象徵空間往往也能與宜蘭的地方意象結合，以形成地方認同。以下試舉例說明。

在《博士、布都與我》中，小說人物阿匠在山區因遭受野人攻擊，引起村民的熱烈參與和關注，全體集結開會，卻因引起各方不同意見的強烈表述而引發激烈鬥爭，成為一場捕捉野人的嘉年華會的開始：

我爸起身往外走，後面跟了北台地的一些鄰居。接著，博士他爸又氣呼呼地大踏步走出來，他的一些鄰居也像一支部隊，雄赳赳、氣昂昂地從我們窗口邁過去，直直走出大門。

「回去斷水囉——」布都他爸爸這一叫，原本愣在會場裡的所有媽媽們，全都驚醒了，一時呼聲響徹整個澳花村的夜空，她們奮力擠出去……³⁰⁰

²⁹⁹劉康，《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》，頁 269。

³⁰⁰李潼，《博士·布都與我》（台北市：民生報，2000），頁 78。

於是，一場所有村民「自發自願、人人參與、人人是導演、人人是演員和觀眾」的嘉年華會式的鬧劇自此展開。同時，作者也使用嘲弄、誇張的筆調來處理整場嘉年華會，如作者描述野人事件傳出後，記者蜂擁而至的情形（頁 124）。由此可看出李潼對媒體瘋狂採訪行為的諷刺，同時也製造出這一場嘉年華會的瘋狂與熱烈的特質。

事件被媒體披露後，引來許多大隊人馬進入澳花村，準備上山抓野人。進入澳花村的人群成員複雜，從記者群、獵隊到學者群，雖然各有目的，但都在一日內集結村中，猶如參與龐大慶典般聚集，澳花村充斥著興奮與期待的氣氛：

才剛轉個圈回來，人群竟像細菌繁殖，至少又增加了一倍。遠看落帽橋那頭，還有一支穿紅色制服的隊伍，小跑步奔向我們澳花村。

北台地的大拜拜和布都他們中台地的中秋豐年祭，也沒這麼熱鬧，放眼看去都是陌生人。我家的雜貨店門口，堵了三、四十人……（頁 143）

整個澳花村聚集了參與這場捕捉野人盛會的人群，河床上也搭建了整片的露營帳篷，形成一種荒謬而熱鬧的情境。之後人群出發上山找野人，成為這場嘉年華會的最高潮：

上山的隊伍，兵分三路。

澳花村像出征士兵的集合場，各路領隊，忙著招呼自己的隊伍，比速度、比設備，當然也比精神。婦人帶著年幼的小孩在路旁眼巴巴望著，氣氛有些緊張，也有些興奮，這樣的喧嘩中又看得出各有各的秩序。（頁 198）

由以上幾段引文可看出，李潼將一場眾人集結上山捕捉野人的歷程，形塑成一場瘋狂的嘉年華會，所有人物的積極參與態度，以及興奮、熱烈的情緒都流露出來，而澳花村便成為一種「公眾廣場」，容納各路人馬，並成為整場鬧劇的施展空間。而這背後也代表著群眾與媒體的目光是傾向於大眾美學的——各隊人馬傾其資源不為國家的官方

盛典，竟是爲了一睹野人這種滿足普羅大眾對新奇事物追求的欲望。

另外，從這場嘉年華會的開始，便充斥著各方人物不同的意見表達，小小的澳花村對一個野人事件有著多種看法，並且所有人物都能夠積極地表達自己的意見，形成一種「眾聲喧嘩」的情態，其中包含了本省人、外省人與原住民等來自不同的文化背景、語言狀態與意見表述，之後更加入獵人、學者與記者等截然不同的語言模式與觀念，呈現豐富的語言與文化的多元樣貌。並且作者也不刻意從中塑造出一主流意見，反而強調其眾說紛紜的狀態：

我們眼看三位「獵捕專家」就要吵起來了，莊小姐一腳跨出去，說：「我不准！你們這些人到山裡來，看什麼就想抓，就想挖，統統想帶回家。請問，你們給了南澳大山什麼好處？為我們澳花村造了什麼福？你們憑什麼採蘭花？好！真要採蘭花，我們今天的行程，就到這裡結束。」

「好呀！結束就結束，我挖個三十棵賣幾萬塊錢，也夠本了。」³⁰¹

根據這段文字，除了作者有意地表達維護鄉土與環境的重要，其中來自不同文化背景與思想的莊小姐與「獵捕專家」呈現雙方意見相左、各自表述且毫不退讓的狀況，而這類對話也在小說中不斷地產生。最後，由前文對《博士·布都與我》中嘉年華會特徵的描述，可以歸納以下幾點：

第一點，作者營造出群眾瘋狂而熱烈地參與一場捕捉野人的嘉年華會，並且以誇張而歡樂的場面來進行描述，同時也是爲呈現整場鬧劇產生的荒謬性，讓嘉年華會本身成爲一種諷刺的工具。

第二點，作者詳盡的描繪澳花村的空間與環境特徵，不止形塑了文學場景中的地方感，同時也將其塑造成舉行嘉年華會的「公眾廣場」，這對於具有成長與歷險特質的傳記時空體小說更具意義。

³⁰¹李潼，《博士·布都與我》，頁 211。

第三點，小說中各路人馬運用大量社會與人力資源，只為捕捉傳言中的深山野人，可看做是一種來自普羅大眾精神、對抗國家體制與反叛精神的表現，同時也製造出作者對於不對等權力衝突的諷刺。

第四點，作者在小說中呈現了多元的族群、語言與文化狀態，形成一種「眾聲喧嘩」的情況，一再強調其中「差異的同時共存性」³⁰²，並刻意的消解當中可能出現的權威言論。

由以上說明可看出文本中部分的嘉年華會相關特質與作者的形塑方式。以下再舉《少年龍船隊》為例。

《少年龍船隊》從一開始因為荒謬的爭執³⁰³造成上下庄的冷戰，便是整場嘉年華會的開端。作者安排了一場形式上的冷戰，反而造成村民間更積極、更集中的互動與交流，並且讓連結兩庄的拱橋成爲一種「公眾廣場」，提供給所有村民於其中宣洩所有冷戰隔絕之外的熱烈與親密互動：

生意人想個妙法子，乾脆將小卡車開到上下兩庄交界的拱橋正中央，讓買東西的婦人前來採購、交收會錢，外加談天。這裡是兩庄的交界，誰到這裡都不算犯規……幸虧這條橫跨二龍河的拱橋，打造的牢固，否則給這麼大隊人馬在橋頂採購、標會、收會錢，哪還禁得起？（頁 57-58）

在兩庄冷戰期間的拱橋，便成爲一種鮮明的「公眾廣場」，接受了所有群眾的情緒抒發。而其中的「採購、交收會錢，外加談天」都充滿了大眾文化的特徵，形塑出一種歡樂的互動氣氛。

之後，少年人物們組成少年龍船隊，並在端午節時舉行慶典、熱鬧競賽，更具有典型的嘉年華會特質：

³⁰² 「巴赫汀的語言觀、價值觀和美學觀相一致，均強調差異的同時共存性、亦此亦彼性，反對文化上的一元權威論和「獨白主義」。」（劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》，頁 18。）

³⁰³ 李潼，《少年龍船隊》，頁 43-46。

前來參觀龍船賽的外來客，在兩庄自由走動，不論熟識或陌生，他們互相招呼，親切交談，多少也是受到旗幡的喜氣和舒暢的和風影響。

今年的端午祭典，分別設在火炎伯公和林森伯公兩處稻埕。由鮮花、四果、罐頭山、麵桃山和冰雕佈置的供桌，各擺了十二張，兩團歌仔戲班，在上下兩庄各搭各的臺，各演各的戲。外鄉人不以為意，只覺得多了一處熱鬧可看……二龍河堤的觀眾，齊聲叫喊：「划啦！划啦！少年的用力划！」夾岸的人聲，似乎催快了少年龍船隊的鑼聲，鑼聲催快了船槳，船槳將水花激揚起來……

是誰燃放了鞭炮？

誰是河堤上叫得最響的人？

兩支少年龍船隊裡，最賣力的人是誰？（頁 155-159）

從這段文字中可看出，作者描繪了群眾參與慶典的歡樂氣氛，使得人人投入其中，享受競賽活動帶來的刺激感與情緒的宣洩。而上下兩庄的傳統龍舟競賽原本就是具有兩百年歷史的大眾活動（頁 89），而選在端午節當日進行嘉年華會般的慶祝，並且透過這樣的交流與互動，來化解原本的矛盾與衝突。

再以《火金姑來照路》為例。主人公張弘朋即將進行最後一次催眠，以進入自己的前世進行觀察，結果親戚朋友全來參觀這場催眠秀：

這次催眠在哪裡實施，你猜到了嗎？是的，就在那棵幾度死裡逃生的大樹，旁邊的超級土地廟二樓廟庭。前來參觀的人有哪些人？是的，預約的所有人，一個都不缺，外加兩隻來路不明的大黃狗。我想：這是除了土地公生日廟會，這個廟庭來人最擁擠、最複雜的一次……對了，老媽的晨間土風舞隊友、李菊蘭的老媽也應邀來觀禮，還有姑丈的同學、阿公的主治大夫，也在現場……這種熱鬧的大團圓，多像歌仔戲的壓軸戲，無疑地，我將是這場壓軸的第一男主角……不知阿公

怎麼看這種大場面的催眠。我想笑，但笑不出來。³⁰⁴

由這段描述中，可以看出以下幾點：

首先，具有地方特色的土地廟廟庭成爲了一種「公眾廣場」，集結群眾來共同參與。作者不但集合了小說中所有出現過的人物，連不相干的群眾，如：「老媽的晨間土風舞隊友、李菊蘭的老媽……」也都能參與其中，顯見廟庭「公眾廣場」對群眾的包容。

再者，作者將最後一次催眠安排成一場嘉年華會，讓所有人物都參與其中，而且充滿了興奮與期待的心情。而這種以離奇玄祕的催眠術爲主題的嘉年華會，顯然也滿足了所有參與群眾的好奇心與特殊的感官經驗。

再次，主人公透過催眠而進入前世，原本即是一種具有宗教與神祕特質的特異行爲，具有相當程度的反抗科學與理性權威的成分。而透過催眠進入前世所見畫面，又透過張弘朋的口述傳達出來，其實是一種與所有參與嘉年華會的群眾，分享一段屬於大眾的歷史過往與庶民表演文化的演出。

最後，在整場具民眾廣場戲台性質的催眠秀當中，張弘朋一方面具有「小丑」或「傻瓜」的形象，成了嘉年華會中扮演國王、具有諷刺性的「怪人」；另一方面也是代表在嘉年華會中以口述歷史的微史觀（microhistory）對抗官方歷史的反叛聲音。他將過去參與「本地歌仔」的民眾以公眾歷史（public history）的方式讓所有的無聲族³⁰⁵（Voiceless）透過這場嘉年華會獲得發聲的機會。

綜合上述所學文本中關於嘉年華會的事例，歸納出以下幾點：

第一，作者在多部少年小說中均運用了嘉年華會的概念，將人物的群眾力量與生命力展現出來。而其中異常歡樂的氣氛或瘋狂演出者的本身往往就是一種自我解嘲。

第二，文本中施行嘉年華會的空間，同時也具有「公眾廣場」的概念。而這種空間以開放的姿態承載所有群眾對嘉年華會的參與，並且展現宜蘭的地方意象與文化特色。

³⁰⁴李潼，《火金姑來照路》，頁 160-161。

³⁰⁵〔美〕唐諾·里齊（Donald A. Ritchie）著，王芝芝譯，《大家來做口述歷史》（臺北市：遠流出版社，1997），頁 17。

第三，人物在嘉年華會中皆能夠以一種反叛的、多元的和去中心化的語言，提出各種想法或是對權威主體的嘲諷，形成一種眾聲喧嘩的狀態。

由此可知，李潼在少年小說中對於嘉年華會式的空間運用已相當完整的，不但可以從理論中的多種面向來觀察，同時也達到小說中情節的推展、主題的呈現與宜蘭地方特徵的描寫。

二、夜宴

李潼在多部少年小說中，均共通地安排了一種僅設定在夜晚中的聚會。作者在聚會的描寫中往往含有璀璨亮麗的燈火、豐富的飲食和群眾團聚歡樂的氣氛等基本元素。而這樣的空間描寫，不但可看做是再現空間中文化特徵與意識型態的展現，同時也是嘉年華會式快感經驗的體現與地方認同的建立，而這些都具有節慶異質空間與瞬時異質時間的特徵——在同一異質空間裡快速而短暫地呈現各種華麗美好的景象³⁰⁶。這樣特殊時空類型的描寫則可能與小說主題、情節推展、人物描寫或啓蒙歷程有關，形成文本中一種獨特的「夜宴」空間類型。

以下將針對討論文本中的幾個「夜宴」空間類型做基本的分析：

首先，《少年噶瑪蘭》中加禮遠社的平埔族人為慶祝春天歸來而舉辦的夜宴，是最典型的夜宴空間類型：

天色沉暗之前，營火終於被點燃了。

鹹草蓆一張張鋪開來，以營火為中心，組合成一個直徑二十公尺的圓圈。婦人陸續就座，再來是孩子和男人。這樣的聚會，是加禮遠社近半年來的第一次，歡樂的氣氛，經過一整日的醞釀，早已掩過了原先的驚疑和找不到斥責對象的鬱悶。

柴堆的火舌，給盤旋的河風，吹得有些驚怯，參加歡迎會的加禮遠社族人，恨不

³⁰⁶米歇·傅柯：〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 407。

得以眼光和心口的熱，助它一把！巴布，更掏出蘆笛，啲比啲比吹……「你對春天很好，我們都知道了。這裡的食物，你就高興的享用吧！」……沒有上場的人，抓一把糯米咀嚼，在吐進面前的陶甕。³⁰⁷

由引文中可以看出夜宴空間類型的特徵，包括一次時間設定在夜晚的聚會、璀璨的火光以及豐富的食物。在小說情節的程序安排當中，這是一次介紹噶瑪蘭族人族群文化與善意表達的機會，並以此做為主人公潘新格居住在加禮遠社的開始，同時也規劃出一種隱含了狂歡、身體與嘉年華會式快感經驗的再現空間。

接著，是《太平山情事》中的招待所大廳：

這時節，太平山的晨昏冷了些，但冷得厲害的時刻，不過是來回招待所的前後，在駕駛和招待所內，其實還可以。招待所房間接有暖氣管，大廳正中的烤爐，不但炭火溫暖，入夜後更時有茶水和烤魷魚的香味，滿屋子飄盪。黑豆還不習慣和寄宿招待所的大人圍在烤爐旁閒聊，他喜歡坐在梯口第一階，遠遠地聽他們大聲談笑。塗叔不時送來烤魷魚、帶殼花生、桂圓茶、金棗蜜餞一類零嘴，但並不強邀黑豆到烤爐圍坐。³⁰⁸

由引文中依然可看出夜宴空間類型中：一次夜晚的聚會、豐富的食物以及溫暖的火光等元素，而其中的氣氛同樣是愉悅且倍感富足的。這段情節與空間形態的安排，是用以描寫主人公黑豆與塗叔及其他伐木工人的互動，並藉此夜宴空間的安排來插入早期太平山伐木業相關的故事與傳聞，以增加讀者對太平山伐木歷史的了解。

在《夏日鷺鷥林》中，主人公俊甫前往參加三山國王廟的大拜拜，也有相同的場景出現：

³⁰⁷李潼，《少年噶瑪蘭》，頁 223-225。

³⁰⁸李潼，《太平山情事》（台北市：圓神出版社，1999），頁 144。

三山國王廟附近村落大拜拜，說是媽祖誕辰記念日，你和小修叔受正佶邀請，到他家吃流水席。

廟口兩邊，有一座歌仔戲和布袋戲班子，正在打對臺，臺邊各貼「戲文」的紅紙告示：「趙子龍救阿斗」、「義賊廖添丁」。歌仔戲演員的服飾華麗又沉重，卻還能甩著馬鞭滿場飛奔；布袋戲偶更在小小的舞臺上懸空翻滾。完全不受地心引力管制似的。整座廟口，被鑼鼓鈸鐃的叮咚鏘鏘籠罩。游動在兩戲臺間的觀眾，以老人和小孩居多。他們不嫌熱鬧，彷彿都能看懂，連一隻短毛大土狗，也來臺前、臺後湊熱鬧……他說：「歡喜就好，偶爾熱鬧一下也不錯，太平日子才能這麼吃、喝、玩、樂一場……」³⁰⁹

其中除了夜宴空間類型的基本要素，還多增加了熱鬧的傳統戲劇場面。而小說中這次吃流水席的情節安排則有多種功能，包括：展示宜蘭地方的民間文化特色以強化地方認同、引導人物對於「太平日子才能這麼吃、喝、玩、樂一場」概念的理解、人物「香腸太郎」的出現，以及俊甫能夠與家人電話聯絡並分享心得。最重要的是，在餐桌上，主人公俊甫能親身遇見正佶那有著特殊人生經歷的父親，以此做為其啓蒙歷程中的一環，具有呈現小說主題上的意義。

而《開麥拉，救人地》中，作者也特意處理了農場裡共同野餐的情景：

迴旋的山風，將烤肉的炭火白煙吹上來，涼亭裡的飯香和茶香，也給吹得到處飄散。八、九十個人在濛濛煙氣裡走動，忙的忙，閒的閒，也算熱鬧。我正想著，當主人的老爸怎麼到現在還不見？忽然又聞到一陣陣麻油雞的酒氣香味，從東南西北飄來。

³⁰⁹李潼，《夏日鷺鷥林》，頁 139-140。

一個流籠，搖搖晃晃的開向食物供應站的涼亭。老爸坐在流籠裡，向我們招手。³¹⁰

小說中描述主人公張天宇和父親爲了在天黑前點亮一串五彩燈泡，一同登上流籠，並在鋼索上纏綁電線，主人公卻在過程中險些墜落，之後由父親搭救。在此過程中張天宇與父親有難得深入的對話，進而了解父親開墾農場的用心與做事的態度。這是作者設計用以增進主人公與父親的互動與理解的情節，但農場野餐的夜宴空間本身並沒有機會發生引導或象徵作用，反而是流籠上的驚險歷程發揮了啓蒙的功效。作者透過情節安排在夜宴空間之上的流籠，讓原本父子間的僵化互動在意識型態與權力關係的轉變下，同時藉由再現空間的變異特質，使人物的典型性格與關係也隨之變化。

另外，在《順風耳的新香爐》中，還有一個夜宴空間的變形，也是作者具有宜蘭地方特色的少年小說中最早形塑出夜宴空間類型的例子：

順風耳走了三百六十五個石階爬上山頭平台，見一座高聳的帳篷頂上，亮了一盞旋轉燈，一條條長串的五彩燈泡，就從那頂端拉向八方，紅的、綠的、黃的，輪流的閃爍著。帳篷前的空地，烏鴉鴉地全是人頭，大家歡喜交談，恐怕誰也聽不清楚；嗡嗡、嗡嗡，九千隻蜜蜂的叫聲不過如此。³¹¹

引文中的夜宴空間特徵，特別著重在夜晚璀璨的燈光與群眾歡樂的相聚³¹²。而主人公順風耳卻被單獨阻擋在熱鬧的場面之外（頁 140）。接著，作者安排順風耳在此馬戲團帳篷中遇見小丑，重新思索「小角色」的問題，並不斷利用參觀群眾的歡樂場景對比出順風耳內心的孤獨與挫折感，迫使他放棄追尋香爐。這一點若與李潼青少年時期的生命史作對照與呼應，或可看做是作者對自身遊子經歷感受的描寫。

根據上述夜宴空間類型的分析，可歸納出以下四點：

³¹⁰李潼，《開麥拉，救人地》（台北市：圓神出版社，1999），頁 132-133。

³¹¹李潼，《順風耳的新香爐》（台北市：民生報，2001），頁 135。

³¹²此夜宴空間的特徵中並不包含豐富的食物，可能與主人公順風耳本身的神祇特質有關。

第一點，夜宴空間特質中的歡樂氣氛、豐富的食物與溫暖的燈火，可以看做是小說主人公離家的歷險過程中，能夠暫時獲得內心撫慰的機會，透過夜宴空間中群眾的接納與分享，能夠暫時擺脫遊子在異鄉夜晚中的孤獨（或是凸顯其孤獨。）這可能與作者本身的成長歷程以及小說中的遊子形象有關。

第二點，夜宴空間往往同時會有明確的地理特徵與位置描述，同時也會有相應的地方文化展現的機會，可看做是一種強化地方認同與意識型態的再現空間。作者便利用此空間特徵描述的機會，增加文學場景的地方特質並提供讀者鮮明的地方感。

第三點，夜宴空間的運用可以增加主人公與其他小說人物互動的機會，不但可以推展情節，也可藉此來引發或接續主人公的啓蒙歷程，對於小說主題的呈現有直接的幫助。

第四點，夜宴場景具有豐富的摹寫空間，作者可以針對環境、燈光、食物與人物的互動等做詳盡的描繪，以增加小說文字的感官摹寫與增進讀者的閱讀樂趣。同時，也在豐富的摹寫中凸顯出夜宴空間類型的節慶異質空間與瞬時異質時間特質。

以上幾點說明了李潼少年小說中的「夜宴」空間類型的幾點特徵與可能的文學功能，而其中的象徵空間也往往指向身為離家遊子的主人公內心的慰藉，而作者之所以對於夜宴空間的偏好與摹寫的著重程度，亦可能與其青少年時期成長歷程中流離失所而倍感孤獨的感受有關，因此在其少年小說中往往做出補償性的描寫，以更人性與更溫暖的方式促進小說主人公的啓蒙。

關於空間與象徵的關係，鄭毓瑜曾提到：

外在空間的實踐其實與內在意識的象徵相互表裡，一個都市可以是某種意象化了的形式，而人們正是藉助於外在一定程度上共通的意象，來「看到」這座城市或發展出對於這座城市的認知。顯然這個城市意象並不就等於從自然地域或文化遺址上所標示的城市，當然也不是單單由個人記憶就可以聚合出來，而必須是一種

社會互動下的經驗產物，是四面八方的線索相互作用下所浮顯的立體座標。³¹³

根據引文中的說明，可以推知：空間的文學呈現，如：「外在一定程度上共通的意象。」對於其象徵體系與文化論述有密切的關係，當中作家的審美創造同樣具有意義。

本節透過對李潼具有宜蘭地方特色少年小說的討論，不但可以歸納出其文學空間與想像的建立方式與特徵，也發現其中有相當成分直接關聯了宜蘭的象徵空間及其文化特色。其中，作者以火車、高地或瞭望台等異質空間來建立其獨特的象徵空間，並以富含漫遊場景意味與多重象徵的文學場景來加以拓展。同時，也運用了多樣性的時空轉換與場域的變換來促進或形成主人公的啓蒙歷程。而作者對於象徵空間的運用以及具有地方特色的「嘉年華會」與「夜宴」空間類型，也相當具有討論價值。

關於作者對於文學空間在少年小說中運用的理念，李潼曾指出：

小說家對它們（地理背景）的描述更有人氣、溫度、特點及更細微，它們環繞著小說的題旨，為題旨所用……小說場景，落在文字時，都已是一種重新組構，揣摩的重點，在於必要性的浮凸、立體化及作家對它的清晰度。³¹⁴

作者對於小說場景運用的概念，特別凸顯了其中的「人氣、溫度、特點……」並加以「重新組構」，甚至是與小說技巧的配合：「必要性的浮凸、立體化及作家對它的清晰度。」以此才得以形成李潼少年小說中宜蘭書寫的文學空間特色。

從本節的討論當中，也可以發現文本中對於「家屋」概念以及基地式文本地理的缺乏，作者反而多以高地、避難所或瞭望台異質空間來完成啓蒙成長，這固然與成長小說或啓悟原型有關，但作者青少年時期成長背景的動盪，或許對於其少年小說中宜蘭地方的認同與啓蒙成長主題的運用，有相當程度的影響。

³¹³ 鄭毓瑜，《文本風景：自我與空間的相互定義》（臺北市：城邦文化出版，2005），頁 77。

³¹⁴ 李潼，《少年小說創作坊》（台北市：幼獅，1999），頁 97。

第五章 結論

李潼曾經表達過寫作少年小說的基本態度與觀念：

寫小說，簡單說是將一個生命精采片段濃縮，或者重新組合，或者重新強調。和其他文體不同的是，一部小說有較多的人物、較多的事件，這些人物和事件，再以主題貫穿成情節。寫小說，要把其中人物描寫得有活氣，夠生動，所以小說家像一個演技派演員，能夠進入角色的內心世界，揣摩動作，在文字上把他表現出來。³¹⁵

在李潼的概念中，小說是人「生命精采片段濃縮」，而情節、人物或背景等都是運用主題加以串聯。但李潼自身卻沒有注意到其少年小說中已經在文學空間的運用上形成模式，甚至可歸納出一些重要的空間類型。這些文學空間類型與其中的象徵對於其小說情節、場景摹寫、歷史感的建立或小說主題等形成重大影響。

因此，本文以探尋作者「個人基礎的『空間觀』→在創作中建立『空間感』的企圖→文本中『空間意象』的完成」的思考理路下，以後現代空間理論與相關文化研究為主要方法，進行李潼十八本以宜蘭為主要故事背景的文本探討。本文先由作者生活空間與空間感的建立著手：包括從李潼出生、成長、生活到定居等所建立的空間感，以及對於花蓮與宜蘭的地方認同，到其後參與民歌創作、從事鄉土題材的兒童文學創作，開始進行地方性書寫的策略。最後，再探討作者將空間延伸出抽象的象徵空間，並於其中歸納出多種文學空間類型與象徵，證明李潼在少年小說的空間運用與意象上達到一定的成就。

以下針對各章研究概念與結論做出統整：

³¹⁵ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——戊寅虎年篇》，頁 42。

第二章主要以時間為主軸，在探討作品中的文學空間之前，先理解作者成長時期生活空間對其造成可能的感受，並以此做為其文本中具有強烈空間感的成因之一。本章嘗試較完整地說明李潼在花蓮的童年時期生活與成長概況，其中家屋的印象、地域環境以及特殊的歷險空間，不但提供了部分日後創作所需的地域觀與空間概念，更以此建立了強烈的地方認同。因此，花蓮的在地文化與地方人事也成為李潼少年小說的重要題材來源。而童年的記憶感受、成長歷程，與其中的歷險精神與想像力，對於從事兒童文學創作的李潼而言，更具意義。

接著，青少年時期的李潼因經歷家庭變故，輾轉流離於花蓮、臺中與南投等地，期間生活的狹小臨時居所與寄人籬下的壓力，皆帶給李潼相當強烈的心理感受。於此，李潼對於青少年的成長困境與流離失所的心境有深刻的體會，對於其後從事少年小說創作與人物心境的描寫有重大的影響。另外，李潼對於「遠離家鄉」、「遊子」與「啓蒙」等小說主題的重視，也與此階段的經歷有關。

再次，同樣在青少年時期的李潼，生活居所的狹小空間以及軍旅生活中的軍艦與船艙空間，帶給李潼豐富而深刻的空間體驗，並可用以間接探討其少年小說中的部分空間安排方式及其象徵空間。

最後，李潼於羅東定居期間，建立了長久而穩固的生活居所，並由此開始觸探宜蘭的地域空間。宜蘭強烈的地方特色與文化帶給李潼相當大的刺激與影響，加之當時臺灣文學本土化熱潮的風行與民歌的興盛，讓李潼開始投入現代文學的創作與民歌歌詞的寫作，並且於此建立趨向本土化題材的寫作方向。同時，李潼注意到臺灣兒童文學中少年小說領域的發展空間，於是開始大量寫作，積極投入其中。

在第三章中，由李潼少年小說中的宜蘭地方書寫策略與建立方式進行討論，嘗試說明李潼如何建立對於土地的認同，於小說中呈現宜蘭地方文化與場所精神。

在第一節的部分指出：作者在地方書寫中表現出宜蘭空間的邊陲特質與民眾的反抗性格，將「宜蘭精神」與人文地理的特徵在少年小說中呈現出來。並且善用地方空間特徵與場所精神，由自然地理的角度展現出宜蘭的地域特色以增加讀者的地方感與地方認

同。其中與宜蘭區域特徵相關的災害場景書寫，即是少年小說中綜合人文與自然地理等特徵的最佳例證。最後，以「全球思維在地行動」的概念為基礎，進行少年小說本土性題材的選用，同時作為其地方書寫的策略。雖然地方性題材在比例上有相當成分與宜蘭有關，但其主題呈現與情感表達皆是指向「台灣精神」，以及跨地域、跨時代的文藝美學價值。

第二節則是針對前節所述策略，做出地方感建立方式的具體說明，並以作品中的呈現手法分為三類：

第一類「建立場景」：1.標誌地理位置。2.呈現自然人文景觀。

第二類「建立地方感」：1.結合歷史尋根進程。2.塑造空間類型。

第三類「建立空間象徵」：1.形成空間象徵。2.建構異質時間特徵。

此三類六項的功能指向皆是為呈現小說中歷史尋根進程或啟蒙成長主題，同時帶給讀者的感受則包含了鮮明的地方感，足以引發其地方認同，此為李潼地方書寫的建立方式之一。

在第三節的部分，討論李潼規劃歷史尋根進程的方式為——在文本當中設法並列同一空間在不同時間中的狀態，其中形成的時間對比、差異衝突或對話可用於推展情節或形塑出族群、文化、地方與自我認同，再由這些主體認同來完成少年小說的啟蒙、成長主題。最後，扣回地方書寫的策略目標：以歷史尋根進程完成啟蒙主題與建立新台灣人意象。

在歷史尋根進程的部分，是指作者以「歷史尋根」題材或原型為「方法」來完成少年小說的啟蒙成長主題。歷史尋根進程可看做：「認識在地文化與歷史（歷史尋根）→認識自我（或是自我認同）→體驗並解決困境→獲得啟蒙。」

同時，歷史尋根的目標有三種：族群認同目標、文化認同目標與地方認同目標。而此三種目標皆是同一的地方認同概念，彼此涵蓋。最後，建立「新台灣人意象」為作者計畫型寫作的動機之一，其指向為少年小說的啟蒙成長主題，同時也是其地方性書寫的策略與目標。

另外，關於李潼個人建立之新台灣人意象，則可歸納三點：其一，新台灣人意象是李潼少年小說共同的主題之一，同時也是李潼地方性書寫的創作動機之一。其二，新台灣人意象包含了多元族群共存榮、包容與諒解、歷經困境的堅韌生命力與自尊自重的人生美學等正向要素，對於呈現少年小說的教育性有其意義。其三，新台灣人意象的構成仍是指向少年小說的啓蒙與成長主題，同時可藉由小說場景的描寫呈現意象，或以地方書寫來做出家國寓言的比擬。

第四章是以前章討論的地方書寫策略與文學空間的建立為基礎，分層逐次討論文本中的各類文學空間類型的具體寫作方式與效果呈現，並運用第三空間等相關空間概念進行歸納與分類在各節中完成內在理路，而空間的類型與解讀則扣緊宜蘭的地方感建立與地方書寫策略，以為第三章的補充說明，其章節層次為：

「『具體的』異質空間類型→『抽象的』象徵空間類型→『具作者個人特色』的空間類型。」

第一節以傅柯的異質空間為基礎概念進行文本中的空間類型分類，分為火車、高地與瞭望台三類。在火車的部分，主要以無地點、危機異質空間和異質時間特質等空間特徵做文本的解讀。在高地的部分，則是以象徵類型做出考驗型的高地異質空間、避難所象徵與多重象徵的高地異質空間等三種分類。以「考驗」→「單一象徵」→「多重象徵」為層次。在瞭望台的部分，則是以文學功能分為具體事件的觀察、形上意義的探討與建構歷史性的範例等三部分進行探討。以「具體」→「形上」→「歷史性建構」為層次。

第二節則是延續第一節異質空間的討論，進一步探討抽象的象徵空間。並以第三空間的形式來分類，將象徵空間類型分為大水與大火、烏托邦和夢境三類。在大水與大火的部分，先說明大水重生與大火毀滅的象徵意義，由此指出兩者的壯美成分，最後扣回宜蘭的地方意象。在烏托邦的部分，則是以作者宗教題材的少年小說為例，指出蘭陽平原成為具有烏托邦象徵的文學場域。在夢境的部分，則是綜合性的指出，夢境空間的書寫包含了情節預示、連結意象、結合宜蘭的地方感與呈現啓蒙主題等多樣文學功能。

第三節以巴赫金的「嘉年華會」進行李潼文學空間的解讀，同時討論具有李潼個人特色的「夜宴」類型。在嘉年華會的部分，結合了眾聲喧嘩、雜語現象與公眾廣場等概

念進行作者嘉年華會空間類型的分析。在夜宴的部分，說明此一空間類型與嘉年華會的狂歡、宜蘭地方文化以及作者青少年時代的生命史有所關聯。

總結本文各章重點，可以歸結以下四點結論：

（一）李潼童年與青少年時期的生命史，對於其空間概念的形與空間意象的原型有相當影響，可證明李潼寫作具有宜蘭地方特色與空間概念的少年小說與其成長歷程有所關聯。同時，也是作者在少年小說創作過程中特重空間運用的可能影響要素。

（二）李潼建立具有地方感的少年小說對於宜蘭自然、人文地景之再現、歷史尋根主題的呈現與新台灣人意象的建立產生極大的效用。並且由討論文本中地方感之建立、時空特徵與書寫策略產生的效用，可證明李潼宜蘭地方書寫的特色。而作者以地方感配合歷史感在少年小說中的呈現，也強化了宜蘭地方意象、讀者的地方認同與意識形態。

（三）李潼少年小說中重要的文學空間類型有火車、高地與瞭望台三類，而象徵空間則有大水與大火、烏托邦與夢境三類，另外還有具有其個人特色之夜宴與嘉年華會的異質空間類型，可由此證明其文本中包含豐富之宜蘭特色空間意象。並且，上述獨特的空間運用與模式，其中展現強烈地方感與空間概念，對於作品的閱讀價值與教育意義也有相當助益。

（四）李潼少年小說中的地方書寫可以看作在後現代空間理論的脈絡中，由空間觀的建立至地方感的成形，再由地方感的成形至空間意象的形塑之歷程。而本文以後現代空間理論方法進行討論文本的分析，或可產生新的視野與研究路徑，以此深化李潼的小說成就。

透過本文的論述與分析，關於李潼作品中寫作方法與概念，以下提出四點以為延伸思考：

（一）後現代空間理論中針對性別空間提出諸多討論，但若用以檢視李潼的少年小說，則會發現在李潼創作中相當缺少女性空間。同樣的，女性角色無論在寫作比重上、人物塑造與書寫成效上，較之於男性角色的塑造，都顯得較為平面與單薄。

（二）在李潼個人強烈的新台灣人意象下，其鮮明的人生關懷方向相當清楚，其中包含了多元存異、包容、堅忍與莊重等諸多特色，但人生關懷的方向實際上可能是更為開放

與多元的，在同樣能達到少年小說的教育功能與啓蒙成長主題的前提下，相信可以有更多人生關懷面向可以發揮，並且在小說中呈現議題與思想的手法或可包裝得更具技巧。

（三）李潼在後期的少年小說的語言中建立了鮮明的本土語境與色彩，作者在追求語言塑造人物形象與特徵之外，在敘述語言上也嘗試建立其寫作語言風格，追求精確、典雅與唸讀上的音韻性，但此一文字風格的塑造可能對於讀者追求通順、流暢的文字閱讀習慣未能提供太多的助益。

（四）在李潼的少年小說作品中，可看出部分故事類型化的趨勢。作者已在歷史尋根進程的安排、題材與敘事方法的選擇或是表現手法上做到求新求變，但少年小說故事原型基本上仍不離傳記時空體或成長小說的離家、歷險與回歸歷程。但除此一故事原型之外，是否有其他故事原型同樣能夠呈現少年小說的成長啓蒙主題，則值得再探討。

關於李潼作品的美學精神與個人創作態度，傅林統曾說過：

李潼堅持的藝術，把人生的縮圖，不管是酸甜苦辣，都用藝術手法處理，把苦悶、煩惱，擺在適當的距離，於是一切都能處之泰然，而美感就此產生了……當傳統書寫嚴重的受到挑戰時，許多作家放棄純文學的路，趨向低俗的娛樂，但李潼堅持的是文學藝術的創新。李潼是很有主見和主觀的作家，思想上永遠走在誠實且擁抱大眾讀者、容納社會和世界的路上。³¹⁶

引文中點出了李潼作品中的生命美學態度與文藝美學標準，同時也說明李潼對於讀者「閱讀動機」與「樂趣」的重視。李潼從事兒童文學的創作，以建立純文學的高度價值為目標，運用其寫作成人文學的筆力來從事少年小說創作，活用地方性題材、呈現新台灣人意象，並在表現手法上極力求新求變。李潼的少年小說作品對於台灣本土兒童文學創作的發展，具有相當的意義。而李潼對於兒童文學或少年小說的「基調」，也曾指出：

³¹⁶ 傅林統，〈常不輕菩薩的呼喚——李潼的赤子心、族群融合情和文學藝術美〉，收於桂文亞主編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，頁 116。

儘管兒童文學的題材，並不排斥傷悲、虛假、險惡和醜陋的情節，但做為人生最早讀本的兒童文學作品，在主題上更樂意展現的是：對真誠的把握與推崇、對善良的學習與維護、對美好的珍惜和創造，讓人類的孩子，在童年藉由屬於他們的文學作品，對於未來人生能產生自信與信任他人，產生期待和希望，產生自愛及愛人的情懷。

所以，兒童文學的基調，不論過程有多少起伏，終究是上揚的。³¹⁷

兒童文學提供了上揚而正面的創作基調，對於人性良善面的發揮與呈現，帶給讀者與兒童文學研究領域相當大的閱讀樂趣與心理支持。李潼作品的研究工作隨著部分少作的出版與絕版作品的重印，重新獲得能見度，提供讀者與研究領域更多的閱讀與討論文本，因此無論在李潼專家或作品研究上，勢必可以擴大文本範疇，做出更具全面性與系統性的研究探討。

³¹⁷ 李潼，《李潼的兒童文學筆記——戊寅虎年篇》，頁 93。

參考文獻

一、文本

- 李潼，《太平山情事》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《少年雲水僧》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《少年噶瑪蘭》，臺北市：小魯，2004。
- 李潼，《少年龍船隊》，臺北市：小魯，2004。
- 李潼，《天鷹翱翔》，臺北市：民生報，2001。
- 李潼，《火金姑來照路》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《四海武館》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《夏日鷺鷥林》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《望天丘》，臺北市：民生報，2005。
- 李潼，《野溪之歌》，臺北縣：小兵，2007。
- 李潼，《博士·布都與我》，臺北市：民生報，2000。
- 李潼，《開麥拉，救人地》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《順風耳的新香爐》，臺北市：民生報，2001。
- 李潼，《福音與拔牙鉗》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《銀光幕後》，臺北縣：小兵，2007。
- 李潼，《戲演春帆樓》，臺北市：圓神出版社，1999。
- 李潼，《藍天燈塔》，臺北縣：小兵，2008。
- 李潼，《蠻皮兒》，臺北縣：小兵，2009。

二、專書

- 王志弘，《流動、空間與社會》，臺北市：田園城市文化，1998。

- 王岳川，《後殖民主義與新歷史主義文論》，濟南：山東教育出版社，1999。
- 包亞民主編，《現代性與都市文化理論》，上海：上海社會科學院出版社，2008。
- 朱文一，《空間·符號·城市：一種城市設計理念》，北京：中國建築工業出版社，1993。
- 朱崇科，《本土性的糾葛：邊緣放逐·「南洋」虛構·本土迷思》，臺北市：唐山，2004。
- 宋隆全編，《文學對話錄：與蘭陽作家有約（上冊）》，宜蘭市：宜縣文化，1999。
- 李潼，《少年小說創作坊：李潼答客問》，臺北市：幼獅，1999。
- 李潼，《少年青春嶺》，臺北市：幼獅出版社，1994。
- 李潼，《李潼的兒童文學筆記·己卯兔年篇》，宜蘭市：宜蘭文化局，2000。
- 李潼，《李潼的兒童文學筆記·戊寅虎年篇》，宜蘭市：宜蘭文化局，1999。
- 宜蘭縣政府，《「尋找宜蘭精神」民意調查報告》，未出版，1996。
- 宜蘭縣政府，《尋找宜蘭精神——宜蘭縣政府形象識別系統規劃設計期中報告》，未出版，1996。
- 林文寶，《兒童文學故事體寫作論》，臺北市：毛毛蟲兒童哲學基金會，1994。
- 邱各容，《台灣兒童文學史》，台北市：五南，2005 初版。
- 金明求，《虛實空間的移轉與流動：宋元化本小說的空間探討》，臺北市：大安，2004。
- 范銘如，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》，臺北市：城邦文化出版，2008。
- 夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北市：明文書局股份有限公司，1993。
- 夏鑄九編，《空間，歷史與社會：論文選 1987-1992》，臺北市：臺灣社會研究，1993。
- 徐安邦編，《本土心理與文化療癒——理論化的可能探問》，臺北市：中研院民族所，2008。
- 桂文亞編，《呼喚——李潼少年小說的聲音》，臺北市：民生報，2003。
- 張子樟等著，馬景賢編，《認識少年小說》，台北市：天衛文化，1996。
- 張清榮，《少年小說研究》，臺北市：萬卷樓，2002。
- 許建崑，《拜訪兒童文學家族》，台北市：世新大學，2002。

- 陳大為，《思考的圓周率》，馬來西亞：大將出版社，2006。
- 陳正祥，《中國文化地理》，臺北市：木鐸出版社，1984。
- 傅正谷，《中國夢文化》，北京市：中國社會科學出版社，1993。
- 傅林統，《兒童文學的思想與技巧》，永和市：富春文化事業，1998 第二版。
- 游建興，《清代噶瑪蘭文學發展史》，臺北市：蘭臺，2008。
- 程正民，《巴赫金的文化詩學》，北京：北京師範大學出版社，1998。
- 黃雯娟撰述，《臺灣地名辭學，卷一，宜蘭縣》，南投市：省文獻會，2000。
- 詹素娟、張素玢著，《臺灣原住民史：平埔族史篇（北）》，南投市：省文獻會，2001。
- 廖炳惠編，《關鍵詞 200：文學批評研究的通用詞彙編》，臺北市：城邦文化發行，2003。
- 廖風德，《清代之噶瑪蘭》，臺北市：正中，1990。
- 劉再復，《性格組合論》，上海：上海文藝出版社，1986。
- 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》，臺北市：麥田出版，2005。
- 劉璧榛，《認同、形別與聚落：噶瑪蘭人變遷中的儀式研究》，臺北市：原民會，2008。
- 潘人木等著，《蓬萊碾字坊：李潼人間情懷和文學天地》，宜蘭市：宜蘭文化局，2003。
- 鄭毓瑜，《文本風景：自我與空間的相互定義》，臺北市：麥田，城邦文化出版，2005。
- 魯樞元，《生態批評的空間》，上海：華東師範大學出版社，2006。

三、譯書

- 〔法〕加斯東·巴舍拉（Bachelard Gaston），劉自強譯，《夢想的詩學》，北京市：三聯書店，1996。
- 〔法〕加斯東·巴舍拉（Bachelard Gaston）著，杜小真、顧嘉琛譯，《火的精神分析》，長沙：岳麓書社，2005。
- 〔法〕加斯東·巴舍拉（Bachelard Gaston）著、龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，臺北市：張老師文化，2003。

- 〔美〕崔斯·巴克 (Barker Chris) 著，羅世宏譯，《文化研究：理論與實踐》，臺北市：五南，2004。
- 〔義〕伊塔羅·卡爾維諾 (Calvino Italo)，王志弘譯，《看不見的城市》，臺北市：時報文化，1993。
- 〔美〕麥克·克蘭 (Crang Mike) 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北市：巨流，2003。
- 〔奧地利〕西蒙·佛洛伊德 (Freud Sigmund) 著，孫名之譯，《夢的解析》，臺北市：貓頭鷹出版社，2000。
- 〔瑞士〕榮格 (Jung Carl G.) 主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》，臺北縣：立緒文化，1999。
- 〔德〕卡爾·曼海姆 (Mannheim Karl) 著，張明貴譯，《意識型態與烏托邦》，臺北縣新店市：桂冠，2005。
- 〔美〕克蕾兒·馬可思 (Marcus Clare Cooper) 著，徐芝琦譯，《家屋，自我的一面鏡子》，臺北市：張老師，2000。
- 〔蘇〕巴赫金 (M. M. Bakhtin,) 著，白春仁、曉河譯，《小說理論》，石家莊：河北教育出版社，1998 第一版。
- 〔美〕阿莫斯·拉普普 (Rapopore Amos) 著、施植明譯，《建築環境的意義》，臺北市：田園城市文化，1996。
- 〔美〕唐諾·里齊 (Ritchie Donald) 著，王芝芝譯，《大家來做口述歷史》，臺北市：遠流出版社，1997。
- 〔美〕吉福德 (R. Gifford) 著，蕭秀玲、莊慧秋、黃漢耀譯，《環境心理學》，臺北市：心理出版社，1991。
- 〔美〕愛德華·W·薩依德 (Said Edward) 著，王志弘等譯，《東方主義》，臺北縣新店市：立緒文化，1996。
- 〔挪威〕諾伯格·舒爾茨 (Norberg-Schulz Christian) 著，施植明譯，《場所精神：邁向建

築現象學》，臺北市：田園城市文化，1995。

〔美〕史帝芬·賽加勒（Segaller Stephen）、墨瑞兒·柏格（Berger Merrill）著，龔卓軍、曾廣志、沈臺訓譯，《夢的智慧》，臺北縣，立緒文化，2000。

〔美〕安東尼·史帝芬（Stevens Anthony）著，薛絢譯，《夢：私我的神話》，新店市：立緒文化，2000。

〔美〕愛德華·W·索雅（Soja Edward W.）著、王志弘、張華蓀、王玥月譯，《第三空間》，臺北縣：桂冠。2004。

〔美〕段義孚（Tuan Yi-Fu）著、潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》，臺北市：編譯館，1998。

〔美〕J·瓦西納（Valsiner Jaan）著，孫曉玲、羅萌等譯，《文化和人類發展》（查無此書），上海市：華東師範大學，2007。

〔美〕瑪格麗特·魏特罕（Wertheim Margaret）著、薛絢譯，《空間地圖：從但丁的空間到網路的空間》，臺北市：臺灣商務，1999。

〔英〕雷蒙·威廉斯（Williams Raymond）著，劉建基譯，《關鍵詞——文化與社會的詞彙》，北京：三聯書店，2005。

四、期刊論文

古偉瀛、陳偉智，〈做大水的宜蘭史——天然災害、現代性與日常生活〉，《「宜蘭研究」第五屆學術研討會論文集》，宜蘭市：宜蘭縣史館，2004。

林志恆，〈不妥協的心〉，《遠見雜誌》，1992年8月號，第074期。

林茂賢輯，〈蘭陽俚諺（三）〉，《宜蘭文獻雜誌》5：69，宜蘭縣：宜蘭縣政府，1993。

張智欽，〈蘭陽河流域水文特徵與水平衡探討〉，《「宜蘭研究」第五屆學術研討會論文集》，宜蘭市：宜蘭縣史館，2004。

許智富，〈區域的認同與分化——蘭陽溪對封閉區域的影響〉，《「宜蘭研究」第五屆學術

研討會論文集》，宜蘭市：宜蘭縣史館，2004。

蕭富元，〈回家的人〉、〈宜蘭人——拓荒者的後裔〉、〈蘭陽雨·文化風〉，《遠見雜誌》，1992年8月號，第074期。

賴峰育口述，吳雅婷整理，〈礁溪二龍龍舟競渡活動略述〉，（未發表），1996。

五、學位論文

侶同俊，《歷史再現與鄉土召喚——以《少年噶瑪蘭》、《The Strange Tale of a British Colony on the East Coast of Taiwan in the Years 1868-1870》與《土地與靈魂》為例》，國立花蓮師範學院多元文化教育研究所碩士論文，2001。

林麗雅，《李潼少年小說主題研究》，佛光人文社會學院文學系碩士在職專班碩士論文，2006。

陳素玲，《論李潼少年小說中的成長主題——以《天鷹翱翔》《順風耳的新香爐》《再見天人菊》為例》，國立中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2009。

蔡蜜鯉，《析論李潼少年小說中的「生命漂流」》，國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2006。

蕭惠仁，《臺灣少年小說兩類型研究——以李潼、大頭春為例》，國立中興大學中文系碩士在職專班碩士學位論文，2008。

謝慧如，《李潼少年小說的後殖民論述》，國立臺南大學，教育經營與管理研究所國語文教學碩士學位班，2005。

蘇秀聰，《科幻與歷史——李潼《望天丘》析論》，東海大學中國文學系碩士論文，2009。

蘇麗春，《李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究——以《臺灣的兒女》系列為例》，國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2004。

六、網路資料

崔光宙(2005.10.26)〈康德對「壯美」的分析〉，《情意教育經典研讀會—主讀講稿》，2012.04.18，
取自國立東華大學網址：<http://faculty.ndhu.edu.tw/~shtang/classical/fruit/lecture/20051026.htm>
施穎彬（無日期），〈羅成寫書〉，2012.04.18，取自臺灣大百科全書網址：
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=12301>

附錄壹：訪談整理稿

01	〈賴東甫先生訪談整理稿之一〉	受訪者：賴東甫先生 (李潼先生大哥)。	訪談地點：台中市北屯區 (以下略)。
		訪談日期：2008/11/11 (第一次訪談)。	訪談時間：7：00～9：00 (共計二小時)。
02	〈賴東甫先生訪談整理稿之二〉	受訪者：賴東甫先生 (李潼先生大哥)。	訪談地點：台中市北屯區 (以下略)。
		訪談日期：2008/12/14 (第二次訪談)。	訪談時間：11：00～13：00 (共計二小時)。
03	〈賴玉霞女士訪談整理稿〉	受訪者：賴玉霞女士 (李潼先生大姊)。	訪談地點：台中縣大里市 (以下略)
		訪談日期：2008/10/26 (第一次訪談)。	訪談時間：19：00～21：00 (共計二小時)。
04	〈賴南海先生訪談整理稿之一〉	受訪者：賴南海先生 (李潼先生胞弟)。	訪談地點：台中縣霧峰鄉 (以下略)
		訪談日期：2008/10/16 (第一次訪談)	訪談時間：9：00～11：00 (共計二小時)。
05	〈賴南海先生訪談整理稿之二〉	受訪者：賴南海先生 (李潼先生胞弟)。	訪談地點：台中縣霧峰鄉 (以下略)
		訪談日期：2008/10/24 (第二次訪談)。	訪談時間：9：00～11：00 (共計二小時)。
06	〈賴南海先生訪談整理稿之三〉	受訪者：賴南海先生 (李潼先生胞弟)。	訪談地點：台中縣霧峰鄉 (以下略)。
		訪談日期：2008/10/30 (第三次訪談)。	訪談時間：11：00～12：00 (共計一小時)。
07	〈游人傑先生訪談整理稿〉	受訪者：游人傑先生 (李潼先生友人)。	訪談地點：台中縣霧峰鄉 (以下略)。
		訪談日期：2010/10/16 (第一次訪談)。	訪談時間：20：00～22：30 (共計二小時三十分)。
08	〈愛薇女士訪談整理稿〉	受訪者：愛薇女士 (李潼先生友人)。	訪談地點：台中縣龍井鄉 (以下略)。
		訪談日期：2010/11/09 (第一次訪談)。	訪談時間：07：00～10：00 (共計三小時)。

01-賴東甫先生訪談整理稿之一

受訪者：賴東甫先生（李潼先生大哥）。

訪談日期：2008/11/11（第一次訪談）。 訪談時間：7：00 ~ 9：00（共計二小時）。

訪談地點：台中市住處。 訪談、整理：賴以誠。

估物商

我的父親是叫賴銘傳，母親是李月梅。母親從小就過繼給他舅舅。她大概十六、七歲就結婚了。我是三十一年出生。李潼先生是我的二弟。他上面有三個姊姊。

我們賴家，據我了解以前從大陸過來，大概在清朝嘉慶年間。過來那時候大概是在第十五世祖，現在到我跟李潼是二十世。當初來的時候在板橋。

我的曾祖父我見過，大概我們兄弟姐妹這麼多人只有我見過他。那時候也很小，印象中，我的曾祖父也是瘦瘦高高，清朝的人。那時候，他留個山羊鬍子，住板橋，有時會到花蓮來。我的祖父，是在他的兄弟姐妹之間排行老四。因為我這個祖父很重兄弟感情，所以目前我們的祖宗牌位，他的大哥還有五弟，在我們祖宗牌位裡都有列名字，後代子孫都會祭拜。我祖父大概民國十四年，就從台北板橋自己到了花蓮。到花蓮第一個工作是做防波堤。在花蓮木瓜溪的防波堤做蛇籠。蛇籠就是用鐵絲弄一個籠子，裡面裝大石頭。他做這種很辛苦。

當初我記得，我的祖父母和我的父母親都在木瓜溪那邊做。尤其夏天，那真是很累。以後也賣過水果。最後做像我們現在資源回收這一種，以前叫估物商。以前做估物商，要用錢去買，買了然後再轉賣給大盤商。聽說也不錯，有時候也會收到一些寶貝，有些東西人家不要的，也可以收到一些好東西。我們家庭小時候是滿辛苦，很貧窮。我祖父跟父親都在做估物商。

以前人家包魷魚有用一個草袋子包，有時候還有一大包魷魚在裡面。有些草袋拿來

裝鹽的，像我祖父回來，他都用一根木棍頂著，然後四面敲，鹽就跑下來，那些鹽還可以賣，這草袋也可以賣。有時候草袋多的話，整個客廳都擺得滿滿的，然後請貨車再來載。以前人家說歹銅舊錫、簿仔紙尙賣無，就是這些。有些草袋會再轉賣，草袋裝魷魚、裝鹽巴容易潮濕，那就轉賣出去。那個是很髒的。

賣水果是用推車推出去。我記得好像是在中華路，不到中美戲院，大概在花蓮酒廠對面擺。早期也沒有什麼熱鬧，不過也還好，就擺在那邊。譬如說香蕉，蘋果有時候也會賣，那時候蘋果很少很貴，有蓮霧、番石榴、香蕉這一類的，那時候水果沒有像現在這麼多。水果賣的時間不長，賣不到幾年，最後就是收估物商。這三個工作都是由李潼他的祖父跟父親一起在做，母親都是在家照顧家裡。

遷居台中

我父親五十四年去逝。我五十三年就在竹東林區管理處服務，因為當兵回來考取林務局，待差不多一年。五十四年我父親去世以後，我就調回花蓮的木瓜林區管理處。到五十八年，因為我到台中商專來念夜間部，徵求我祖父的同意後，五十八年十一月份就搬到台中。那時全家遷過來，李潼大概因為學業的關係，在花蓮又待了大概一個學期。

猴仔山

抗戰期間又躲到瑞穗，瑞穗有一個叫猴仔山。我記得我母親講，抗戰期間，民國三十幾年，就在糖廠那邊工作，那一段期間都在打零工，並沒有做蛇籠。聽說那時候，平地、山區蛇很多，有時候掛蚊帳，上面都有蛇，像我們小時候住在花蓮鎮安，也是常常有蛇。早期前面都有防空洞，後面都是田地，比較荒涼；雖然是花蓮市，有些地區也是沒有開發。

玩的話，外面空地很多，像以前和平路旁邊都是防空壕，那時候戰爭結束沒有多久，防空壕都還在。我們小時候去那邊玩「強盜與警察」，就一直追打，跑來跑去。那時候都有蛇，跑到那邊蛇就從背上爬過，我們動都不敢動。那時候蛇真的很多。

大地震

鎮安十八號當初是我祖父用七十塊買的，我們那個房屋，非常簡陋。前面也沒有窗戶，就用木板一塊一塊疊起來，兩邊折疊。強風吹的話就會有一點點微風。門也是木板的，那軸心都是用酒瓶倒過來，有一個窩，酒瓶倒過來當軸。然後用木栓拴起來。後門也差不多。

當初我們住的房屋很矮。客廳大概不會超過兩公尺一。上面是鐵皮。花蓮颱風多，颱風一來花蓮人都會做防颱工作。第一個，在房屋的橫樑旁邊綁粗的麻繩，像綁一個竹籃子，四四方方的，大概有七、八十公分深，然後裡面裝石頭，兩邊壓著，怕颱風一來把整個屋頂掀開。而且鐵皮接縫地方都要用個竹子把它壓著。

颱風來的話，連門都要人頂著，晚上都要頂。李潼那時候還小。我祖父頂前門，我跟我父親頂後門。大風吹來，就往前頂，怕門被吹走了。花蓮颱風地震多，地震大概在四十年（注：1951.10.22，規模 7.3），我三妹那時候大概一歲多。有時候我們就抱她回來，地震一來，大家一定要搬個四四方方的桌子到外面。地震一來，要扶著桌腳，不然站不住。事後查考好像是七級。那一次我大概只有十一歲。李潼還沒有出生。那時候我們到街上去看，死了不少人，都用草蓆蓋起來。花蓮颱風、地震真是多。

我們住的地方離海邊最多兩公里。有一次，大概地震時候有海嘯。很奇怪，大家都往和平街再往西的一條鐵路跑。事後想起來，海嘯來了，鐵路有夠高嗎？小時候經歷的事情滿多的。花蓮地震、海嘯真是滿多的。所以花蓮人，對這種颱風、地震好像慢慢就習慣了。

鎮安十八號

以前家裡大概有四十八坪，很長。大概這一條街到那一條街，中間有一個天井。進去有一個客廳。所謂客廳，就是擺一個吃飯的桌子，四方形的，桌子後面，窗戶就是用木板一塊一塊重疊的。那一間，就是我祖父母以前睡覺的地方，正廳第一間。它旁邊有一個靠左邊的走道，再過去，靠走道的一個房間以前我住過。然後再過去就是廚房。廚

房以前的灶都是很大的。還有幫浦，自己家裡打一個幫浦，然後弄一個洋灰把它隔起來，家裡都用幫浦。

以前泉水很多，稍微一挖就有。我母親以前都在和平路那條水溝洗衣服，那邊都有泉水。我們家廚房再過去，還有一個房間，就是我父親住的。再過去，就是小朋友的，有時候我母親在那邊住。大概有四個房間。再最後，就是一個浴室。浴室再後面，就是一個天井，曬衣服，也養雞。再後面一個廁所。旁邊有一個倉庫。我們廁所還分兩邊。一邊是小號，一邊是大號，做得還不錯。

從正門進去，旁邊是我祖父堆放一些估物商帶回來的草袋，就是堆在這個地方。往門進去，有一張餐桌，一個走廊，有一個房間。也沒有什麼門，就是釘木板，木板底下都是空的。還有一間有窗戶。窗戶都是以前老的那種木板。有一間是有一個門可以拉過來的，一間比較大，一間比較小。比較小的原來我姑媽住，她嫁出去就我來住。廚房有兩個大灶，一個大灶靠著房間，還有一個幫浦、放菜的櫥子。再過來有二個房間。當初，我祖父母他們自己吃，我們跟父親自己開伙。所以有一個餐桌，也有個廚具，以前都掛煤油燈。後面還有門。

再過去是天井，天井再過來，就是廁所，我說那個水缸就放這裡。還有個小水溝，排水溝要排水出去，常常要掃。倉庫、小便池。李潼以前躲貓貓躲倉庫，大概就是這個地方。後面出去有個門，後面還有一條街，大概是這樣子。

後面有種一棵番石榴，在水缸旁邊，滿高的。其他大概只有種茛草(注：bua1-tshau2，銳葉小槐花)，那棵茛草很大很粗。主要印象就是，一棵芭樂，一棵茛草，茛草很大。養雞也在這個地方。養雞、雞籠，大概就這樣。大房間旁邊就是浴室。

大房間我們小時候都住。進去下面木板都有墊高起來。李潼就在這間出生的。它跟浴室中間有窗戶，高高的。旁邊放衣櫥，衣櫥旁邊有一個桌子，桌子上面就擺些棉被，弄得整整齊齊，大概是這樣。有一個餐桌，都是用竹子做的，還有一個排水溝，一個後門。水溝就在家裡，天天我們都要掃，掃很乾淨。

放草袋的地方，是在河邊一塊空地，有時候擺滿了，就在客廳天花板上面釘板仔，

然後再把它堆到上面去。倉庫，我記得沒有擺什麼，像我們小時候玩的東西都擺在那裡，雜七雜八的、彈珠、工具都會放到最後面的倉庫裡。

我祖父還會用粗的鐵線，好像是八分的那種，來做畚箕。有一個鐵的工具，大概十公分，姆指粗，兩頭是比較小，中間是空的，鐵絲就穿進去，讓它彎。另外還有一個，類似 S 形。就是這兩種工具在做。畚箕、蛇籠都是。

現在門口外面有一個水缸。這水缸大概有八十年。裡面是綠色的，外面有雕龍。因為當初大概有點裂痕，我祖父就用鐵絲把它綁起來。他綁的鐵絲到今天還在。幾十年的鐵絲還沒有爛掉，真是厲害！那水缸以前是我們花蓮家後面的一個廁所用的。我們那廁所很高，用木板搭的，有玻璃一層，然後再斜的一層。外面那個水缸你上廁所使用完就要用，事前就要用水溼一下，事後再沖。

剃光頭

我母親還滿厲害的，她小時候也滿苦。我外祖母的弟弟，叫做李木桂。他以前都在山上，買一些菜到山上去賣，以後也有做瓜子跟茶葉，在花蓮。她過繼給她的親舅舅。因為我外祖母，早期大概結婚沒有生，所以把我母親領養。領養過去以後生了三個男的，兩個女的。那幾個都還不錯，我大舅舅還台大畢業。

所以我母親小時候，她自己講，我的兄弟姐妹都長得滿高的，她怎麼被壓的才一百五十幾公分。她從小就力氣滿大的，揀土豆的土豆包、穀（注：tshik4）包都照樣扛，力氣滿大的。所以她很能吃苦。沒有我這個母親，我們今天這三兄弟，每一個人的成就，可能會改變。

當初我母親就看祖父在收估物商，父親也是一樣收估物商，都沒有唸書。「第三代總不能再收估物商吧！」心裡這樣想。所以她也有點重男輕女，像我兩個妹妹，給人領養的那個還有唸書，這兩個小學畢業就出去工作了。像我們那個年代唸到高中也是不簡單，都是要標會，幫人家洗衣服，把這幾個男生最起碼唸到高中。所以她也滿辛苦，個性很堅強，手藝也很好。

我們小時候，頭髮都她剃的，剃光頭，用剃刀。以前的肥皂很粗，頭抹一抹，就刮，厲害！自己還做衣服，我們小時候衣服都她做的。她就是有這種好勝心，又不認輸。因為個性很堅毅、很堅強，所以孩子出去，雖然家裡窮，穿著不要讓人家看輕。以前類似中山裝，李潼小時候也常常穿。中山裝那種都是自己做，她很能幹。

我父親賺錢也不容易。他一生講起來真的滿苦的。從小沒有唸什麼書，七歲就跟著父親到花蓮。他是民國七年出生的。他七歲就開始跟著父親去工作。所以他一生也滿苦的。喜歡喝酒，也是有他的原因。所以我常在想，以後有好酒，他卻不在了。以前早期喝的是太白酒，就是用一個甕，用勺的這樣，五角多。以前那個太白酒，我母親不讓他喝，他就泡飯，酒就泡到飯裡面這樣吃。

以前我們吃飯就在廚房一個簡單的小桌子上，坐著矮凳子。我們長大事後想起來，他這一生也是很辛苦。所以他最後大概也是酒喝多，又太勞累，所以白血球過多，四十八歲就走了。我這個父親，在家裡話很少。倒是我母親，她有時候罵起人來很厲害。個性比較強，人家說女性要溫柔，她完全沒有。她原則上絕對不去惹別人，但有人要來惹她的話，她會不客氣。譬如說，小孩子被鄰居欺負，她就跳出來。但是，原則上不會去佔別人便宜，不會主動去跟人家吵架。

父親比較沉默。一生當中就這麼苦，孩子又多，生活也過得很苦。不過我們事後滿佩服，這個估物商能夠養得起這幾個孩子。現代人要養這麼多孩子，還不簡單哩！當然我母親她的規劃也不錯。所以當初我們父親死了，沒有給我們負債，就感覺不錯了。

祖父自己生活，所以祖父他是自己賺自己生活。他跟我祖母，還有我姑媽三個。我們小孩子這邊自己另外住。當然有時候他在前面吃，有些好菜，我們也跑去前面夾。所以兩個早期就分開。大概有一段期間，也到外面去租房子。搬到和平街再往南濱那個地方。那時候可能李潼還沒有出生。我大概七、八歲而已，一年多後又回來。在外面租房屋，生活不容易。

「呷到甜就意到鹹！」

我祖父的元配，姓藍，叫藍糖。因為我這個祖母生了我父親以後，二十幾歲就去世了。去世以後，我祖父續弦。第二個祖母，姓徐，叫徐鹽。所以我祖父就常常講說：「呷到甜就意到鹹啊！」吃到甜的又想鹹的，他常常會打趣地這樣講。

我的祖父母也有領養一個女兒，就是我的姑媽。以後李潼曾經住在她家裡。

我們以前住的地方沒有什麼車子。我祖父工作完，黃昏時，他都會把他用竹子做的躺椅擺在外面，擺到馬路上，把它用水洗乾淨。他是民前十六年出生的，所以他們穿的衣服都是清朝那種兩截式的，上面一塊可以摺疊，很寬大，然後用個繩子綁起來。衣服都是用布鈕仔。所以他穿習慣，你叫他穿其他衣服，像我們這種襯衫他穿不習慣。他一直到台中來都穿那樣，也有照片。他都是穿那個習慣，那要專人做，有些還不會做，整排的布鈕仔。褲子寬寬的，就照樣摺疊。他以前滿胖的，大概八十幾公斤，夏天總是打赤膊。

我的祖母，對李潼還滿疼愛的。現在花蓮有一家在中華路賣花蓮薯、麻糬的。那個老闆的兒子，以前就是做麻糬的，推著車子出來賣。我祖母以前就去「過五關」，若她有贏到這些麻糬，她就寄放在那邊，說：「我的賴西安來拿，你就給他，其他人拿不行。」她對他是滿疼愛，李潼小時候胖胖的，滿可愛的。

「勢若冰山」

李潼的曾祖父、曾祖母，他都沒有印象，沒有見過，我也沒什麼印象。我的祖父，他個人從台北板橋搬到花蓮來。他也是很急公好義的，他雖然沒有唸什麼書，但是平常跟我們講的一些話，到我們慢慢長大，都感到受益無窮。

他曾經講過。有一戶人家欠他錢，有一段期間好久沒有還，就跑到他家裡去。跑去時，是中午吃飯時間，因為吃飯時間找人比較容易。結果一看，他們家裡的人都沒有在吃飯，愁眉苦臉的。他看了之後，也沒開口講話、沒有問，也沒說要來要錢。他就往他們家的那個米桶一看，把它翻開，咦？這個米桶裡面沒半粒米。他說：「他家裡連米都

沒有，怎麼還錢？」他二話不說，就去買米，倒在他的米桶裡，也不講，就走了。所以，我祖父這一段，就讓我們曉得要儘量去協助人家。

我記得有一句話，關於我們待人處世，叫：「勢若冰山。」你欲靠勢，這勢卻像冰山一樣，會融化。意思是說，不要靠別人，要靠自己。任何事情靠自己，不要想說有靠山，結果彼山是冰山，日頭來就溶去，你無法倚靠。所以，不要靠別人。

他也有一句話，講的也很貼切。他說：「人無百歲，計畫千年。」一個人要活到一百歲很難，卻計畫了一千年。意思就是你要執行，不要光是計畫。沒有一百歲，計畫到一千年。任何事情，就是要執行、要去做。當然他講了很多話，雖然沒有唸什麼書，但是，講這些話讓我們自己去體會，受用無窮。

我祖母是比較認命的人，她就是一個傳統女性，逆來順受，就這樣過一生。我祖父個性很豪爽，急公好義，人也很善良。我祖母就比較傳統，老一輩的傳統。她民前八年，像清朝那樣綁腳。她綁過，綁了以後又放開。祖母一生看起來也還好，人格特質也很隨和。她以前在花蓮的時候，喜歡看歌仔戲，她看回來以後，鄰居都喜歡聽她講。聽她講比去看還精采，我祖母以前很會講。她最後也是壽終正寢。

這祖母沒有生。她有一個大姊，好像也叫做阿糖，住台北。以前我倒是常去，像李潼他們兩個很少，因為，畢竟年紀差的多。像板橋我們那邊的親戚，李潼比較少有接觸，老一輩他大概都沒有。像以前我的祖父，那時候都會帶我們到板橋去，跟這些親友見見面。所以到現在，我父親那一輩現在大概都不在了。我們這一代的也比較少有聯絡。真正搬到花蓮來，只有我祖父。弟弟們也有段期間搬過來，第五、第六和第七。我祖父他也是滿照顧那些兄弟，他也是很開朗，個性也很剛烈，講話有時候不留餘地。

大概這有一點家傳。有時候想講就講，但是不會無理取鬧。他搬到台中，我那時候帶他過來。他身體不錯，所以還說：「你再給我弄一台『リアカー』(注：推車日語，rear car。)，我攔欲來收估物商。」都七十幾歲了他還想工作，我說：「免啊啦，七十幾歲啊攔哩用。」「リアカー」像一個車子，現在好像也有人推那種，它那個更大，可以裝很多東西。像以前這樣推的話，我們都要到橋頭來幫忙推回來，有時候載了一大堆。他一

生滿開朗，好像無憂無慮，知足。像李潼的個性也是滿剛烈的，他看不慣的事情還是會當面講，有時候好打不平。我們的個性大概都比較像媽媽。

祖父喜歡喝一點酒。

祖父到台中來，有一次也差點出意外。他有一次，就在內新市場那邊，我跟我的祖父、祖母住，那時候賴西安好像沒有住在那邊。有一次晚上，祖父喝酒以後類似中風，整個人挽筋。那一次很危險。我就去菩提醫院把醫生請過來打針。從那次以後，他身體就不是很好。以後我們搬到那個舊鎮去，他最後也是中風。他到台中來，也沒有什麼事，反正年紀大了就這樣。

他會喝酒，但是有節制。他以前花蓮做了幾十年的鄰長。那個鄰長的牌子還特別叫一個花蓮山林管理所一個秘書寫的字，寫得很漂亮，那時候是主力里第十六鄰的鄰長。他到離開花蓮才沒做。早期剛光復時，物資都是配給的，鄰長都要去發。

棺材店

我記得李潼在書裡面提到，家裡對面的儲木場，還有垃圾箱。垃圾箱現在也看不到了，以前用水泥做得很漂亮。大概有半個人高，上面有個蓋子，有兩個勾套進去，有垃圾的話拿起來，再挖出來。早期的垃圾箱是這樣。看起來像個小房屋一樣，滿漂亮。他講說，站在那邊看圍牆看那邊以前的儲木區。儲木區有一個高高的架子，讓木頭在那邊自然風乾，以前我們都爬到那個架子上面去。

賣棺材是在中華路，姓施，叫做施全。他有個孫子，好像射箭滿厲害。還有一個孫女，有留信給我，叫做施瑠美，這次我們同學會還見面。李潼跟他們應該沒有同學關係，他比較大。他好像也有木材行。我不大清楚李潼會到人家棺材店裡面去做功課。因為從他唸小學大概二、三年級，我就畢業離開了。我離開大概到民國五十四年才回來，我父親去世以後調回來，一直在山上工作。

舊曆七月半

他出生記得是舊曆七月半。出生的時候，家裡滿多人圍在那邊看。我祖父就拿一個

秤，用一個布把他包起來，秤起來有七台斤，滿大的。生出來時，記得額頭好像有點紫色，大概是擠壓的關係。當時生是在吃過飯以後，大概六、七點，七點多吧。以前沒有去醫院，都請助產士來家裡生。應該不會很困難，因為生到他已經是算第五個了。他出生很多人圍著來看，因為很久沒有生男生。上面有三個姊姊，第三個姊姊又讓人家領養。家裡也是一個大喜事，生個男的，而且又長得很壯，健康寶寶。

我母親肚子這麼大，應該也會拜拜。那時候在家裡拜。像我祖母、母親就負責燒菜，拜拜都是祖父在拜。祖父拜，我拜。我父親比較少參與。花蓮七月半活動比較少，也是拜拜。七月二十九號就普渡。在花蓮中央市場，過了中正路、中華路，過了平交道的中央市場。那邊每一年普渡都辦得很大，擺了很多，我們都會跑到那邊去看。李潼小時候都會去看普渡。

以前花蓮的王母娘娘，在吉安鄉荳蘭，那個地方也是拜拜滿多的。他說有一次跑到那邊去，找不到路回來。王母娘娘也是算是花蓮市跟吉安鄉交界，有一條大排水溝，中華路往南走到吉安，沒有過荳蘭橋，往右邊走進去，就是王母娘娘。以前花蓮常常有迎神會，都會在花蓮市邊街。繞街的時候大家就穿個木屐，拖在地上，唧哩咖啦，唧哩咖啦。有時候會站在和平街跟中華路交界那邊看，小朋友都會跟著去。早期的大神尪、矮仔爺都會晃來晃去的，像我們隔壁有一個長輩，叫做林老盆，他都是舉大神尪，他人高，大概有六尺吧。他全家都很信王母娘娘，家裡都拜。大神尪肚子有個鏡子，剛好頂著。我的印象中他都是抬大神尪。

鹹光餅很有咬勁，餅做成中間一個洞。出生的嬰兒度晷時，收涎就是用鹹光餅，以前就剝來把涎收一下。

王母娘娘現在走路應該半個小時之內可以到，有三公里。

「這天氣若來死，不壞！」

我外祖父六十歲就去世了，肺結核。他去世時我還小。也很奇怪，他早上出來一看，今天天氣這麼好，說：「哇，這個天氣若來死，不壞！」。進去就躺在塌塌米，他躺下去

後就不起來了。外祖父住中正路，離我們家也滿近的。他是民前十五年生，大概四十五年去世。他是民前十五年生，比我祖父小一歲，我外祖母也比我祖母少一歲。

當時我們家跟外祖父來往不密切。我比較會過去，因為我們那一代，我算是最大的，所以他們那時候都沒有小孩子，只有我一個。所以我外祖父家我常常會去。再稍微長大一點，我二舅有時候會投稿《新學友》，都是我來幫他抄。他是師範畢業，當老師。他們一家人當老師的很多。我二舅的太太就在中正國小。阿琴住在林森路。我們那時候都唸明義國小，南海也是念明義國小。南海的導師跟我的導師一樣，叫做許安定。

02-賴東甫先生訪談整理稿之二

受訪者：賴東甫先生（李潼先生大哥）。

訪談日期：2008/12/14（第二次訪談）。 訪談時間：11：00～13：00（共計二小時）。

訪談地點：台中市住處。 訪談、整理：賴以誠。

晒瓜子

我是 1942 年（注：民國 31 年）出生，我的父親叫做賴銘傳，母親叫李月梅。他們很早就結婚了，母親生我的時候大概十八歲，那時候父親二十五歲。李潼是我的大弟，我們兩個相差十一歲。我們都是在花蓮出生。

家裡一向都很貧窮，也沒有什麼特別的。一家人大體上來講都很忠厚，我祖父個性比較剛烈、急公好義。我父親七歲時他的母親就往生，往生以後我祖父又娶祖母，娶來也很照顧他。父親從小也沒有唸什麼書，就一直跟著祖父東奔西跑的工作，從小在祖父的支配下做一些勞力的工作，賣水果、做估物商，就這樣一生過了。娶老婆也是安排的，人家介紹好的。就這樣，父親一生也沒有享到福，四十八歲就走了，他這一生也是很勞累。

四十五年我外祖父李木桂過世，他應該民前十五年出生的。他住在中正路。那段期間好像是在賣茶葉，還有瓜子，早期就在山上運送柴、菜、魚和肉跟山上的人做生意。有時候他會跑到花崗山的籃球場去晒瓜子——把瓜子攤開晒，我們有時候會幫忙他收。他大概民國四十五年去世，六十歲。我外祖母活得很長，好像到一百歲。

那時候家裡比較貧窮，親戚也不多。家裡貧窮，來往的親戚更少；不像有錢人家，住得再偏遠都有人去找。

民國五十年我二十歲，花蓮高農森林科畢業後三天就到南投竹山工作，五十一年到金門當兵。入伍前全家還有去拜拜，母親以前都會到花蓮一個城隍廟去拜拜，還有電氣

頭那邊的帝君廟也會求。五十二年碰到八二三炮戰五週年，五十三年回來。回來後家裡也待不了幾個月，又馬上到竹東，直到我父親去世。他是四月去世，我到十月份才調回花蓮，所以這段期間，對家裡情況也不是很了解。但是我是聽母親講，那時候父親去世，她想跟親戚借錢都借不到——他們就怕你家裡窮困，到時候怎麼還？所以她一再怨嘆。

還好我母親有堅強的個性，李潼、我和賴南海後來總能有個穩定的工作，大家都滿認真的，她也感覺滿欣慰的，認為放下去的心血沒有白費。之後她要出國玩我們都盡量供應，所以她晚年過得還不錯。

火化

父親以前收估物商時，就用一個推車推出去。然後常常累了，就會到花崗山上面，有一個比較有樹蔭的地方——在要往女中下去，靠左邊有一塊種樹的地方，他都會到那邊去休息。聽說都很累。

他因為牙床（注：牙齦）流血去看牙科醫生，以為是牙齒的病，其實這種牙床流血已經是血癌第三期。那時候我是在竹東林區服務，回來聽說是這樣。那時候也沒有住院，他又喜歡喝酒，很快就走了。民國五十四年他在家裡過世。

當時我們在花蓮佐倉墳墓的一個火化場把他火化。火化推出來以後，就把骨頭撿到一個甕裡。那時候家裡沒什麼錢，也沒有安葬，就用一個布綁起來、寫上名字，寄放在百姓公廟。等了七、八年之後，我們安定了，民國六十幾年才去領回來。我請鄰居釘了一個箱子，就騎機車把這一罈骨灰，走橫貫公路把他帶到台中。

我在台中霧峰的光復新村申請一塊地，把他葬在那邊。

五十四年十月份我就從竹東調回花蓮木瓜林區，在哈崙工作站服務，那時候大妹和妹夫他們已經結婚了。我和妹夫都是在木瓜林區，當時有配一個小的宿舍給他，我就跟他一起住在那邊。哈崙工作站海拔大概兩千公尺，冬天水桶裡的水都會結冰，滿冷的。之後我們調到太倉，我調到貯木場。那時候我父親去世，林區的員工還可以申請木材。

母親在我父親去世以後，到台北去幫傭好多年。就剩下賴西安跟賴南海兩個小的在

家。

二妹也是滿苦的，沒有唸什麼書，小學畢業就到外面去幫傭。

當時三妹應該還在唸花蓮高商，她大李潼兩歲，後來她考進花蓮港務局會計室。雖然她的養父也不是很富有——他是用大車拖運花生殼在賺錢：花生剝起來榨油以後，花生殼可以燒火。他也是勞工，但是很疼愛三妹，她也長得很漂亮，很乖。

我六十一年去教育廳，介紹李潼到羅東工商，大妹介紹到霧峰農工。

搬家

當初我考上台中技術學院專科部企管科第二屆，考取以後就想說大家可以搬到台中去。

當時我在木瓜林區工作，賴西安還在念書。最主要是我的祖父他要不要搬的問題，但我講的話他還滿能接受的，結果就把房子賣掉。那時候民國五十八年，大概賣了新台幣十萬。

那塊地大概有四十八坪多，滿大的。但是那塊地的地價款，都是我姑姑寄錢回來給祖父去繳地價分批買下的。那時候我們就請了貨運從橫貫公路過來台中。最早在台中路——台中教師會館前面巷子進去，東峰國中對面租了一個樓房，那邊離中興大學——以前叫做台中農學院滿近的。我們到台中後常常在搬家。

五十九年三月份，我就結婚了。五十九年賴怡玲出生，六十一年賴怡容出生。我結婚以後就住在租屋的地方，之後大家又分開。賴西安、賴南海和祖父母就住到姑媽那邊去。

她有個房子在合作新村，在進化路、力行國小進去的地方。他們住在那邊的狀況我不是很清楚。反正過來台中後，家裡就變成四分五裂，到處投靠。之後就在內新市場買房子——內新市場那棟房屋是我姑媽和祖父各出一半錢去買的。

內新市場就是賴西安、賴南海跟祖父母他們住。當時我一個人也住那邊，賴怡玲跟她媽媽那時候住在集集，有時我上完課就騎車到集集。

我們來台中之後，常常在搬家，大概搬了有十次。自己沒有房屋就是這樣，像內新的房子也不是完全屬於自己。當時祖父跟阿姑他們合買，之後也賣掉了。本來想說那個菜市場是不是以後可以興盛起來，做做生意也不錯。有一段期間弄個六月花麵館，開不了好久，後來也不行。

我六十年七月一號到教育廳去報到，他應該是六十一年才畢業，可能轉學問題慢一年。賴西安原來讀花工，之後轉到台中高工。等他畢業我就介紹他到羅東工商去當職員，他的工作是帶學生實習。他在那邊做得很好，有時候我去他們學校，看到他和學生打籃球。學生對他很不錯，他也做了十幾年。

香灰

舊正的房子是我六十三年買的，看了好多地方才決定，但買了就要退出教育廳的宿舍（注：光復新村）。那時候賴西安在當兵。六十七年我才到台中技術學院。

祖父六十九年去世，八十五歲。那時候住在舊正的平房，進去是一個客廳，客廳前面就弄個神明的櫃子，那時候是打鋼筋支架，做個木板平台，上面有觀世音菩薩、媽祖神像，還有祖先牌位。祖父過世時，腳朝外面，用個板子躺在客廳，我就騎機車去草屯訂棺木，還要申請墓地。

棺木回來時，三伯公的兩個兒子，一個我阿伯，一個阿叔，來了意見一大堆，我聽了也不舒服。賴西安、賴南海他們也都在，因為當時家裡有事大部分都是由我來處理，所以我說：「今天祖父過世，是我們自己出錢，我們來處理。」但他們還一直講，喜歡做主。

後來兩邊有點意見就吵了起來。

結果那鋼筋支架的神明板子，一下子就整個就跨下來！

垮下來以後，香煙灰噴到我祖父的頭髮，那時候大家一句話都沒有，嚇壞了！怎麼會有這種情況？那板子平常要去拉它，都拉不動，現在突然咻一下子就垮下來。那時候他們就不敢再講了。我也是第一次碰到這種情形，大家都不敢講話了。

名片

因爲工作的關係，後來我搬到台中技術學院的學校宿舍去住。祖父有時候戴個斗笠就要出去，我都叫他放個我的名片在身上。有一次他跑到大里暈倒了，人家就把他送到菩提醫院去就診，後來醫院看名片打電話來，我就趕去。因爲有時候老年人會走失，已經八十幾歲，所以就要帶個名片，有用。祖父老的時候還不錯，生活還算安定，但前面幾年比較苦，都要這邊走那邊走。

後來祖父過世也是因爲中風，他滿胖的，八十幾公斤，又喜歡喝酒。年紀大時，他大概每天晚上要喝一小杯。

有一次在內新市場時，他生日那天整個人在床上痙攣，那時候都沒有人，我跟祖母帶著祖父，三個就去找醫生，跪著求他打針。那一次以後身體就不是很好。他年紀大了，有時候要喝茶，但他沒有拿茶杯，還是無意識的做出喝茶的樣子。那時候應該也有七十多，他其實沒有什麼大毛病，就是中風。像我媽媽車禍以後，也是一樣中風。

中風以後血管阻塞，後來常常躺在床上，他的大小便祖母都要處理。那時候我都住在學校宿舍，直到我祖父去世以後，七十年才買霧峰的房屋，之後才搬到那邊去。

敢言

他走的那一年，有一次我跟南海、大妹去羅東附近走走，人家聽到還知道李潼，他名氣很不錯。不過他也是敢言：管你該講不該講，我就是講！有一次他陪我去羅東運動公園去散步，看見外地來的遊客亂丟垃圾，他當場就講：「我是宜蘭人，宜蘭要乾淨，外地來的遊客怎能亂丟垃圾？請你撿起來！」這方面他做得滿徹底的，這個很好。

我們家都這樣的個性，南海也差不多，像我媽媽也是這個樣子。小時候她都帶過孫子們，要求很嚴，字寫不好要敲指頭。還有像祖父，也是個性比較剛烈，比較有正義，看不慣就講。我在學校也是這樣，慢慢隨著年紀大，慢慢會改，這樣會得罪人。

紅毛鬚仔、桃花肖

紅毛鬚仔，年紀大概是民國前幾年，現在還在話都是一百歲以上。她當初因爲感情

的事情，受了刺激就神經錯亂。當時在花蓮有兩個，一個女人叫紅毛鬚仔，另外一個男人叫桃花肖，桃花一開他就像濟公一樣，拿著扇子亂揮發作。平常人也斯斯文文，字也寫得很好，但桃花一開花他就這樣。

紅毛鬚仔年紀比較大，桃花瘋跟我父親大概年紀差不多。

紅毛鬚仔她年輕時五官長得很不錯，頭髮就是紅紅的。她瘋掉後全身用衣服和布包來包去，都是污垢，她不管什麼都往衣擺、衣袖擦，她發瘋起來就手舞足蹈，在中正路、和平街這一帶逛來逛去，後面就跟著一堆小朋友。

以前的和平路是水溝，現在蓋起來——以前的水溝是乾淨的泉水，母親就在那邊洗衣服。我就看到紅毛鬚仔撿水溝裡面的死雞，雞毛拔一拔，剝開就吃，也沒有生病。

另外一個桃花肖，小孩子也會跟，桃花一開他就神智不清。這個桃花肖還有一個很奇怪的羊癲癇。我有看過他羊癲癇發作，忽然暈倒在地上，有人摘一枝榕樹的枝葉，放在他鼻子前，他會這樣像羊一樣去聞聞枝葉，就醒過來了。羊癲癇發作時，整個神智不清。我有一個同學的妹妹就在鐵道上走，羊癲癇發作後被火車輾死。

所以李潼以前也會聽到紅毛鬚仔跟桃花肖，小時候聽到鬼怪神奇的事情非常多。早期像我們家附近，大家門口都亂堆東西，環境都差，所以也沒有什麼路燈，旁邊就是水稻田。我們家前面再過來一點，有住戶種了樹，蛇都會來，平常路上都會有人踩到。民國四十年那時候花蓮還沒有開發，蛇滿多的，人口慢慢多以後，才被趕跑到山去。

以前花蓮比較落後荒涼，像我祖父、父親他們就是在台北賺無吃，才跑到花蓮後山，那時候早期都是宜蘭、台北過來花蓮開墾的。花蓮地區早期沒有什麼人口，現在市區好像也只有七、八萬人，人口很少，交通不方便，生活也比較困苦。

03-賴玉霞女士訪談整理稿

受訪者：賴玉霞女士（李潼先生大姊）。

訪談日期：2008/10/26（第一次訪談）。 訪談時間：19：00～21：00（共計二小時）。

訪談地點：大里市住處。 訪談、整理：賴以誠。

跳格子

我名字叫賴玉霞，出生地是在花蓮，民國三十五年出生，我父親名字叫賴銘傳，母親是李月梅，李潼是我的二弟，我是他大姐。他嬰兒時胖胖的很可愛，真的就是很可愛，嘴巴小小的。他洗澡的時候，用那個澡盆、身材胖胖的畫面，我現在還有印象。他嬰兒時洗澡洗好，我就會揹他去玩，那時我七歲。

每天早上母親讓他吃一吃奶，吃完就叫我來，她要去洗衣服、買菜，就用揹巾把李潼綁在我背後，我就揹著出去玩了。有次和鄰居小朋友玩，我揹他玩跳橡皮筋、踩格子，跳一跳，他就從我背後往前滑出去，頭還沒著地，我就趕快把他腳抓住，嚇一大跳。

他小時候就很乖，人家在玩，他就是手放在背後一直看。以前我母親會親手做一件西裝褲質料的吊帶褲，他小時候穿得很可愛，我們那些左右鄰居對他都很疼愛。

鄰居有一個阿興伯，他沒娶某，有一間房子租給人家，他自己住後面，前面三、四間都租給別人。他算最是姑佬（注：koolau，不愛與人分享）的人，偏偏對李潼就最寵，如果有殺雞，就拿雞腿來說：「西安來，這雞腿給你吃！」他以前很得人惜，乖乖的，而且還胖胖的，很可愛，不調皮搗蛋。

我記得他小時候耳朵不太好，醫治很久。好像裡面有發炎，母親就帶去給耳鼻喉科醫生看，看到後來沒有錢，還跟醫生講價錢：「我們這個常來，我們沒有辦法，你要稍微打折一下啦！」跟他討價還價，那醫生只好說：「好啦！好啦！」他耳朵醫了很久。應該是他二、三歲的時候。

秀西仔插褲頭

以前有人會推車賣麵包（注：phang），麵包放在一個箱子裡，裡面有克林姆跟紅豆口味的。我阿嬤會去跟人家博豆仔，十八骰仔，那都算角的。你要買也可以，那博的話，博輸你就要拿錢給他，若贏了就有麵包。他有次贏了十塊麵包，就是要留給李潼吃，阿嬤向賣麵包的說：「我先寄十塊麵包，等阮孫西安來時再拿給他吃。」我們其他五個孫子都沒有，就只有他有。後來阿公說：「拜託，平平孫子……」她這才給，不然都沒有。阿嬤對他就很疼愛，他小時候也很乖，比較不會惹事。那是差不多他五歲的時候。

到他要上小學時，他就不願去，我母親就一定要他去。他其實很乖，但是個性很拗，一拗起來就不去學校。跑回來兩次，母親就忍受不住了，把他衣服都脫掉，在我們家前面的一顆大樹，把他綁在樹上修理，邊用秀西仔（注：siuse，細竹枝）抽邊罵：「看你要去還是不去！看你要去還是不去！」左右鄰居大家都跑來幫他：「阮西安那麼乖，妳怎麼打他？你是怎樣把他打這樣？」但是他去學校之後，差不多三、四年級就當模範生了。

那時候母親都是秀西仔插褲頭，要打比較快，不用再找，隨時都可以拿出來打。像我們以前都會被打、被罰跪。有一次，吃過飯被罰跪，她事情做完就睡覺，忘記了，我們也不敢起來。後來阿嬤說：「起來了，你媽媽去睡了啦！」我說：「我不敢，他沒叫我們起來！」阿嬤跟母親說：「你怎麼睡了孩子還讓他跪？」母親才說：「欸？真的嗎？」我跟大妹兩個跪到打瞌睡，不敢起來。

五戶人家

我們再大一點時，母親就早上去幫人家洗衣服，到五戶人家去洗衣服。她把洗衣服的錢存起來買金子，讓孩子唸書，大哥如果要唸書，就把金子賣一賣；不然就是跟人家會，他要註冊的時候，這些就用上。

以前母親都是栽培男孩子，女孩子沒有。不過也是家境不好，沒有辦法供應那麼多。那時候我住在官兵福利社，我記得那時候每個月五百塊，薪水一拿來就是要給母親，她

再拿五十塊給我零用，但我反而都沒有用，後來還請他們去看電影、吃點心。那時大妹也幫傭，她在台北西樓，講起來她也是很辛苦。

我差不多十五、六歲，在巒大林區工作的姑媽就介紹我到集集巒大林區做臨時工，做到十八歲以後，再到台北的當舖做一段時間，之後就回來花蓮的官兵福利社。雖然是官兵福利社，但是也有對外營業，就賣一些日用品，做了幾個月後，二十歲就結婚了。

那個時候我租房子住在花蓮，跟三姊住的信義路距離很近。李潼有段時間在三姊那邊住，早上就過來我這裡，我再拿便當給他，帶去學校吃，好幾個月的時間他都有過來我這裡。

完整

父親的個性也不會很不好，就是和母親不合，常常吵架，但他對別人是還不錯。

他外面賺錢一個月會固定給母親一些。做估物商賺不多，是小本生意，也有賣過水果。父親的個性算是隨性——反正我賺多少，就給妳多少。

夫妻吵架原因都很多，管教孩子想法不一樣，經濟上也是問題；對金錢的價值觀不一樣；用錢的方式，這些都是包括裡面在內。

我現在回想起來，母親有一點讓我們很佩服——無論如何她都不會離家。她今天跟父親吵架，明天照樣起來煮飯給我們吃，我現在回想起來真的非常感動——她還是顧家，不會離家出走。尤其看他們吵架吵得很兇，但她都沒有因此離家。所以，她就是這樣我們家才能完整，她今天走的話，我們這個家就不完整了。

母親為這些孩子，為這個家庭，也是很辛苦。以前打零工不容易，她就幫人洗衣服。他的觀念就是要栽培孩子，所以三個兒子可以唸書都是母親在支持的；說實在，若是父親做主，兒子們小學畢業能做生意就很好了。全部都是母親，真的是她在支持，所以我覺得一個家庭中，女人真的是非常重要。今天如果不是母親這樣，他們都不用讀書了——小學畢業就好，他的人生就不一樣了。

削鉛筆

她那時一個月的菜錢是十元，十元用來買菜，包括油、醬油……什麼都要。她很會持家，她買菜是——現在季節盛產什麼菜，她就買什麼菜。我們是一天有豬肉——以前有剝肉（注：絞肉），放點瓜仔下去炊，配一些青菜；明天有魚就沒肉，吃鯽魚肚。

我們以前小時候最常吃這些東西，一天豬肉，一天魚；雞肉是過年過節才吃。當時如果颱風到的話，中正國小附近有個蓮霧園，颱風都會把蓮霧打下來，我跟大妹就拿著鉛桶仔去撿蓮霧，回來就都可以吃了。

母親有很強的好勝心。也因為她好勝，三個孩子才能唸書；她的個性就是不服輸，再怎麼苦也要給孩子唸書，有一個目標。所以在父親過世之後，她到台北去幫傭，也是寄錢回來。母親一路走來，憑良心講真的很辛苦，我們現在為人父母以後，才深深體會到。

母親會要求孩子功課要好，她到了晚上要把孩子叫來：「鉛筆盒仔都拿來，一人三支，削一削！」她親自幫小孩削鉛筆，鉛筆先弄一圈痕跡，然後開始削，說：「這樣字寫起來才會漂亮。」她有時看到小弟的字，說：「來，字寫那麼醜！」就開始夾手指。

鎮安廟

我們以前小時候會去田園抓田蛙，抓田嬰（注：蜻蜓）。

我們的住家後面過去有鐵支路，那邊也有一間祖師廟。但鎮安廟比較常有一年都有一次大普，七月。那時候都會演布袋戲、歌仔戲。

廁所

以前我們住家要去上後面的廁所，會經過一個天井，旁邊有芭樂樹，晚上風吹雨打的影子，晃來晃去很恐怖，現在都還記憶猶新。還種有一顆茛草。我們那個廁所建得很完好，跟別人比起來好很多，乾淨多了。廁所後面還連著有一家——基聰，他父親是福州人，娘家在我們隔壁，都互通的，有時候他回娘家就直接到後面。

04-賴南海先生訪談整理稿之一

受訪者：賴南海先生（李潼先生胞弟）。

訪談日期：2008/10/16（第一次訪談）。 訪談時間：9：00 ~ 11：00（共計二小時）。

訪談地點：霧峰鄉。 訪談、整理：賴以誠。

艷羨的對象

我的名字叫賴南海。父親叫賴銘傳。母親本來叫李月梅，後來因為戶政事務所的人員寫錯，寫成賴月梅，所以就變成同姓結婚，有點像鍾理和跟鍾平妹一樣，其實她是李月梅。父親出生地是在花蓮，母親出生地是在宜蘭壯圍。我出生日期是四十五年，出生地是在花蓮。李潼先生是我的二哥，我是他的唯一的弟弟。

應該在四歲或五歲，他有就讀花蓮市信義路天主堂附設的幼稚園一年，大概在民國四十六、七年。信義幼稚園在花蓮市的信義路尾端，李潼是我們那個巷子裡面唯一讀過幼稚園的，所以他成為小孩子艷羨的對象。

當時家裡有祖父、祖母、爸爸、媽媽、大哥、大姊、二姊，李潼，還有我。三姊是從小就送給人家當養女，距離不遠，大概四、五十公尺開外而已。養母的家庭——父親是在開鐵牛車，母親是專職的家庭主婦，家族成員還滿大的。但比我們家這邊的家境好很多。因為那時候，她養母那邊的爺爺騎著腳踏車載她出去兜風，一方面炫耀，因為我的三姊長得很清秀。然後她手上一定拿著蘋果，遊街。

那養母跟我的母親是小學一、二年級的同班同學，母親知道對方不孕，也因為知道對方因為不孕，所以她知道不會再有其他小孩來跟我三姊爭寵，就很放心的送給她扶養。

就我印象所及，我七歲的時候，大哥已經在當兵了，所以很少在家。退伍以後，他就到花蓮木瓜林區林務局，後來又轉到竹東。

而我祖母是板橋人。我知道還有一個姨婆，那時候住在台北，我們去找過她，什麼路有點忘記，曾經跟李潼一起去。我大概小學五年級，他大概是初一。當時是去看我的媽媽，因為她那時候在幫傭，去就順便探親。

村仔

母系家族的成員有親大哥，還有兩個姊姊，一個妹妹。就是家中一男四女。現在目前還在的應該是三姨，就是我媽的妹妹。她現在住花蓮縣吉安鄉福興村。因為母親也是養女，所以她是被她自己的舅舅跟舅媽認養。她被領養以後，我的外婆又生了大舅、二舅、三舅，還有大姨跟二姨。

她的生母下落不明，生父也不太清楚。她的生母是宜蘭人。她小時候就讓她的舅舅、舅媽領養。養母的家族算是教育世家。除了我大舅以前是在台北車站對面的台灣人壽保險公司擔任高階的主管，其他二舅跟二舅媽都在教小學，大姨也在教小學，三姨是景美女中的老師。

李潼從小跟母系這邊的成員，少有接觸。跟外婆偶爾有往來。但是跟三姨比較親，吉安鄉的三姨。過年時大家彼此有來往，我們有時候到花蓮，我們說叫做「村仔」（注：吉安鄉福興村），到那邊去玩。然後他們大概年初二也會過來，有點像回娘家的意味。

「粗心大意」

李潼小時候比較像媽媽，長得很富態，跟後來不太一樣。他個性很謹慎，很懂得察言觀色，所以很少挨打。如果我媽要打他的話，他就說：「啊！以後不敢，以後不敢！」看他那個樣子就打不下手了。他唯一被打得最慘的一次，應該是小學就學那一天，三番兩次逃回來，屢勸不聽，就被吊在樹下打，那一次打得滿慘。我那時候大概四歲吧，不太有印象。

他曾經擔任過班長，跟同學相處得很和睦。因為他很是小心謹慎的人，別人在玩，他通常在做場外觀。老師對他印象都很好，甚至在六年級還當過模範生，評語是品學兼優。他寫過一篇作文，那時候他們級任老師，林宗男老師，對他讚譽有加。不曉得這會

不會是埋下他日後從事文學創作的一個種子，或算是一個契機？

他跟我說，他所認識的第一個成語，是來自他三、四年級的老師，孫鍾央老師，是一個外省老師。孫鍾央老師是女的。他有一次數學好像沒考好，然後孫老師跟說：「你這個是粗心大意。」他說他學到的第一個成語就是粗心大意。這是他自己說的。

他後來還滿自豪那兩篇遊記（注：〈三棧溪遊記〉）能受到老師的肯定。我想這個老師的肯定很重要，建立他的信心。中年級的孫鍾央老師，還有高年級的林宗男老師。林宗男老師是負責教珠算的。

後來李潼曾經到台北去演講兒童文學，林宗男老師也有去聽，因為事隔太久，他好像不太記得，那我就跟他講。我在聊的時候，李潼還過來說：「咦，這位是誰你介紹一下？」我說：「這不是你小學老師嗎？」他說：「哦！林老師。」他才恍然大悟。可是，這個機緣很奇妙啦。師生的關係是可以互調的，他那時候好像擔任一個兒童文學研習營的講師。

浮在水面的油彩

因為我跟他年紀差三歲，所以最親。等於是他的跟班，他走到哪裡，我就跟到哪裡。他也願意被人家跟著，他喜歡小孩子大概是從那時候開始。他滿有領導性格，本身還滿有號召力的。我們鄰居街坊如果要玩踢鐵罐、捉迷藏，由他號召的話可以吸引滿多小孩子的。通常就在巷子裡面玩，然後他也會負責調停，萬一有糾紛的話。

他喜歡當領隊。有一次我們到花蓮港，就是由他跟我們住在後面的鄰居，幾個小孩子就是由他帶隊。我們後面那鄰居，一個年紀還比他大一歲，但是由李潼帶隊，去看花蓮港的開港典禮（注：1963/09/01 花蓮港開放國際商港）。那時候家長好像滿放心的，就由他帶隊，然後徒步。當時他應該四、五年級左右，我小學一年級。我那時候看到港口裡面有浮在水面的油彩，他會手拉著我，讓大家手拉著手，避免掉下去，我想這大概是最早的心手相連。他那時候就很小心，對我這個唯一的弟弟，很怕出意外。

我還記得常常跟他去撿貝殼。放學以後騎腳踏車到北濱海邊去撿貝殼，然後拿一個

雀巢奶粉罐裝。我們都去那撿貝殼，家裡還放好幾桶貝殼，大大小小的，很有興趣。還有集郵，後來就間斷了。

有一次我記得大概小學五年級，他讀初中，我們到花蓮海邊一個防波堤游泳。之前都是帶著一個救生圈，就是輪胎內胎。那一次我想要試試看不要用輪胎是不是可以游，結果沒想到就一腳踩空，想要呼叫又擔心形象不太好，不知道怎麼叫，就向他招手。然後他在沙灘上，正好跟人家聊天，他以爲我跟他招手，他也跟我招手。後來跟他聊天那個年輕人說：「咦？你看，那個是誰啊？」他說：「我弟弟啊！」「喔？他好像不太對勁喔！」他才衝過來，一把把我拉起。我覺得他是天生謹慎，沒有大人特別交代提醒，他就會自動負起維護全隊安全的責任。

三姊

他從小就跟三姊多有接觸。因爲大年初二回娘家都由他負責，我有時候會跟去，由他負責去帶三姊回來。因爲距離很近，大概前後不會超過一百公尺，隔壁街而已。他三姊跟他個性比較投合，所以他們兩個還滿有話聊。

三姊跟我們家這邊還滿親的，常有走動。週末假日有空的話常來往。因爲三姊很早就知道她自己的身世。她養母也不忌諱，也不擔心她過來跟生母太親近會怎麼樣，所以就放心。

李潼跟他三姊在小學期間沒那麼頻繁接觸，最頻繁應該是民國五十八年他自己留在花蓮，住在三姊養母家那一陣子。因爲他們的臥房就在隔壁，再隔壁就是養豬的豬圈。那時我們舉家遷到台中。他自己留在那邊繼續讀花蓮高工，隔年他才轉學過來台中。

基聰

有個鄰居住在我們家後面背對背的房子。是他的童年玩伴，學校也相同，都是讀中正國小。在老家後面，現在做裁縫，叫許聰明。我們從後門那個柴房可以直通他們家，以前那個家是可以相通的。我不確定他是不是叫許聰明，但我們都叫他基聰（注：暫擬，讀 ki tshing）。他兩個妹妹就跟我比較親，那時候常玩在一起，大概天生氣味相投，住得

又很近，因為從後門就可以直達他家。

李潼初中有一個朋友叫吳百榮，印象很深是因為對方寫信來，然後，他寫一封信回給吳百榮，大概字寫得有點醜，吳百榮有點抗議說：「欸？奇怪，郵差怎麼都叫吳百榮？」他大概寫得很草。他跟吳百榮比較親，他住在明義國小後面的林森路，其實騎腳踏車一下子就到了。他們那時候覺得寫信是滿浪漫一件事，所以還有通信。

高工認識游人傑。以前他都叫他「油條」。後來李潼認為游仁條這名字有點俗，所以就把他改成人傑，他們是比較走得近。

花蓮中學

他應該是九年國教前的倒數第三屆，我是國中第一屆，那他大我三歲。他有去考花蓮中學，我們還陪他去。花蓮中學的初中部是有點困難，那是最好的學校。他在小學的時候成績不錯。還記得放榜那天，他很興奮很高興，全家也很高興。

他在信義幼稚園印象中只有一年。四十八年，七歲入中正國小，後來聽我母親說是因為有二舅、二舅媽在那邊。那時候我的二姨也在那邊，三位親戚都同時在那邊。到後來才轉到明義國小，之前都在中正國小。他畢業時十二歲，民國五十三年，同年就考花蓮中學初中部。五十七年，我小學畢業。

李潼曾經有去考過花蓮師專，但沒有錄取。不過對於花蓮高工，他雖不滿意，但還能接受，因為那時候還有更差的學校，那至少算是第二志願。

「我再教你一次」

他在初中部期間，他的學校表現我不清楚，不過那時候他書看得不少，常常借書回來看。我印象中最深好像有童話、希臘神話、天方夜譚，因為我跟他借，他不借我，所以我印象很深。他書借了不少，然後不太輕易再轉借了。他那時候就對讀書滿有興趣，初中好像也有寫文章。

創作應該是作文簿上的，不過好像頗獲好評，像三棧溪遊記，我記得是初一、初二那時候。他當時在學校的功課應該是中上，國文特別好。他對數學好像滿頭痛，弄不清

楚。不過我小學數學都給他教，可能後來碰到什麼代數幾何，就比較沒辦法。

他小學等於是我的輔導老師，他非常有耐心。只要數學應用題，我大概有時候聽到七、八遍，聽不懂他還是繼續教，而且一點都沒有不耐煩的形色，這點我很佩服他，印象很深。「這樣懂了嗎？」我說：「我不懂。」「啊！不懂沒關係，我再教你一次。」他可以反覆一直教，教到我會為止。

那時候他自己還有製作書，也去租了很多書來看。

我父親做估物商，收了很多別人不要的舊書。他就把那些可讀性比較高的書挑出來，然後過年就在門口的電線杆下，鋪一張草蓆擺起來，就開始出租。而且親兄弟明算帳，因為三姨的兒子跟女兒來看，照樣要付錢的。

在他讀的刊物中，我印象最深的是國語日報。他大力推薦《猓獾》——以前的一個連載漫畫，童叟畫的，還有《我們六個》、《阿輝的心》。前面那兩本是漫畫，後面那是小說。那時候他就對《阿輝的心》評價滿高的。《阿輝的心》是林鍾隆先生作的，他有特別提到。那時候家裡算很窮困，書卻讀得不少，就是有這個方便。

看課外書

當時我父親跟祖父都是做資源回收的。好像有賣過水果，綁蛇籠應該是在我七歲時，因為我母親曾經騎著腳踏車載我去送便當，所以我祖父跟祖母兩個都是在花蓮做蛇籠。就位在現在花蓮的北濱，堤防中間有個缺口。

我記得太陽好大，就他們兩個在底下，戴著斗笠綁蛇籠，很辛苦。後來也有做過其他，收草袋，裝一些粗鹽的，做草袋買賣。

我父親曾經賣過水果。祖父做布袋、綁蛇籠、資源回收——壞銅舊錫，還有賣草袋。那時整個倉庫都是草袋，李潼有時候也會跟我一起，躺在草袋上，然後把那些書先拆開，挑出好的，兩個躺在那邊看。然後把後門打開，風還滿涼快的，採光也不錯，所以書看了不少。

樞刑

李潼的母親是家庭主婦。還去附近鄰居找了好幾家比較有錢的，然後負責幫他們洗衣服。

幫傭是在我父親過世以後，她才到台北去幫傭。當時家庭環境清寒，比較拮据一點。其實家裡的菜錢，主要都是來自我母親，因為那時候我父親一天才賺五塊錢給我母親買菜，所以她就靠自己幫人洗衣服以及跟會。

當時家裡面應該說是沒有積蓄，除了一直跟會。然後偶爾被人家倒會，生活很不寬裕。家中又食指浩繁，人口不少。在當時大部分家庭都大同小異，我們家算好了，至少學費算是按時繳交的。隔壁有人一拖，可以拖欠到三年還沒交，連老師到最後都發最後通牒。

當時的母親比較重男輕女，男生可以讀的話就盡量讀，至少要讀到高中畢業。母親的觀念是這樣。女生大概就是可以讀的，就讀到初中畢業，不行的話就去幫傭，不然就去找工作。當時三姊的學歷算最高的，花蓮高商。她讀書也很努力，很認真。

李潼年輕時候的字體跟中年以後的字體差滿多的，不過都認得出來，那個眉目都還在。我母親也曾經不斷的教育他、教導他，想盡各種方法，但是好像沒效，後來就放棄了。我也曾經抗議我母親，為什麼我寫字比他好，卻需要受到樞刑——滿清十大酷刑，為什麼他不用？她說因為你是可以「刁」的，他是不能的。因為我字比較有可塑性，所以就需要接受這種酷刑。

他小時候寫的字體應該跟漂亮搭不上邊，但是不工整也未必，他每個字都看得很清楚，滿開闊的。至少是很有個性的字，風格還滿強烈的。

刷牙

父親跟全家都很疏離。我覺得我父親是個比較孤獨的人，他也是獨來獨往，很少待在家裡。李潼跟父親的接觸大概就是負責跟蹤的時候，才算有跟父親有互動。當時我母親懷疑他有外遇，所以就派李潼去跟蹤他，然後發現他好像跑到海濱去喝悶酒，其實也

沒有抓到什麼。

原因是因為我父親他要出門的時候抹了很重的髮蠟，很油光，我母親說：「這個男人他弄成這樣，油頭粉面的，一定是有什麼事情要發生。」但只是這樣的懷疑，其實事實上好像也沒有。跟蹤了幾次我不知道，但聽過有幾次。這應該在他小學四、五年級時，我那時候很小。

李潼父親過世的原因是血癌，白血球過多。患病的時間很短，發現他不舒服，然後臉色發白，同年就過世了。當時醫生告訴他，這病目前沒有特效藥，而一花下去的話會沒完沒了，無底深淵。治療的話，癒後也很差，所以就放棄了。

我只記得他就蹲在水溝旁邊刷牙，會流血，我不曉得這是不是跟血癌有關係？但是我印象中對他最後的畫面。

他人不舒服，蹲在家裡的一條水溝旁邊刷牙，我只記得這個畫面。

父親過世之前，家裡面的環境就不怎麼好，過世後更糟。父親雖然錢賺不多，但多少還有拿一點回來，之後經濟重擔就落在我母親肩膀上。我母親很快就出去幫傭，要不然生活不下去。我記得是在台北，她做過很多地方，只要哪邊錢多一點，即使一個月多個五十塊，她就立刻跳槽。她就是要多賺一些錢，然後再彙整起來，寄回來給我祖父，養我們兩個。所以家裡面還有兩老兩小，算是隔代教養。

當時祖父母還是有在做一點事，否則光靠李潼母親到台北幫傭，恐怕不太夠。不過家中飲食方面好像也沒受到什麼虧待，像我祖父母他們還注重吃，衣著可以不注重，但吃的話，都吃得還不錯。

我母親離家到外地幫傭之後，李潼好像跟我更親，有點相依為命的感覺。李潼跟祖父、祖母也還滿親的，他一直都很聽話，尤其是我的祖母特別疼他。如果看歌仔戲的話，一定是帶他去，我要跟的話一定被罵。有時候我還要透過他的關係，要託他的福才能夠跟去。我的祖母特別寵、特別疼李潼，差別待遇還滿明顯。比方說，零用錢他是一塊，我大概是兩毛。如果吃麵的話，他可以加蛋，我大概就陽春麵。

以前家中有一條水溝，陽溝，我母親常常去清，清得很乾淨，不讓它生青苔。我們

有空就要幫忙刷地板，李潼跟我都一樣，灑滿肥皂粉，然後開始刷。家裡中間還有一個幫浦仔。那時候隔壁鄰居就是一個排窗，兩邊可以互通有無，共用的。這房子後來沒看過，好像那邊特有的。不過家裡都一直都很乾淨，我母親很愛乾淨，房子常洗洗刷刷。我們兩個算是最小的，又待在家裡，就非幫忙不可。

山窮水盡

一九六九年，十一月十二日，這我記得很清楚，這一年全家搬到台中。當時李潼是留在花蓮。當時家裡面的情況也很糟，應該是山窮水盡，辦喪事還負債，而且借債無門。我母親就很怨嘆，別人如果有喪事，她就出錢出力，雖然也不多。但為什麼自己先生過世的時候，別人卻人不來，錢也不來，借錢也借不到。她說那時候她知道人情冷暖，感受殊深。

他在花蓮高工只唸了一年，隔年好像就轉學到台中來了。五十八年十一月十二日，我們全家都過來，只有他留在花蓮，住在三姊養母家，然後第二年才轉過來。至於是高二上學期還是下學期我不太記得了，只確定是那一年過來。因為我們都住在台中教師會館對面，有個巷子的最尾端，靠近國光國小的操場。……那個巷子還在，在東峰國中對街，南門橋快靠近大里這邊。

當時我的姑媽住在那邊。她就安插我們住在台中——台中市教師會館對面的巷子，住在那邊。租了一個房子，兩層樓。

姑媽安排全家住在那邊，有祖父、大哥、大嫂，還有我們兩個，跟姑媽的兒子——曉騰，我們三個是住一間的。

別趣

李潼在五十九年這一年轉學到台中高工。其他所有的兄弟姐妹在五十八年過來。當時是祖父、祖母搭車，我坐大哥的摩托車過來。大哥騎著摩托車——本田九十，一路騎到台中。我那時候是國二轉學，上學期。

李潼晚了一年才離開花蓮，因為他說在那邊讀得好好的，一下子沒辦法接受離開，

他想繼續留在那邊，大概是因為交了些朋友，或是擔心未來適應的問題。那時候好像是他堅持留在花蓮，所以就暫時住在我三姊的養母家。

在三姊養母家裡面的日子，他說過得滿自在的，整天跟豬為伍，他也滿能夠自得其樂。而且有空去看豬，因為他的臥室旁邊就是豬。以前豬是養在房子正中央的，不太衛生。但他說，有時候讀書讀累了，就去看看豬、聽那豬叫，好像滿有點別趣的。久而不聞其臭，就聞不到了。他在那邊，因為三姊對他滿照顧的，所以好像適應得還不錯。他其實算是一個很識相的人，也很討人喜歡。我跟他通信，信裡好像也看不出他特別的孤單寂寞。

他那時候要留在花蓮，應該是因為他已經開學了。九月開學，讀到十一月才兩個月，不如就把它讀完。所以十一月十二號，大家離開了之後，他就留在那邊。學期結束之後，寒假才轉學到台中高工。

他跟游人傑先生也是在花蓮高工認識，李潼轉學之後，好像一直都有聯絡。

曉騰

馬曉騰，姑媽的獨生子。他小我四歲。我們三個住在那邊，其實還滿有趣的，因為年齡都接近。

我們大概都是唯李潼馬首是瞻。那時候有一種咖啡，叫南美咖啡。裡面是咖啡，外面包一塊白糖，現在已經沒看過。封面是一個非洲女人綁著頭巾。我們在晚上就泡那咖啡。

我們三個猜拳，贏的話什麼事都不用做，第二名的就是需要泡咖啡，第三個最輸的要負責兩個工作：第一個，要橫跨國光國小旁的稻田，到對面一家麵包店去買吐司，然後再回來，還要負責洗杯子。

猜贏的那個可以當老爺，然後輸的常常是曉騰，他只好一路哭著去買。他猜拳技術很爛，每次都出一樣的。剪刀、石頭、布，如果他每次都出剪刀，我們當然出石頭給他剪。

然後他每次回來都淚漣漣的兩行清淚，因為很害怕。那時候是一大片稻田。現在當然不一樣，現在是大馬路、中興大學、國光路。我們那個地方可以走田埂到對面去。那段路很黑——田埂上不可能有路燈。這一段是滿有趣的，我還記得。

姑媽

住在竹山的姑媽，她和我們也沒有血緣關係。因為祖父只有我父親一個兒子，祖母是續絃的，祖母沒有生，所以就再領養一個。

台中路

我們住在台中路的時候，是住在最後一間。那一排是連棟式房子，我們是住在最裏邊、最靠近國光國小的。我傍晚時就跟我表弟曉騰，到國光國小去跑步，不然就到中興大學去跑操場，或打籃球。

當時李潼也曾經去中興大學圖書館借書，也常去那邊運動。借的書都是文學類的。藍星詩刊、笠詩刊……我記得那時候他就有借了。他對詩也滿有興趣，雖然自己寫得少，但是興趣還滿濃厚。他閱讀很多，不斷大量閱讀。

內新市場

十六歲那年的十一月十二號以後就搬到三姊養母家，過了幾個月之後，等到學期結束，寒假時就轉到台中高工。之後，就住到台中路。

台中路大概住一年多而已。因為我記得那時候，應該住到民國六十年的夏天，我到師專去讀一年級，再回來時已經在大里了。位置大概是在大里的內新市場，就現在燦坤對面。燦坤那個地方以前是一個紙漿廠，還有省農會、以前的台灣日報都在那邊。這個地方現在都還找得到。

大里的房子是租來的。是我姑媽那時候投資房地產，然後跟一個陳太太合作，他們兩個就在那邊有投資內新市場的市場攤位。

當時，住在台中路的成員，跟住在內新市場的成員一樣差不多。

姑媽那時住在集集，她只有小孩子住在台中。因為曉騰讀台中國小，所以他等於是

寄住在那邊。當時，家中三個男生，還有李潼的祖父、祖母。還有大哥、大嫂，他們那時候住在草屯。

大里連棟式的房子很長，上樓是爬鐵製螺旋梯，屋裡沒有浴室、廁所。我們就在屋旁的水溝上，用版模把它架起來——如果飛機經過上空，是可以看得見的。排水非常好——順流而下。洗澡也在那邊。所以它是架在水溝上面，等於是一條溝式的廁所。因為那房子本來是做為攤位用的，可能就是公廁而已。

屋內大概就是兩三個榻榻米拼成一坪，然後唯一的隔間就是蚊帳。我們祖父、祖母就睡在旁邊，再過來大概隔一公尺，就是睡我們三個。後來好像也有買床，之前是榻榻米。買了床就三個人擠一張。

六月花

那時候有開一個六月花麵店。我當時問說：「奇怪？美國移民從英國過來，不是開五月花號過來？我們為什麼叫六月花？」我母親說：「你不懂啦，就是要六，這錢才「六」（注：lak）得起來。」就取那諧音「撈」，錢才撈得起來嘛。

當時我還跟李潼兩個做撕貼畫，貼出傳統火鍋的圖案，貼一排到牆壁上做裝飾。後來對面內新國小的小朋友會過來參觀，有時候來一大群。我問說：「你們來幹什麼？」他們說：「老師叫我們來看哪。我們老師說來你們這邊吃過麵，發現那牆壁的撕貼畫很好。」原來是內新國小的老師隔天美勞課要教撕貼畫，所以請他們先來觀摩。那李潼就決定說：「要進來看的，要不買包子，不然就是吃一碗麵！」那包子是他親手捏的，他捏包子的手法還滿專業的。我並不曉得他當時是怎麼學會做包子的，從小就會了，大概學習力強吧。我們在花蓮，偶爾會做包子，他捏的手法就很細膩。

集集

我還記得，我們曾經三個人騎著腳踏車，經過名間的綠色隧道到集集去玩，爬集集大山，中間的休息站就是草屯。從大里騎到草屯休息，然後再到名間國小休息，最後騎到集集。集集就是姑媽住的地方，三人就到那邊去住。暑假的時候就騎著腳踏車過去，

然後等到開學再搬回來，大里的租金就可以省下來。

當時在林區管理處員工宿舍的生活還滿愜意的。打乒乓球、打羽毛球、跳高、跳遠和賽跑。三個男生都一起玩，所以那時候好像三個都長高不少。我從一百五十九，好像衝到一百七十四，就那暑假大概重三到四公斤。

我們有空會去爬集集大山，暑假的生活大體上來講都滿有趣的。

木瓜林區巒大管理處的宿舍，現在去集集還找得到地方。當時姑媽跟姑丈都是那邊的員工。林區管理處的員工宿舍都是日本式房子，家家都有庭院，也有圖書館、公共浴室。但是我印象最深是一個暑假而已，就是國中二年級升三年級的暑假有去那邊住。

住在台中路的時候，碰到暑假我們就過去集集，一些東西就放在台中。還因此遺失了一套錢幣、郵票，印象很深，他很心疼。他說好不容易收集了外國錢幣，卻不見了。那時候沒有鐵窗，房子又是邊間，很容易失竊。

合作新村

我們在民國六十年，搬到內新市場。內新市場李潼也沒有住多久，到了六十二年，他已經搬到力行國小對面巷子進去，叫合作新村。那時候姑媽也搬到那邊去住。

合作新村應該是姑媽租的，因為我還記得進去要打掃。那時候我在讀花蓮師專二年級。

當時姑媽爲了要就近照顧我祖父母，所以我的祖父、祖母和李潼三人就搬到合作新村去跟姑媽住。可能是爲了體諒我祖父、祖母年紀大要有人照顧，有人煮飯……曉騰應該也是跟著在合作新村，後來轉到力行國小。他四十九年次，當時大概是小學五、六年級。後來李潼不久就去羅東高工了。

羅東高工

我倒是比較記得他在羅東高工的時候，住在那樓梯間下。因爲我寒暑假，都從花蓮過去羅東，在他那邊住一陣子，然後再回台中。到了台中之後，他又會先回羅東高工，然後我在台中待了差不多了，再到羅東去，最後回到花蓮。我無聊就在那邊畫畫，我還

記得畫了海明威的人像黑白素描。

他十九歲時在合作新村有住過一陣子，接著又回到大里內新市場住。他到了羅東高工之後，是住在樓梯間下面。經過學校裡面的車床、木工機器之類的，從那進去右手邊，穿過大門，然後在最右手邊的廁所旁邊，他就住在那樓梯間裡面。真的是蝸居，好小的斗室。我們兩個就擠在那邊，也滿有趣的。

我都在那邊跟他搭夥，下雨天就拿一把傘，然後就帶著我去學校餐廳吃飯。

有時候晚上要值夜，就叫我去陪他，他有時候好像滿不甘寂寞的。他很好客，喜歡朋友，所以他沒有結婚之前，每一年都叫我一定要去。

我印象最深是那間斗室，實在是很小，兩個人體型又這麼大，然後頭都要斜著。他當時在那邊一直住到他結婚，結婚之後才搬到渭水路，然後再搬到堤防附近——現在的羅東運動公園那裡。最後再搬到現在住的地方。

我師專一、二年級，民國六十一、六十二年。他那時候常跟我寫信，信中都會夾帶一百塊。他知道我那邊生活不易，沒有零用錢，他就夾一百塊。但是當時他賺的錢也不會太多，不過他就是會夾著一百塊，給我當零用。一百塊那時候還滿好用的。

他常常在跟我談論書本的事情，幾乎都是談創作。那時候比較有名的作家——余光中、葉珊、痲弦……談現代詩，還有散文。他會特別推薦小說，朱西甯的《將軍與我》、《鐵漿》這一類的。他有提到余光中《望鄉的牧神》，我印象很深刻。

他當時有買純文學出版社的書，也有訂中外文學、聯合文學這兩本雜誌，好像從創刊就買了。那時候他大量吸收，應該算是文學創作儲備期。

寒暑假在羅工期間，騎腳踏車到梅花湖，印象最深了。騎著很舊的腳踏車到梅花湖，然後到三清宮看風景，看蘭陽平原，綠野平疇，看那縱橫阡陌。他就很喜歡羅東，說這地方好山、好水、好空氣，地靈人傑，然後就介紹那邊出了黃春明。

〈爸爸的大斗笠〉

他對創作很有興趣。我第一次看的作品是〈爸爸的大斗笠〉，然後幫他校對、修潤，

可能有些落字、錯別字，所以那一篇是我幫他校定的，還有《見晴農場》。他說兒童文學這一片地是還未開發的，還可以有揮灑的空間。

我正式任教是六十七年。他小說中提到的人物蕭正岡，是我那時候的學生，現在住在霧峰街上。他就用我跟他講過我學生的名字，把他用到小說裡面去，所以我就確定那個學生就是我六十七年到七十年這三年教的。

他常常跟我聊學生班上的事情，因為第一次教書很新鮮，很多有趣的事情會跟他分享。如果教過幾年以後就不會分享這種事情，剛開始會覺得學生寶裡寶氣的，他就覺得很有趣，可能多少把它納到小說裡面。他的靈感是來自那裡，因為我住在桐林國小，是一個山村，那裡做山的人很多，種果樹的很多。

光復新村

他六十三年當兵，當兵期間還特地回台中，我們三個人還邀一個集集認識的朋友喝竹葉青，坐在戶外的階梯，我還記得。當時住在光復新村，是大哥教育廳的宿舍。它是兩層樓，後面的樓房要從後面的階梯上去，樓下是正門進去，外觀看是一棟兩層樓，其實是上下兩戶人家。我們就坐在階梯上，看著旁邊的墳墓，然後看那竹林、竹葉飄落，一邊喝著竹葉青，滿搭的。

我那時候是師專三年級，回來就住在光復新村——現在的地震科學園區前面。六十三到六十四年，好像住了一兩年。那時候還記得李小龍去世（注：1973/07/20），因為電視有播出來，就在那邊看到。

舊正

舊正的房子大概在民國六十四年大哥就買了，我當兵期間都是回來這邊，大概六十五到六十九年。舊正離烏溪橋不遠——烏溪橋是霧峰跟南投的界橋。李潼的祖父母都住在那邊。

我們在舊正住了滿久的，寫民歌的時期也有跨過。那時候游仁條寫一個曲子給我，我們就邊散步，他就邊跟我討論：「這條歌應該做什麼歌名？旋律比較像什麼？你住過

宜蘭，就根據你的經驗，寫個〈蘭陽雨〉好了。」

民國六十九年我的祖父過世，李潼那時候對送葬的那些儀式，很不以為然。他說一個人死後應該是簡單、莊重，不要那種有人扮演唐三藏，然後講一些有的沒的，還故意開玩笑。他覺得那不好笑，而且對死者不敬，他說不要這一套，簡單就好。辦喪事的人應該有嚇到，因為很少喪家會去跟他抗議。喪家通常都任人擺佈，該怎麼做就得怎麼配合，他就不配合。

霜淇淋

他當兵期間曾經託人帶罐頭給我。他移防到花蓮時，他們船上都有發那種「狗母酥」的罐頭、牛肉罐頭，反正都是下酒菜，他就託同梯的同袍拿給我。

當時當兵要三年，所以我們的兵期有重疊。我六十五年就去當兵，他是六十六年才退伍，所以我就跑到左營去找他。他就告訴我，他在衡陽艦，就在碼頭相約。然後去海軍餐廳吃糖醋魚、豆瓣魚。

我當時是到左營進行游泳訓練，他也在左營，就會相約在東四碼頭。相約黃昏，吃完飯後，他回艦上，我就回營區。那時我是海陸。

他當兵時好像跟艦長處不來，艦長常常取消掉他的假。然後他就坐在駕駛艙裡面，在那邊看書，看中外文學之類的，不然就看海。因為他個性比較強，也就是說軍中要他做什麼，他不肯就範，大概是軟性抗爭，所以艦長大概不高興就把他留守，所以他常常留在船上。

他曾經用牙缸裝軍中的霜淇淋給我吃，又多又好，而且好像是不用錢的。

衡陽艦也有到基隆。他那時候在那邊休假，然後阿條去接他，去逛基隆廟口。

在我當兵時，六十五年。他會拿一瓶很高的果菜汁，一個很大的拖鞋麵包，像草履蟲形狀，就拿這些去探望我。

05-賴南海先生訪談整理稿之二

受訪者：賴南海先生（李潼先生胞弟）。

訪談日期：2008/10/24（第二次訪談）。 訪談時間：9：00 ~ 11：00（共計二小時）。

訪談地點：霧峰鄉。 訪談、整理：賴以誠。

黃昏的時候

我的父親賴銘傳，母親叫李月梅，但是因為戶政事務所的人寫錯了，本來是冠夫姓，結果就用夫姓去取代娘家的姓，所以就叫賴月梅。我出生的時間是民國四十五年，出生地點是在花蓮市，住址叫鎮安十八號，但以前街不像街，巷也不像巷，所以就直接就叫鎮安。李潼先生是我的二哥，我是他唯一的弟弟。

他的生日是農曆七月十五，因為他每次都說，七月十五他的生日普天同慶。

小時候我是跟他玩在一起，因為年紀相近，然後他走到哪裡，就跟到哪裡，他有時候他會去跟人家博豆仔——就是花豆，贏的話會有麻糬，有時候他會分我，要不然就是託我去買東西，讓我可以抽成。假如說，買金柑仔糖，我可以抽兩、三個之類的，相當於現在的走路工吧。他會叫我去跑腿，然後施以小惠，我就很樂意。

有時候利用週末假日，黃昏時騎著腳踏車——因為花蓮市區離花蓮海邊很近，尤其是北濱，北濱堤防中間有一缺口，底下都是細沙。黃昏的時候，退潮後沙灘上很多貝殼，我們就用奶粉罐——我還記得是勒吐精，應該是現在雀巢的罐子去裝的，裝了好幾罐，貝殼各式各樣都有。回來就把貝殼攤在桌上，然後開始逐一品評。那時候應該是我小學四、五年級，他應該是初一。他大我三歲。

撿貝殼時主要就是我們兩個，有時候還有鄰居朋友——跟我們背對背的鄰居，有時候會一起去撿，叫基聰。他是童年玩伴，應該是李潼隔壁班同學。基聰大他一歲，但是同學年，所以後來就跟他同一屆。

集郵是因爲大哥的高中同學，王天龍，曾經在電視上演戲、唱過歌。他因爲自己集郵，後來大概集一陣子，有點膩煩了，就把所有的郵票都轉讓給李潼。我也分了一些，就兩個人一起集。他住在那一帶，常常來找我大哥。有一次，我們在家門前那條橋下洗球鞋，王天龍過來，然後就問說：「咦？你哥哥勒？」我們就跟他指說：「大哥在家。」後來第二次他來找大哥的時候，就帶了很多郵票過來，問我們要不要集郵？我們說好啊，於是就開始集郵。

這個集郵的興趣一直到民國六十幾年還有持續，因爲搬到台中還有再集郵。還到現在台中市的綜合大樓——就是遠東百貨旁的綜合大樓二樓買集郵冊。反正那時候集郵興致很高，也常跟人家交換，然後郵票就剪下來、泡水。

有課餘時間大概就做這種事情，不是撿貝殼，就在弄郵票。

王天龍

王天龍之前對歌唱就很有興趣，他以前在我們家附近會借一個盤式的錄音機，就在巷子最後一間去錄音。錄完以後就把盤式錄音帶整捲寄給慎芝——群星會的製作人。慎芝寫過很多歌，填過很多歌詞：〈意難忘〉、〈我在你左右〉……他是很知名的作詞家，先生是關華石。他那時候因爲栽培了很多歌星，所以王天龍大概就是把錄音寄過去當作敲門磚，試看看有沒有辦法晉身到那個歌星之旅。

王天龍後來就真的上電視，好像還演一齣戲，但戲份不重，我記得是演鬧鬼的一個電視劇。他演一個老阿伯，頭髮鬍子都染白，提著馬燈。電視主題曲也是他唱的，不過唱了幾次，就被方瑞娥取代了，歌名好像是〈深深的戀情〉。

他本來叫王添財，他覺得那個名字很俗，所以就叫王天龍。他的招牌歌是〈阿蘭娜〉，是他自認最拿手的。有一次他到花蓮女中參加歌唱比賽，然後就跟我們講好，他的台語歌如果是第一名的話，我們就可以搭計程車——就是現在小黃，當時計程車很少，因爲價格比較高。如果第二名以後，就是三輪車。然後那一次好像是三輪車，第二名。第一名好像是一名歌星，好像叫王孟麗。王天龍那一次也是唱〈阿蘭娜〉，那時候謝雷當紅，

謝雷的招牌歌就是〈阿蘭娜〉，所以他好像只要唱歌，自選曲一定選〈阿蘭娜〉，不然就唱〈生命如花籃〉。

王天龍那時候已經滿大了，因為我跟我的大哥相差十四歲，當時我們小學四、五年級，他也二十四，已經退伍了。他是熱愛歌唱的青年。

白色的脛骨

那是慶祝畢業典禮。畢業典禮時我是全班第一名，拿了一個小小的、塑膠的活頁本，外面一個塑膠套，上面還有仿照鱷魚皮的紋路，那時候就很樂。畢業典禮結束後就回來，然後到附近的忠孝國小玩鞦韆，邀住在我們後面的基聰的妹妹——阿蕙仔一起去。

盪啊盪，就想要比賽，看誰盪得高。但因為都贏不過她，所以我就出奇招、險招，就在盪到最高處時往後跳。鞦韆後有一條陽溝，陽溝旁邊的角度很尖銳，跳下去時直接插入小腿脛骨，傷口深到可以看到白色的脛骨，然後血就冒出來。阿蕙驚慌得不得了，拔腿狂奔回去叫李潼。李潼就火速騎著腳踏車過來，解救了我。然後趕快載我到中華路上的德安診所，縫了好幾針，我身上唯一的疤痕就在這邊，惟一縫過的傷口。

文化事業

我的祖父因為做估物商，就收一些破銅爛鐵，或是一些廢紙。有時候會收到整捆人家不要的舊書，都捆紮得很好。舊書放在倉庫，回來以後我們就利用時間去倉庫把它解開，然後把可讀性比較高的，比較有趣的，圖文並茂的先抽出來看一看，其他的就先放在旁邊，等到看完後再綁回去。因為倉庫有一個後門，一打開，就是隔壁跟我們家之間的一個天井，一個三不管地帶，天光就從外面照進來。我的祖父有收一些裝粗鹽的草袋，還有些布袋、有的沒的。那草袋當墊子還滿柔軟的，我們就躺在那邊，背對著打開的後門，通風也還不錯，就在那邊看。大概禮拜三沒有課的下午都在那邊看。

我對他擺書攤的印象也很深。他就是把祖父賣的書，抽一些漫畫出來，然後再利用除夕夜擺在我們家前面電線桿下面，那有路燈。租給人家一本一角或兩角，看那書本篇幅大小決定價格高低。而且親兄弟明算帳，住在吉安鄉福興村的表哥跟表妹來，也照樣

一律收費。他們是三姨的兒子跟女兒，他們大概初二會回娘家，就是到母親這邊來。書攤大概連擺個幾天，生意慢慢冷清就收了。其他家人看他擺書攤也是樂觀其成，這是賺外快，其實這樣做生意還不錯，好歹也算是文化事業。

李潼也自己做書，書籍是用縫衣線、縫衣針穿的，滿簡陋的，不過還是有點規模，滿像樣的。內容自己寫的，那圖我好像也有參一腳，因為我會畫圖。週末假日就做這種東西，那時候對什麼事情都很有興趣。

馬戲團

他當時有零用錢，也滿會理財的。他會買文具，有部分當然有時候會去買吃的，吃的話他也都很有節制。我的阿嬤對他很好，所以零用錢我如果兩角，他大概有伍角；我如果伍角，他大概是一塊。那時候一塊很大，所以常有錢。我的媽媽很少給他錢，但是他的零用錢，從來不缺。還有一些隔壁的鄰居也會給他，他嘴巴很甜，常常叫叔叔、伯伯、阿姨。他會主動打招呼，而且因為長相很討喜，臉圓圓的看起來很富態，然後又笑容可掬，嘴巴又甜，大概很少人夠抗拒這樣的小孩。

我們還收集落子尪仔，有點像脆片的那種塑膠，有很多人物造型，色彩都很鮮豔。我還記得有個千手觀音、順風耳、千里眼。整尊就是一個人偶，平面的一片一片，有普通型的；有比較大的，大的很貴。還有種半透明的，有點像果凍，那半透明，粉紅藍的各種都有，我記得最多就是寶塔型.....我們那時候有在收集這種東西，很熱衷交換這些。

好像還養過蠶，也互相觀摩交換。我們把扇子上面的紙拔掉，剩下骨架讓蠶去吐絲，我記得有白色、金黃色，可以跟隔壁的交換。

我們也曾到花崗山去看馬戲團，馬戲團有一個像地球儀的鐵圈，然後機車在裡面騎。看馬戲團有時候是學校包場，有時候是自己去看。那時候就覺得驚嘆連連，嘆為觀止。

當時李潼很多活動都有去看，也去看過豐年祭。他有去看的，我大概都有跟到，沒有跟的話就哭鬧，非帶不可。我們還跑去找二姐，那時候在花崗山上，有個蒙古烤肉攤，

她在那邊做服務生，我們去找她。那裡應該是當時的美軍軍區，有蒙古烤肉，然後旁邊還賣牛肉乾，我們都會去買。花蓮第一次出現凍凍果，我們就趕快去買；生力麵一出，我們兩個也都去買——生力麵的包裝上面是一隻母雞。

那時候大哥好像交第一個女朋友，去太魯閣，就拉我們兩個一起作伴，然後我兩個電燈泡就跟著去。印象很深，我小學五年級，李潼是初二，有拍一張照片。那一次大哥就不惜重資，全部拍彩色照片，因為那時候彩色照片很少見，也非常貴。太魯閣雖然就在花蓮，但是從來沒去過。

櫻桃聖代

曾經有一次，也是我小學五年級，跟李潼和祖母，我們三個到台中玩。先到台北時，還是搭飛機。母親寄錢回來，就叫我們搭飛機去，坐飛機很貴。印象最深的就是飛機上的冰淇淋，但是吃完，不曉得為什麼裡面有草，後來人家開玩笑說：「香草嘛，當然會有草！」我說：「會嗎？」那是一個像小美冰淇淋那種小小的冰淇淋。花蓮到台北的飛機二十幾分鐘就到了，很快。到台北有去國聲戲院看電影，順便去探望我的三姨孃。我印象中姨孃的房子很簡陋。之後再搭縱貫鐵路到台中找姑媽。到台中就去很多地方玩。

到了台中，去遠東百貨公司，第一次吃到聖代——櫻桃聖代，好吃，有四分之一顆的櫻桃。因為以前我們都是吃冰淇淋，在住家附近有個花王冰淇淋。它是一個冰店，在一個櫃子裡面，然後打開蓋子，挖出來。花王冰淇淋的標誌就像現在的花王標誌，是一個下弦月。那時候吃冰大概就是買一個冰塊回來吃，把它戳一戳，戳成碎冰，然後裝到一個保溫罐，保溫罐裡面就是玻璃夾層。要吃的時候就弄一點出來，然後加開水、加糖，調一調，消暑盛品。

我們也是第一次到遠東百貨公司的頂樓，第一次看到那種碰碰車繞啊繞的，像是逛大觀園。因為花蓮沒有這些東西，在那時候嚴格來講，花蓮是沒有百貨公司的，因為它的消費型態不適合當地，還不到那個水平，什麼聖代、百貨公司、遊樂場都沒有，連咖啡廳、牛排館也沒有。那時候在台中是大開眼界，原來世界如此美好。

到台北先去找我媽，然後再順道搭火車下到台中，去找阿姑。阿姑住集集，就來迎接，也有到日月潭去玩。有拍一張相片，兩個人都穿著超短的短褲，臉上看起來像餓殍，因為是黑白的，好像都沒有什麼笑容，三個人看起來還滿憔悴的。第一次去日月潭，都覺得那裡很美，很好玩。

太白酒

父親個性比較壓抑，我覺得他很寂寞，平常沉默寡言。他講話大概只在情緒來的時候，在有點憤怒的狀態下，他才會把他真正心裡的想法給說出來，平常要言不繁、惜字如金。我對他印象不多、不深。

他好像比較疼大姐，所以說如果母親有什麼事情，尤其在金錢方面有所要求的話，通常都會派大姐去當說客，講話比較容易奏效。所以父親只有跟大姐比較有接觸，關係比較好。他對其他小孩就好像比較疏遠，不過李潼也很少挨打，因為他目色介精，所以比較識相。父親常喝酒，然後出去閒逛。我印象很深的是他用酒泡飯，他把酒加在那白飯裡面，攪拌一下，就這樣吃。

比起父親，李潼跟母親的關係就親得多。

父母親之間幾乎沒什麼交集，個性都還滿剛烈的。我的母親她嘴巴不服輸，在家裡就看到半空中很多的傢伙，到處飛來飛去。但我們久了好像習以為常，也沒有像現在的受到嚴重的心理傷害，那樣的情形在當時很多家庭都有。要說我們神經大條也可以，因為看慣了，所以見怪不怪。

在父親過世後，母親上台北工作。祖父母對我們小孩，其實也沒有什麼的特別教養，就是照顧我們的飲食，三餐煮給我們吃。我的祖父有識字，學了漢學，但碰了小學課本他也沒輒，就靠我們自力救濟，李潼常常指導我數學。

穿衣鏡

母親年輕時參加過救火隊比賽。應該是日據時代，他們會地方組隊，模擬一個火災現場，看他們怎麼救火。選手把木梯架在鐵皮屋頂，一個人站在上面，底下的人就提水

給他。我母親手勁還滿大的，聽說那次得了冠軍。那速度要快、手勁要強，甩上來拋過去，這個動作要反覆很多次。

母親的個性比較剛烈，大概是因為對父親的行業有點自卑，所以會刻意要求我們幾個小孩要讀書，尤其是男的。她有重男輕女的觀念，所以女生部分她比較不注重，要求也不那麼多，但是對像我們三兄弟要求就很嚴格。她是屬於打罵教育的，但也會疼。

母親因為缺錢，所以生財變得很重要。她用跟會的，或是去跟人家包衣服回來洗，一天要洗好幾戶，一家一家去收回來洗，洗完晾好，摺好再送回去，滿辛苦的。因為父親很少給她錢，有時一天五塊錢菜錢，但五塊再大也買不到什麼東西的。不過我們三餐卻從來沒缺過，大概有一盤紅燒的切片旗魚，然後是絞肉.....大概肉魚菜都有，不錯。

但也因為環境的關係，所以她不得不堅強。當然也不一定說，環境不好就一定堅強，她的個性是屬於那種愈挫愈勇、不服輸的，不願被環境打敗。如果這樣的個性，在母親那個時代，自己的先生對家庭不是很有責任；家裡又食指浩繁，人口那麼多。一張開眼睛，就好多張嘴巴要吃飯，開銷就靠她一個人打理，現在想想是真偉大，不容易。

而且我們從小也不覺得我們缺什麼，當然是沒有零用錢，但是該買的用品、該交的學費，從來沒有缺過、欠繳，甚至也沒有拖延過。包括李潼、我，該穿的制服，出門前她一定都要先檢查，從頭看到尾。從帽子、衣服到釦子有沒有扣好。檢查完才能出門，我們兩個是這樣，她就是我們的穿衣鏡。

汰漬

母親洗衣服不用我們幫忙洗，但球鞋要自己刷，大概是利用週末洗。我們也不用洗碗，但是要幫忙用水泵打水，也要提水、幫忙洗地。全部地板弄濕，然後灑很多美國的汰漬（注：Tide）洗衣粉來刷洗，一個禮拜至少一次。有時就順便溜冰，還因為這樣挨揍。因為滑壘沒有成功，一溜，整個衣服、身體就溼答答，剛洗完澡就挨揍。

她把家中保持很乾淨，常看她在灶頭擦擦抹抹，被單、枕頭套也常洗。我們的枕頭、棉被一定要疊好，不疊好就挨揍。所以我們現在都養成習慣，雖然沒有摺得像豆腐乾，

但至少樣子都有出來。我們的臥室是整個木板通舖，她會伸到底下去，爬進去清掃，裡面一般會有蜘蛛網，但是她這樣清，我們探頭進去看還是很乾淨。她連床底下都不放過，對表面更是明察秋毫。

貓

我們本來養了一隻貓，但貓常在床下大便，她很火大，就把牠抓去丟掉，然後那貓又跑回來；第二次又抓得更遠，抓到山上沒有再回來。那隻貓很靈，牠每天晚上會到橋頭去等祖母回來，祖母有時會帶著我跟李潼一起去看歌仔戲，回來時就看牠等在橋頭。

應該在我一、二年級的時候就有這隻貓，我不知道牠的來路，什麼時候養的我也不記得，反正是我懂事的時候，家裡就有一隻貓。祖母非常疼牠，會買魚罐頭給牠吃，那魚還撕碎。我都還記得，就在廚房裡面。牠平常不見貓影，常常出去遊覽，想回來就回來，那隻貓我印象滿深刻的。

大概我三、四年級的時候，牠因為哺育些小貓，我去摸，一摸就被牠咬。其實在牠立場是沒錯的，牠是保護自己的兒女；但在主人來講，有時候會覺得不可原諒。牠被送出去最主要是因為母親那麼愛乾淨，牠偏偏又在床板下拉了一坨大便。

斯巴達教育

母親是屬於斯巴達教育的，而且相信棒下出孝子，其實她不懂什麼教育理論，我想就算有教育理論，以她的個性恐怕也很難採納。

在母親的教育下，我們整潔習慣會好一點，就算再亂也有個限度，至少不會髒。尤其是起床一定要摺棉被；碗一定要放到洗碗槽，絕對不可以放在桌上，現在聽說很多家庭是放在桌上，由媽媽負責收。吃飯絕對不能有飯粒，不然以後會娶貓仔某。我想這是惜福，不要暴殄天物。當然她沒有這些理論，但生活當中她確實在實踐，而且實踐得很徹底。

雖然她不懂什麼教育理論，但對於兒女要求滿嚴格。以我的例子來講，甲上上是滿意，甲上還可以接受，甲的話就要罰了。有一次我給阿姑寫信，寫完我覺得字很工整了，

那字是很小孩子的字，但至少工整。但她就覺得這間隔距離好像不太對，擦掉重寫。

李潼很懂得察顏言觀色，所以他很少挨揍。他會在對方發火之前，說：「哦……我下次不敢了！我不敢了！」然後就陪笑臉。伸手不打笑臉人，然後母親就打不下手。

李潼會順著長輩的意思，即使心中自有褒貶，但嘴巴不說，就可以逃過一些劫難。他也會不惜成本的大量讚美母親的飯菜煮得多好，就說世界第一流，沒有人可以比。所以他每次回來，我就沾李潼的光，才能夠吃到好菜。

「這隻腳跟你換！」

父親過世之後，母親有去向親戚借錢，然後碰壁。後來想想也算是人之常情，那時候孤兒寡母，看起來也沒有工作，光靠洗衣服能夠賺到什麼錢？要養活一家都已經不容易，怎麼還有餘錢能夠還？但也說不定，就是因為她借錢借不到，所以促使她必須要堅強、自力更生，所以我記得她決定得很快，馬上北上台北去找工作。

她在台北有找過好幾家幫傭，然後很辛苦，因為她腳不方便，很腫大，像是象足病（注：血絲蟲病），一發作起來很辛苦。印象中，我出生時她的腳就是這樣。她說是因為生我的時候，孕婦會水腫，後來從此就沒有消過。她開過幾次刀，甚至跑到羅東聖母醫院去開刀，但沒有成功，聽說拿出很多果凍狀的東西。但是縫合以後，過不久又復發了，恢復原狀。

她很辛苦，病一發作是忽冷忽熱，熱的時候就恨不得衣服全部扒光；冷的時候，就可能蓋三層棉被還會寒冷，一直發抖。但她還是休息後，悶一悶，一起來還是要強撐著病體，繼續做。那腳真的是拖累她了。

我看過她穿裙裝，就是跟父親結婚那張照片，此後就從來沒看過了，就只穿長褲。聽說有一次她在公車上，有人一直盯著她腳瞧，她就很高興說：「你欲要拿去啦！這隻腳跟你換！」平常她是沒有什麼自卑感，但是如果被瞧久了也是會發火。

幫傭

她幫傭曾跑到中和、永和，我都去找過她。那時候我記得去找她時，穿著學生褲，

兩個膝蓋兩個臀部都是螺旋狀的補丁，她看了就很不高興，爲什麼會穿破衣服跟破褲子北上來，很丟臉。然後她就帶我去買了一套衣服，還去生生皮鞋買一雙皮鞋，那時候是民國六十一年。

她是屬於那種愛面子的，不要給人家看衰的個性。她如果沒有這樣的個性，大概李潼跟我，無一倖免地要去當學徒——她哪負擔得起？就幸虧她硬撐；寧願苦自己，也不願苦小孩。

她當時幫傭是就是一家，但是她只要哪家的錢較高，就算一個月只多五十塊她就跳槽。她會跟原來的雇主解釋，家裡需要用錢，而不是雇主不好，否則外人來看，會說這薄情寡義。雇主其實也知道家裡的情況，兩老兩小都要靠她一個人獨立在外挑經濟的重擔。

「啊你甘有看到？」

我們對阿姆斯特壯的印象最深，因爲那時候是跑到隔壁去看——鎮安最後大戶的人家，姓劉，在稅捐稽徵處工作，他家那時候就有冰箱、電視、洗衣機。對我們來講，那好像是外星的東西，沒看過。電視是黑白的，我們看的話就是趴在外面，透過木頭窗子一格一格來看。他高興會讓你看，不高興的話窗簾就拉上，然後門口擺幾張太師椅頂住門口，那就意味著你是不能進去的。我們就站在外面看，那一次就看到阿姆斯特壯登陸月球（注：1969/07/21）。

回來我們興沖沖的跟祖父講太空人登陸月球，祖父說：「啊彼騙人啦！無影！不會啦，世間哪有這種事？」他不相信。他一直不相信啊！我覺得奇怪，這明明是事實，爲何不信？他就說：「啊你甘有看到？」這也算是滿實事求是的，他是眼見爲憑，不管我們怎麼講都沒有辦法說服他。

到了台中，我們在內新市場的住處，是在農會斜對面一條小巷子裡左邊第一家；更先是住在後排更簡陋的地方，後來才搬過來。家裡沒電視，就要跑到那時候還在蓋的攤位，有個工地事務所，有一個監工在那邊，我們就進去湊熱鬧、看電視。那時候紀政正

好一直在破紀錄（注：1969~1970），每天最期待就是看今天有沒有破紀錄？兩百公尺二十二秒四、一百公尺跑十一秒、兩百公尺低欄十二秒八……

紅葉少棒（注：1968/08/25 打敗日本關西隊）我們都有起來看，因為那時候幾乎大家都在瘋這個，一直瘋到國中二年級。那時候還有巨人隊（注：1971），我們已經住在集集，半夜起來看。姑媽這邊沒有電視，我們就跑到隔一條巷子去看。那是我二年級要升三年級的暑假，那時候台視正好在演崔苔青的「風蕭蕭」，是徐訏的一部小說改編的，就叫做《風蕭蕭》。

到了民國六十三年，李潼住過合作新村，因為那時候我記得他有寫信跟我說，他們去合作新村打掃，還打掃滿久的。我後來那年寒假有進去看，因為姑媽給我五十塊的壓歲錢，所以我特別記得，六十二、六十三年左右。

在光復新村的時候，李潼常常陪著祖父母，從光復新村裡面一個很古老房子旁邊的小徑繞到省議會，常常陪他們去爬山，然後也走到林家花園去參觀。他其實很少住舊正，那時候是大哥買的，他大概寒暑假才回來，我們就會到烏溪橋下去烤肉野餐。所以舊正算是從花蓮以來第一次有自己的房子。

「弟弟什麼都不會……」

我記得他在艦艇上有看中外文學，創刊號好像也有買，那時候他就是文藝青年。不過那時候我也沒看過他創作，第一次看到就是〈雞園〉。〈雞園〉的歌詞很有概念，他跟我一樣也不會看五線譜，但他寫歌的時候，自然就知道什麼叫口感，就知道哪些字是可以用的，哪些字是不適合的，這沒有人教他。事實上外面也沒有教人寫歌詞的。

我第一次看他最完整的少年小說是〈爸爸的大斗笠〉，他拿給我校對修潤。那時候我已經在教書了。當時他有提到第一屆的洪建全兒童文學獎。他認為他差不多到了可以上台的時候，他覺得已經蓄積得夠久——台下十年功，他練了多久我不知道，但不到那最漂亮的時刻，他不輕易出手。他說：「這種文章我也可以寫，而且我可以寫得比他好。」

我記得我們在師專時有兒童文學創作，我們的指導教授教我們模仿洪建全第一屆的

作品，我就寫了〈吉利流浪記〉。那時候他在當兵，還特別提到黃基博。黃基博是洪建全童詩獎的第一名（注：1974），他還特別跟我提起，黃基博寫到：「我們來辦家家酒／哥哥很聰明／可以當老師／姊姊也不錯／就當學生／弟弟什麼都不會／就當校長吧……」他說這結尾很驚奇，真的寫出小孩子的心聲——校長沒事，就是整天背著手走來走去，也沒看到他在幹什麼。諷刺，但很有趣，他說詩也是可以這樣寫。

他那時候被洪建全兒童文學獎激發了。不應該說有為者亦若是，他的心態是更積極，更有企圖心的，大概在六十五、六十六年他就開始有這個想法。

字字珠璣

他非常欣賞海明威，所以特地叫我畫了海明威肖像——那時候新潮文庫的封面就用作家肖像。他欣賞海明威文筆的簡潔、俐落，所以後來他寫作風格也是很簡鍊，不會去做很細部的修飾。他會讀比較陽剛的文章，像余光中、王鼎鈞，他一直很欣賞那種貫穿字裏行間、旺盛的文氣。

他還推薦我看鍾阿城的《棋王樹王孩子王》，他說他看到挺直坐起來，或許是覺得那時候坐起來，文氣才會順。他還介紹鹿橋的《人子》、《未央歌》給我看，還有朱西甯的《將軍與我》。我還跟他討論張愛玲，他滿喜歡的。

06-賴南海先生訪談整理稿之三

受訪者：賴南海先生（李潼先生胞弟）。

訪談日期：2008/10/30（第三次訪談）。 訪談時間：11：00～12：00（共計一小時）。

訪談地點：霧峰鄉。 訪談、整理：賴以誠。

柴籬

小時候我們常常去游泳，在花蓮北濱有個斷堤，我們用卡車的內胎當做救生圈，然後就去斷堤邊游，也不敢游太遠，但是就很有樂趣。

北濱仔有個白燈塔，颱風來的時候會去看波浪。

花蓮鎮安老家的門口有個水泥的垃圾箱。垃圾箱大概一公尺高，上面是一個傾斜的角度，是一個長方體。上面有一個活動的木板，四面是水泥板一片一片組合起來。捉迷藏時躲一個小孩綽綽有餘。

民國五十一年，因為台灣電視台剛成立，我們會拿著椅子，到前面一家姓余的木材行去看電視。他們的電視放客廳，角度是向著我們。我們就站上去，把板子拆了。看一下電視還把人家圍牆都拆了，很過分。

貯木池就是他們家的，一個滿大的貯木池，會放柴籬（注：tsha khoo，原木）。貯木池的寬度大概有兩個籃球場。站上垃圾箱的話真的可以看到貯木池，那時候我們會過去玩，但是後來因為發生溺水事件，就不太能去了。因為踩在木頭上面就有點像滾木，會直接掉下去爬不上來。當時是我們隔著一條馬路，橋頭再過去的一個小孩掉進去，我還記得他媽媽帶著衣服來招魂，還插白飯。那時我小學二年級。

「一路衝到底！」

他念台中高工的時候，我讀國二了。他下課大概就跟我們一起去國光國小玩，到中興大學去打籃球，然後跑操場。我們體育都不太好，他就說：「沒有關係，你就一路衝

到底，衝到不能衝爲止，看你能衝多遠就算多遠，然後再走回來。」他就跟我這樣講，我想他的意思應該是：剛開始不是衝得很快，到最後體力也沒有比較好，乾脆就一鼓作氣衝到底，看可以跑多少？所以我們不是盡力而爲，是竭力而爲——衝到底後沒有辦法，再慢慢走，不知道他在試驗什麼？不過試驗對象是我跟曉騰表弟，不是他。

傍晚時，我們抱著籃球走過中興大學的兩排椰子樹，盡頭就是籃球場、四百公尺運動場。那時候傍晚人還滿多的，都是去練體力。

水餃

當時在姑媽家，是我國中二年級結束要升上三年級的暑假，那個暑假大概去那邊過兩個月。我記得有一次姑媽大概包了一百二十顆水餃，全家大小：姑媽、姑丈、兩個女兒、曉騰、阿公、阿嬤、我和李潼九個，她想家裡都是小孩子，準備一百二十個水餃應該夠了，結果不料我一個人就吃了六十個，然後姑媽整個臉都綠了。後來我們就把這件事來開玩笑。我以前認爲他對聲音很敏感，以爲他沒有在聽的，結果發現他都有在聽。但是後來發現，他對別人的表情也滿敏感的，也常發現我走過去沒看到的，他都有注意到。

〈橋〉

一次他主動跟我提起：他跟一個學生戴志行合作一首歌，要拿給我看，然後就請戴志行過來，用吉他伴奏唱給我聽，要聽聽我看法。我覺得好像調子慢了一點，因爲題目叫〈雞園〉，應該輕快活潑點。那時候剛好金韻獎舉辦徵歌，他去參加，原本〈雞園〉調子很慢，後來新格唱片改成快歌，這是第一首。後來他好像跟游仁條又合作一些歌曲，那時創作力還滿旺盛的。李潼就交給他譜〈唱完驪歌的下午〉、〈凋〉……

我還記得戴志行又寫了一首歌叫〈橋〉，〈橋〉比賽時要自己演唱自己的作品，歌曲編制可以自己決定。前一天晚上大家興沖沖的，戴志行、李潼和我三個先搭車到公館，然後再轉車到永和。戴志行抱著吉他跟我們坐北宜，一路上盪得七葷八素，到了公館三個就下來一字排開，把肚子裡面的食物還諸天地。

我們在車上還邊彈邊唱。當時坐在廁所旁邊，因為不敢吵太大聲。到了那天晚上，就趕到游仁條家，他那時候住在中和，當天晚上煮了一鍋綠豆湯，在二樓就開始練，還把門窗都關起來。那天晚上就開始排練〈橋〉，然後就決定編制：戴志行純粹伴奏，我跟李潼兩個是唱男聲部分，女聲部分就是月美跟阿珠——就是游仁條的兩個妹妹。阿條跟莒棠在底下拍手。

隔天比賽唱完下來，李壽全就過來說：「你們這合音譜是誰寫的？」我們說：「那有什麼合音？我們基本上是齊唱啊！」他說：「難怪，聽起來怪怪的！」那一次沒有入選又鬧這笑話，所以我印象非常深。那次蘇來也有去。

那時候這首歌雖然沒有進入前幾名，但還是收錄進唱片。

當時阿條那棟房下面很容易淹水。我還記得有一次被困在那邊，我是像在打越戰那樣頭頂著行李，一路上半走半游出來。我那時候暑假去那邊，大家都是熱愛音樂的青年，因為正好碰到民歌。那時大概是民國 69 年。

雪

應該已經六十八年以後，我當兵完退伍後的寒假，李潼就召集了大哥那邊的三個女兒：怡君、怡容、怡玲，還有志貞、志鴻，從橫貫公路到花蓮去找三姊。

我們在台中車站一起出發，他當領隊，我副領隊，負責罵人的就對了，功能類似牧羊犬之類的，看誰離群趕快叫回來。他負責很悠然的在那邊講故事，我負責維持秩序；那時候還滿適合的，因為剛退伍不久，還保有那個英氣，他要叫我當副領隊，當然美其名要說是英氣煥發，其實我是天生「厲」質。

那一次還滿有趣的，從橫貫公路搭車一路坐到花蓮，在比較高的地方有一段下車休息，我們全部人都是第一次看到雪，驚喜交加、大呼小叫。因為第一次看到雪，想要挖上來，我們就去把雪塊放在塑膠袋裡。等融化以後，才發現雪很髒，裡面是草梗、泥巴一大堆。那時候我們的結論就是：雪遠觀很美，近看真的很髒。一路到花蓮，就住在三姊家。

三姊家上面有一個很大的通舖，我們就睡在那邊。回來時李潼就負責講故事，打發時間。有時臨時亂編的故事，他接不下去就丟給我，我就硬扯。小孩子也不計較那麼多，只要把它名字叫做故事兩個字，好不好聽都很捧場，一群都鼓掌。外人就覺得很奇怪，是哪一個小學老師帶出來玩？

樹林中的婚禮

在舊正時有養一隻狗，叫做 Kuma，因為剛抱來的時候很像熊，純白的、普通的狗。如果李潼寒暑假回來，傍晚的時候，就牽著狗到隔壁農業試驗所的宿舍去散步。

在農業試驗所宿舍的閱覽室裡，大家就是看報，搖椅上面聊天、談話。他每天一定要去閱覽室看報。

他一向都很少乖乖待在家裡，大概都會到外面從事些戶外活動、走一走或散步。他會找一些樂子，自得其樂；到哪裡都會呼朋引伴，都會希望一群人比較熱鬧，也高興。他很少單獨行動，反正到哪裡都會邀一群人，一起去見識一下，就是分享。

他那時候快結婚，看到旁邊一片樹林說：「咦？這片樹林不錯喔！下次你來策劃，包括設計請帖，用〈上花轎〉：『一座花轎抬到李家莊……』」他說請帖上畫個花轎，裡面就寫著在某某樹林下，然後樹林裡弄個長桌，鋪上長桌巾，然後大家衣香鬢影拿著高腳酒杯，在座位之間穿行。我說：「你外國電影看太多，你要先過咱媽這關！」他說沒關係，盡量給她說服——結果後來說服失敗。

我說這拍成電影很浪漫，但你叫賓客一腳高一腳低的走過堤防，還要注意自己的安全，才能夠到達樹林；又不能保證樹林會不會掉下毛毛蟲？這都是你沒有辦法預估的。但他還是懷抱這樣的一個夢想，最後當然沒有成功。但至少可以證明他骨子裡還頗有浪漫的血液。

07-游人傑先生訪談整理稿

受訪者：游人傑先生（本名游仁條，李潼先生友人）。

訪談日期：2010/10/16（第一次訪談）。 訪談時間：20：00～22：30（共計2小時30分）。

訪談地點：霧峰鄉賴南海先生住處。 訪談、整理：賴以誠。

〈白玉苦瓜〉

我是賴西安先生的朋友，從初三開始認識賴西安，在花蓮高工當過同學。

我叫游人傑。我是四十三年（注：西元一九五四年）在宜蘭出生，花蓮長大。

我本名是游仁條，我會叫阿條是因為我前面兩個哥哥都死了，所以這個要留「著」（注：台語音同「條」tiau5）。所以我小時候就叫阿條。「人傑」這個名字，也是賴西安取的，而且沒有經過我同意，但我就順著用，不過身分證是沒改。當時我第一首歌發表就用游人傑。他覺得作詞的人不能名字一點文藝氣息都沒有，所以就改了。

賴西安的大哥跟我大哥 Masa 是花蓮高農同班同學，然後賴西安也是我姊姊游月鳳小學的同學。

我跟賴西安是在花蓮中學初中部三年級認識的。而且同一年在花蓮高工就讀，我是電子科，他是建工科。高一的時候，我們的教室是不同棟的隔壁教室。

我是建教班，民國六十一年，也就是我高工畢業那一年，十八歲，進入花蓮電信局——現在的中華電信。那一年賴西安應該是十九歲。他畢業就直接到羅東高工工作。

在花中的三年級，他跟我同班。我們會認識的原因，是因為他的個子就在我前面兩號。以前是按照身高排的，我是最後一號。我在國三的時候是一八三，他也大概是一八零左右。

其實我跟賴西安真的有交集是在一九七二，我進電信局了，開始用通信往來。我們

平常聊天的時候都是比較隨興的，如果用書信反而會表達得很清楚。我還記得他第一封信叫我去看余光中寫的一首詩〈白玉苦瓜〉，然後我們就這樣聊起來了。他那陣子滿迷余光中的，那個時候我也開始看余光中，也因為看了余光中以後，開始去看中外文學，然後買了整套中外文學。那個時候也有出一套《中國文學大系》，就是因為那一套，我們開始聊起文學這方面——這工作以外的興趣。

有時候我經過羅東就會去找他，去哪裡就去找那附近的同學；他回花蓮也會來找我。所以那時候聊起來是覺得大家都滿喜歡創作的，就從這開始。

陽光男

初中時的賴西安是個槓子頭，滿主觀、堅持己見的。在鄉下的小孩一般沒有什麼中心思想，但賴西安比較有他的中心思想，所以他會有一種槓子頭的味道。

他會看不慣很多事情，堅持己見，不同流合汙。以前在我們那個年代，跟現在學校一樣都有霸凌！他就會比較喜歡跟他們對抗。我的想法跟賴西安想法不一樣，我的想法是：你不要來欺負我、碰到我就好。賴西安他有很多東西滿堅持的，我就比較不會那麼堅持。舉例來講，像霸凌這種事情，他有時候就會跳出來打抱不平，幫人家擋事情，原則上我們是不會。這一方面，平心而論，他算是比較好的一面，所以我們以前都說他是「陽光男」。他從很早就很陽光。這綽號是我結婚以後幫他取的。

《卡拉馬助夫兄弟們》

他喜歡說故事，也會編故事。那個時候是老師在出題目。以前鄉下的老師一般不會很認真教學，有時候會讓一些愛講故事的人講講故事。那是在初三的時候，有時會聽他講故事。可見得他那時應該就有這方面的天份了。

我初中畢業直接考花蓮高工，因為我怕我讀高中以後，沒錢讀大學。所以我是在機工科，然後他是在建築製圖科，以前叫建工科。當時一個科一個班。升上了花工之後在學校碰到會打招呼，但是看不出來他後來會從事寫作。

他在花工一年級上二年級時轉校我也知道，而且還有書信往來。我還記得他裡面有

聊到他家的後面有田埂，然後走沒多久有一條溪，那時候沒有什麼話題聊。我也是這樣子，常寫：「游子曰：……」就是跟他臭屁一下。他比較偏向以文藝的創作，我比較偏向思想方面的研究。因為我是左腦比較好，而他左右腦都很好，這我可以肯定，因為我看他做事情非常有條理。

他到了台中高工，這兩年的時間大概只有三、五封信。我們不談家庭，那個時候我們都自認不是凡人，所以我們都談一些比較超凡的事情。但是話說回來，也苦無目標。那一代的年輕人大概都是這樣子——滿腔熱血！要做什麼卻不知道。

一九七二年，我進電信局，工作的地方就在花蓮電信局的機房，現在還在同一個位置，就是在中山路跟中正路的郵局旁邊。從這一年開始，幾乎每兩個禮拜就有一封。大部分都是寫我讀到了什麼書？你讀到了什麼書？互相推薦，然後慢慢開始會有一些想法以後，就開始吐槽對方！那個時候都還在學習階段，也沒有成熟的想法。

推薦的書當中《中外文學》最多，然後再來是《中國文學大系》。我幾乎都是被動的由他推薦，因為我走得比較晚，他比我走得早。其實我們也沒找到一個想法、做什麼事，所以只能說：你這個想法行得通嗎？我的想法行得通嗎？就是這樣子而已。

我們當時有很多想法，但是不是行得通，自己都不曉得。

他最喜歡杜斯托也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》，川端康成、三島由紀夫他也有看。他還特別提到杜斯托也夫斯基，他說：「格局很大！」那個時候年輕人這種人文關懷是有的，但是實際上自己打算要做什麼，卻不是很清楚。

一九七三年，就是在我們通信一年之後，就有密集的往來，只要他有到花蓮，或者他有到羅東，兩個人都會見面。最常碰面的時期應該是在我結婚前，大概一九七七、七八那個時候，因為剛退伍。

那個時候，他就有想法了：從事文字工作，當一個文字工作者的想法也已經成型了。

製圖桌

有信件往來之後，都在互相介紹最近看了哪些書。差不多到後來，大概通信了一年

以後才會開始發表自己的想法。那時就會隱隱約約看得出來，他好像有意願要走文學的路。那個時候我還記得我跟他講：「你真的要走這條路喔？去讀中文系算了，把一些古書讀完。」我的想法比較八股，覺得應該就要讀完這些。他說：「未必見得吧！我要走創作的路。」所以，我們兩個想法完全不一樣。

在那個時候，我們兩個就已經有常常碰面，大概兩三個月最少會碰一次面，他那時會去花蓮找親戚，有時候我也會去宜蘭找我的親戚。從第一年通信開始，兩個人在兩邊都有互相跑，都常常有機會見面。他跑花蓮多半是坐火車，那我跑羅東是騎摩托車，尤其是第二年以後，就非常頻繁。

我還記得他那個時候在羅東高工，是住在一進門右手邊的最後一間教室，一樓右邊的樓梯間裡，房間小小的。房裡有一個燈籠，他自己做的，竹子編的，大概直徑四十公分，圓形的燈籠，用白色的紙糊的，中間吊一個燈泡。燈籠在床舖上面，然後牆上畫了一張畫，畫中是一艘帆船。這房間差不多一兩坪大。

學校的製圖設備歸他管，所以他房裡角落堆了一些設備，測量的、製圖的……還有擺一張斜面製圖桌。旁邊有一支他自己做的立燈。我第一次進去以後，還笑他說：「好像個女生的房間！真的要那麼的有文藝氣息嗎？」但是可以看得出來他滿有創意的。

因為房間是在樓梯底下，所以天花板是斜的，甚至還濕氣很重，沒有窗戶。不過以前對我們來講，有一個棲身的地方就不錯了。

百加列

他當兵的時候在艦上，大部分都靠基隆港。印象中，大概靠四、五次，之前先聯絡我他什麼時候靠港，都由我去接他。到港時，我就問他：「奇怪？你們艦上那是什麼東西？用布袋套緊緊的。」他說：「啊……那個不能說啦！」後來才知道那是以色列的百加列飛彈（注：天使飛彈）。那時跟以色列偷買飛彈來仿製，就是後來的雄風一型。

在基隆碰面之後，我記得有一次他本來說要到我永和的家裡去住，然後突然跟我講說：「我們去霧峰。我媽叫我回去。」我說：「好啊！我送你回去。」我們就直接殺到霧峰。

第二天，我們就去溪頭。然後他禮拜天晚上收假，我在收假以前就衝回去基隆把他放回去。霧峰到基隆，騎機車大約兩百公里，平均時速五十公里，四個小時就到了，還好。

所以他放假期間，有時往宜蘭方向走，有時就直接回霧峰，有時也會到風景區去。我們常常是天馬行空的聊，那個時候他就已經開始有想法了，也會寫一點作品給我看，像〈給釣魚台運動的朋友〉，六十七年。

他本身是通訊兵，但是當兵期間常常被留在艦上不能下來。就因為他不用艦長，艦長反正也沒什麼理由可以治他，就扣他的假，然後他還自得其樂到艦橋上的信號台去坐，就在那邊看中外文學。他是個槓子頭、愛頂嘴但又沒什麼冒犯長官，長官就很難治他罪。

他在一群人當中有一點像風紀股長，所以有些人就會看他不爽。但他很多觀念都滿先進的。像環保、民歌……很多。

もも焼き

我本來是在花蓮的電信局工作，大概在六十三年調單位到台北。在他當兵那段期間，不是靠左營就是靠基隆。到基隆我就負責接他。

那時候我還單身，跟人家分租房子。晚上我們兩個就去買もも焼き（注：讀作momoyaki，指燒烤食物）和半打啤酒，就到陽台上一人兩瓶，談天。我記得那晚月亮很大。我們就聊說我們可以做些什麼事、批評現狀。反正年輕人就是什麼都看不慣，因為當時還沒有解嚴，所以很多東西都還很封閉。

那時候我們一直在辯論，到最後我就一句：「光講有什麼用？」我們就開始互相刺激。所以他退伍後到羅東高工，第一次來找我就說：「你不是說光講有什麼用？我拿來了啊！」他寫了歌詞，我們就開始創作民歌。

我們當兵時談最多；當兵完就開始創作，那時候就不談理想，直接做了。那時候我們常常去風景區，就是在談這些。以前因為單身，所以就到處去，我也是一個人住，也無所謂。那段日子的確是自在。當時想法最多，也是最有衝勁的時候。

天人菊

七十四到七十六這三年中間，天人菊這個詞，在他當兵的時候一直講，可見得他已經開始在構思、在寫東西了。我還記得，那時候他身上小紙條一堆，想到什麼就寫一寫，然後丟進去口袋。當時幾乎每個人都會有這習慣，我也是。我是買一盒空白名片，一百張，然後就會帶著，如果坐公車時突然想到一個旋律，就把它寫下來。

他當兵期間會跟我講鄭愁予，他說鄭愁予的詩裡面有很多意境他現在可以體會。

那個時候我們兩個最大的差異就是，他都太「健康」了。我喜歡的剛好都跟他不一樣，那時候我喜歡七等生的《我愛黑眼珠》，喜歡黃春明的《蘋果的滋味》、《再見莎喲娜拉》。我喜歡裡面帶有歷史意義、諷刺的小說。

我愛聽 Joan Baez 和 Bob Dylan 的唱片，但不知道他們。那時候黑膠唱片都是盜版的，我只喜歡那些歌的歌詞、旋律。有一次他到花蓮去我家，我放給他聽，他說：「你也聽這個 Joan Baez？」我說：「Joan Baez 是誰？」他說：「你現在放這個就是 Joan Baez。欸？你這邊也有 Bob Dylan。」我說：「Bob Dylan 是誰我也不知道？」他說：「你聽音樂都不看書的喔？」後來我就去買一本書來看，才知道這些。其實那個時候我們原本都聽英文歌比較多。

楊弦的啓發性很大。

〈唱完驪歌的下午〉

民國六十七年（注：一九七八），那段期間我們民歌的創作就開始了。

第一首就是〈唱完驪歌的下午〉，那時候我還沒結婚。我還記得是下午大概五點鐘。他要回霧峰，然後跑到永和找我，他說學期結束了，我問畢業典禮什麼時候？他說好像再過一個禮拜羅東高工才會畢業典禮，也不知道要做什麼活動？

然後他就寫了一些詞出來，就給我看，然後我剛好旁邊有吉他，我說：「欸？這個好像蠻像歌詞。」他說：「這就是歌詞啊！」然後我說：「喔！這樣，那怎麼唱？」他說：「看你怎麼唱囉！」第一句是他哼出來的：「我想我的心情你知道……」他接著說：「其

實這個時候同學就可以拍手啊！」然後我就根據這個 Tempo 開始往下寫了。然後我就開始編，從第一首的〈唱完驪歌的下午〉開始，我們就踏入民歌了。

那個時候這些東西就開始慢慢出來了，〈雁的歸屬〉應該是我寫的第一首歌。但是沒有發表過，其實歌詞的意境很高，但曲子沒有做好。這首歌有參加第三屆的金韻獎（注：一九七九），沒有入選。戴志行的〈雞園〉有入選。

我們參加時都已經是第三屆了。我們那一屆的冠軍是王海玲。第二屆是齊豫。

我們那一屆去的時候，齊豫、趙樹海、王夢麟都已經在表演，他們都是第二屆。第一屆還有包美聖、陳明紹，第三屆有馬兆駿。我們也是受他們的影響。

〈廟會〉

一九七七年之後，大家就開始創作歌詞、歌曲。那一年就是賴西安剛退伍的第一年，才剛回到羅工。戴志行那時候是他們學校的學生，年紀大概差五歲了，他滿天才的。

賴西安開始創作最早的還是歌詞。後來他寫的〈廟會〉同時給兩個人譜，給陳輝雄也給我，我譜不出來，沒有那個 idea。後來我記得我跟陳輝雄、施孝榮就在台北一個地方見面，然後開始談。

我們真正開始踏入金韻獎的是從第三屆開始的。那一屆是跟蘇來一起比賽，他唱一首〈煙火〉我還記得他唱那首，我們比完就是他。那時候和蘇來還不認識。

那個時候大家到我家去，遇到大淹水，那時候應該是暑假。

第三屆〈雞園〉入選，到了第四屆就更多了，我作曲的部分包括〈凋〉，就是寫死亡的意思。還有後來包美聖唱的〈竹姿〉。

到了第四屆，賴西安就寫非常多的詞。他那時候非常多產。產量很可怕。他那時候跟我講：「我有時候一天就可以寫兩三首。」那是創作最旺盛的時候。

蓋印章

我覺得賴西安滿厲害的，他做生意應該也會很成功。第一個他公關很好：姚厚笙是新格唱片的總經理，在第三屆時認識，賴西安就約了他，還去他永和的家裡見面。然後

他就拿一些歌詞去。第二個他策略很清楚：所以第四屆我記得好像一次投十個稿子，量很大。結果大概上了一半以上。

當時其實新格是很小的一個公司，大概也不過四、五個人。

我們去新格唱片的經理家。跟他們約好，然後我們騎摩托車去。他早期的詞都沒有蓋印章，從那時候他就開始就蓋印章了。他當時就有想到說這可能會有著作權的問題，聲明是他做的。那個時候我記得我們第一次配合的製作人是李壽全，他有什麼歌、給誰唱，都是他在決定的。賴西安當時就能跟他侃侃而談。

賴西安在二十幾歲時歷練跟我們的二十幾歲不一樣，你會感覺起來他已經是很成熟的人了。我舉個例子來講，我三十五歲幹老闆，在螢光幕前講話，面前才二、三十個人，我就已經開始緊張。

我們那個時候還年輕，想到可以發展的路，不外乎是政治、創作的路，唯一沒想到的就是做生意，但是結果我跑去做生意。他後來也看到少年小說那塊處女地，所以就往那個地方走。那個時候其實大家都心裡都有數——空講都沒用，只好做，要做就看一塊地去開墾而已。我們剛開始看上民歌，後來看到民歌一堆人，我就開始跑去做生意，他跑去創作兒童文學。

母音

賴西安的交友大概分為兩群，我們算是比較沒有名氣的：我跟戴志行這兩個。比較有名氣的：包括蘇來、陳輝雄，還有施孝榮、李建復、蔡琴。那是比較有名的一群，或者已經紅了的一群。

那當時賴西安跟戴志行在宜蘭，他大部分的朋友在台北，所以常常兩邊跑。他在台北兩個地方應該都有得住：一個是我那裏，另一個是天水樂集。後來李建復也離開了民歌的行列，陳輝雄沒有多久也離開了。蘇來留得最久，後來有一些真正的高手也進來了，前面幾屆大概也都離開了。

當時，都是賴西安在羅東寫好歌詞，然後稿子寄到台北來。他的專長是先有詞然後

別人作曲，後來他自己也抓出了訣竅、押韻，所以後來歌詞越改越少。他早期的詞還要調來調去，押韻不對、換字什麼的，那後來我們就跟他講：「你最好用母音收尾，就跟寫詩一樣嘛！這要念出來的，沒有母音怎麼收尾？」

接下來賴西安的詞就會有人跟他要了。最主要是新格，新格會跟他邀稿，像〈月琴〉就是人家跟他邀稿的。

那時民歌已經比較後期了，李壽全就跑到做羅大佑〈酒矸倘賣嘸〉、蘇芮〈一樣的月光〉，那個時候民歌就已經非常紅，市場已經開了。

左右腦

我記得跟他討論過張大春。張大春是第一屆時報文學獎小說首獎。我說你爲什麼不去投這個？他跟我說那競爭太激烈，那一塊太多強者在那裡，所以他就轉去耕耘兒童文學，後來專攻少年小說。

事實上，賴西安的左右腦都滿發達的。他某方面很理性，他很清楚哪一塊是他可以著力的。他知道一定要參加比賽才有機會，然後從民歌裡面獲得經驗——參加比賽，就會有人幫你出唱片，不用去拜託人家幫你出。後來他就從洪建全兒童文學獎開始，十一、十二、十三屆連續得少年小說首獎。

我覺得他眼光滿銳利的。那個時候我就在笑他：「你寫兒童文學只能給小孩子看。」他說：「這個地方市場最大，也最值得開發，而且以後被留下來的機會最大。」他很早就有這樣的一個構想。

賴西安在創作初期，幾十年前他就講過：他希望台灣本土兒童文學能夠推展到國際。然後他也曾經講過：「最在地化的東西就是最國際化的東西。」在他創作初期，他還舉馬奎斯的《百年孤寂》爲例，他說《百年孤寂》就是很在地的東西，才會受到矚目。賴西安跟我說：「你弄得太國際化就會面目模糊，吸引不了人，因爲我在你這邊看到的，我在別的地方也可以看到。你做本土的東西，就只有在這邊才看得到。那就會成爲一個吸引點。」

他當初也有講過，他一直很遺憾：爲什麼我們所看到的給小孩子看的東西，不是安徒生童話，要不然就格林童話，都是翻譯的，爲什麼我們自己本土東西這麼少？他認爲他有這個實力，才會去創作。

啞巴

賴西安在某一方面來講，感覺上比我們早十年成熟。他場面控制的能力相當厲害。

我記得他點子很多，包括怎麼認識女生，像我這個商人，我們都知道敲門最難。他很懂得敲門的訣竅，這個實在是不簡單。

我還記得有一次他坐火車到花蓮找我，他就認識了一個女生。他說：「我就裝啞巴，跟她用手比，她好像不談也不行，就這樣開始認識。」一直到他下車他才跟她講：「謝謝你！」可見他滿有創意的，對於怎麼樣認識女生；怎麼樣讓人有很深的印象，並且可以把聯絡方式留下來。

女生一直認爲他是一個殘障，所以說就把地址寫給他，意思是要跟他筆談通信。他取得了她的地址之後，一直到下車他才跟她講他不是啞巴！他這方面真的很有創意。

賴南海（補充）：

其實他很勇敢，勇於主動攀談。然後別人在講什麼他很注意聽，我想成爲小說家還是有需要這種敏銳的。

有一次我問他：「我們去車站服務台詢問，他們通常都不太搭理人。」他就說：「那我們就去打電話給他啊！這樣反而更容易，他一定會理你。」結果我們真的打電話去問一些事情，對方就真的在電話裡面回答我。但是你親自到櫃台問服務小姐，如果有電話她一定先接電話。所以我們就打電話問比較快。

還有一次在羅東，一個年輕人騎摩托車，那時候沒有戴安全帽，然後他媽媽坐後面撐著傘，忽然就迎風飛起，很像媽祖那樣白日飛昇，然後就摔跤了。摔跤就挫傷全身都是血，然後我就去找車，然後他也去幫忙找，然後計程車都不肯，他就說你去幫他找。然後我就拿著傘，跑到路上撐開頂著，計程車就嚇到，停下來。然後我們兩個就趕快就

把她攙上去，然後計程車就走了。他兒子就趕快跑過來，我們兩個以為他要來道謝。結果他兒子居然說：「我媽的兩傘勒？」我說：「奇怪！怎麼是來找他媽媽的兩傘，不是來跟我們道謝？」我還記得這個故事。

「可惜我不姓梁！」

賴西安結婚以後，有時候會帶妻小回台中。回台中就會路過我那裏，就會到我那邊歇個腳。那我回花蓮也會經過他那裏，有時候就去聊聊。

後來他長子出生了，那時住在北成，那個房子當初買的時候還算很不錯。

我在結婚後大概五年大概就沒有創作了，賴西安也轉向小說方面發展。那時候歌詞也寫，但是是在被邀稿的情況下才會寫，所以我們連絡就越來越少。

賴南海（補充）：

我有聽過他跟二嫂的認識過程。當時他參加公教人員的聯誼，然後在舊正上車，正好看到祝建太的旁邊有個位子，他就過去說：「這有人坐嗎？」她說沒人坐，他就坐上了，互相介紹。然後他就說：「貴姓？」祝建太說：「我姓祝。」然後他就說：「可惜我不姓梁！」然後去日月潭兩個人都在一起。

回來以後，有拿相片給我媽看，我媽說：「好啊！你看喜歡就好，啊就是好或壞就要自己擔。」後來他就自己提了一盒餅，到鳳山去提親了。

但是之前去找二嫂的時候，他有帶我去宜蘭的住處。記得裡面有一個庭院、竹籬，好像是日本式房子，有拉門和前堂，然後祝建太煮一鍋麵出來，就在那邊吃，那是我第一次見到她。

如魚得水

他也有很多的堅持跟眼光。他有跟我談到他滿想寫環保文章的，我就說：「問題是著力點在哪裡？這是很硬的東西！這個我來做吧！」因為我們兩個最大差異就是：我比較喜歡做硬的東西，因為我覺得我的創意不好，所以比較喜歡硬碰硬。所以他那時候開始研究小說怎麼寫。

那個時候他剛結婚沒多久，就開始談環保問題。我算是比較晚熟的，所以我覺得他這方面比我早熟太多了。那時候台灣完全沒有環保意識，他就開始講環境污染。

我發現創作這個舞台讓賴西安來走是如魚得水，包括他主動去新格老闆的家……因為我現在算是滿成熟的生意人，回想起來都覺得那個膽識要很夠，才能夠這樣直接去敲他的門。

賴南海（補充）：

李潼開始創作以後，他就強調他絕不接行政。他說接行政到時候整個創作力就會消失掉，無法專心。他一直有這個觀念，他說那兩者本質上是衝突的。創意會相對減弱，是互為消長的東西，這邊你做得很出色，那邊就一定比較低。

他考慮很久，他說要改行當作家，到時候就沒有什麼經濟的保障，純粹就是要靠寫作。他有問我說這樣好不好？我說只要你退稿機率很低的話，你就可以去。這是最現實考量，他說：「退稿率不高，如果這邊不喜歡，就投另外一家。」我說：「那就可以啊！」他也很猶豫，轉換生涯其實很掙扎，內心衝突很激烈。投入一個新的環境，前途未卜，也不知道是不是有經濟保障，又要養家活口，家裡還有妻小，萬一經濟斷了話，也不對……總不能靠我二嫂一個。

他當時也很常跟我說：「你這個稿子如果這個報社不用，你就再投到另外一個。」他一點都沒有挫折感，他就一直投，第二家不行再投第三家。

〈銅像店韓老爹〉

除了環保，他對台灣族群間的問題也有想法。他的族群概念應該是從軍中來的。

當時我被監控，他也被監控了，我們自己心裡都有數。部隊裡面，尤其是在船上都有細胞。然後他會被監控，很多東西不聽話就會被禁假。

他寫過一篇〈銅像店韓老爹〉，那個銅像店在復興崗正門的巷子裡，銅像店是專門在做一些偉人的雕像。這在當時有一種反諷，但那時候還沒解嚴。所以說這個東西只能用很委婉的、反諷的手法去寫。

他會對某些事情有些特殊的堅持或是看法，這其實跟花蓮的環境有很大的關聯。

第一點，我到台北以後甚至跑遍了全省，才發現說好像是花蓮最好——野柳、翡翠谷有多漂亮，我實在是感覺不出來，因為花蓮的太魯閣更美。現在已經比較差了，以前花蓮的南濱一片都是沙，很美，有點像現在東澳的海灣。最主要是海洋，尤其是花蓮中學就在海邊，我們從窗戶往外看就是海邊。

第二點，都市小孩他們的經驗比較夠，但是我是覺得眼光比較狹隘。但真正鄉下長大的小孩，反而他眼光看得比較遠、比較廣。鄉下的人文環境也是這樣：煮菜煮到一半，沒有鹽了去隔壁拿就有，沒有人會反對的。因為他家沒鹽、沒醬油也是到你家來拿。

還有一個滿大的影響就是：花蓮有很多知名但是退休了、隱姓埋名在花蓮的人士，我是後來才慢慢知道那些人，大概多少有一點教化作用。那時候如果講白色恐怖，也比較不會威脅到花蓮去。有一點像化外之地。

最後一點就是：可能是島國民主的關係，跟大陸民主的性質不太一樣島國民主比較敢冒險，比較可以接受衝擊。

另外，我還記得，他在羅東高工的小房間有一台 14 吋的歌林小電視。那個時候我還沒有電視，然後他就告訴我：他最喜歡鳳飛飛。我說：「爲什麼？」他說：「第一個，她不濃妝豔抹；這個人會紅，雖然她剛出來；第二，她專門唱台語歌。」喜歡她的台灣民謠，所以他買很多鳳飛飛的台灣民謠，像〈河邊春風〉我都是去他那邊聽的。可見得他的想法跟我很相同。那時候被壓得很厲害，所以說想要做一點事，就要獲得廣大的市場，不管本省人或外省人……

賴南海（補充）：

他一直以來很反抗權威。他一直跟我說，強調他只認可專業，但是他不迷信權威。

戲分

桃花肖他在桃花春天開時，就會精神恍惚，在身上別花，頭上綁一個像日本人那種頭巾。然後就開始吟詩、到中正國小黑板上去寫詩，大概會持續兩三個月，之後他就回

復正常。聽說是他一直在失戀的關係。

那個人在我們當時的年紀看起來，應該是四十歲左右，一個人可以在那段期間變成這樣的肖仔，其實我認為很有小說的戲分。在花蓮鄉下，這種特立獨行的人、比較不在常軌上進行的人物很多。所以小時候我們都是看到這些東西，長大時會激發一些想像，我是覺得這裡面還有戲。

紅毛鬃仔她走的時候身上有非常多金子。她身上層層疊疊，整年通天都打赤腳，一年就是那一套服裝，寒暑都不換。但是很奇怪，她不管吃什麼都不會生病。後來聽說她哥哥把她賣去美國解剖，因為她吃死雞居然沒有怎麼樣。死雞被人家丟在餵水桶，她就翻出來毛扯一扯開始啃起來，她上廁所也直接在前面的水溝。整天就在街上晃來晃去，漫無目的。她都在我們那一帶出沒，在橋仔那邊走來走去，所以我最常看到她，但不會怕她，她不會打人。

我們都知道這個人是無害。其實早期鄉下這種特立獨行的人很多，我們習以為常。現在反而是這種人很少，我們都太規矩了。

08-愛薇女士訪談整理稿

受訪者：愛薇女士（本名蘇鳳喜，李潼先生友人）。

訪談日期：2010/11/09（第一次訪談）。 訪談時間：07：00～10：00（共計3小時）。

訪談地點：台中縣龍井鄉……（以下略）。 訪談、整理：賴以誠。

切西瓜

我是愛薇，來自馬來西亞，我是一九四一年出世的。我記得我出世第一個月後，日本就侵入新加坡、馬來聯合邦，我可以說是出生在一個很不適當的年代。出生的地點是在柔佛州的麻坡，巴冬——一個很偏僻的小鎮。

認識李潼是在一九九三年，在日本福岡舉行的第二屆亞洲兒童文學大會（注：1993年）。第一屆是在韓國漢城舉行，由韓國學者李在徹教授所創立的。聽說當時受邀的名單中連蔣風先生都沒有去，因為剛剛創立，所以參加人數不多，只有一、二十位而已。

還記得第二屆代表台灣出席的有李潼、林鍾隆和洪文瓊三位，馬來西亞就只有我一位受邀。當時中國大陸跟台灣也是剛剛開始自由交往，我記得中國大陸是由秦文君、蔣風、孫幼軍、李仁曉、湯銳還有邱士龍等代表出席，他們現在都是兒童文學界的前輩。李仁曉是上海少年報的負責人，蔣風先生當時是浙江師範大學校長，後來擔任浙師大兒童文學研究所第一任所長，秦文君現在在兒童文學界非常活躍，也很有成就。

至於我為什麼會對李潼留下深刻的印象——我覺得在當時我們的一些活動裡面，李潼是在台灣的三個代表裡面最活躍的一個，特別是晚上我們有一個園遊晚會，他的點子特別多，大家都被他幽默和風趣的話逗得很開心。特別我還記得有一個節目是切西瓜，然後他想出了一個點子，就是怎麼樣把那個西瓜切成兩半。

那時候大陸和台灣的代表，兩隊人馬，還玩了一個拔河之類的遊戲。大家穿上主辦單位送給我們的日本和服，綁上頭巾，那晚上真的是非常開心。當晚除了我們這些會議

代表以外，主辦單位還滿貼心的請了一些在福岡留學的外國學生，也一起來參加，所以當晚的氣氛，非常熱烈。

李潼很會串場，讓整個會場沒有冷場，我們還有做麻糬，日本很流行，大家就去槌呀槌，然後就跟大家分享。他可以說是全場的靈魂人物，因為他很會串場。大家還有唱歌，我跟他、還有中國大陸的朋友一起唱〈榕樹下〉，因為這歌是從日本翻譯過來的。我們都一起跟李潼唱，李潼的歌聲渾厚，幾乎是由他領唱呢。其他人也一起唱，非常開心。

他就是要製造氣氛，讓晚會更加熱絡。所以那天晚上，邱士龍先生也對那一次留下特別深刻的印象，他對後來李潼的交情，也是從那時候建立下來的。

雖然各國語言不通，但其實也不需要語言交談，大家都一起歡樂，動作都可以一起，用提示的就夠了。另外，我們還有一兩位會日語的，剛好大陸的彭懿在那邊留學，曾經在臺灣進修中文的中由美子，理所當然就成了我們的義務翻譯。

我對李潼那種不擺架子，還有對人真誠的談話，感到十分的溫暖。尤其是他知道馬來西亞只有我一個人之後，很多時候他都會特別照顧，就好像在拿食物的時候他會順便多拿一份給我。我覺得他很會照顧人，除了串場以外，還會說：「欸？怎麼不拿東西吃啊？」走到另外一邊：「欸？怎麼樣，東西不好吃嗎？」然後他就去拿一些食物來給他吃，所以我就覺得，他都會從這些小細節去照顧到別人的感受與處境，所以當晚的園遊會幾乎都沒有冷場，他就是要製造氣氛，讓晚會更加熱絡。

那個地點叫做孝子村，據說是為了紀念一個孝子。我還記得那裏矗立著一個銅像——是孝子背著他年邁的媽媽，形象非常感人。

我們晚上住的也是一個很特別的宿舍，全是用木板搭建的高腳樓。

李潼也是在第二屆福岡的亞洲兒童文學大會上，才第一次見到大陸的邱士龍、湯銳、秦文君、李仁曉和孫幼軍。那天晚上，邱士龍先生也對李潼留下特別深刻的印象，所以後來兩人與李潼的交情也是從那個時候建立下來的。

在那一次的會議中李潼也認識了大陸著名的童話家孫幼軍，因為孫幼軍是寫童話的，

相信李潼也有看過他們的作品，所以大家就有一些互動的過程，我倒是覺得他跟湯銳互動較多。

趁著這次出席會議的機會，我分別跟他們做了訪談。我曾出版過一本兒童報導文學：《播種春天的人們》，那本書我訪問了很多韓國、日本的作家，有些是用英語文進行的，至於日語卻請由中由美子做翻譯，我覺得那一次對我來講，收穫很大。這些文章出版之前都先在馬來西亞的報刊發表，所以迴響滿大的。

另外一天是參觀，因為那時候我還在研究幼兒文學。所以我也趁機在中由美子陪同下，參觀了當地兩三家幼稚園，對他們的教學和活動留下極為深刻的印象。

雪蘭莪中華大會堂婦女組

因為有這樣的一個機緣，從日本回來以後，我心裡想，馬來西亞的兒童文學是一塊處女地，還在開拓的階段，如果能夠請到一些國外的朋友，來跟我們打打氣，添點柴，加一點火，可能我們會感到特別溫暖。

於是我從日本回去以後，就跟當地的一個婦女團體——中華大會堂婦女組，主席陳達真女士聯繫。她是一家音樂學院的院長，我跟她滿熟悉的，就跟她提出：我們是不是可以請台灣一位很出名的兒童文學家，來給我們做一些專題跟演講？她說：「需要什麼條件嗎？」我說：「當然啦，我們除了請他來以外，還包括帶他去旅遊，我們希望讓他去跟當地的人接觸一下，這個對於他寫作也能夠發掘出一些新的題材。」這個主席也很熱忱，同意了。

我們知道台灣僑務委員會，每一年都會資助幾名學有專長的人從台灣到馬來西亞從事學術演講，或者一些其他的文化交流。於是我就跟陳女士建議他們不妨試試申請一個名額，讓李潼先生來講學？機票由僑務委員會來負擔，那麼吃、住、交通還有一些津貼之類的，就由主辦單位來負擔。

很快的這件事就敲定了，我趕緊寫信給李潼先生，李潼先生也很樂意，因為那是他第一次到馬來西亞去（注：1994年4月2日至8日）。所以他也很爽快的說：「好啊！」

由於是我推薦的，所以中華大會堂的陳達真女士就說：「李潼先生來就由妳全程陪同，還有當主持人。」我當然是義不容辭，所以從他抵達機場的那一刻開始，我就一直陪伴李潼先生到各站去演講。

這次請中華大會堂作為邀請李潼的巡迴演講的主辦單位是在一九九三下半年。我們上半年在日本有緣才認識，下半年就成功的邀請他到馬來西亞。當時原本預備安排的天數大概是十天。都在南部，其實李潼那一趟去是跨越四州。首先柔佛州的居鑾和峇株吧轄，然後就下來馬六甲州，再下來是芙蓉——森美蘭州的州府，最後一場是在吉隆坡。

在馬六甲我們還認識了一個女建築商，因為她是麻六甲這一站的贊助人之一，所以我們就住在一個郊區的酒店，因為那個酒店是由她的公司所承建的。她對李潼的親和力也是留下很深的印象。

李潼到了馬來西亞的第一天是先到居鑾中華中學。然後下來是峇株吧轄，這個就比較隨性，因為當時邀請我們的是一個政黨的婦女組負責人，她叫艾斯。她原是一個小學校長，本身是一個兒童文學創作者，目前已經退休。她是馬來西亞華人政黨，馬華公會當地婦女組的主席。

艾斯女士號召了當地的一些兒童文學愛好者，舉行一個比較小型的討論會。我記得那時候李潼最後還有唱歌，好像是唱〈月琴〉，現場氣氛是滿輕鬆的，因為人數不多，大家都請他聊一聊台灣的兒童文學界的一些創作、出版情況。到了馬六甲也是，其實那一次，我覺得對李潼來講是一個熱身運動。

之前我先關照過他，我說你不要期望馬來西亞的聽眾對兒童文學很了解，你不用給他們太深入的對談，只要給他們一個概念：什麼是兒童文學？要從事兒童文學的基本條件是什麼？然後講一講台灣的兒童文學的現況和過去，這樣子就夠了。所以對他來講是很輕鬆的，因為我們沒有特定的，很大的學術題目，到了森美蘭州的芙蓉市也是一樣。

我們一路巡迴的演講、交流很順利的結束，然後回到了吉隆坡，這一場是比較正式的。

到了最後好像是帶他到雲頂高原去旅遊了一陣。因為雲頂高原也是很涼爽的，溫度

都在二十度左右，所以非常輕鬆的，我們就陪著他去玩了一天，那一次的行程大概就是這樣。

大皮箱

第三屆亞洲兒童文學大會（注：1995年），是在上海的龍華寺舉辦。龍華寺是一個很古老的寺廟，不但是會議的地點，也是住宿的地點。那一次李潼就到處招兵買馬，去參觀一些地方。印象最深刻的就是，他邀我還有其他不多人，去參加邱士龍他們那邊主辦的綜合性刊物研討會，那一次李潼也在上面發言。李潼說：「我們要去致詞，我們不要讓他冷場。」所以就招兵買馬，當然他們也有邀請我們。我印象還深刻，邱士龍也是負責人之一，所以那次除了亞洲兒童文學大會以外，我們還參與了這樣周邊的一些活動，過後我們去參觀了魯迅紀念館。

之後好像是去看那時候剛剛建的黃埔大橋，我們就在那裡拍照。那時候上海還沒有發展的那麼快，剛剛建了黃埔大橋，我們就去參觀，還有招待我們去夜遊上海灘。他們買了很多零食，我們就坐在黃浦江的船上，聽人唱歌……那個晚上特別開心，我們夜遊上海灘、看夜景，遊了一個多鐘頭。

那一次李潼參與大會有認識其他的新朋友，包括來自菲律賓的林婷婷。她被選作下屆的海外女作家協會的副會長——副會長就要籌辦下一屆的海外女作家大會，還有來自香港的嚴吳嬋霞。這些人我相信李潼早就知道，只是還沒有見過面。東南亞的馬來西亞只有我一個，菲律賓就是林婷婷，其他的大部分是大陸各地的出版社的主要主編、社長，還有是台灣的比較大陣仗。

李潼在上海時，我們還笑他，笑他拿著一個大皮箱，皮的，很重。他說：「這個才是好料。」我說：「很重欸！」他說：「這個是老古董，是好貨，真皮的！」

我想他會跟邱士龍建立起友誼，這一次也是一個關鍵點，因為他在鼓吹這個綜合性刊物研討會的時候，好像是《兒童時代》，那麼只有李潼去幫他找一些參與者來發言，我是其中之一，也是由於在他的號召之下才出席的。

還有他會去串場，他在我們龍華寺裡面的宿舍，就到每個房間去跟人家打打招呼，我還記得說有人說：「哇！李潼的公關是一流的喔！」他會去敲房門，問說：「你們哪裡來的啊？怎樣啊？有哪些作品啊？」他會去關注這些，我相信那一屆，他不止認識了很多外國的朋友，也認識了很多中國的少年兒童出版社的負責人。

燒魚

第五屆臺北亞洲兒童文學大會（注：1999年），那時候因為李登輝的兩國論，結果有四十多位大陸代表沒有來，以示抗議。他們本來已經準備來了，就因為兩國論，所以他們就抗議，杯葛不來。那時候也給主辦單位造成很大的困擾，酒店訂了，食物也都訂了，結果人沒來，

所以那一屆大陸就剩三位——任榮康，還有一個葉念倫，葉念倫就代表他的父親葉君健。他們是用外國的護照，葉念倫是用英國籍的護照，任榮康是代表他的父親任溶溶來領取翻譯獎，他是用加拿大的護照。葉君健翻譯過安徒生童話，得到翻譯獎。那時候中由美子翻譯了《少年噶瑪蘭》，她也是獲獎者之一。

這一屆最大的感受就是大陸臨時不來。我們一到，是有一點失落。

其實過去幾屆大陸不是最多人的，通常是日本、韓國。我相信那一屆，大陸為什麼會特別多人，是因為很多人沒有來過台灣。他們知道〈高山青〉、〈望春風〉這一類的歌曲，他們嚮往，但是他們要出國一次非常麻煩，特別是台灣。那麼他們就想藉著這樣的一個大會，集體到北京申請去申請批准，結果到最後都沒有來。這也有可能不是他們自己本身的意願，是政府這邊就集體回絕。

另外比較特別的就是，我一來，李潼就告訴我說：「欸，我們這一屆送給你們的紀念品很特別喔！是我們親手燒的魚喔！」只是這些陶魚就各種各樣，有的很像有些不像，但是我們不會計較，就是一份禮物嘛！所以這次來的，有菲律賓的瑪莉薇、也有美國的趙映雪。

還有，我聽嚴淑女講，他說我們那時候有遊行，不知從哪裡遊行到大安森林公園。

就是拉一個第五屆亞洲兒童文學大會的旗，嚴淑女拉一邊，我拉另一邊，當時我們誰也不認識誰。

因為這一次第五屆是在臺北辦的，李潼他很興奮，認識了那麼多朋友，所以我們每一次，看到他都到各個宿舍去敲門。我們見面都很開心，就是大家穿著很隨和，就是在房間裡面。他就去串場，所以有他在都不會寂寞的。

最後是大家很興奮見到馬英九市長。每個人都跑去跟他拍照，而且他也秀了幾句廣東話，因為他是香港出世的。但我覺得有些人就是純粹去大會跟名人拍拍照，就這樣而已，所以越來越沒趣了，跟李潼想像的也越來越遠。

另外，我是覺得李潼也很有收穫，就是認識了任榮康。任榮康那一屆就來了，就因為他代表他的爸爸來領獎，他爸爸也申請過來，可能年紀大，不方便，所以李潼在那一次才認識任榮康。

「生活中的一盞明燈」

西元兩千年的演講是李潼跟許建崑到馬來西亞（注：2000年9月1日至14日），那時候我七月多剛從美國回來，不過之前已經全部接洽好了，也接洽了承辦的人。我們最先去的是彭亨州的州府關丹，彭亨州是在九個州裡面面積最大的一洲。那時候的對象比較特定，因為一個講師叫做黃先炳，由他去找贊助商、接洽。那一天開幕典禮，他們還有一個協辦單位叫做「校長職工會」，當天出席的校長就有十幾個，還有一個督學，一律穿同樣蠟染的衣服（注：Batik），這是我們出席一些很正式的場合才穿的。他們一路排隊進來致詞，李潼在那邊讚賞：「哇！好大的陣仗。」

之後就開始了我們三天兩夜的研習營。除了他跟許老師兩個演講以外，他們還要給學員自習，寫作品，然後他們要改，再挑一些寫得比較出色的，就當眾唸出來讓大家欣賞。

他們的機票也是由橋務員會所贊助，那其他的就是由主辦單位來負責，那麼我想李潼最開心的就是我們這次飄洋過海到沙巴，屬於東馬了。然後最後一場是在吉隆坡的星

洲日報主講「生活中的一盞明燈」。那是一個大禮堂，出席的人也滿多，好像滿座。

我跟許建崑老師認識是因為有一年我來了這裡，他請我到東海大學演講，是哪一年我忘記了，但我印象很深刻是當時正值校園鳳凰花開的時候，整個校園好漂亮。後來我就想說，馬來西亞的講課要有兩個人一起搭擋，所以我就同時申請他們兩個過去。

不過他們兩個真的是最佳拍檔，講課都很活潑。我還記得，去到彭亨州關丹的阿富珊師訓學院演講時，休息的時候，許建崑跑去看印度人火葬，因為就在旁邊。他看到印度人把柴堆起來，屍體放上去，大庭廣眾這樣火葬，就在師訓學院的附近。不過現在這個師訓學院已經搬到別的地方去。然後他最注意人家那個招牌，因為他第一次看到，說：「欸？馬來西亞還滿傳統的，很多招牌都是寫中文的。」他很有感興趣。

李潼跟許老師他們講不同的課題，像童詩、童話是許老師講，他就多講一些例子。小說是由李潼講，李潼會講到創作，會講到技巧。所以我覺得他們兩個是很好的搭配，都做了很好的準備功夫，後來他們寫的底稿都留給我。當時是我主持會議，然後兩個坐旁邊。

他們除了專題演講以外，就要學員自習或者提問題，不過我記得學員提問滿熱烈的。因為這些未來的老師，什麼叫兒童文學都不是很了解，那這一部分是由李潼講。至於什麼是好的兒童文學？和一些舉例，就由許建崑老師來講。他們兩個都在同一場，我們分上下場，上一場由誰講，下一場就由另一位講，然後到最後問答的時候兩個一起上去。那麼提問他們的人會指定：我想請問李潼老師；我想請問許建崑老師，那就由他回答。李潼每一次回答都很詳細。

不同的地方有不同的講演。像在沙巴，我們講完以後會有一個互動的活動，可能叫某個學員起來唸一首他比較熟悉的詩也好，童詩也好，或者請某一個學員講一講他們最難忘的一本書或童書，所以場面就很活潑，不會死氣沉沉就坐在那邊講。

那李潼很會搞氣氛的，講完以後還會想出一些點子，就把大家的情緒拉起來。用一種遊戲的方式，然後有些成語接龍，大家就很開心，因為比較沒有那麼死板。

講課就很認真的講，大家都認真的聽。然後曾桂安校長，會帶他們去一些很有特

色的小街，看看他們賣當地原住民的東西，吃一些原住民的食物。那最高興、也最尷尬的就是在神山公園，我不懂爲什麼突然沒有租到房子，又叫我們上去。許建崑說他們兩個去睡客廳，把房間給司機，因爲他想那司機要開車，要精神十足。

愛這塊土地

自從一九九四年開始，幾乎是隔一兩年我就來一趟台灣，雖然沒有開會，我還是會來一兩趟，因爲我這裡好多朋友啊！我來台灣的時候，李潼都經常會安排一些到學校去演講的活動，包括中由美子也是，他就叫我們去演講。一方面也就是說，要讓那些學生，我還在羅東高中講課，還有一次是剛好舉辦文學研討會，他也叫我去，那時候我沒有發表，我只是去參與而已，他就是很希望你們這裡的人也聽聽外面的一些文學狀況，我們也很想把馬來西亞的文學介紹給你們知道，就這樣互動，至於中由美子，就談她學習中文還有翻譯中文的一些心路歷程。

李潼曾經帶領我去一些他創作的場景，像草嶺古道、虎字碑，還有就是跟我介紹我一些比較特殊的朋友，比如李醫生，還有童慶祥，他會說他們一起互動的情況，還有一些素人作家的事蹟和故事，包括有一本講他岳父的那本書《渡海歲月》。

我拜訪李潼家，我也知道他很忙。他曾經講過一句話，他說：「妳是最好招待的客人……」因爲我通常會自己找事情做，我寫我的稿、做我的事，然後他陪著我出去就是當成休息，有時候就到羅東運動公園去做運動，去看看他寫作的場景。尤其是說到李潼家作客，我看到他很忙，不想添他的麻煩，就是自己找一些節目。之後又來過兩、三次，就到另外一個屋子，那就不大受干擾了，我們就在那邊玩得很瘋。但是他時不時會來關照我們一下，也是當成休息。我還記得有一次我買了酒和煙，好像是李潼孩子告訴我，以後不要買這些，因爲他要戒菸了，從此以後我就不敢買菸了。還有就是說他知道我喜歡吃肉羹，他就去買回來給我們吃。

我比較喜歡跟著他去跑一些場景，我覺得對我創作也很有啓發。也由此證明，他創作的態度很認真，他都會做一些田野調查，像他跟我講他寫台灣的兒女，他是做了很多

準備功夫，不是說坐在屋子裡面壁就寫，這一點我很欽佩他，真的！我覺得這是一個作家認真和嚴肅對待的一種態度。他就跟我講：「哎呀，早知道我就更早一點出來做專業作家了。」他還覺得後悔，太遲了。

其實不遲，因為你要積累一些人生的經驗和工作經驗。所以有得有失，也不用說早知道早一點出來，可能早一點出來他多拿幾個獎是可能真的。

我總括一句：他很愛台灣，他是抱著一種愛這個地方；愛這塊土地；他願意用他的筆去向其他的國家的讀者或者本國的讀者，通過他的文字，來認識這塊土地，《望天丘》就是一個很好的例子。所以我很少看到一個作家對他的土地那麼熱愛，他熱愛不是用口講，而是用實際行動去呈現，這一點他真的是跟其他作家很不一樣。

所以他會去做調查，用這些材料做背景，只有一個原因：就是他太愛這塊土地，這就好像艾青講，我為什麼流淚？因為我太愛這塊土地（注：「……為什麼我的眼裡常含淚水？因為我對這片土地愛得深沉。」艾青〈我愛這土地〉）。尤其是對一個作家來講，你生一時長一時，對這塊土地，如果你有認同感的話，你不會輕易離開。

魚與熊掌

在通信的過程當中，李潼比較多提家庭，或者是宜蘭最近發生的事情。可能他跟我就比較隨和，如果是跟一些其他的兒童文學界可能他就會談得比較正經一點，因為畢竟我除了是一個寫作人，我也是一個家庭主婦，而且是孩子的母親，可能他會談得比較隨和一點。

他有一陣子曾經編過文化通訊（注：1995年）。那時候他也約我寫了不少稿。我覺得那也是一個交流重要的點。他要我把馬來西亞的一些文學活動，也讓台灣的讀者知道。我寫了好幾篇，特地為他這刊物而寫的。

他一直鼓勵我多寫，他說：「妳去了那麼多地方，你看我去了一趟歐洲回來，我就寫了多少篇的文字。」我說：「我跟你不一樣！」的確，我是很深的這樣感觸，一個女作家和一個男作家，真的有很大的不同。

整整齊齊

我因為到李潼家作客很多次，冷眼旁觀，我就寫了一篇〈現代新好男人〉。有一次我們就提到現代的性教育該怎麼樣去進行，他跟我講，他家的三個寶貝兒子都是男生，如果他要跟孩子進行性教育這方面，就在浴室裡一起沖涼，他就會跟你們討論。還有一點，他雖然寫作很忙，可是孩子放學時間到了，他會去接。這點也表示說，孩子在他心目中也是佔有一定的位置，他不會完全沉溺在寫作的工作上，而其他不聞不問。

還有，他也知道妳媽媽要教學很辛苦，所以他有些事情，能夠去處理的，他就去處理，這一點，我也是滿欣賞的。因為他不像一般男人就是：我的事情，我處理好就好，其他的我一概不理。所以這些印象都讓我非常深刻。

他的工作其實就是寫作，我是覺得他寫作起來，態度非常認真，你看他用一筆一畫的寫作。他也抗拒用電腦，他說：「用電腦我就寫不出來，而且你用手來寫，你的字、你的手稿，一直會留存下來，電腦都是千篇一律的。」因為有一次我就提到說，我現在開始用電腦寫稿了，他有點不以為然的樣子，這個印象我還很深刻。還有，他買了一支萬寶龍鋼筆，他說：「妳看，我就是用這支筆來寫我的作品！當我在沾那個墨水的時候，我的靈感也來了。」這些都是他工作的態度。還有你看他寫作的時候，他把稿紙鋪得整整齊齊，然後就一本正經坐在那邊。所以那一次他去世以後，我來到你們家，看到他的那些東西，還是像他生前一樣，我真的是很多感觸。

還有一點，他去演講的時候，他就告訴我一定要打扮得整整齊齊，他說這一種對人、也是對自己的一種尊重。桂小姐也是這樣，她說：「我隨時隨地可以去見客。」她在家裡寫稿，她都打扮得很美了，好像是她來見我的。我在樓下睡，她在樓上，她下來的時候，已經打扮好了。她說：「我是向我媽媽學的。」她會把自己整理得比較整齊，也不是打扮得花枝招展。

我出席會議也是一樣，我是比較要求這一點。那麼在家，因為反正沒有什麼，可以隨和一點，不用正經八百。李潼這一點他也是不錯的，在家他就比較隨和一點，但是開

大會，他就打領帶。我記得有一次我們在星洲日報演講，他那天打扮很端莊，白襯衫打領帶，他也要許建崑這樣。而且他還說要把筆掛在胸口，他也曾經找過一支給我，我不要，因為我們是女生。他高大這樣好看，我們不用東施效顰，那很難看。這裡也可以看出他在小細節的認真，這是一個很好的生活態度。

文化底蘊

我認爲他來到宜蘭羅東，對他寫作是很重要的一個階段，因爲周遭的環境，還有文化的氛圍，的確是促進了他大量寫作的一個原動力。

我最近寫過一篇文章提到宜蘭是台灣最後的淨土。我也是滿喜歡宜蘭的，好山好水不見得，可是它就是那種寧靜、平和的氛圍，會給你安撫你的那種心境，讓你能夠很順服的坐下來。你會愛你周遭的環境，會愛你的文化的那種特質。

我覺得宜蘭有它的文化特質，特別是冬山河。他帶我去看了幾次，那些用小石頭砌成的那些童畫，這是其他的城市很少見到的，當然比宜蘭更美的地方我也見過不少，包括北歐的芬蘭、挪威或紐西蘭。可是你就會發覺，它好像還少了一樣東西，就是文化的底蘊。你看宜蘭有歌仔戲戲劇館、草嶺古道和其他的古蹟，這些都會有一定的影響。而且我覺得這文化底蘊不止是宜蘭的，也是台灣的。

我覺得宜蘭就是有這樣的一個特質，那麼這特質，也會影響居住在這裡的人，包括李潼。

李潼他在這裡找到一個最適合他的寫作環境，所以他的作品會源源不斷的出現。他的寫作量——我想正如管家琪講的：無人能夠出其而右，也很少人將來會取代他。這種寫作量、寫作的多樣化和技巧多樣化，你可以講得比較不客氣，就是他在耍技巧。但是我們沒有人有他這個條件和能力，可以做出這方面的成果。所以，我覺得宜蘭這個地方對他寫作是有一定的影響。

李潼對文學本土化的觀點跟我一樣，後來他到馬來西亞去講課的時候，他跟許老師也是強調一點——本土化，台灣的人寫台灣的兒童文學，馬來西亞的人寫馬來西亞的兒

童文學，而不是馬來西亞的人來寫台灣兒童文學，因為隔了一層、搔不到癢處。那麼台灣人如果想看馬來西亞的兒童文學，就可以通過馬來西亞的文學作品，去了解馬來西亞的民族、文化、風俗和環境。像鐘怡雯和黃錦樹，他們的作品也都是反映馬來西亞，大馬特色很濃，因為這些是作家最根本的基調。

要寫台灣，有誰比本地人更了解台灣？李潼是不是有這個優勢，所以他的作品才會留下？我是覺得即使我們不要再去談李潼怎麼樣，但是他的作品留下來，我想二十年、三十年或者百年內，還是有人會來研究的，因為他有本土特質，他是反映台灣的。你看他那一套《台灣的兒女》，單單那一套都可以做為博士論文了。我想在台灣，還沒有一個作家，有這麼多的作品，能夠供大家來參考。

「真」

在人格特質上，他是一個很容易親近的人，他很愛交朋友，而且他交了朋友他會很真心去對待。所以你看，這些有過跟他交往的朋友，都忘不了他。包括陳達真，跟她提起李潼走了，她都非常惋惜：「啊！這麼好的人，怎麼這樣快就走了。」我相信除了邱士龍以外還有其他，像童慶祥。跟他交往過的朋友，不管是異性或者同性都對他有很深刻的印象，就是很尊敬他，很願意跟他交一輩子的朋友，這個是他的人格特質。

跟他交朋友，就是有一種讓人很信賴、很舒服，你不用預防他欺騙你、敲詐你或者說敷衍你，他就是真心真意的。就像那天邱士龍老師講的，他就是真心真意的去關懷，像有時候我家裡有一些孩子的問題，我也會跟他講，他會用一種第三者的角度來跟你分析，或者給你一些勸導，這一點我也很感謝他。

他一個人格特質就是「真」，我只能用一個字。

我是想他為什麼會寫《台灣兒女》？我覺得除了剛才我講的，因為他太愛這塊土地了，他要把他的那個愛土地的那心情，那種願望；那種期盼，全部通過文字來告訴大家，這個是一個其他作家沒有的。其實你們本土作家很多，但沒有人會去想到用這樣的一個龐大的寫作計畫來呈現，只有李潼。甚至我可以說一句，他為了這個一套書，嘔心瀝血，

這樣講真的不過分。

這一切就是因為，他對這塊土地有太多的愛戀；太多的期望，希望大家都來一起來愛護這塊土地，那麼他也希望更多的人通過閱讀少年小說，讓這一代成長起來，也能對這塊土地有認同感。

南亞海嘯

其實祝老師也有寫過信給我，我還保留好像有兩三封信，她就是跟我提起李潼的病況，我是另外收藏，李潼寫給我的信是專門有一個存放。我將收到的信件時分別存放「外國朋友」、「本地朋友」、「兒童文學」界的朋友或者一般的朋友。我孩子一直在國外，留學時寫給我的信，每一封我都留下了。

二零零三年七月，我就到廈門大學去完成我最後的課程，因為我原本是函授的，陸陸續續唸了五、六年，因為我真的是拖了太久了，最後，他就告訴我，如果妳要快一點，妳就面授。我就去到廈門，我經常打電話給他，有一天我就跟他講我在廈門。

然後，有一天他說：「妳為什麼不要從金門那邊坐船，然後就來宜蘭，來羅東。」我也很天真，就去問廈門移民局，我說：「我是不是可以坐船過金門，然後進去台灣？」他說：「妳不能。因為妳是馬來西亞的，屬於外國，我們小三通是只限這個兩岸的，妳不行嘛！沒有辦法。」那時候他的精神還不錯，因為剛剛開始化療。然後他就告訴我，他去化療，他坐車到醫院化療的那種心境。到了我跟邱士龍、任榮康那時候，我們約了二零零四年一起到羅東去看他。

他生病我來過兩次，有一次陪他去化療，我在外面等，他還是很樂觀。他時常跟我講，那個醫師叫我去跟病人演講，因為他沒有看過我這樣的病人，他對自己的病情是蠻有信心的，他也沒有想到他會這麼快走。到末期的時候，太快了，那時候是十二月，剛好發生南亞海嘯（注：2004年12月26日）。

整個亞洲，真的是呼天搶地了。我住在吉隆坡沒有事，馬來西亞檳城也是很嚴重，印尼更加不用講，菲律賓和斯里蘭卡也不用講。那時候在泰國更加嚴重，根據不完整的

報告，歐洲大概死了兩千多人在泰國，因為那時候剛好歐洲是冬天，很多歐洲人來度假。結果，聽說瑞典死得不少，死了三百多人，這些都沒有報告出來。那時候我很想說，趕快過來看他，可是那時候我們也在賑災，去幫忙募款。

沒多久，就接到他走的消息了。

蠟燭要熄的時候

我覺得他到最後，我跟任榮康、邱士龍來的那一次，我們私下都發覺他臉色很不好，已經是滿蒼白了。我覺得他有時候也滿辛苦的，可是他又要撐著。那段時間他應該是寫得會比較少，也比較少出外吧。

我到二零零四年四月才完成我的論文，所以那時候也比較忙一點，只能夠通電話，透過電話來問候他一下，他通常都是報喜不報憂，這人就是這樣。

他生病後的人生態度倒沒有轉變，他還是那樣樂觀，講話還是充滿希望，充滿自信，他沒有表現出頹喪。不過在電話裡面講話的聲線，已經很比較弱一點，不像他以前很高亢，這個是一個生病的人的常態。

我想他最開心的就是，那套《台灣兒女》的完成，也看到孩子上大學，也慢慢長大了。祝老師在信上跟我講的，他唯一的遺憾就是：沒有辦法看到你們一個一個畢業。他還有跟我講一句話：「孩子到未來的求學費用都不用擔心啦！都跟他們做準備了。」因為我有問他：「孩子未來的經濟情況、求學，這些你放心嗎？」顯然他自己也很豁達了。老實講，在人生像一個蠟燭要熄的時候，他都要把最後的光呈現出來，這不是普通人可以做到的，普通人只想到自己的事業。

我覺得他雖然是只有五十二年的壽命，可是他已經活得很精彩了，他的著作、他的願望還有他的家庭，我覺得他沒有遺憾。所以我們就是那句話「生命不在於長短，在於精采。」就是看你做出什麼事情。有些人活到一百歲，庸庸碌碌過一生，那也沒什麼意思；有些人的壽命不是太長，可是他每一刻都發出他的光芒，不但給自己的家人，也給了別人——就是他為讀者留了那麼多的文學遺產，這一點我想作為他的家人、作為他的

後代、作為他的好朋友或作為他的讀者，我相信我們都會感到非常的欣慰。就是這一點，所以今天再來回憶李潼，就好像我們在上海一樣——我們就是說：他好像沒有離我們而去，他在天上，是天人，在看著我們。

所以，他現在走了六年，他音容相貌還是在我腦海裡，甚至他講話的聲音還是在的。我想我們不會這麼容易忘記他的。

附錄貳：2005 至 2012 年李潼相關紀錄

	2005 年	2006 年
相 關 活 動	<p>1 月 2 日，宜蘭演藝廳舉辦「望天音樂會——告別李潼」。</p> <p>2 月望天音樂會 DVD 由祝建太製作。</p> <p>1 月文訊雜誌「以詩文引路」李潼紀念專輯。</p> <p>《聯合文學》2 月號「再見!李潼」追思李潼。</p> <p>中華民國兒童文學學會會訊 3 月號製作「李潼紀念專輯」。</p> <p>兒童文學家雜誌 6 月、12 月製作「關於李潼」。</p> <p>《源》雜誌 1~2 月追思李潼。</p> <p>《少年噶瑪蘭》國語版於 1 月 6 日由中央廣播公司首播，共 24 集。</p> <p>6 月 11 日《少年噶瑪蘭》客語版於中央廣播公司首播。</p> <p>6 月 30 日《再見天人菊》國語版於中央廣播公司首播，共 12 集。</p> <p>10 月 22 日《魚藤號列車長》新書發表會。於誠品敦南店。講師：桂文亞、張子樟、許建崑、祝建太。</p> <p>11 月於台北市立圖書館舉行「永遠的兒童文學作家李潼先生作品研討會」。</p>	<p>7 月「荷日—李潼、祝建太詩文攝展」於羅東田園藝廊展出。</p> <p>3 月 8 日崇倫國中「少年兒童文學作家—李潼」，演講者：桂文亞、祝建太。</p> <p>7 月 19 日—28 日警廣宜蘭台「羅惠玉」時間，訪問祝建太談李潼作品，共四集。</p>
出 版 與 得 獎 紀 錄	<p>10 月，少年小說遺作《魚藤號列車長》，由民生報社出版。</p> <p>11 月《羅東猴子城》，由宜蘭縣政府文化局出版。</p> <p>羅東高中畢業手札 2005 年李潼詩 25 首「懷念」。</p> <p>《魚藤號列車長》獲第 30 屆行政院新聞局金鼎獎兒童及少年圖書類最佳著作人獎入圍。獲「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p>	<p>4 月《黑潮蝴蝶》於幼獅文化出版。</p> <p>5 月《蔚藍的太平洋日記》於民生報出版。</p> <p>9 月《少年噶瑪蘭》於湖北少兒社出版。</p> <p>12 月日本彩虹圖書室第二卷第三號製作「台灣少年小說的旗手·李潼」於日中兒童文學美術交流學會出版。</p> <p>羅東高中畢業手札 2006 年李潼詩 25 首《遇見》。</p>

	2007 年	2008 年
相關活動	<p>1 月「荷日—李潼、祝建太詩文攝展」於台東縣政府文化局展出。</p> <p>7 月台東縣第九屆後山文藝營「李潼的文學世界」講師：祝建太。</p> <p>11 月 12 日東海附小「介紹《再見天人菊》、《少年噶瑪蘭》、《望天丘》」講師：祝建太。</p> <p>12 月《全國新書資訊月刊》製作「再唱一段思想起李潼三週年紀念」。</p>	<p>1 月「荷日—李潼、祝建太詩文攝展」於 9 月 8 日-19 日花蓮縣政府文化局美術館展出。</p> <p>警廣宜蘭台「愛文書房—閱讀李潼」訪問祝建太。</p> <p>12 月 20 日新南國小、小兵出版社「閱讀李潼」頒獎典禮於宜蘭縣史館舉行。</p>
出版與得獎紀錄	<p>5 月《鐵橋下的鰻魚王》、《野溪之歌》、《銀光幕後》於小兵出版社出版。</p> <p>《鐵橋下的鰻魚王》獲「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p> <p>羅東高中畢業手札 2007 年李潼詩 25 首《回眸》。</p>	<p>5 月《藍天燈塔》於小兵出版社出版。</p> <p>10 月《瑞穗的靜夜》於聯合報出版。</p> <p>《藍天燈塔》獲「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p> <p>《瑞穗的靜夜》獲「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p> <p>8 月點燈文化協會出版《點亮民歌 33 系列專輯—他們的身影》</p> <p>羅東高中畢業手札 2008 年李潼詩 25 首《相逢》。</p>

	2009 年	2010 年
相關活動	<p>1 月 13 日思想貓兒童文學講座「談李潼散文的感性與理性——從《瑞穗的靜夜》、《蔚藍的太平洋日記》」。講師：祝建太。</p> <p>3 月 28、29 日宜蘭縣教師會舉辦第一梯次「李潼文學之旅」活動。29 日講師：張子樟、許建崑、蘇麗春。</p> <p>5 月 30 日舉辦第二梯次「李潼文學之旅」活動。</p> <p>9 月 18 日李潼創作第一本少年小說《龍園的故事》新書發表會於國語日報會議室，講師：郭嘉琪、祝建太。</p> <p>11 月 7 日於復興國中德馨樓視聽中心宜蘭縣教師會舉行書寫李潼徵文比賽頒獎典禮。</p> <p>11 月 16 日臺北教育電臺燕子主持「教育生活家」祝建太談李潼作品《龍園的故事》。</p>	<p>9 月 25 日至 11 月 28 日於國立台灣文學館 1F 展示室 C 舉辦「再見李潼——兒童文學的呼喚」特展，主題書展：B1 圖書室「飛翔的少年——李潼少年文學書展」、1F 兒童文學書房「兒童抱抱·孩子們的童話好朋友」，以及魔荳講堂「台灣青少年文學系列講座」。</p> <p>5 月 13 日臺北市圖「那碾字坊的歲月」。講師：祝建太。</p> <p>5 月 23 日冬山鄉圖書館與冬山鄉讀書會談《見晴山》。講師：祝建太。</p> <p>11 月〈人本教育札記〉雜誌製作〈靠近李潼——貼近心靈與土地的少年小說家〉專輯。</p>
出版與得獎紀錄	<p>2009 年 9 月、12 月《龍園的故事》、《見晴山》於國語日報出版。</p> <p>12 月《蠻皮兒》於小兵出版社出版。</p> <p>《龍園的故事》獲「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p> <p>羅東高中畢業手札 2009 年李潼詩 25 首「築夢」。</p>	<p>〈老榕樹下讀報紙〉散文收入翰林版國民小學四上國語課本。</p> <p>《瑞穗的靜夜》、《蔚藍的太平洋日記》、《再見天人菊》、《天鷹翱翔》、《順風耳的新香爐》、《博士·布都與我》、《魚藤號列車長》於聯經出版社出版。</p> <p>5 月中華民國兒童文學《會訊》李潼紀念專輯。</p> <p>《夏日鷺鷥林》、《大聲公》於小魯文化公司出版。</p> <p>6 月《動物保護教育扎根計畫第二輯》多媒體光碟《琵琶鴨與神射手》、《獨臂猴王》繪本出版。</p> <p>《夏日鷺鷥林》獲得「好書大家讀」年度最佳少年兒童讀物獎。</p> <p>獲得「好書大家讀」20 年得獎總數創作者第一名。</p>

	2011 年	2012 年
相關活動	<p>2011 年 12 月 17 日至 2012 年 4 月 29 日於宜蘭縣史館 1F 專題展區及互動學習區舉辦「眷戀土地的遊子——李潼文學中的宜蘭」特展。</p> <p>2011 年 4 月 25 日於台北市圖「好書大家讀談李潼作品」講師祝建太。</p> <p>2011 年 6 月 14 日新莊「書香夏季研討會閱讀李潼」講師祝建太。</p> <p>2011 年 10 月 26 日台東卑南國小「李潼的創作世界」講師祝建太。</p>	<p>2012 年 2 月 21 日澎湖飛碟電台談《我們的祕魔岩》，訪問祝建太。</p> <p>2012 年 2 月 25 日於中央圖書館台灣分館「李潼的創作世界——談《我們的祕魔岩》等少年小說」講師祝建太。</p> <p>2012 年 3 月 23 日於凱旋國中「眷戀土地的遊子——李潼的文學世界」講師祝建太。</p> <p>2012 年 4 月 11 日台中松竹國小「眷戀土地的遊子——李潼的少年小說創作世界」講師祝建太。</p> <p>2012 年 5 月 30 日於羅東國華國中「談李潼的少年小說」講師祝建太。</p> <p>2012 年 8 月 25 日《神秘谷》新書發表會於永樂座(台本店)，講師祝建太。</p>
出版與得獎紀錄	<p>2011 年 1 月《鞦韆上的鸚鵡》於小兵出版社出版。</p> <p>2011 年 2 月《尋找中央山脈的弟兄》於小魯文化公司出版。</p> <p>2011 年 2 月〈油條報紙·文字夢〉收入康軒文教事業公司國小第十二冊(六下)教科書。</p> <p>2011 年 10 月《勇士爸爸去搶孤》於青林國際出版公司再版。</p> <p>2011 年 12 月《鬼竹林》於小兵出版社出版；《番薯勳章》於國語日報出版。</p>	<p>2012 年 2 月《我們的祕魔岩》於小魯文化事業股份有限公司出版。</p> <p>2012 年 7 月《神秘谷》於四也資本有限公司出版。</p>

附錄參：2000 至 2012 李潼相關研究論文篇目

2012.06 更新

序號	論文名稱	研究者	指導教授	院校名稱	系所名稱	畢業年度	學位
1	傳記型歷史小說中的真實人物寫作技法——以李潼三本作品為例	廖健雅	張子樟	臺東師範學院	兒童文學研究所	88	碩士
2	九〇年代台灣少年小說中的身心障礙兒童形塑研究	廖素珠	洪文珍	臺東師範學院	兒童文學研究所	89	碩士
3	論李潼少年小說的人物刻畫——以《博士·布都與我》、《少年噶瑪蘭》和《我們的秘魔岩》為例	陳秋錦	鍾屏蘭	屏東師範學院	國民教育研究所	90	碩士
4	探討臺灣的兒女系列之敘事手法	林淑釧	杜明城	臺東師範學院	臺東師範學院	91	碩士
5	論李潼少年小說的主題呈現——以其四本得獎作品為例	呂家印	徐守濤	屏東師範學院	國民教育研究所	91	碩士
6	李潼少年小說中「鄉土情懷」之研究：以《臺灣的兒女》系列為例	蘇麗春	林文寶	國立臺東大學	兒童文學研究所	92	碩士
7	李潼早期小說的生命情調與情境——以《天鷹翱翔》、《順風耳的新香爐》、《再見天人菊》為例	陳姿羽	張子樟	國立臺東大學	兒童文學研究所	92	碩士
8	少年小說鑑賞之研究——以李潼得獎中長篇少年小說為例	郭雅玲	陳宏銘	高雄師範大學	國文教學碩士班	92	碩士
9	李潼得獎小說研究	謝淑麗	鄭瑞菁	國立中山大學	中國語文學系研究所	92	碩士
10	李潼的歷史呼喚——以「臺	熊秋香	許建崑	國立臺	兒童文學研	92	碩

	灣的兒女」為例			東大學	究所		士
11	《少年噶瑪蘭》研究	鄭淑云	許建崑	國立臺東大學	兒童文學研究所	93	碩士
12	李潼少年小說的後殖民論述	謝慧如	李漢偉	國立臺南大學	教管所國語文教學碩士班	93	碩士
13	李潼少年小說中的成人形象探究——以「臺灣的兒女」為例	劉明瑜	陸又新	屏東師範學院	語文教育學系碩士班	93	碩士
14	析論李潼少年小說中的「生命漂流」	蔡蜜鯉	張子樟	國立臺東大學	兒童文學研究所	94	碩士
15	當代少年小說研究——以李潼、沈石溪、曹文軒為例	陳思愉	邱燮友	臺灣師範大學	國文學系	94	博士
16	李潼少年小說主題研究	林麗雅	陳信元	佛光人文社會學院	文學系碩士班	94	碩士
17	李潼少年小說研究	簡淑芬	林秀蓉	屏東教育大學	中國語文學系碩士班	95	碩士
18	宜蘭縣兒童文學發展研究（1945－2006）	謝筱菱	楊松年	佛光大學	文學系	96	碩士
19	李潼《少年噶瑪蘭》之研究	陳文彬	徐麗霞	銘傳大學	應用中國文學系碩士班	96	碩士
20	台灣少年小說兩類型研究——以李潼、大頭春為例	蕭惠仁	陳器文	中興大學	中國文學系所	96	碩士
21	李潼少年小說教育意義之探討——以《台灣的兒女》為例	歐秀紋	許建崑	東海大學	中國文學系	96	碩士
22	李潼少年小說中女性形象研究	蔡碧芬	許建崑	東海大學	中國文學系	96	碩士
23	科幻與歷史——李潼《望天丘》析論	蘇秀聰	許建崑	東海大學	中國文學系	97	碩士
24	李潼「噶瑪蘭二部曲」敘事研究	宋育菁	鄭幸雅	南華大學	文學系碩士班	97	碩士
25	李潼小說《魚藤號列車長》與生命行旅的多重詮釋	邱致清	陳旻志	南華大學	文學系碩士班	97	碩士
26	李潼少年小說運用於國小	王韻婷	簡翠貞	新竹教	語文學系碩	97	碩

	六年級閱讀教學之研究			育大學	士班		士
27	李潼少年小說中社會邊緣人寫作研究	陳芬芳	許建崑	東海大學	中國文學系	97	碩士
28	李潼少年小說中臺灣元素之研究	蕭雅惠	杜明德	高雄師範大學	回流中文碩士班	97	碩士
29	李潼《臺灣的兒女》系列寫作素材研究	郭秀治	柯金虎	玄奘大學	中國語文學系碩士在職專班	97	碩士
30	論李潼少年小說中的成長主題——以《天鷹翱翔》、《順風耳的新香爐》、《再見天人菊》為例	陳素玲	戴華萱	國立中正大學	台灣文學所	97	碩士
31	李潼少年小說族群融合研究——以臺灣的兒女系列為例	沈素華	董淑玲	臺中教育大學	語文教育學系碩博士班	99	碩士
32	李潼少年小說研究	李興娥	林雯卿	銘傳大學	應用中國文學系碩士在職專班	99	碩士
33	李潼兒童散文研究	蔡竺均	林文寶	國立臺東大學	兒童文學研究所	99	碩士
34	李潼《再見天人菊》研究	張維珊	游秀雲	銘傳大學	應用中國文學系碩士在職專班	99	碩士
35	《少年噶瑪蘭》的成長主題研究	藍新妹	林文寶	國立臺東大學	兒童文學研究所	100	碩士
36	李潼短篇少年小說之衝突研究	盧銘侑	董淑玲	臺中教育大學	語文教育學系碩博士班	100	碩士
37	李潼「臺灣的兒女」系列作品中的兩性書寫研究	林宜青	蘇伊文	臺中教育大學	語文教育學系碩博士班	100	博士