

隱喻與對抗論述： 決戰時期張文環的民俗書寫策略

陳龍廷

國立台灣師範大學台灣文化及語言文學研究所助理教授

中文摘要

處於日治決戰時期高壓統治氣氛底下，台灣文學家如果不能明確直率地表達意見，那麼，「拐個彎的方式」恐怕不失為一種必要的修辭手腕。以小說世界而言，隱喻可說是不可忽略的論述策略，尤其是站在主流對立面的對抗論述，更是不可或缺的。

本文以決戰時期張文環的民俗書寫作為考察對象，從而挖掘出繽紛多面向的隱喻意涵，不僅是台灣作家對自身鄉土的一種自戀，有時卻可解讀為面對殖民統治帶來的現代性主流威脅，深刻地觀看並反省自身的文化，甚至也可能是面對鋪天蓋地而來的殖民體制，企圖藉著鄉土書寫而創造出一種對抗論述。本文試圖透過檢驗這些民俗書寫策略，分析敘事文本自身所潛藏的隱喻意涵，並解釋為何張文環的小說容易引起晦澀不明的批評。張文環的價值，恐怕就在於塑造深具台灣文化的意涵，藉著多義性的民俗文化參照與隱喻所交織而成的文本張力。

全文將張文環民俗書寫策略分為三種類型來討論，包括時間秩序、動物秩序、男女秩序及其相關隱喻意涵。藉著書寫策略的深入分析，或許更能夠清晰地發掘隱藏其間的對抗論述是雙重的，不但對抗殖民現代的主流文化，而且也深刻

地反省並批判台灣傳統的保守社會及其文化。這種不斷地透過書寫自身文化的姿態，所展現的文化啟蒙或文化對抗，使得張文環小說顯得意涵相當豐富。

關鍵詞：台灣文學、張文環、民俗書寫策略、隱喻、對抗論述

Metaphor and Counter-discourse: Folk Writing Strategy of Chang Wen-Huan's Fictions in Pacific War

Chen, Long-Ting

Assistant Professor,

Graduate Institute of Taiwan Culture, Language and Literature,

National Taiwan Normal University

Abstract

Because of no possibility to express his opinion frankly under the Japanese in Pacific War, the textual strategy of writer of Taiwanese literature perhaps made a choice of folk writing in order to avoid official inspecting, or make use of metaphor rhetorically as a counter-discourse. Apparently the folk writing of Chang Wen-Huan wrote his novel by humane concern and native folk custom to express the depth of his country's love as narcissism. I doubt that used the familiar folk custom not only to describe the aura of Taiwanese tradition, but also as a writing strategy.

This paper is intended as an investigation of folk writing strategy of Chang Wen-Huan's fiction in Pacific War. We will re-examine those local folk custom in his novel, and discuss his textual strategy that may be divided into three types. The first is the sequence of seasons and their metaphor, including many traditional festivals in fictions. The second is about the conceptual categories of animal

(nature/culture) of Chang Wen-Huan's fiction and their metaphor. The third is concerned with the chance of man or woman to play a role in traditional theatre. It is not the problem of performance or how to create the special character, but as a metaphor of female liberation in his novel. By our analyses deeply, we definitely confirm the brave spirits of Chang Wen-Huan who resist both the capitalism of colonial modernity and the conservatism of his own traditional society during the period of Japanese.

Keywords: Taiwanese literature, Chang Wen-Huan, folk writing strategy, metaphor, counter-discourse

隱喻與對抗論述：

決戰時期張文環的民俗書寫策略*

一、前言

台灣文學界日文創作數量最豐碩的作家張文環（1909～1978），前輩的研究者已累積相當豐碩的研究成果¹。張文環雖然被稱為「風俗作家」²，卻曾被當年的評論者批評為「充滿苦澀的文學體臭」³、「架構的錯誤，使重要的主題陷入迷失的狀態」⁴，即使強烈支持張文環的台北帝國大學教授工藤好美，也認為他的小說：

* 特別感謝台灣師範大學研究發展處補助筆者的研究計畫「民族誌與文學想像：日治時代臺灣民俗書寫的考掘之一」，本文即研究成果之一。初稿發表於2009年9月5日「第六屆臺灣文化國際學術研討會——臺灣文學的大河：歷史、土地與新文化」，感謝特約評論人陳萬益老師冠以「張文環迷」的讚謬與指正，以及兩位匿名審查者，特別是肯定意見：「「民俗書寫策略」から張文環の作品群を読み解こう、とする着目点は優れているし、また、個々の分析も鋭く傾聴に値する。また隱喻、對抗論述といった理論を導入することで張文環作品を大きなディスコースにおいて論じようとする姿勢も評価すべきである。」還有其他不吝指教的寶貴見解，都使本定稿更充實。

¹ 諸如：柳書琴，〈謎一樣的張文環：日治末期張文環小說的民俗風〉，收於《第二屆臺灣本土文化學術研討會論文集》（台北：文建會，1997年），頁1-18；江寶釵，〈從臺灣日據時期小說中「自然」的三種形態看張文環「夜猿」的殊異性〉，《中國文哲研究集刊》17期（台北：中研院中國文哲研究所，2000年），頁185-215；江寶釵，〈張文環「閩難」中的民俗與性別意識〉，《中國學術年刊》21期（台北：國立台灣師範大學國文系，2000年），頁447-464；陳建忠，〈鄉土即救贖：沈從文與張文環鄉土小說中的烏托邦寓意—上〉，《文學台灣》43期（高雄：文學台灣雜誌社，2002年），頁275-305；陳建忠，〈鄉土即救贖：沈從文與張文環鄉土小說中的烏托邦寓意—下〉，《文學台灣》44期（高雄：文學台灣雜誌社，2002年），頁288-324；陳建忠，〈一個殖民地作家的自畫像：論張文環的成長小說〉，《張文環及其同時代作家學術研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2003年），頁16-34；橋本恭子，〈試論張文環的小說書寫：以「閩難」為例〉，《張文環及其同時代作家學術研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2003年），頁58-82。

² 龍瑛宗，〈南方的作家們〉，《張文環全集卷8》（台中：台中縣立文化中心，2002年），頁25。

³ 木口毅平，〈尖兵〉，《張文環全集卷8》，頁7。

⁴ 澁谷精一，〈小說的難處：品讀幾篇創作〉，《張文環全集卷8》，頁23。

由於欠缺以明確的情節為中心的緊密結構，會令人莫名地感受一股巨大的壓力，然而，能讓人感受如此巨大壓力的作者，在臺灣，大概除了他以外沒有他人吧！⁵

雖然他們針對批評的對象文本不盡相同，但這些評論正好不約而同地指出張文環民俗書寫的特色，特別是他以民俗為題材的作品，不僅顯然是台灣作家對自身鄉土的一種自戀（narcissism），有時卻可解讀為面對殖民統治帶來的現代性主流威脅，深刻地觀看並反省自身的文化，甚至也可能是面對鋪天蓋地而來的殖民體制，企圖藉著鄉土書寫而創造出一種對抗論述（counter-discourse）。對抗論述，是特迪曼（Richard Terdiman）在《論述／對抗論述：十九世紀法國象徵的抵抗之理論與實踐》所提出的。他認為：符號的多重音性（multi-accentuality）意味著沒有一種話語是單獨存在的，而是在假設的抗爭、相反的論述上，與之相抗衡。換句話說，論述，是以對抗既存論述的實踐而形成的⁶。

早年的張文環，曾透過一個小男孩之眼，看到母親所承受的壓迫之後，放棄到學校參加典禮會場的布置念頭。這篇一九三五年所寫的〈重荷〉，藉著這麼強烈的行為與情緒反應，揭露出一個殖民地少年的啟蒙之旅⁷，可說是立場相當鮮明的反抗論述。但這麼相對地略顯直率的批判企圖，在決戰時期文學歷練更成熟的張文環，可能更不易看得出來。台灣的處境，隨著日本帝國擴張的氣勢而日益被壓縮。一九三九年台灣總督小林躋造（1877～1962）提出「皇民化、工業化、南進基地化」三政策，確定了台灣因應戰爭需要的國家總動員基調。一九四〇年日本內閣總理近衛文麿（1891～1945），提出大東亞共榮圈的概念，號召東南亞各殖民地獨立而與日本聯盟，還有成立大政翼贊會，以推行戰時新體制運動。一九四一年台灣總督長谷川清（1883～1970）成立皇民奉公會，可說是將全台灣民眾都納入奉公會會員，以配合戰時需要。同一年太平洋戰爭爆

⁵ 工藤好美，〈臺灣文化獎和臺灣文學：關於張文環〉，《張文環全集卷8》，頁46-47。

⁶ Terdiman, Richard. *Discourse/ Counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteen-century France*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1986, p.36.

⁷ 陳萬益，〈一個殖民地少年的啟蒙之旅：析論張文環的小說〈重荷〉〉，《中央日報》〈1996年6月29-30日〉。

發，美國正式對日宣戰，而台灣也完全捲入戰爭漩渦，最後面臨了美軍戰機의 日夜轟炸。林瑞明對決戰時期的台灣文學處境有相當精闢的論述⁸，他認為：一九四〇年由西川滿（1908~1999）等日本作家主導的《文藝臺灣》，是以島田謹二（1901~1993）的外地文學（Colonial Literature）之異國情趣，藝術至上主義為主的觀點，而後逐漸強化國策色彩。因而張文環、黃得時（1909~1999）脫離西川滿的藝文團體，另組強調寫實主義為主調的《臺灣文學》，隱含有對抗的意圖。兩個藝文團體之間的對抗，隨著一九四三年「冀 realism」的論戰而白熱化，然而是否能夠在他們的創作文本裡發掘出對抗論述，是很值得檢驗的。如同《呂赫若日記》所紀錄的日本友人植田氏，他曾對同時代文學家敏銳觀察所指出的（1943年3月1日）：「台灣的文學家太缺乏明確說出自己意見的勇氣。」處於決戰時期高壓統治氣氛底下，台灣文學家顯然並非沒有自己的意見，但是他們如何將自己的想法明確而勇敢地说出口呢？如果不能明確直率地表達意見，那麼，「拐個彎的方式」恐怕不失為一種必要的修辭手腕。以小說世界而言，隱喻（metaphor）可說是不可忽略的論述策略，尤其是站在主流對立面的對抗論述，更是不可或缺的。以張文環發表於《臺灣文學》的小說而言，揉合故鄉風土民情、童年歲時記憶的民俗書寫，更因其繽紛多面向的隱喻意涵，如果從對抗論述的策略來思考應更值得關注，也是本文所要處理的問題焦點。

柳書琴曾相當精闢地指出⁹：〈夜猿〉裡創造一個異質空間，以「市街」象徵日本經濟力、警力等殖民秩序運作的場域，而「山村」則是殖民秩序較不能及的另一空間。從山村事業家的挫敗，「小說隱隱傳達存在於殖民統治力的擴張，與被殖民者生存空間可能性的縮減之間，兩者不可避免的矛盾」。民俗風，在她看來相當是一種保護色，「誘使讀者將〈夜猿〉誤讀為一篇溫馨可喜的田園詩的，不就是撩人眼目的民俗嗎？」這樣的臆測和推想，有其獨到處和合理性。

故鄉的民俗風情與節慶祭祀的描繪本身，就帶著情感上的浪漫想像，而在一九四〇年代決戰氣氛瀰漫的時刻，鄉土題材不僅能提供情感的慰藉，也能避

⁸ 林瑞明，〈騷動的靈魂：決戰時期臺灣作家與皇民文學〉，收於許俊雅主編，《王昶雄全集第十冊評論卷》（台北：台北縣文化局，2002年），頁49-83。

⁹ 柳書琴，〈謎一樣的張文環：日治末期張文環小說的民俗風〉，收於《第二屆臺灣本土文化學術研討會論文集》，頁11。

免政治立場表白的干擾。這些台灣民俗的書寫，除了避免決戰時期文藝雜誌檢查體制的騷擾，而敘事與描述本身所製造出來的曖昧性，是否隱藏特殊的意涵，刻意將之轉化出啟蒙和成長的意義，或潛藏著文化抵抗的可能意圖？然而最有趣的是，歷來的批評者似乎都未曾討論過該小說標題為什麼是「夜猿」（鍾肇政譯），或「夜猴子」（陳千武譯）？小說藉著猴子的鄉愁感描寫，與村人設野獸陷阱捕捉，或阿民的母親雙手抱著小孩，趕往街上要拯救出事的父親，形容說「阿民覺得母親那個樣子，跟母猴抱著小猴仔逃很相像」，這些敘事段落之間有什麼關係，或傳達出什麼特殊意涵？而夜晚，放在小說的文本脈絡，或放在民俗觀點底下，是否隱藏著另一層隱喻的意涵？而相關隱喻，是否可說是決戰時期台灣人無法明確說出口的對抗論述？

同樣的，張文環的〈閩雞〉，歷來評論者大都片面地強調月里，而以女性觀點來撻伐父權社會底下被壓迫的女性命運，但這樣的解讀似乎將原本豐富複雜的文本，簡化為以月里為主角的通俗愛情小說。橋本恭子則注意到：張文環可能試圖描繪的是，台灣傳統的山村在面對新式教育制度、現代交通設施所帶來的衝擊，由內部瓦解的過程，確實有其獨到的觀察¹⁰。然而從張文環民俗書寫所提供的意象出發，是否可以進行更深入的探索與詮釋？例如小說世界裡的「閩雞」隱喻著什麼？除了月里的丈夫阿勇，在屢次受挫之後的形象變成「一隻被雨水打光了羽毛的慘兮兮的雞」，而最後還出現「殘廢的阿凜」，一個渴望不要臨摹古畫裡的楊貴妃、王昭君，而能畫真實美麗的女孩的鄉村藝術家，還有月里期盼從自己的畫像裡看到「殘廢」？這些人物的殘廢論放在小說文本當中，與山村面對新式教育制度、現代交通設施所帶來的衝擊，有什麼文學上的隱喻意涵以及對抗論述？

民俗節慶、鄉土人物既然是張文環小說世界常見的基調，當然也很容易吸引研究者抽取這些民俗素材，而羅列出傳說故事、歲時節慶（端月迎新年、敬祀土地公、尊孔之遺風、城隍爺誕辰、七月鬼門開）、生命禮俗（婚嫁與生育、喪葬與祭祀）、舊規陋習（養子女、童養媳、藝姐查某、纏足陋習）俚語俗諺（男性題材、女性題材、總說人事）民俗技藝（鑼鼓喧天戲劇表演、弄獅陣頭和布

¹⁰ 橋本恭子，〈試論張文環的小說書寫：以「閩雞」為例〉，《張文環及其同時代作家學術研討會論文集》，頁 77。

馬陣、兒童遊戲與玩具）民間醫療等擬似台灣民俗百科全書的總整理¹¹。但張文環小說所書寫的民俗被本質化，或籠統地以單一的民俗特質來概括，恐怕是有問題的。例如小說當中所穿插的，苦雞母是張天師的孫子再世之類的敘事片段，筆者懷疑那可能是融合外國童話創作的擬民俗（pseudo-folklore），而民俗詞彙的「苦雞母」，恐怕也不是小說所談到的杜鵑鳥，而是白腹秧雞¹²。急於分辨民俗真偽的本質論者，一旦遇上了本身蘊含虛構、杜撰（fictif）等特質的小說（fiction），很可能不知不覺地陷入進退兩難的泥沼中。這正好揭露出張文環「民俗風」的真實面貌，換言之，這種民俗風可說是藉著擬民俗、民俗等氛圍所營造出來的文學風格（style）。

與其認定張文環小說民俗風的再現，是否相當於一部台灣民俗的百科全書，更重要的可能是去思考這些民俗書寫的策略運用。如果我們不是這麼簡略而粗心地將之認定為一種美學裝飾，或可有可無的多餘，而是將之視為一種奇特的書寫策略：當這些充滿民俗色彩的創作元素結合為整體的敘事文本（narrative text）時，是否產生指向更深邃而味濃的文學意涵？若以音樂來類比，十九世紀後半俄羅斯的柴可夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840~1893），或捷克的德弗札克（Antonin Dvorak, 1841~1904），他們所創作的國民樂派音樂，除了帶給當時人們一新耳目的整體印象之外，那些強烈撼動人心的民謠風旋律，民族性、地方性的狂野節奏，或戲劇性的和聲，對音樂整體而言應該有其不可或缺的地位；那麼在張文環小說的表面故事之外，無論是巧妙地包裝以民俗色彩，底層的書寫策略卻可能反向地傳達了對殖民統治的反抗，或對台灣傳統卻僵硬不知變通的社會予以嚴厲的批判。這些豐富而多元的書寫策略，無論是片面地肯定或否定¹³張文環的民俗書寫，可能都無法三言兩語就解釋清

¹¹ 曾慧敏，《張文環小說中的鄉土民俗書寫》（屏東：國立屏東教育大學中文所碩士論文，2007年）。

¹² 參見蕭平治《臺灣鳥á詩》的〈苦雞母 苦雞母 á kiá°〉引用自：<http://tailo.fhl.net/Bird/Bird39.html>

¹³ 日治時代張文環曾被貼上「風俗小說」或「風俗作家」的封號，黃得時在1942年發表的〈輓近の臺灣文學運動史〉一文中是持肯定態度：「有人批評他風俗作家，我認為似有其道理」，是著眼於張文環小說的取材與藝術性描寫有著鄉土和川流不息的芬芳。然而日文的「風俗」一詞，除了風俗習慣、民情之外，亦包含「風化場所」的指射，因此這種封號未必稱得上是正面的肯定。學者張文薰追究「風俗小說」一語的歷史源流，卻發掘了張文環的普羅文學血統；說法出自張文薰，〈「風俗小說」的迷思〉，《張文環及其同時代

楚。這恐怕才是張文環容易讓人覺得主旨曖昧不明，卻也是相當有趣而耐人尋味之處。透過這些民俗書寫策略的釐清，或許可以讓我們撥開迷霧，認識更多一般讀者所摸不透的張文環。

如果不曾深入文本與語言符號特有的曖昧性與語意歧異等特質分析，想要藉此發掘出其特殊的民俗書寫策略，恐怕很難瞭解這些文本所要傳達的企圖。而想要揭露隱藏在文本底下的文學意涵，「隱喻」這個相當古老而新穎的理論是很重要的切入點。從古希臘哲學家所提出的修辭學，到現代語言學理論，乃至詮釋學的詮釋觀點，使得相關理論越清晰明白。

古希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle, 384~322 B.C.）的《修辭學》早已論及隱喻等相關術語。隱喻的希臘文原意就是轉移（transfer），指的是直接將某物的名詞，轉移到另一個與它具有某些相似點的物體上¹⁴。結構主義的語言學家雅科布森（Roman Jakobson, 1896~1982）將現代語言學之父索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857~1913）的理論不斷加以擴充，甚至運用在詩學的問題。索緒爾曾提出兩種語言的基礎關係¹⁵：一種是線性的、序列的句段關係（rapports syntagmatiques），另一種是存在記憶裡的聯想關係（rapports associatifs）。雅科布森則更精簡地指出¹⁶：語言符號的選擇，是建立在對等關係為基礎的產物。索緒爾所說的聯想關係，指將不在場的（in absentia）要素聯合成潛在的記憶系列，其實是以相似性（similarité）原則，相當於修辭學的隱喻程序。而索緒爾將組成語言的一連串語音前後連續句段關係，屬於在現場的（in praesentia），其實是以鄰近性（contiguïté）為基礎，相當於修辭學的換喻（metonymy）。

對隱喻理論有相當研究的法國哲學家利科（Paul Ricoeur, 1913~2005），他從希臘古典的修辭學開始，穿越符號學、語意學，最後回到詮釋學的觀點，這些始自一九七一年不斷發展出來的研究成果，最後集結為《活的隱喻》。他認為：古典修辭學的隱喻原則，可被重新定位為類似性的問題，但僅侷限於一個詞彙與

作家學術研討會論文集》，頁 83-100。

¹⁴ Souriau, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: P. U. F, 1990, p.1004.

¹⁵ Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. éd. par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1985, p.171.

¹⁶ Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale: les foundations du langage*. Paris: Minuit, 1963, p.61.

其參照整體之間的關係，是一種替代（substitution）的理論¹⁷。而雅科布森的相關研究，被他概括為類似性的考察（travail de la ressemblance），但同時他肯定了鄰近性是語意學的創見，得以發現兩種概念之間的邏輯距離，這正好顯露出隱喻的相似性原則，是無法被古典的替代理論完全消融。如果說古典的隱喻理論是對單一詞彙的考察，那麼雅科布森等人的理論則延伸到句子。利科最後回到詮釋學的觀點，將隱喻關連的對象由句子擴大為論述（discours）。就形式而言，隱喻並非集中在單一詞彙而已。就意義而言，隱喻也並非轉變為一個新的、恰當的語意而已。利科甚至認為：隱喻所陳述的參照（référence de l'énoncé），具有重新描述（redécrire）真實性的能力。從詮釋學觀點來看，語意轉移最基本的方式就是連結內在結構的語意，以及語言之外的真實性的參照（référence）。因此隱喻往往以論述策略（stratégie de discours）的面貌出現，而保存在小說之中。

透過以上理論的啟發，至少讓我們明白：如果想要瞭解張文環的論述策略，就必須深入他的小說文本所保存的隱喻。如果要透析張文環的隱喻，就必須藉著小說文本，從尋找語意的相似性考察開始，而考察的對象也不能僅侷限於單一詞彙或句子，還必須擴大到整個文本的論述。如果要完整地詮釋隱喻指射的意涵，那麼我們必須具備語言之外真實性的認知作為參照，尤其是豐富的民間知識更是不可或缺的前提。這也是為什麼日治時代的文學評論者對於他的小說，有時會感受到一股無法完全理解的巨大壓力。這股壓力並非來自張氏特殊的日語文書寫風格而已¹⁸，更重要的是來自廣泛台灣庶民知識的參照。這些文化參照的豐富性，使得小說敘事所輻射的隱喻意涵更為複雜而多元。由此看來，張文環的民俗風格，不僅是做為小說背景的保護色，在書寫策略上亦有其不可取代的隱喻功能。

¹⁷ Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p.7-12.

¹⁸ 透過舊版本與手稿的比較，橋本恭子揭露出張文環日文的小瑕疵：例如進行式的動詞て加「てるる」修飾名詞的用法，張文環往往採取口語化的「てる」；還有漢字的處理採「意讀」方式等，都不符合近代日文的書寫標準。然而日治時代的文學評論家竹村猛、鹿子木龍，他們將張文環、西川滿放在一起比較時，卻也瞭解到掌握標準而漂亮的日文書寫，並非創作優秀文學的絕對條件。說法出自橋本恭子，〈試論張文環的小說書寫：以「閩雞」為例〉，《張文環及其同時代作家學術研討會論文集》，頁 60-61、64-66。

本文選擇的材料，都是張文環發表於《臺灣文學》的文本，包括〈夜猿〉、〈閩雞〉、〈論語與雞〉、〈藝旦之家〉等。而《臺灣文學》創刊之前一九四〇年發表的《山茶花》，及戰後一九七五年出版的《滾地郎》，雖然也有相當多民俗書寫，在此暫不列入考察對象。首先將以〈夜猿〉作為解讀核心的典範出發。這篇原載於一九四二年《臺灣文學》第二卷第一期的小說，表面上羅列相當完整的台灣民俗材料，而且一九四三年竟然能獲皇民奉公會頒發的第一屆台灣文學賞，因此其民俗書寫本身所蘊藏隱喻，及其對抗論述非常值得分析歸納。我們由此出發，進而回溯檢驗一九四二年刊載於《臺灣文學》第二卷第三期的〈閩雞〉、一九四一年《臺灣文學》第一卷第二期的〈論語與雞〉、一九四一年《臺灣文學》第一卷第一期的〈藝旦之家〉，藉以發掘張文環在決戰時期極度壓縮處境底下的民俗書寫策略。

張文環民俗書寫策略，筆者將之分為三大類型。首先時間的秩序來思考，冬至／中元等節慶時序是否也是一種敘事的隱喻？其次，從自然／文化的動物秩序來思考人物處境的隱喻。最後，從男／女的秩序來思考民俗戲劇的表演權與詮釋權，是否也是一種女性解放的隱喻？以下引文主要參考遠景出版社所出版的《光復前臺灣文學全集》中鍾肇政的譯文，以及台中縣立文化中心所出版的《張文環全集》中的陳千武的譯文及珍貴修訂稿，有助於我們釐清關鍵問題。全文結構，主要依此三大類型進行相關文本例證分析如下。

二、冬至／中元：時間的秩序及其隱喻

夜晚，在〈夜猿〉裡扮演什麼樣的角色或份量？

雖然很輕易就可以在小說世界裡找到許多有趣的夜晚描寫，包括幾乎與世隔絕的獨屋，阿民、阿哲小孩之間在床上爭吵卻又溫馨的家庭氣氛，或阿民與阿美同床共眠時，因小女孩頭髮淡淡的山茶花香而小鹿亂撞。但光是討論這些段落，並不足以瞭解在這些段落之外更深邃的敘事意涵。從時間來思考：白天過後，開始日暮黃昏，接著產生戲劇性變化，也就是夜晚的來臨。夜晚是一種時間，而長短也會隨著季節而有所改變。如果要釐清夜晚與小說敘事邏輯的關係，或許可以考慮以時序來區分這篇小說的敘事段落（見表一）。

表一 〈夜猿〉的敘事時間與相關段落

順序	敘事時間	敘事段落
S1	冬天	從冬到春初，這獨屋彷彿被遺忘了，與那些猴子們成為一夥了。住在這深山的獨屋，而且還得背負幾千圓的債，石有諒覺得這樣的人生未免太寂寞了。(chap1)
S2	父親不在家的 冬天	日暮時分母親阿娥整理家務，飯後入夜，與阿民、阿哲在床上童言童語。(chap2)
S3	十月廿八	母親與阿民、阿哲拜訪開滿山茶花部落阿婆，夜宿石家，阿民與阿美同床的晚上怦然心動。(chap3) 石家的夜晚，傳來「苦雞母」鳴聲。張天師孫子再世的傳說。(chap4)
S4	十月廿九	早餐時，母親與山茶花部落阿婆談論猴群偷蕃薯當早餐等行徑，對面山後村子傳來農夫趕猴子的喊叫。 山茶花阿婆幫忙石家除草。阿美、阿民、阿哲採柿子、焯蕃薯。午餐後母親拿二、三十錢塞進阿美的口袋，說是給他買糖果吃的 (chap4)
S5	十一月初一 冬節	一大早父親買拜天公祭品回來，而且帶回的小狗。母親要求小狗必須先拜神壇、灶君。(chap5)
S6	十一月初二	阿壽從村子扛來巨大的鐵夾子，並且在埕子邊製造可以曬筍乾的架子。農閒期間，石有諒帶阿民設陷阱，捕捉到狐狸、山雞、猴仔。(chap6)
S7	十二月卅日 除夕	石家門口、大廳、廚房到處貼春聯。大除夕到正月十五每個房間都點燈，「呈燈」。母親剝門板上的圓仔燒烤，卜嬲嬲喜事。石有諒一面烤火，一面做捕鼠機。(chap6)
S8	正月初三	石家計畫雇用的長工阿堅來，母親煎甜粿、鹹粿請他吃。阿堅檢查牛下巴，看是否是牛王。(chap6)
S9	正月至二月	將去年夏天浸泡的嫩竹取出，洗淨石灰的工作開工前，石有諒先拜土地公。二月底，洗竹工作完成。(chap6)
S10	三月初三 清明節	清明節一過，竹紙工廠動工，要準備二十個人的伙食。離過婚的順孝嬲也來幫忙，成為眾人開玩笑的目標，工廠的消氣丸。 阿元嬲的小孩阿猷設圈套、找老鼠路很有一手，阿民兄弟跟在他後面到處去。(chap7)

S11	山梨花凋謝 (四月初)	筍乾工廠開工。石有諒弟弟夫婦，給留下來做種的竹子做記號。打零工的工人從村子來，將產品搬到特約商店。每逢初一、十五拜土地公，阿民兄弟每個月可以吃到兩次炒米粉或炒麵。(chap7)
S12	七月 中元節前某日	山地多雨，為預防筍乾被與淋後成色變差，挖筍工人遇到西北雨一來，收筍就像搶劫。因雨而無法工作，工人去釣魚、喝酒、聊天。 雷電震撼屋頂，孩子們摀住雙耳，渾身用力，以免肚臍被攫走。(chap7)
S13	七月 中元節前次日	次日，石有諒、阿壽的陷阱抓到山豬，拜土地公。 石有諒到街上買中元節必需品，調寸頭。與日昌號老闆吵架，鬧進派出所。(chap7)

陳龍廷 製表

整篇〈夜猿〉，可說是由極端孤獨沈寂，最後發展到熱鬧衝突而戛然結束；敘事時間則由冬天，經歷冬至、除夕，到隔年夏天中元節來臨之前為止。全篇小說分七章，第一至四章所設定的時序，可說是冬天到冬至之前鋪陳的氣氛，無論是描寫父親不在家的情境，阿民兄弟為細故而在床頭爭吵的可愛場景，及山茶花部落阿美、阿民同床共眠的溫馨夜晚，都使得這個與世隔絕的山村顯得更寂靜。

冬至之後，即第五章之後，不僅營造石有諒返家準備過年的快樂氣氛，很特別的是反覆鋪陳布置陷阱捕捉狐狸、山雞、猴子、山豬等細節，還有長工阿堅出現、竹筍工廠、竹紙工廠陸續動工，到最後西北雨的緊張氣氛，收筍就像搶劫，雷鳴交加時小孩子摀耳的民俗禁忌，最後發展到石有諒到街上與日昌行發生衝突。

如果說第五章是整篇小說的轉折，那麼最關鍵的時序就是冬至，即台語所說的冬節。冬至，是二十四節氣之一，這時太陽剛好直射在南回歸線，因此北半球的這一天是一年白天最短、夜晚最長的一天。冬至過後，太陽又慢慢地向北回歸線轉移，北半球的白晝又慢慢加長，而夜晚漸漸縮短。冬至的時間，大多是陽曆十二月二十二日或二十三日，而陰曆則比較不固定，大約在十一月的某一天，如小說設定的十一初一。冬至之前，晚上的時間逐漸變長，而一年之間夜晚上最長的一天就是冬至那一天。冬至之後，夜晚越來越短，而白天時間

越來越長，直到一年白天時間最長的夏至來臨。台灣相關的冬至民間習俗，根據清代康熙年間高拱乾的《臺灣府志》所載：

冬至，人家作米丸祀眾神及祖先，舉家團圍而食之，謂之「添歲」；即古所謂「亞歲」也。門扉器物各粘一丸其上，謂之「餉耗」。是日，長幼祀祖、賀節，略如元旦。¹⁹

《臺灣府志》所謂的「米丸」，也就是台語的「圓仔」，冬至當天全家搓湯圓，以甜湯圓祭祀祖先，全家老幼都要吃湯圓過節。而「添歲」，即是台灣俗語說的：「冬節食圓仔，加一歲」。而「門扉器物各粘一丸其上」，也就是〈夜猿〉再現的湯圓糊在門口的習俗，只是增添當地的烤湯圓占卜的民俗活動。可見在台灣民間習俗，冬節是一個相當隆重的日子。

如果以阿民的兒童觀點來思考，「夜晚」的敘事意涵，那麼這些溫馨的氣氛，或兩小無猜的情愫，在冬至，也就是一年當中夜晚最長的那一天，到達頂點。冬至後，夜晚越來越短，兒童浪漫的世界不知不覺地逐漸褪色，最後讓位給成人的現實世界。而除夕，特有的除舊佈新意涵，不就是宣告舊的一年結束，而新的一年剛開始？如果說兒童浪漫的世界，是意味著美好的舊的一年，是與世無爭的舊時代，那麼新展開的，就是開始步入激烈競爭的成人現實世界，包括不斷地以捕獸器的敘事所隱喻的意涵，是一個布滿危機陷阱的世界。而這個成人世界最強烈的衝突點，發生在農曆七月中元節前，石有諒到街上買中元節必需品，調寸頭，而與日昌號老闆發生衝突，鬧進派出所。而家裡捕獸陷阱「正好」捕到山豬，必須拜土地公答謝，正在慶祝氣氛最高潮時，母親卻必須帶著阿民、阿哲焦急地趕到街上。藉著這些不同敘事段落的鄰近關係進行深入分析，其潛伏的豐富而巧妙的隱喻意涵方得以釐清。

中元節的起源，眾所皆知的可能來自不同的宗教信仰的融合。中元，應是來自道教的上元、中元、下元等三元信仰，與相應的天、地、水三界、三官信仰：上元節或稱元宵節，祭祀的目的即祈求天官賜福，中元節即祈求地官赦罪。

¹⁹ 高拱乾，《臺灣文獻叢刊 65——臺灣府志》（台北：台灣銀行經濟研究室，1960年），頁 192。

此外，赦罪也與佛教的盂蘭盆會、目連救母等傳說相混雜。台灣的中元習俗，最主要的活動就是「普度」。傳說地藏王菩薩在每年的農曆六月三十日開啟鬼門，讓地獄裡的孤魂野鬼返回陽世。因此農曆七月，也被稱為「鬼月」，通常諸吉事不宜。這種恐懼心理與祭祀的謹慎態度，康熙年間到過台南以北一帶實地考察的陳夢林，在《諸羅縣志》〈卷八 風俗志／漢俗／雜俗〉曾說：

俗傳荒郊多鬼，白日幻形，雜過客為侶，至僻地即懼其害。晨昏或現相獐獐，遇者驚悸輒病。故清明、中元延僧道誦經，設醮之事日多。²⁰

什麼是鬼？通俗的說法是：人一死，就變成鬼。即使人們繪聲繪影，不過幾乎很少人親眼見過，而大多是聽聞而來的，而面對這些無形無影、更無從去捉摸的超自然現象心存恐懼。如果說鬼是看不見的超自然現象，卻使活著的人感受的一種精神威脅，如陳夢林所形容的「遇者驚悸輒病」；而人世間，是否也有鬼魂般，雖看不見卻又令人倍感威脅的恐怖力量？〈夜猿〉裡石有諒身上所背負的債務，是否也如同鬼魂附身，雖不見其形體，卻又同樣使人壓得喘不過氣來的力量？石有諒的債務，源於他年輕時曾在街上擔任商店記帳員，因一件芝麻小事而差點在市場裡與人發生衝突。幸虧萬頂伯當公親說和，勸石有諒回山上祖傳的土地做竹紙、筍乾的事業，還答應幫忙出資，並擔任保證人。石有諒對山上開墾一事有萬般的無奈，而將這樣的處境當作是人生的磨練。但他的妻子阿娥則鼓勵他說：

怎麼說是最惡劣呢？這不是我們自己的土地嗎？自己的土地，當然應該自己來守啊！²¹

雖然有妻子的鼓勵，不過石有諒終究背了幾千元的債，而且還是擔心會不會背著越滾越大的債過一生（見前述表一 chap1）。這樣的債務，後來果然演變成爲衝突的焦點。發生債務衝突時，是透過阿叔的描述，說石有諒與日昌行的老闆吵

²⁰ 陳夢林，《臺灣文獻叢刊 141——諸羅縣志》（台北：台灣銀行經濟研究室，1962年），頁 150。

²¹ 張文環著、鍾肇政譯，〈夜猿〉，《光復前臺灣文學全集 8》（台北：遠景出版社，1979年），頁 82。

架、鬧進派出所，還有母親阿娥聽上過街的人說：他們從日昌行舉債已達三、四千圓，因此他們的產品都是由商店任意叫價賣出。石有諒認為價錢太不像話，找萬頂伯商量，不料他臥病在床，只好自己去抗議。對方竟然說：「不服便還錢來，我這邊也不必做你的生意啦！」（見前述表一 chap7）。有趣的是，這裡的債務衝突，都並非直接透過重要主角親眼目睹的，而是間接聽說的，無論是阿叔說的，還是上過街的人說的。一直到結尾，與債務相關的鋪陳，是停留在回憶或聽說的階段，直到最壞的結果出現，就是聽說雙方到派出所。這些間接聽聞而來的恐怖場景，與人們對鬼魂的繪聲繪影，似乎存在著奇妙的類似性。

而債權之類的契約關係背後，必須有法律條文、法院判決，更重要的還必須有派出所警察等國家暴力機器來支撐，才得以產生真正令人敬畏的強制執行力量。表面上看不到動刀動槍，實際上卻能產生心理負擔與恐懼的力量，不也與中元節對於看不見的鬼的戒慎恐懼存在著一種類似性？如此或許可以回應有人認為這篇小說「看不見殖民者」的質疑，除了得以規避一九四〇年代皇民化運動等政治理由之外，還可能夠提供一種文學本身，或修辭學的理由：看不見的，有時比起看得見的之所以更令人心生畏懼，就在於敵對的武力化為無形，而使人不知如何防備，也不知如何對抗這種看不見的殖民者、看不見的資本主義的滲透力。以上這些相似性，都使得中元節慶成為一種巧妙的隱喻。

從隱喻的修辭來看，石有諒所借貸的「日昌行」，該詞彙本身所輻射的意涵是複雜而多面向的：那不僅是資本主義的力量滲透到幾乎是台灣極為偏遠的山村而已，更重要的是隱藏著日本殖民帝國的意象。如同日治時代官方新聞媒體「臺灣日日新報」的名稱所蘊含的政治文化意涵，日昌，很有可能蘊含著日日都昌盛，或大日本帝國昌盛等意味。其次，這個詞彙放在小說整體敘事的時間次序，尤其是冬至的白天、夜晚的消長關係來看，更是一種白天觀點的隱喻。如果我們從日昌行的隱喻意涵，重新回頭觀察整篇小說敘事時間與敘事段落的關係，至少我們會發現：在冬至之後，不僅是白天越來越長，而日昌行透過資本主義機制來支配台灣偏遠的山村世界。這種如鬼魂般看不見的可怕力量影響之下，無論是竹紙、竹筍工廠的運轉，或西北雨季節收筍就像搶劫般緊張氣氛。

如果說〈夜猿〉是以市街／山村的異質空間來論述，倒不如說是以敘事時間白日／夜晚的消長來隱喻，或以成人的現實世界／兒童浪漫世界的二元觀點來論述。冬至之後，白日越來越長，其相關敘事反覆出現布置陷阱，還有捕捉狐狸、山雞、猴子、山豬等段落，而成人世界的雇傭關係、工廠運作、債務償還的關係也越來越尖銳化，對比於阿民在山茶花部落接受招待，甚至被尊稱為少爺的愉悅舒服，顯然已經離溫馨的夜晚越來越遠。如果說白日的世界與資本、工作、緊張氣氛脫不了關係，那麼夜晚的隱喻意涵是相對的充滿孩童天真的愉悅，或兩小無猜的床頭甜美回憶。

從節慶的時間邏輯來看，必然地從過去走向未來，在邏輯上是不可能倒流，而〈夜猿〉由冬天、冬至、除夕、中元而突然結束，這樣的時間邏輯不僅是由冬天到夏天的演變趨勢，也隱喻著連結著冬天夜晚的童年回憶再也不可能回來，而擺在眼前的則是更殘酷的、成人世界的支配邏輯。民間信仰對於中元、鬼的恐怖意象及謹慎祭祀態度，不也與小說所試圖呈現看不見的資本主義力量，有著一種類似性的關係？藉著債權無孔不入的滲透力量，連偏遠的山村生產形式與價值觀，都受到這股看不見的力量支配。

同樣的節慶時間邏輯，也出現在〈閻雞〉第五章：正月底月里嫁給阿勇；中元節快到，傳聞的巴士通行大體確定，但是火車站延長的是卻一點動靜都沒有，而三桂的病一直沒好，即使月里回娘家也得不到援助，因而過世。節慶，在小說裡不僅是突顯熱鬧或肅殺氣氛，而時間的邏輯的不可逆轉，也暗示著三桂一家由盛而衰的必然性。諸事不吉的中元，放在這篇小說的脈絡來看，可說是三桂死亡意象的隱喻，如同民間信仰所瞭解的，死亡即是由人變成鬼。

〈論語與雞〉雖沒有很明顯的時間邏輯，但小說最重要的斬雞頭咒誓，卻發生在「中元近了」的時刻，地點在山崖下山洞的有應公廟前，顯然是刻意營造一股陰森恐怖的氣氛。阿源與書房先生的敬畏關係，還有與他女兒阿娟的情愫，都隨著書房先生雙手划開竹林，追趕那隻翻滾碰跳的雞而往山崖跳下去的舉動而結束。阿源感到一種幻滅的悲哀，阿娟有這麼一位醜陋的父親太可憐了，而他自己有這麼一位先生也太窩囊了。如果說中元是鬼的節日，那麼鬼所特有

虛幻飄渺的感覺，是否與阿源所即將告別在學童心理蒙上恐怖陰影的書房教育，或他與書房老師女兒阿娟的情愫，有著一種奇特的類似性？

〈藝旦之家〉第六章采雲談戀愛的對象一家百貨店少東楊秋成，出現的時機應該是五月十三之後，這位溫馴而且是中學畢業的年輕人，很少喝酒、話也不多，好像別人說的話他都馬上相信，采雲愛慕他，而最後楊秋成執起采雲的手戴上戒指，好像未婚妻一般，但也要求她辭去藝旦。然而當敘事時間來到「街路上開始有芒果了，中元也近了」，楊秋成不再到酒家，而采雲到百貨行找他時，楊秋成交給她一封信，並鼓勵她回台北。中元，是采雲告別台南回到台北的轉折，也是他們之間的戀情的一大轉折。采雲返台北之後，她雖然持續與楊秋成交往，甚至懷了他的小孩，但她仍要經營藝旦生活，在這樣的兩難處境底下，采雲走向可能跳淡水河自殺的命運。中元，如果回到赦罪與救贖的基本意涵，是赦免地獄可憐的幽魂，使得他們得以普遍獲救，那麼是否與楊秋成期盼采雲脫離藝旦的生涯，是否也有救贖的隱喻意涵？如果我們瞭解張文環對於藝旦的態度，如同他曾回應某些認為他是大力鼓吹煙花界女性的英雄時，卻辯稱：「我可是看不起以藝旦為爪牙工具的那種人呀！說真的，我也很輕蔑藝旦這個行業呢！」²²，那麼我們將更能瞭解中元節，與楊秋成勸采雲放棄藝旦兩者之間具有某種類似性，可說是一種隱喻的程序。

張文環的民俗書寫策略是相當有彈性，而其隱蔽的意涵若非藉助隱喻程序才得以揭露。即使相同的中元節慶，因台灣民間文化參照意涵的多義性，而使得相對的隱喻面向也不盡相同。這些豐富的民俗文化意涵，增加張文環小說敘事的深度，卻也使得詮釋有其不易逾越的困難度。

三、自然／文化：動物的秩序及其隱喻

另一個張文環很特殊的書寫策略，就是動物的隱喻。

²² 張文環著、陳明台譯，〈無藥可救的人們〉，《張文環全集卷 2》（台中：台中縣立文化中心，2002 年），頁 116。

〈夜猿〉裡的猴子，至少有幾層不同的意義。首先是自然界的描述，例如每當太陽西沈，猴群便從下游回到對面山中斷崖的洞穴。其次，是童言童語所再現的猴子，如童話世界般將人類類比成猿猴，例如阿民、阿哲口角時，阿哲向母親投訴，阿民卻說：「傻瓜，誰罵你？人家是罵對面山裡哭的小猴傻瓜哩」²³，「好像又會有颱風了。聽，猴子們鬧得很厲害哩」²⁴，或「爸，猴仔也有過年嗎？」²⁵，還有最後焦急的母親帶著阿民、阿哲到街上找出事的父親，阿民覺得母親的樣子，跟母猴仔抱著小猴仔逃很像²⁶。第三層意義則是成人世界再現的猴子，大多與經濟利害觀點有關。例如下游的猴群偷蕃薯當早餐，石有諒擔心竹筍會被猴群搗亂，非買捉猴子的鉗子不可²⁷，還有以陷阱直接捉到猴子的場景²⁸。同樣的猴子，卻刻意以充滿歧異的方式再現，至少很顯然地讓我們發覺這些觀看角度的差異。藉著語意差異之間，是否進一步鋪陳矛盾經緯所交織而成更深刻的隱喻意涵，則是更值得思索的議題。

動物，在〈夜猿〉裡呈現鮮明的自然／文化的二元論。屬於文化範疇的所謂家禽、家畜，包括牛、豬、鵝、狗等，都是站在人類利益來考量的，例如養鵝以防蛇、養牛從事勞力工作等。而原本不屬於家畜的動物，例如石有諒帶回來的小狗，要透過祭祀儀式，才能成為家庭成員的一分子，最後也參與他們布置陷阱、捕捉野獸的行動。原屬於自然範疇的動物，在儀式之後成為家庭的成員，即跨越到文化的範疇，就儀式的性質而言，這也是文化人類學家 Arnold van Gennep 所說的過渡儀式 (rite de passage)；而屬於自然的，則包括山雞、狐狸、山豬、蛇、猴子等，都是要備用來防範、獵取的對象。例如無法豢養的山雞，被認定養大也不會乖，因此「不是瘦了，便死掉，還是吃掉好」²⁹。可見在小說世界裡自然觀念範疇的動物，是被防範的或被獵取的對象，甚至如果被認定

²³ 張文環著、鍾肇政譯，〈夜猿〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 89。

²⁴ 同上註，頁 90。

²⁵ 同上註，頁 114。

²⁶ 同上註，頁 124。

²⁷ 同上註，頁 101。

²⁸ 同上註，頁 112。

²⁹ 同上註，頁 112。

無法馴服豢養，則可能變成餐桌上的食物。那麼如果是被認定無法被馴服的「人」，是否也被列入自然秩序動物，也將面臨類似的處境呢？

捕捉野獸與債務衝突在敘事順序上是一種鄰近性的關係：農人設陷阱來捕捉野獸，而資本家則以債權形式來捕捉借貸人。或倒過來說，資本家以債權來捕捉農人，而農人則以經濟利益的角度來面對大自然。除了將自然資源簡化為基礎的生產物資，例如採收麻竹做筍乾、以桂竹來造竹紙等，農民對於與經濟原則相衝突的自然界生物，如偷採蕃薯的猴子，則列入除之而後快的對象。換句話說，資本主義的力量是如此深入地滲透到山村，滲透到與人類文明無關的猴子身上。在經濟至上的思考邏輯底下，猴子莫名其妙地成為農民的敵人。

相對的，生活在台灣山林中純樸的農民，是否是被列入自然抑或文化的秩序來看待？從小說最後阿民的母親雙手抱著小孩，趕往街上要拯救出事的父親，卻被形容說「阿民覺得母親那個樣子，跟母猴抱著小猴仔逃很相像」。無非更鮮明地指出，在資本主義的考量底下，欠債農民的妻子兒女，不也與山裡逃避人們捕捉的猴子，有著類似性的關係？如果說深山的農民自覺或不自覺地被日益險惡的情境逼迫，使得他們越來越接近即將被獵取的動物，那麼小說世界裡的猴子，可說是一種台灣農民處於資本主義壓迫底下的隱喻。

〈夜猿〉裡動物的自然／文化二元論是鮮明，但往往也被逆反地當作人物處境的隱喻。例如山林裡的民俗詞彙「苦雞母」，被描述為「自個兒在痛苦的母雞，母親常說，這種鳥和她很相像。」³⁰如果說張文環如此擅長運用台灣常見的自然界動物作為隱喻，那麼應該不會錯過台灣民俗不可或缺的文化界動物——牛。〈夜猿〉除了刻畫如何從牛的體格判定勤勞或懶惰，或從牛下巴的硬鬚多寡來判定牛王等民間知識之外，亦不乏移情的描寫，例如被視為家庭成員的牛，在工廠裡卻是擔任拖石磨的苦差事，直到幾乎磨破皮的紅腫。如同第七章所描寫「拖石磨的牛好像也累了，背上的皮膚擦的紅紅的，使他覺得不忍心」³¹，石有諒所不忍心的，不僅是辛勞的牛，也可能是自己為債務所逼迫自憐情緒的投射。牛的負擔，與石有諒的債務是一致的。牛的命運，也就是石有

³⁰ 張文環著、鍾肇政譯，〈夜猿〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 99。

³¹ 同上註，頁 123。

諒的命運。甚至可以說，牛，就是石有諒回歸鄉土的隱喻。相對於文化秩序裡的動物——牛，〈夜猿〉更常出現的是以自然秩序的動物來隱喻廣大台灣農民。在決戰時期的體制底下，他們是處於被防範或即將被獵取的對象，甚至有被當成餐桌食物的可能。這，可說是這篇小說相當獨特的對抗論述。

此外，從文化秩序來看，「閹雞」無疑地是〈閹雞〉最重要的隱喻。「閹」，在台灣民間的畜牧養殖裡卻是運用相當廣泛的手段，以去除睪丸等雄性生殖能力的方式，來迫使動物得以迅速成長肥壯。台灣民間偶而聽過將閹雞稱為「太監雞」的，純粹博君一笑。「閹」，用在動物或人身上，當然有很大的差別。閹割，在佛洛伊德學派的心理分析解釋為閹割情結（*complex de castration*），在一九〇八年佛洛伊德關於「兒童的性心理」討論時早已提及，而後來則再臨床治療效果發現，與閹割情結相關的渴望陽具、處女的禁忌、劣勢的感覺等。佛洛伊德學派不但將閹割情結與伊狄帕斯情結（*complexe d'Oedipe*）建立密切的關係，甚至由此延伸來解釋戀物癖（*fetishism*）、同性戀等心理問題³²。法國的心理學家拉岡（*Jacques Lacan, 1901~1981*）在〈陽具的符號化過程〉³³，透過符號學的能指／所指的概念，重新將佛洛伊德理論運用在主體之間的分析。例如以母子完全融合一體的狀態而言，嬰兒是母親慾望對象的陽具，同時也是她所缺失的對象。對於嬰兒而言，母親也是他慾望的陽具。因此母子分離的焦慮與恐懼感，是一種閹割情結。對男孩子而言，對母親的愛戀是被父親禁止的，他的慾望是被否定的，也是一種閹割情結；而女孩子而言，生理上的缺乏，使她產生一種心理的否認，在臨床的病徵則是主觀地認定被母親所閹割，而使她不斷地尋找補償的感受。所謂的陽具（*phallus*），並非指真實男人的陰莖，而是建立在閹割情結的病徵或心理結構上，拉岡將之視為一種能指（*signifiant*），是邏各斯（*logos*）與慾望的到來相結合的特權的能指。陽具，是慾望產生的理由，而慾望是來自於失去擁有的鄉愁感（*nostalgie*）或恐懼。換句話說，陽具、慾望、閹割情結是一個循環辯證的概念。從閹割情結來思考閹雞作為人物處境隱

³² Doron, R. & Parot, F. *Dictionnaire de Psychologie*. Paris: P. U. F., 1991, p.104. ; Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: P. U. F., 1967, p.74-78.

³³ Lacan, Jacques. *Ecrits II*. Paris: Seuil, 1971, p.168-172.

喻的話，須注意的是一種失去擁有的恐懼症(*phobie*)、一種處於劣勢的恐懼感，或一種失去擁有的鄉愁感，還有欲求被否定，而不斷尋求補償等面向。

閹雞，首先是作為福全藥局的商標，讓不識字者能夠辨認出他們是「有柴閹雞的店」。但算命先生卻指出的閹雞不會傳種的宿命，因此偌大的財產將無人繼承。在此隱喻指射的對象是社會性的：福全藥局由盛而衰，最後由積極想走入社會主流的清標來頂替，而三桂則隨著他對社會未來的錯誤估算，而越來越退縮，直到終究一命嗚呼。其次，閹雞對三桂而言，是心理層面的隱喻，是一種擔心被現代社會遺棄、擔心落伍的恐懼症。而這種恐懼症，反而使他一直做出錯誤的估算與決策，而最後他因病而必須踏入昔日自己主宰，卻早已換老闆經營的福全藥局時，他所受的待遇是如此被極端冷落羞辱。這種被遺棄的、處於劣勢的感受，不也是一種閹割情結的產物？

對阿勇而言，雞的意象更是一種隨著緊密修辭而來的隱喻。從他與月里的婚事，最後因媒人阿金婆的搓和，作為利益交換下的產物才能成功，緊接著最後兩行卻天外飛來一筆地描述「庭院裡的梅檀被那隻給雄雞窮追不捨得母雞撞了一把，花瓣粉粉地掉在地面上」³⁴，可說是作為一種巧妙的修辭隱喻。自從父親三桂死後，阿勇到役場上班越來越萎縮，「幾乎成了群鶴中的一隻雞，而且這隻雞還是羽毛脫落了的慘兮兮的雞」³⁵甚至最後辭掉役場的工作而回家幫忙月里養豬為生。面對村莊年輕人的冷嘲熱諷，阿勇只想到要賣掉鄉下房子而搬到都市。後來阿勇得到瘡疾，卻在一次侮辱衝突時淋雨，最後變成影子般的男人，「阿勇成了一隻被雨水打光了羽毛的慘兮兮的雞」³⁶。雨水打光了羽毛的雞，顯然是一種處於劣勢感覺的隱喻。雖然無法得知貼近阿勇相關的修辭是否是一隻閹雞，但如果考察相關的敘事，包括阿勇從社會上受人敬重的地位，逐漸失去事業尊嚴，乃至最後連男人的尊嚴都蕩然無存的生命歷程，不也與閹割情結裡被遺棄的、處於劣勢的感受交互輝映？

³⁴ 張文環著、鍾肇政譯，〈閹雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 146。

³⁵ 同上註，頁 157。

³⁶ 同上註，頁 164。

閹雞隱喻所指射的對象，不僅指三桂、阿勇而已，更是指月里。她因為有病的丈夫，被迫過著寡婦一般的生活。她渴望愛與被愛，卻被村民背地裡抨擊為背德的女人、發情的母狗。社會對於月里的情慾是壓迫的，甚至可說她的情慾在家人、社會輿論排山倒海的壓力下被否定掉、被閹割掉。這種殘廢的心態，直到月里遇到阿凜才被發掘出來。阿凜雖然身體殘廢，癱了兩腳，不過他對美卻有著極其不同於傳統的追尋：他渴望畫真實的女子，而非臨摹古代楊貴妃等美人圖。阿凜不滿足於僅臨摹古代美人圖，意味著對於傳統既有美感價值框架的不滿，而他渴望畫真實的女孩子，是他企盼從真實世界得到心靈的撫慰。雖然阿凜的身體殘廢，但他的心靈卻是自由的。相對之下，月里才發現自己雖有健全的身軀，心靈卻是殘廢的。如小說提到的「殘廢的阿凜有了了不起的技能，而另一個殘廢的我，有著完好的手腳與整齊的五官」³⁷，因而她渴望從阿凜的畫像裡看到她自己的殘廢³⁸：

「這看起來像殘廢嗎？」

「不，你不是殘廢。」

「為什麼？為什麼呢？」月里的臉罩上了一朵暗雲。為什麼不是殘廢呢？說是殘廢，才更讓我舒服啦。她說：「不行。我覺得看起來像個殘廢，才能夠表達出我的心情。」

「勉強說，這眼裡的光就是殘廢。想從環境跳出來的這種眼光，也許在旁人看來是殘廢的吧。」³⁹

這種殘廢的言談乍看之下，頗為怪異而且語意不甚明白，但放在隱喻的詮釋底下，被閹掉的雞，當然也是一種殘廢。閹雞的殘廢，無疑地也是對月里處境的深刻隱喻。月里與阿勇的婚姻，其實是透過現實利益交換下的產物，而一旦阿勇成為自社會退縮的、雨水打光了羽毛的雞，月里尋求愛的滿足，除了開

³⁷ 張文環著、鍾肇政譯，〈閹雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 168。

³⁸ 同上註，頁 169。

³⁹ 陳千武的譯本，也是將這個版本的日文譯為殘廢：

「我不喜歡。畫像看起來有某個部位是殘廢，才真正表現出我的心情。」

「如果要說，妳這個眼神就是殘廢。想要跳出環境，而閃亮的眼神，從側面看可以看出殘廢。」；出處：張文環著、陳千武譯，〈閹雞——修訂稿〉，《張文環全集卷 2》，頁 187-188。

始藉著車鼓旦的情慾解放得到補償，仍不斷地被兄長的斥責否定，直到最終她渴望得到阿凜的愛。追求自己所愛的個人意志，卻不斷地被社會環境所否定束縛，不也與閹雞雖能看到自己所愛卻無能為力有著奇妙的相似性，或如閹割情結在臨床治療效果揭示的，是一種處女的禁忌？殘廢的言談所揭露閹雞複雜的隱喻意涵，修訂稿卻統統刪掉⁴⁰。學者比較各種版本而發現，修訂版的日文顯然比較通暢、平順，但讀起來既淡又平。反之，原版的日文很艱澀，不過卻產生張文環獨特的風格極強列的吸引力⁴¹。修訂版直接點出環境「太過心術不良」，以及「對於環境的反抗」，雖然直接明白可瞭解，卻遺失與閹雞交互輝映的隱喻意涵。

最後，月里覺得阿凜的老婆大頭仔，「整個人都是畸形殘廢的，而她與阿凜則是人變形而成的另一種人，儘管是殘廢，卻擁有了不起的東西」⁴²，這當然是出自於月里亟欲與阿凜成為同一類，而將對手大頭仔當成另一類的主觀語言。大頭仔如果說是指某些村莊裡安分結婚生子，而缺乏追求理想人生的庸俗者，那麼閹雞所隱喻的，可能泛指村莊裡缺乏理想追求者、抱殘守缺的保守主義者，無非是一種閹割掉自由意志或理想追求的「畸形殘廢」。

〈閹雞〉的旨趣，恐怕不僅在於刻畫月里突破環境束縛，追求愛情的故事而已，更是藉此突顯整個臺灣農村在邁入現代化的歷程，面對殘酷惡劣鬥爭的環境時，有的人勇於追求理想甚至獻出生命，而有的人卻仍懷抱守舊心態，不僅自己不願意變通，甚至也阻止理想追求者有任何求新求變的舉動。如果說閹雞本身的隱喻，是一種匱乏、喪失的閹割恐懼，那麼恐懼的不僅是擔心喪失雄性特徵、失去生殖的能力而已，而是在激烈競爭的現代社會中落伍，失去工作、失去競爭力、甚至失去男人的尊嚴，還有就是尋求被壓抑情慾的補償感。

放在小說世界的語境來看，閹雞確實有其獨特的社會與心理的隱喻意涵，而作為祭祀禮儀的雞，其特殊的隱喻意涵，也必須透過文本的解析方能理解，

⁴⁰ 修訂稿的內容如下：「這是抵抗環境，從那兒要脫離出來而亮著的眼睛。」

「噢！」月里有點撒嬌似地說「因為環境太過心術不良麼。」

「這是當然，對於環境的反抗，對於人類來說，有時會成為義務麼。」

出處：張文環著、陳千武譯，〈閹雞——修訂稿〉，《張文環全集卷2》，頁233。

⁴¹ 橋本恭子，〈試論張文環的小說書寫：以「閹雞」為例〉，《張文環及其同時代作家學術研討會論文集》，頁67。

⁴² 張文環著、鍾肇政譯，〈閹雞〉，《光復前臺灣文學全集8》，頁168。

例如〈論語與雞〉，也是從自然／文化二元論的動物秩序來論述。自然秩序的雞，例如小說描寫的阿源在書房裡，將眼光投向窗外時，正好看到院子裡幾隻雞正在玩砂⁴³，自然界的雞最後成為餐桌上的食物，並沒什麼怪異之處，但咒誓儀式的雞則因民俗信仰的參照內涵，而成為文化範疇的對象。進行斬雞頭咒誓儀式的雞，其實是可怕咒誓儀式的媒介。根據人類學學者的研究，民間習俗裡斬雞頭的情境有三種，分別是妻子不馴、牝雞司晨、神前咒誓。斬雞頭咒誓，通常是甲乙雙方對某種敗德罪行的指控，卻提不出具體證據還其清白時，相約請神明作證，付之幽冥做明確的判決，基本上是一種巫術範疇的儀式行為⁴⁴。同樣的雞，經過咒誓儀式之後，已經成為一種文化的象徵，那麼書房先生是否可以搶奪這種進入文化範疇的雞，甚至將之當成餐桌上的食物？

雞的二元論特質，與小說世界的《論語》是否有著類似性的隱喻關係？論語，是書房教育的課程之一，也是訓練道德教化的重要媒介，例如阿源被父親抽問，除了回答鄉黨第十，並背誦內容之外，父親也能夠理解那是講禮貌的地方。其次，論語的授課，是阿源等學生的惡夢，也是書房先生的謀生工具。道德教化／謀生工具，是兩種層次的意涵，有著一條不可逾越的界線。然而當一位道德的教化者卻奮不顧身地追趕斬雞頭咒誓廢棄的雞，不但有失師長的身份，重要的是混淆了道德教化（喻於義）與經濟利益（喻於利）兩者的分野。如果不再有君子／小人之間的差別，連書房先生都能因微薄的經濟利益（咒誓儀式後廢棄的雞）而奮不顧身的話，那麼咒誓儀式本身或禮儀象徵的論語，對書房先生而言，無非是一種反諷。這種反諷，意味著兩種範疇的混淆，或僅能解釋說禮儀象徵即使如何神聖，最終卻不得不臣服於經濟利益底下。道德教化的投降，如同小說裡惡夢的形式來展現：阿源夢到阿娟在啃那隻雞腿的夢。如果說啃雞腿的夢是一種惡夢，那麼那隻雞腿附著的，還殘餘著咒誓儀式的意涵，還殘餘著向幽冥界請求做出最後明確判決的使命。那麼啃食雞腿的惡夢，不但是傳統書房教育的隱喻，也是教育本身一直存在的命題：是否臣服於經濟利益

⁴³ 張文環著、鍾肇政譯，〈論語與雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 79。

⁴⁴ 許嘉明，〈斬雞頭考〉，《綜合月刊》122 期（台北市：綜合月刊社，1978 年），頁 137-143。

之後，道德教化還能夠依附在哪裡？抑或道德教化在現代化的教育衝擊底下，已經是一種反諷？

四、車鼓旦·藝旦：男／女的秩序及其隱喻

張文環〈閩雞〉、〈論語與雞〉、〈藝旦之家〉所再現的台灣民間戲劇，基本上是以浪漫的觀點，將之視為女性解放的隱喻。但卻也不忘記偶而反映傳統觀點，將之視為敗德、有礙風化的負面形象。雖然表面上看起來，這種兩觀點是相當矛盾的，但後者僅偶而反映某些傳統保守的觀點。

〈閩雞〉月里參與村莊廟會的弄車鼓，受邀請擔任車鼓旦。重點倒不是弄車鼓本身，而是傳統台灣的车鼓旦幾乎是男人裝扮的。相對的，女人裝扮的車鼓旦，即使在戰後的台灣鄉村仍是相當罕見。依據筆者一九九〇年代在二林田野調查採訪紀錄，至少萬興、港尾、代馬、溝頭等村莊都曾經出現過車鼓陣，而這些車鼓旦，清一色都是由男人扮演。以往的農村社會還經常發生婦人迷上車鼓旦而私奔的傳聞，甚至港尾村的人還說：「彼當年阿土仔妝車鼓旦，外 sú 咧·連查埔嘛看甲攏不知通轉」⁴⁵。即使在戰後的台灣農村，男人扮演車鼓旦仍是相當常見，而真實的女子扮車鼓旦反而是不尋常，如同小說所描述的：「在村子里還是破題兒第一遭啊，人人好奇地爭相走告」⁴⁶。現代人可能會以為女人扮演女人，是再自然不過的事，但是女人參與戲劇演出，並非中國傳統戲曲的「傳統」，直到清末民初，京戲裡最著名的梅蘭芳（1894～1961）、程硯秋（1904～1958）、尚小雲（1900～1976）、荀慧生（1900～1968）等四大名旦，清一色都是男演員。依小說的敘事，還將月里扮演車鼓旦，與前一陣來村子裡表演的歌仔戲女人扮演旦腳的時代氣氛連在一起：

說到大正十三年，那正是臺灣歌劇的全盛時代。歌仔戲從亂彈到九角仔，不管北管也好南管也好，都不再說戲的名稱，而一律稱為男女班要來了。受了客家歌劇對一般戲劇的影響，戲裡的女角，非由女人扮演，便被人

⁴⁵ 林美容，《彰化縣曲館與武館》（彰化：彰化縣文化中心，1997年），頁219。

⁴⁶ 張文環著、鍾肇政譯，〈閩雞〉，《光復前臺灣文學全集8》，頁126。

認為是不成話說。即使是亂彈，演到夜裡十一點，到了末尾時，便成了歌仔戲的曲調，使村子裡的人們大為高興。⁴⁷

引文內容似乎特別突顯一九二〇年代台灣傳統戲劇的巨大變革，而有別於中國的舊傳統。在台灣歌劇全盛的時代，女人開始扮演旦腳。至於為什麼日治時代的台灣戲劇會出現女人參與表演的現象，張文環將之歸功於客家戲劇的影響，因而「戲裡的女角，非由女人扮演，便被人認為是不成話說」，而學者也有認為受藝旦的影響，「就歷史意義而言，藝旦戲的重要性，在於開啟女性演員的先鋒，同時更是首開臺灣娼妓演戲的例子」⁴⁸。歷史考據的問題暫且放一邊，真正驚世駭俗的是：女人扮演旦腳的情慾流動公開化。月里長久以來的悒鬱，使她渴望看到化妝過的自己，也渴望讓別人看到。如《閩雞》裡所刻畫的：

月里那仙女般的面孔，在扇子背後時隱時現，舞出女人的嬌羞，那模樣美得夠人銷魂。她大膽地舞起來。男人撲向她，她閃避，一面閃避又一面送秋波。松把光搖曳，觀眾如癡如醉。男的舞者也上勁了，甚至使觀者微生妒意。觀眾們只因從來也沒有在露天下看過男女相思相悅的舞，所以個個都像著了魔似地。⁴⁹

從清代的傳統社會來看，舞臺上角色完全由男性扮演，似也意味著包括女性角色的情慾等舞臺世界，都是由男性演員所想像再現的。因此在台灣傳統農村裡，女性扮演旦角的表演，真正觸動禁忌的應該是女性情慾流動的公開化。這恐怕是那個年代許多衛道人士將歌仔戲、車鼓戲等視為淫穢不堪、應該禁止取締的真正理由，如同接下小說所敘述的：月里被自己的兄長摑臉頰、罵婊子。顯然，扮演車鼓旦對月里而言，可說是解放被壓抑情慾的隱喻。從男／女的秩序來看，日治時代台灣女性開始站上舞臺扮演各種戲劇角色，至少意味著台灣開始邁向女性觀點所再現的世界觀。從這角度來看，《閩雞》無疑地是一種反男性中心主義的對抗論述。

⁴⁷ 張文環著、鍾肇政譯，〈閩雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 127。

⁴⁸ 邱旭伶，《臺灣藝旦風華》（台北：玉山社，1999 年），頁 117。

⁴⁹ 張文環著、鍾肇政譯，〈閩雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 128-129。

同樣的，女人參與戲劇表演的藝旦，也有著類似的意涵。〈藝旦之家〉的采雲，自幼被收為養女，卻因茶場老闆垂涎而失去貞操。而後在養母的安排下，開始走向藝旦之路，而學習藝旦的過程反而使她從悲傷中重新活過來。當采雲決心到南部當一名藝旦之後，開始拜師學曲，可說是為她開啟一扇窗：

她之所以對此道感到興趣，乃因可以開還高唱古老的帶有一抹哀愁的歌曲之故。也就是說，愛的悲哀是古今同一的。還有就是能藉此知道有關此曲的古老故事，以及有關歷史的知識、英雄末路的悲情等。她還受到戲曲師傅特別的寵愛，因為她在這方面幾乎是天才。她學的是旦，有時卻又調皮地發出老生般的嗓音，使大家大吃一驚。⁵⁰

藝旦，對於采雲而言，是一種解放的契機，不但讓她學會高歌古老而哀愁的歌曲，瞭解愛的哀愁是古今一同。更重要的是她透過演唱戲曲的方式，才得以結識她心儀的對象楊秋成。不過，第六章愛的表白，卻安排在采雲唱完〈霸王別姬〉最後一句「待聽軍情如何」後，楊秋成才尾隨到陽臺向她表白。〈霸王別姬〉其實是梅蘭芳相當成名的經典名劇之一。據說清末宣統登基時，曾請聘梅蘭芳與楊小樓表演這齣最負盛名戲碼。後來滿清帝國垮臺，就有人說是這齣戲觸霉頭之故。雖然這種說法不一定符合歷史真實，卻也顯示出這齣刻畫項羽楚霸王受困烏江，而虞姬至死不渝的相隨，洋溢令人震撼的悲劇美感。放在〈藝旦之家〉敘事段落，〈霸王別姬〉無非是一種隱喻：采雲與楊秋成之間，一個百貨行少東與藝旦這麼轟轟烈烈的愛情，是否與古老的愛情悲情有著驚人的類似性？

以上都是以浪漫的角度，將民俗戲曲與解放聯想在一起。如同〈論語與雞〉，阿源對於村莊裡的祭典，鑼鼓陣、舞獅等興致昂然，然而「一旦祭典過去，村子里便又發生霉味來了。他真想跟著那班演戲的離開」⁵¹。跟著戲班去流浪，對於傳統保守的村莊而言，無疑的是一種解放。而這種解放，對阿源而言，只是一種未曾實踐過的浪漫嚮往。

⁵⁰ 張文環著、鍾肇政譯，〈藝旦之家〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 46。

⁵¹ 張文環著、鍾肇政譯，〈論語與雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 63。

但在同篇小說裡也存在另一種觀點，即以保守道德的觀點，也就是從傳統男性掌握舞臺扮演權與詮釋權的角度，將戲班視為敗德的象徵。不過，這兩種說法都是主角阿源間接聽來的，不是聽班上的女同學說的，就是住山裡的家長說的。當書房先生搶著撿拾祭祀後廢棄的雞，故事的結尾，書房有一半的學生給家長帶回去，尤其是女孩子，「根據他們的說法，書房變成戲班的練習場，不適合女孩子的教育」⁵²。「聽山裡的家長向阿源的父親提到的說法是：有一天下雨的日子從街路回來，路過書房前面，發現到書房裡成了一所娛樂所」⁵³，因種戲班或娛樂所的理由而完全拒絕孩子進書房，無非是將戲班視為負面評價，至少是與書房的道德禮儀教育是不相容的。認為戲班有害正常教育的批評聲浪，與二十世紀初期台灣報紙常見批評歌仔戲淫穢，應予禁止的見解是一致的。因此這樣的負面刻板印象，則是客觀地反映某些社會階層的保守觀點。

同樣的台灣民間戲劇，卻同時可能再現這些歧異的觀點，這也使得張文環的民俗書寫的隱喻意涵，顯得更多元而複雜。

五、結語：可見與不可見

如果仔細考察一下日治時代那些文本中相關的民俗書寫，或許會發現不同的書寫者對於相同的民俗現象未必有著相同的理解。這種差異有時是源於一種偏見，更明確地說，可能藉著不同的民俗書寫策略來追求或抗拒殖民現代性，或藉此來抵抗同化政策，或藉著文化差異來區別彼此身份，甚至訴求國族認同等。更有趣的是，即使同一個作家，在處理不同的文學作品時相關的台灣民俗題材，他們所採取的態度可能也未必完全一致。放在台灣文學史的角度來看，決戰時期《文藝臺灣》派與《臺灣文學》派的對立，雖然日本學者垂水千惠認為：這樣的論爭，不應該只定位在日本人與台灣人之間民族的對立上，而是應理解為繼承一九三〇年代普羅文學運動崩壞之後，二股相異的向量的對立，即《日本浪漫派》V.S.《人民文庫》⁵⁴。然而筆者更有興趣的是：這兩個文學集團

⁵² 張文環著、鍾肇政譯，〈論語與雞〉，《光復前臺灣文學全集 8》，頁 78。

⁵³ 同上註，頁 79。

⁵⁴ 垂水千惠，〈「冀 realism」論爭之背景：與《人民文庫》批判之關係為中心〉，《葉石濤及

卻不約而同以台灣民俗作為創作的題材或重要靈感來源，因此更值得關注的課題是其再現的民俗語意的歧異及其文本策略等。

決戰時期張文環的民俗書寫策略，透過本文的分析可知台灣民俗除了做為故事鋪陳的舞臺氛圍之外，最主要的是其再現的民俗意象所輻射出來的複雜隱喻意涵，無論是年節氣氛、闔雞、咒誓儀式斬頭的雞，或民俗戲曲，重要的是如何透過這些可見的意象，而傳達出表面不可見的文學企圖。例如藉著中元與石有諒債權關係的隱喻，傳達出他們所面對的威脅是看不見的敵人，而這樣的敵人又如同日昌行所隱喻的，意味著與日本帝國昌盛的命運結為一體殖民地資本主義。而闔雞的隱喻意涵，更是相當複雜而多元，不僅是肉體的，也是精神的，更是社會的。藉著隱喻多元意涵的輻射，不僅批判個人的退縮，也批判資本主義社會的異化，還有哀憐傳統社會對精神自由者的壓制閹割。這些極其豐富隱喻意涵所形成一種奇特的張力，恐怕也是張文環小說不易為人所理解的原因。

雖然張文環的小說背景經常布置在一個民風保守的山村社會，但不見得這些民俗的處理，都是放在封建／啟蒙，或殖民／被殖民的二元對立框架思考，有時以節慶時序或動物的巧妙隱喻，來批評日治帝國資本主義的無孔不入，如《夜猿》。有時卻寫實地刻畫台灣偏遠山村，面對現代化衝擊的生存鬥爭的如此殘酷無情；有時又是不著痕跡地批評台灣保守僵化的守舊思想，是一種心靈的殘廢；有時是同情社會邊緣的女性，只是簡單地渴望得到愛與被愛，卻被環境殘酷地閹割掉，如《闔雞》。也有時藉著儀式／食物二元論的混淆，來作為面臨日治時代現代教育體制衝擊下，傳統書房教育處境的隱喻。咒誓斬雞頭儀式之後被拋棄的雞，卻成為書房老師不顧顏面所欲搶奪的食物。二元論範疇的崩潰，無非是宣告《論語》作為道德教化價值的淪喪，如同一首殖民主流文化底下，追思舊傳統價值不可避免傾頹的哀歌，如《論語與雞》；也有時是透過女性參與民俗戲曲表演作為解放的隱喻，來突顯新時代女性情慾公開化的傾向，或藉此探詢個人解放的可能；也有時透過中元對孤魂野鬼的哀憐與普渡的隱喻，來思考這些解放的結局可能是悲觀的，如《藝旦之家》。

張文環的價值，恐怕就在於塑造深具台灣文化的意涵，藉著多義性的民俗文化參照與隱喻所交織而成的文本張力。藉著這些民俗書寫，張文環所展現的對抗論述可說是雙重的，一方面對抗殖民現代的主流文化。雖然他以日文書寫所創造出來的文學作品，但並非僅簡單地被視為殖民母國日本文學的分支而已，而是透過隱喻巧妙地強烈批判帝國殖民的資本主義。另一方面也深刻地反省並批判台灣傳統的保守社會及其文化。這種不斷地透過書寫自身文化的姿態，所展現的文化啟蒙或文化對抗，使得張文環小說顯得意涵相當豐富。甚至複雜到即使熟稔小說的文字，但無法掌握台灣民俗複雜文化脈絡參照的評論者，可能也無法解讀出張文環小說所隱蔽的意涵，於是容易產生謎一般的印象。這恐怕就是張文環小說動人力量的源頭，透過這麼多鮮明活生生的小人物純真的情慾、利益追逐的困惑生命歷程，以及民間文化巧妙的隱喻，所傳達的深刻反省與文化抵抗。