

# 盆栽、雜碎、枯山水： 劉大任作品中「離散／反離散」交映的風景

朱衣仙  
東海大學

## 壹、前言

### 一、「離鄉」與「返鄉」：魯迅〈在酒樓上〉

一九二四年，魯迅寫作〈在酒樓上〉，小說中描述一名「離鄉」後「返鄉」暫訪的知識分子，眼見舊時熟識的園林已成「廢園」，在酒樓上他遇到一位和他一樣在「離鄉」後「返鄉」暫訪的過往同事。交談間，敘事者歎噓於對方從過去作為一名熱衷於社會改革知識青年，如今卻是滿口「隨隨便便」、「馬馬虎虎」、「敷衍衍」的頹唐中年人，可說在心境上也顯現為一座「廢園」的狀況。

藉由〈在酒樓上〉，魯迅一方面指出當時知識分子迫於環境，離鄉找尋出路，與家鄉、親人、舊友的「離散」處境；另一方面也表現出民國後知識分子失落了傳統文人的社會身份，成為瞿秋白所謂的「多餘的人」，<sup>1</sup> 而與傳統文人身份「離散」的狀況。<sup>2</sup> 這樣的「離散」狀況，經常是評論此文的學者所關注焦點，然而，筆者認為在這篇小說的故事情節中，其實潛藏著「離散」與「反離散」的交詰。此一交詰，是藉由「廢園」中倒塌的亭子旁的一棵山茶樹上所開出的十幾朵「赫赫的在雪中明得如火，憤怒而且傲慢，如蔑視著遊人的甘心於遠行」的紅花，與一株鬪雪而開出滿樹繁花，「彷彿毫不以深冬為意」的幾株老梅所呈現。透過山茶樹上的紅花，離家去國者，被「憤怒而且傲慢，如蔑視著遊人的甘心於遠行」的家鄉與故國所凝視著，這是一種「離散」角度的觀視；透過老梅，「離鄉」則

---

1. 關於瞿秋白「多餘的人」與魯迅〈在酒樓上〉的關係，請見朱衣仙(2015: 48-51)。

2. 關於魯迅〈在酒樓上〉在中國知識分子心史及中國園林史中的意義，請見朱衣仙(2015)。

July 2, 2019 收到稿件／December 3, 2019 接受刊登

《中山人文學報》no.49(July 2020): 87-116

被視為是一種知識分子走出家園「廢園」找尋出路與希望的方式，這卻又是一種「反離散」角度的觀視。

在魯迅寫作〈在酒樓上〉之後的近百年以來，中國知識分子隨著社會變遷與歷史發展，經常是處在「離鄉」再「離鄉」的路上，或「返鄉」又「再離鄉」狀況。在社會身份方面，則處在不斷在被重新定義的過程中。因此，魯迅〈在酒樓上〉的「廢園」景觀，也就成為一種「凝視」(gaze)。這個「凝視」，不斷在交詰著「老梅破雪而出後（離鄉／國）怎樣？」與「離鄉去國者在心靈上是否回返家鄉／祖國？」的問題，而其所詰問著的其實也同時是知識分子身份認同的問題。身處其中的知識分子是以「離散」或是以「反離散」觀點來看待自身的這些處境，與他們在每一階段的處境與所建構的認同相關。配合〈在酒樓上〉的意象，我們或可將這種交詰，稱為「『廢園』凝視」。而這種「『廢園』凝視」之所以成立，其實也與在中國延續一千五百年以上的「文人園林」構設以及「園林書寫」在清末至今的廢落有關。

## 二、「廢園」所「凝視」的「離鄉去國」樣式：從常玉到劉大任

自魏晉（220-419年）以降，文人園林一直是中國文人寄託心志與情懷的文化空間。清末科舉廢除，繼而民國建立，文人失去仕途的進路，一方面不再能夠擁有造園的經濟能力，另一方面也已無仕隱表述的必要，諸多舊有的文人園林漸成「廢園」。而千餘年來伴隨文人園林持續發展的「園林書寫」這種特殊文類，可說是歷代文人藉物境、情境與心境，映現出自我可仕可隱心緒的一個場域，這個場域隨著文人園林的廢落，似乎也已成陳跡。雖然許多舊社會的文人在向新社會的知識分子轉型的過程中，不論是對「多餘的人」的心緒表現，或是面對身份轉變的掙扎與國家處境艱難無助，都偶或藉用「園林」意象以為表現——如魯迅〈在酒樓上〉、沈從文〈玉家菜園〉、巴金〈廢園外〉等——但這些零星篇章僅是這些作家個人創作中偶而出現的園林書寫作品，繼續較為大量從事園林相關書寫的知識分子並不多見。在一九六七年中國文革之前，以周瘦鵑的相關創作較為可觀。但周瘦鵑的園林經營與園林書寫，其實和文人向知識分子轉型的發展一樣，已經由「園林」減縮為「盆景」的格局。

周瘦鵑一九三一年在混亂的時局中，從上海遷居蘇州六年，期間造有周家花園。回上海後除了持續《申報》副刊的編務，同時也以販售盆景補助生計。周瘦鵑曾加入上海「中西蒔花會」，兩度參加比賽奪魁。日軍佔領上海租借後，周瘦鵑於一九四六年再度隱居蘇州，專事盆景研究。前後出版有《花花草草》、《花前瑣記》、《花前續記》等有關花草園藝的散文集。他的書寫，並不似傳統文人的園

林書寫多走抒情言志路徑，而是融入了許多植物學、美學等科學知識，呈現出新一代知識分子的新風貌。在一九五〇年代，周恩來、葉劍英等國家高層都因其園藝令名而前去拜訪周瘦鵑，使他的園藝表現受到文化界一時的重視。但在大躍進之後，造園、蒔花種草的行為和文人一樣，都被將上為「小資產階級」的惡名，以致周瘦鵑在文化大革命中被張春橋點名批判，絕望中，他在一九六八年投井身亡。<sup>3</sup> 這是國共戰爭後，留在中國大陸的知識分子因園肇禍而致悲慘命運之一例。周瘦鵑的死，引人欷噓的是，辛亥革命成功半世紀下來，中國知識分子不只無土造園，竟連委身為「盆景」都不可全。這是留在大陸未去國離鄉的知識分子之狀況，那麼民國以來，拔根離土，化為「盆栽」，選擇去國離鄉的知識分子又如何「靈根自植」的呢？<sup>4</sup>

「盆景」為那個變亂時代選擇不同道路的文人作了聯結，就在周瘦鵑投井的前兩年，在法國的畫家常玉因意外過世於巴黎。常玉在一九一九年為求學而離鄉去國，在日本兩年後，在一九二一年又轉往法國研習藝術。同年在法國和徐悲鴻等人在法國組織「天狗會」，一九二五年，他回到上海短暫停留，繼而又回到法國。當時較他早兩年到法國的林風眠在一九二五年選擇返國，與他同年負法的徐悲鴻也於一九二七年選擇返國，但常玉卻決定留在法國。到了一九六三年，他準備受邀到臺灣任教，並寄出畫作到臺灣籌備畫展，卻因護照的問題，未能成行。一九六六年他因意外而過世，在幾十年間創作的大批以「盆景」為主題的畫作因而戲劇性地「返國」，自此留在臺灣。<sup>5</sup> 常玉的離鄉與離國，雖然出自於學習的目的與生活方式的選擇，被迫「離散」的因素似乎較弱，且他對於留在巴黎生活，是非常自適的。如此，是否就可以純粹用「反離散」的角度討論他的作品嗎？他的畫作是如此表現的嗎？由於「影像有腳」，<sup>6</sup> 一件視覺作品的闡釋，很容易被在不同語境與論述中架接出不同的意義，常玉的生平與心境，又缺乏文字資料可供參酌，所以，本文對常玉作品的闡釋，將伴隨著以「盆栽」為聯結點的相應文學文本進行觀視與討論，最後在結論中，本文將賦予常玉畫作這一類的視覺材料，一個作為「靈根自植」的象徵。

另一種離鄉去國的模式，則主要是非完全出於自願而去國離鄉的。在周瘦鵑投井的前一年，在美華人劉大任為父母與自己兩代人寫作了短篇小說〈盆景〉。

---

3. 以上關於周瘦鵑的生平引用自蔡登山(2010)。

4. 「靈根自植」出自王德威在二〇一八年的論述中對唐君毅「花果飄零，靈根自植」一語的引用，王德威以此語處理在強調向文化母國尋根的「離散」意識與強調在移居地「著根」的「反離散」意識之間是否兩相衝突的問題（王德威 2018：12）。

5. 常玉生平引用自陳炎鋒(1995)。

6. 此語的出處與意義將於本文最後一節說明。

祖籍江西的他，在九歲時隨父母移居臺灣，在臺大哲學系畢業並退伍後赴美國夏威夷大學東西文化中心讀書，次年返臺，分別與陳映真、王禎和、莊靈、尉天驄等人合辦《劇場雜誌》與《文學季刊》雜誌。一九六六年，劉大任再度離臺赴美，就讀於加州大學柏克萊分校政治研究所。次年，他發表了〈盆景〉這篇小說，在這篇作品中，劉大任既描述了因時代而與故土離散一代，只能成為「盆景」而無法適應新土地的處境，也表現了希望下一代能在臺著根的心情。然而，這樣的想望卻無法實現在他身上。因為，劉大任在一九七一年參加在美風起雲湧的留學生保釣運動，在運動中所表現的強烈左翼思想與行動，使得他在之後近二十年因此被禁絕返臺。

即便如此，劉大任仍持續以寫作實踐他所認知的，作為二十世紀中國知識分子對中國、對臺灣應有的國族、社會關懷。同時，他也努力融入西方社會，關注跨文化融合的可能。值得注意的是，在他的寫作中，這些關懷經常都是透過與「園林／園藝」相關的主題或母題而表現的。劉大任是中國「園林書寫」傳統下，一個能展現出當代跨文化新貌的接續者。他從一九六七年寫作小說〈盆景〉開始，到一九七〇年出版《紅土印象》，一九八五年至一九八六年之間重新獲准在臺灣出版作品《杜鵑啼血》、《秋陽似酒》，到二〇〇六年出版《園林內外》，二〇一二年出版《枯山水》，二〇一七年出版長篇小說《當下四重奏》，前後五十年間，共出版三十餘本著作，其中幾乎每部著作的主要篇章中都有著「園林」這個一貫的主題或母題。值得注意的是他其實透過「園林／園藝」的書寫行動，在社會變遷與地理移動的時代處境中，為現當代中國知識分子在離散過程中自我認同的變遷寫下一頁心史。

文人園林在晚清民國後失去其存在於中國的社會基礎而廢落，而劉大任以臺灣、非洲、美國為場域的園林書寫卻勤耕不輟。他揉合當代文人所具有的科學的視域與家國歷史變局、個人地理遷徙與文化交遇，開展出有異於傳統的園林書寫，自有其跨時代與跨文化意義。值得注意的是，劉大任的作品數度與魯迅的〈在酒樓上〉互文。而即使未與該小說有明顯互文，他也經常在「『廢園』凝視」意識下，既述寫了從魯迅以降，知識分子在跨文化交遇中扞格、交融的狀態與歷程，也銘刻了遷臺之後又散跡異國的一代知識分子的認同變遷。我們其實可以在這些園林書寫作品中觀察到，其中交雜的往往是一種在「離散」與「反離散」之間交互折衝的情懷。只是，由於劉大任的作品始終「不忘故國」，以及他在美參與保釣而長久被禁絕返臺的一段歷史，使得既有研究多注重其作品中的「離散」情懷，<sup>7</sup> 以

7. 關於劉大任作品中園林書寫的相關主要研究有：侯如綺的〈王鼎鈞《土》、劉大任《盆景》〉與張系國《地》的土地象徵與外省族裔的身份思索〉、徐聖心〈在異域回眸中國：

及海外知識分子失落的狀態，卻忽視了他許多作品中，其實同時存在有「反離散」的一面。當然我們也可以說一般會僅著眼於「離散」視角，多少也是因由於「國族論述」這種習慣性觀點，或者說是出於國族主義的意識型態。如能同時也以「反離散」觀點討論劉大任的園林書寫作品，一方面可提供新視點，另一方面也可與國族主義的想像進行辯證，發展出解除意識型態宰制的觀視角度。透過「離散」與「反離散」的雙重觀視，將可以瞭解到，這兩者經常是處於共構的狀態，任何一個都不會是分析「華語語系文學」<sup>8</sup>的唯一向度，其中存有的只是彼此在消長之間，為了「自植靈根」而動態流轉的「勢」而已。<sup>9</sup>

本文將以「華語語系」研究為語境，由劉大任作品中，經常可以讀出的「凝視」來源——魯迅小說〈在酒樓上〉中的「廢園」意象——為出發點，提出「『廢園老梅』破雪而出後怎樣？」的問題，藉以說明劉大任「離散」焦慮與「反離散」心緒交雜的精神根源。接著以劉大任分別書寫於其生涯中早中晚三期的四篇小說——〈盆景〉一文以及兩篇與魯迅寫〈在酒樓上〉明顯互文的〈且林市果〉<sup>10</sup>、〈從心所欲〉、〈枯山水〉——觀察所謂「離散」一代的中國知識分子，如何以「盆栽」、「雜碎」與「枯山水」為意象，表現出與「離散」情懷協商折衝後的「反離散」心境。<sup>11</sup> 為了具體化本文論述，並基於史書美在提出「華語語系」一詞的著作《視覺與文化：跨太平洋華語語系表述·呈現》中提醒我們「視覺媒介」的操弄性與在論述中的自由生產性，本文將同時以常玉繪製於一九五〇年至一九六六年之間的三幅盆景畫作，作為本文「盆栽、雜碎、枯山水」論點的視覺性表述。<sup>12</sup> 文末則以常玉的另一幅「盆景」圖，為「『破雪老梅』出走後怎樣？」的問題，提出本文通過劉大任的園林書寫，所觀察到的答案。

---

劉大任袖珍小說的文化反省與吳明益〈造心景，抑或安天命？論劉大任《園林內外》中的園林觀與書寫特質〉。相關書目資料請參考本文「引用書目」。

8. 關於「華語語系」的概念與定義，請見史書美 2013：14-69〈導論〉。
9. 「勢」的概念出自王德威，在王德威的觀點中，去國離鄉者所面對的「離散」與「反離散」的狀態，無非是處於一種流動的「勢」當中（王德威 2013：12）。
10. 〈且林市果〉於一九八四年發表於《中國時報》。
11. 劉大任在二〇〇九年出版的《殘照》中，將過去分別在《紅土印象》（1970）中出版的〈盆景〉（寫於一九六七），在《秋陽似酒》（1986）的〈冬日即景〉（寫於一九八四 - 一九八五年）與〈且林市果〉（寫於一九八四 - 一九八五年）重新收入，顯示這幾篇小說在劉大任的創作脈絡中是有其關聯性的。
12. 本文將不多論及常玉的創作背景與脈絡，原因請見最後一節。

## 貳、從「廢園老梅」到「盆景」

### 一、「廢園老梅」破雪後怎樣？：〈在酒樓上〉對離鄉知識分子的詰問

「娜拉出走後怎樣？」這是魯迅以雜文，為中國婦女的出路，所提出的著名問題。至於他所更為關心的中國知識分子出路，則是在一九二四年以〈在酒樓上〉這篇小說中以「廢園」中破雪而出的老梅，來表現出希望的。也由於山茶花對離鄉去國者的「凝視」，離鄉去國的知識分子，似乎不斷被詰詢著「『廢園老梅』破雪後怎樣？」的提問。或許是基於這種「廢園凝視」作用，在劉大任的相關書寫中，多次出現與〈在酒樓上〉的互文。我們甚至可以說，劉大任的園林書寫似乎一直處在〈在酒樓上〉這篇小說的凝視中，這個凝視在不同的歷史時期，與不同的地理位置與認同處境中，不斷扣問著去國離鄉的中國知識分子之精神出路與認同。而在透過劉大任作品，探討他如何回答此一問題前，我們須先回到〈在酒樓上〉的故事中，看看何為「廢園」如何凝視著離鄉的知識分子。

〈在酒樓上〉的故事是這樣的。中年的敘事者離鄉多年後因事返鄉，發現故鄉竟已人事全非。進了過去常去的酒樓，也已無人識得他，他只能在酒樓的二樓苦悶獨酌。視線往窗外俯視，看到鄰舍的園子，竟已成廢園。廢園中炯炯閃閃地破雪而出、綻放紅蕊的老梅與一株開著紅花的山茶吸引了他的目光。此時木梯上傳來響聲，定睛一看，竟是過去在家鄉中學任教時的同事呂緯甫。呂緯甫也是從外地回鄉暫訪的。在兩人的交談與敘事者的敘事中，可知呂緯甫和敘事者過去都曾經是熱血青年，曾一起積極參與改革事務，曾「連日議論些改革中國的看法以致於打起來」。但在敘事者的觀視中，現在的呂緯甫卻已成了眼神消沈、滿口「無聊」、「隨隨便便」、「模模糊糊」、「敷衍衍衍」的頹唐中年人。敘事者對呂緯甫這名過去的「新青年」現在的工作竟是在外地的同鄉家裏教兩個小孩讀傳統的「子曰詩云」和《女兒經》大感驚訝，但呂緯甫卻回答以「你還以為教的是ABC嗎？」、「無乎不可。這些無聊的事算甚麼？只要隨隨便便…」，似乎並不以為意。然而敘事者注意到神態語氣消極頹唐的呂緯甫，在緩緩四顧，視線接觸到廢園時，卻閃出「射人的光」來。這「射人的光」是過去教書時，敘事者從呂緯甫眼神中常看見的。（魯迅 1997b）

如果我們說〈在酒樓上〉的廢園象徵了辛亥革命成功十餘年後，知識分子在「徬徨」中所走入瞿秋白所謂的「多餘的人」處境與心態，那麼那在廢園中鬥雪而出的老梅，應該是象徵著一種希望。從〈在酒樓上〉的這些情節，可看出一九二〇年代中國知識分子的處境，而值得注意的是故事中的敘事者和呂緯甫都是離鄉追尋出路的知識分子，他們的返鄉都是暫時的，接著還要繼續離鄉。雖然他們的離鄉，並非去國，但這樣的情節，卻也為我們鋪陳了清末之後百餘年間，知識

分子進一步「離鄉去國」的景況，其中固然有被迫離鄉去國者，但主動出國學習者，亦在所多有，劉大任由大陸到臺灣，再由臺灣到美國，則兼具這兩種情況，其作品中的「離散」與「反離散」情懷的拉拒與辨證，以及從中表現的知識分子認同之變化，是值得觀察的。

## 二、「盆栽」著根的可能

從小跟隨父母由中國大陸移居臺灣的劉大任，曾經用「盆栽」來象徵他的父母一輩，甚至他自己的一輩，也就是在一九四九年左右從大陸移居臺灣的「外省人」當時的心境，同時也探問著盆栽植物在移居地的土地上著根的可能。一九六七年，劉大任寫了〈盆景〉這篇小說。<sup>13</sup>

「盆景」的主角是從事農業實驗的華銘泉教授，他和太太李玉芬都是一九四九年從大陸移居臺灣的「外省人」。華教授在臺二十年，一心想培育出一種品質好過他家鄉所出產的江西南豐「貢橘」的本土優良蜜橘。他考慮成功後將橘子命名為「豐臺」。在家務上，他對女兒華筠的不打算出國讀書，有點不開心，因為他覺得年輕人要有理想。他實驗室裏的學生顏建邦是華筠的男朋友。顏建邦能進入華筠的世界，看在李玉芬眼裏，覺得就像飛入他們園子裏自行生長的蘆葦一樣，是讓人覺得「土」而刺眼的野生植物，原因是顏建邦為臺灣本省人，即使顏建邦實際上是個懂得體貼華教授心思的男孩，李玉芬卻還是嫌他「土」，而華筠喜歡的卻也是他的「土」。故事結局是，就在華教授主張對女兒的感情順其自然，李玉芬處心積慮策動自己不肯在臺灣留種的弟弟李仕元和他一起反對顏建邦為婿的當兒，兩個年輕人卻已自行成婚了。

除了蘆葦花所代表的象徵之外，這篇小說，對第一代外省人的心境描寫，既有著「離散」的意味，<sup>14</sup> 也有著對臺灣出生的外省籍第二代的「反離散」期許。故事的一開始，就描述華教授在清理花圃裏面的「元老」植物，顏建邦注意到華教授是把花圃裏的「元老」整株連根完整掘出來的，猜測到老師的心思，顏建邦便不聲不響的幫忙把「元老」種進花盆裏。他明白「元老」對華教授的象徵意義。

我昨天還幫他清理了 A 圃，把那些「元老都拔除了」。差不多二十年的老木了，總還是水土不服，記不記得那棵永遠不開花的？你父親卻好像有點捨不得燒掉…後來幫你父親裝了盆，送回你家去了。(78)

---

13. 劉大任(1970)，創作時間為一九六六年。

14. 關於〈盆景〉侯如綺曾有詳細的分析，請見侯如綺(2010)。

透過這樣的描述，表現出像華教授這樣的第一代外省人到臺灣二十年卻還是水土不服的情況，他們想要本土化，卻又做不到，最終只能像花盆裏的植物一樣，無法在土地上著根。但是對於第二代是要繼續處於離散感，或是要在這片土地上著根，這樣的第一代人，卻是抱持著「順其自然」的態度。而這樣的態度，在某個程度上，已經是一種「反離散」的表現。尤其是華教授一心想培育出本土種的優良「豐台橘」，更是一種積極讓下一代本土化的「反離散」心緒。李仕元基本上和華教授的處境是一樣的，但相較於華教授，他自身「離散」的心緒更強，卻同時對下一代的「反離散」態度也更加強烈。他在表明自己不婚的念頭時，說出「叫我在這裏留種？三個字，辦！不！到！」這麼強烈的語句，可是在李玉芬嫌顏建邦「其他都還好」，「就是有點土裏土氣的」(80)，也顧忌女兒如果嫁給本省人，生活習慣不一樣，會跟婆家處不來(84)，李仕元卻頂撞她說：「土有甚麼不好？你難道還讓你的女兒跟你一樣，做一輩子的水草」(81)，李仕元這裡所用的「土」字，極具巧思的，兼具「俗」與植物用以著根的「土壤」之意義。

成為盆栽的元老植物的著根可能，是在下一代。劉大任在這篇小說中以隨風



圖一：常玉〈菊〉  
92x51cm，油彩木板  
1950年代  
國立歷史博物館收藏



飄散繁衍出許許多多後代的蘆葦花，表現出這種想法。首先是，華筠和顏建邦時常在河灘上欣賞開滿一大片的蘆葦花，顏建邦也常憶起他家鄉河牀上的蘆葦花。另外，小說中也明白說出顏建邦是像蘆葦飛進華家庭院自行著根生長一樣地進入華筠的世界。而華教授對家中庭院那形成特殊風景的一叢野生蘆葦草，有著一份不能解釋的，「難以捨棄的蕪雜」。他思索其中原因，認為可能是「一輩子都摸索著人工的、細緻的土壤吧」。華教授對庭院中野生蘆葦看似採順其自然的態度，但當他看見被剷除的蘆葦又怒生開來時，卻是難免有些歡喜的。他對蘆葦的感覺，正呼應了他對華筠與顏建邦在一起的態度。而李玉芬對院中蘆葦是以近乎潔癖的方式，欲以皆盡除之。李玉芬對蘆葦生長在自家庭院的排斥，也呼應著她對女兒選擇和本省人在一起的排斥。至於華筠對蘆葦花的態度，則表現於一次他們在河牀上看蘆葦花時，華筠對顏建邦甜甜說道：「你穿上軍服的樣子一定更土」，華筠對於顏建邦宛如蘆葦花的「土氣」，是欣賞的，以此亦可帶到對脫離「盆景」處境，在這片土地上著根的肯定。因此，蘆葦在這篇小說中可說是扮演了「反離散」的象徵角色。盆栽與蘆葦，這是劉大任〈盆景〉小說中「離散」與「反離散」交映的風景。

這種二十世紀中國知識分子所處的「離散／反離散」交映的風景，可從畫家常玉的一幅「菊花盆景」畫作獲得視覺呈現（圖一）。常玉在與〈在酒樓上〉的寫作時間相似的一九二〇年代「出離祖國」，遠赴法國學習，他在巴黎所繪製的這張畫，色調、主題都承續傳統的中國文人畫風格。菊花素有隱逸意象，而常玉慣於勾勒的屈拗菊枝，呈現宛如象徵文人風骨的太湖石物象。若將畫面上的花盆去除，則此畫儼然是一幅象徵文人隱逸情懷與文人風骨的「湖石菊花圖」。而多了一個花盆，似乎述說了二十世紀文人／知識分子如「盆栽」般的離散狀態，卻也有了移植播散的可能。這幅畫中的花盆的盆面是空白的，與常玉其他很多盆景畫作常出現的畫有中國文化符號圖案的花盆很不一樣。在這幅畫中的空白花盆有如空白的符徵(signifier)，賦予了文人扣連其他符旨(signified)／文化的可能。

### 參、「『廢園』凝視」下「離散／反離散」交映的風景

劉大任寫作〈盆景〉之後經過兩三年便參加在美留學生的保釣運動，並因此放棄就讀中的博士學位。在保釣活動中的強烈左翼表現，使他無法返台。直到一九八五年，他在這近二十年間的文學創作，才得以在臺灣出版。而這二十年間的中國，無論是文革，或是文革結束後他返鄉所見，「廢園」只有更見蒼涼而已，這些心境都呈現在他一九八五年出版的幾部作品中，而其中有兩篇小說，明顯與魯迅〈在酒樓上〉互文。根據劉大任的自述，他在中學時就已讀過魯迅的作品，當時他從圖書館無意中找到一本《魯迅選集》，從中讀到幾篇魯迅的重要小說，其

中就包括〈在酒樓上〉(152-153)。

劉大任在精神和魯迅的聯結，實質是發生在參與保釣運動的那段歷史中。他曾提到「保釣運動的主流派，始終受魯迅的精神籠罩」，但魯迅影響了海外的保釣運動這一點，「好像也不見人談起」(154)，他說：「保釣運動期間有這麼一種空氣：魯迅與毛澤東是沒有分別的，兩人代表的是同一種理想主義」。雖然他承認魯迅對文革及保釣運動的影響，但劉大任也表示：魯迅在那個政治掛帥的時代，被化約為「正義、進步、光明、偉大這些空洞的字眼」，其實變得「一絲活人氣都沒有」。一如余華是在文革結束後，去除偶像崇拜，才真正認識到文學的魯迅之精彩(余華 135-157)，劉大任則是在保釣運動退潮後，才「第一次接觸到文學的魯迅」(156)，這裏強調的是「『文學』的魯迅」。

上述的說法出現在劉大任一九八六年發表於《九十年代》的〈把魯迅拿過來〉一文。從篇名可以看出是劉大任由魯迅所謂的「拿來主義」所「拿過來」用的。魯迅在一九二五年發表〈墳·看鏡有感〉，文中主張對外來文化要開放心胸，盡量吸收，為己所用，並直接提出「拿來主義」一詞表達這種概念，期藉以處理中國的問題，並創造符合時代並具有中國風貌的新文化。這樣的態度，其實也是劉大任在文化上的態度與實踐，這一點由他所從事的園林書寫那「兩個半調子合成的怪胎」取向，可以看出來。另外，劉大任感受到魯迅的政治偶像外衣被去除後，其作品背後有其跨越時代的真正意義與價值，也就是有所謂的「過去不了的東西」，他說：

當然，我們的時代，已不是魯迅的時代。魯迅的龐雜作品中，有不少東西也隨著他的時代一併過去。但有些東西是過去不了的。對於這些過去不了的，何不學學魯迅對待西洋文物的那種氣魄，把他拿過來！(1992a 156-157)

而甚麼是劉大任在這裏所指的「過去不了的呢」？筆者認為是中國知識分子不論身在他鄉異鄉，對自我身份的追尋。這種自我身份的追尋包括個人作為知識分子對個人、個人與家庭、個人與國族責任關係的尋索。這一點從他三篇與魯迅〈在酒樓上〉相互文／疊影的小說中，可以看出來。如本文第一節〈前言〉中所述，〈在酒樓上〉的主要場景包含一座廢園，「廢園」也是該小說中的主要意象，而劉大任三篇與〈在酒樓上〉互文的小說，也都與園林書寫有關。這三部小說分別是〈冬日即景〉、〈且林市果〉〈從心所欲〉。其中〈冬日即景〉明顯挪用了〈在酒樓上〉那廢園中奮力生長的雪中老梅意象，而〈且林市果〉一文，如王德威在《華夷風》的〈史與勢〉一文中所指出的：「儼然重寫魯迅的〈在酒樓上〉」、「以此展開有關革命與虛無的對話」(王德威 2016: 327)。至於〈從心所欲〉一文，劉大任

則是直接在標題後，以刮號寫出「(仿魯迅〈在酒樓上〉，錯其意行之)」。<sup>15</sup> 這三篇小說都從〈在酒樓上〉「借景」。<sup>15</sup> 〈在酒樓上〉對不同時期的劉大任來說，都施展著一種「『廢園』凝視」的作用。

### 一、〈冬日即景〉的「離散／反離散」景致

劉大任的〈冬日即景〉<sup>16</sup> 這篇小說描寫的是一位居住於美國知名大學近郊的中國教授的心境。故事開始不久，鏡頭就帶到「從住宅二樓的書齋後窗下望」的畫面，鋪陳出「在酒樓上」的場景與觀看角度(114)。接下來以極大篇幅細細描述在樓上所望見的一片白茫茫「無遠弗界」的隆冬雪景，鏡頭所到之處有「殘梗橫斜、亂石疊砌的荷池」，一派「廢園」景致。

接著鏡頭在照出「一片幾近死寂的素白景觀」後，聚焦於院中的「一株火紅的日本雞爪楓」(114-115)。這雞爪楓「看久了……好像具有某種超世間的魅力，牢牢地抓住觀者的視線，反而把周遭的死寂全部點活，成為氣韻生動的焦點」(115)。不同於魯迅的簡筆，劉大任是同時以花鳥畫的細緻與山水畫的蕭疏蒼勁，繪製出這幅宛如「氈雪老梅」的景致。中國園林造景，所從者為畫意，看來劉大任的紙上造園，亦復如是。然而這株「骨架布置蒼勁有力，古意盎然的「雞爪楓／老梅」，在文本的描述中，卻是「宛若不見刀痕自然天成的老椿盆栽」(116)，這不啻是曾化為盆栽卻又著根生長的廢園老梅，呈現出「離散」與「反離散」交映的情懷。

到了夜半，中年教授「背剪雙手，漫步過荷池邊緣雪深不及掩埋的嶙峋山石」(116)，在美式花園中有荷池造景、「嶙峋山石」等中國園林意味的景物(114, 116)，顯示園主人那不忘故國，依違於傳統文人身份的情懷。接下來小說的描述是：中年教授走入園中，「在殘雪中四處撥弄」，然後手指「在露出表土的黑洞裏探索，忽然觸到一星星尖銳凍硬的物體」，接著描寫他：「啊！一聲輕喟」。原因是他看見「一株迎春最急切的藏紅花，芽尖上還頂著小小一片積雪的壓迫，尚未張開的水仙合抱狀的綠葉夾層裏，已明顯透露著淡紫色花蕾的飽漲了」。於是他臉上「閃動著狂喜」，「輕輕揮開殘雪」，「從土壤裏順勢輕輕拖出兩條被壓彎的外層葉片，拉撐撫直，然後以極其溫柔的口吻對它們說：『別緊張……壓不住的……壓不住的』」(117)。這段情節，使人聯想起楊逵的〈壓不扁的玫瑰〉。他幾次不斷說著：

15. 「借景」是中國園林造園美學之一種，指在實體空間中「納園外之景為己用」，也指在想像空間中透過造景元素或題景的語詞，產生文學或文化意象的聯結。

16. 據劉大任在《秋陽似酒》的後記所述，該書十五篇作品都寫於一九八五年十一月十四日之前一年多期間，以此推斷〈冬日即景〉寫作時間約為一九八四—一九八五之間。請見劉大任(1986: 219-211)。

「……壓不住的……站起來了……站起來了……」，後來甚至用音調高得出奇的聲音，抬頭高嘶喊著：「站起來了……站起來了……」。如此戲劇化的情節，呈現了一個已生活在美國土地上的中國教授，是如何地心懷故國，其離散情懷可知矣。然而，此時「雪地上兀立的猩紅色雞爪楓，不知甚麼因緣，頓然中抓住了他」。在癡望中，他在雞爪楓前立定身軀，聲音轉回溫柔地說：「……站起來了，中國人民站起來了，中國人民從此站起來了……」(117-118)。這由高亢逐漸轉為溫柔的聲音，可說迴盪的是那掙扎於「離散」與「反離散」之間的情懷。

## 二、〈且林市果〉的「離散／反離散」景致

與〈冬日即景〉同樣寫作於一九八〇年代的〈且林市果〉，同樣呈現了劉大任在保釣運動後十餘年後，在「離散」與「反離散」間往復的心境。小說一開始先鋪陳了週日下午冷清的紐約的唐人街為場景。敘事者與朋友約在唐人街，友人卻因故未到，他只得獨自一人帶著幾分落空的心情，在成列的禮品店、茶餐廳、生果攤和雜貨舖所組成的一種既非異國又非鄉土的雜碎風景裏，漫無目的地溜達徘徊(87)。敘事者在百無聊賴中從唐人街的中國藝品店買了一個上面繪有胡亂幾筆蘭草的紅泥花盆(88)。之後，如同魯迅在酒樓上遇到呂緯甫的情節，劉大任在賣中文書的小書舖裏，遇見了一個在保釣時代一起「搞革命」的同志老孫，他們同樣都是當時從臺灣留學美國的學生。這位革命同志在保釣時的表現是：「放電影，他總是搶先搬桌椅、掃地；開大會，他一定掛上紅臂章維持秩序；碰上遊行示威的大場面，五呎五吋的他，卻是扛大旗的好材料，走上幾十條街不必換手不說，再大的風，旗子照樣不歪不倒」(89)，而這樣的一個保釣大將，在此時不但身材走樣，他來到這個小書店，竟還了二十五本的武俠小說，又借了三十六本(90)。

有如〈在酒樓上〉敘事者所遇到的老同事呂緯甫一般，老孫已從一個參與社會「革命」的熱血青年，變成一個沈迷於武俠小說，「敷衍衍衍」過日子的中年人。而「且林市果」是他們以前高唱「國際歌」遊行時，幾度經過的地方，當時還有人從附近的大樓丟東西下來砸這些遊行隊伍，更有人從窗口大罵「打死共產黨」(9)。老孫現在就住那棟大樓的九樓，老孫說他家的窗口正好對「且林市果」裏的「華裔陣亡軍人紀念碑」牌樓。接著，老孫邀請敘事者上樓去喝一杯聊聊。有趣的是，作者特別安排老孫的住處是在「九樓」(91)，「九樓」與「酒樓」的同音對照，增添了與魯迅〈在酒樓上〉互文的意味。而他們提了竹葉青，上了九樓，邊喝酒邊回憶從前的情節，重現的又彷彿正是〈在酒樓上〉的場景。但他們往下望見的不是廢園，而是「且林市果」。

「且林市果」是紐約華埠／唐人街的一個小廣場，英文名為 Chatham Square。

之所以被以「且林市果」這樣怪異的語詞命名，根據該篇小說文末注解，其實是由英文名稱對應到老輩華僑的臺山話發音，為「當地約定俗成的中譯」(96)。「市果」是 square 的音譯，但 square 很清楚的是「廣場」的意思，紐約市裏有很多大大小小的廣場，為何華人卻選擇不將 square 意譯為「廣場」，卻選擇音譯為「市果」？這似乎是一種文化上的策略，也表現了有許多華人移民其實是不諳英文的，他們需要仿音的譯名，才能與在地連結，但卻也因此使這個地名變得像個不中不西的「雜碎」。用這樣的名稱用來代表唐人街這種不中不西像「雜碎」一樣的地方，更是格外地生動，因為這名稱同時也可映射出許多美國華人在文化上不中不西、雜碎化的狀態。劉大任以「且林市果」為篇名，確有其耐人尋味之處。

在〈且林市果〉中，敘事者兩次說到唐人街是「新舊雜陳，中西合併」(86)的，又說：放眼既非鄉土又非異國，看到的是一種「雜碎風景」，並且從飲食衣著來呈現紐約華人在生活、語言上的雜碎性：

大家吃的，都是雜碎，穿著方面，也大抵相當雜碎，連日常講話，也是不南不北，半中半英的雜碎，只不過我們的中文，倒多少是一個調子，都是一律的「注音符號國語」，唯一的差別，祖籍北方的，還殘留一點捲舌音，南方人的 LR 不分，仔細聽，也還聽得出來罷了。老孫談起他的山西老家來，也有那麼一點不中不外的味道，聽久了，也無非覺得又是一種雜碎。(91)

在這裏的一連數個「雜碎」，使我們敢於判斷〈且林市果〉的關鍵詞應該說就是「雜碎」。至於要瞭解劉大任透過「雜碎」一詞，是想表現「離散」中國人從臺灣二度「離散」到美國後的怎樣一種狀態，且讓我們先說明「雜碎」一詞在美國社會與在美華人社羣的特殊意涵。

「雜碎」(Chop Suey)其實是一道在美國被用來象徵中餐館的「中國菜」，但在美國大受歡迎的這道菜，在中國卻很少有人聽過。又或許中國民間曾有「炒雜碎」這道菜，但美國的這道把雜七雜八的肉類和青菜混在一起快炒出來的「炒雜碎」，就配料、風味與烹飪方法來說，都是迎合西方人口味後所創造出來的菜式。但因為這道菜在美國受到廣泛的喜愛，所以在一九〇〇年到一九七〇年之間，「炒『雜碎』」就成了是美國中餐廳的代稱(劉海銘 2)。在那些年代中，雜碎館曾經遍佈美國大小城市，而餐館工作也就成了華裔美國人的一種族裔標誌(劉海銘 3)。但「雜碎」一詞更重要的意義是，它象徵了華人在海外的艱難謀生狀態下，對自己的文化進行一些調整，以與移居國的文化有所融合，獲得謀生的可能。正如劉海銘所說的：「追溯華人雜碎館的歷史讓我們瞭解到，移民史其實也是不同文化的『磨合』史」(劉海銘 3)。因此，「雜碎」也可以被用來象徵移民社會中，

不同文化之間的磨合。劉海銘對此「雜碎」現象，下了這樣的註腳：「美國華人文化認同的形成並不是一種簡單的中西文化混合，而是中國移民及其後代在適應一種新的社會環境時，建構出一種新認同和新的文化意識的過程」（劉海銘 3），這就是「雜碎」在文化與認同上的意義所在。

美國藝術家霍普(Edward Hopper)在一九二九年曾繪有一幅〈雜碎〉(Chop Suey)的名作。畫面上兩位紐約時尚都會女子坐在餐廳裏，從餐桌上的紫砂壺和窗外招牌上所露出的 Suey 字樣，可知這是一家高檔的中餐館。此畫印證了在一九二〇年代，「雜碎」不再只是小型中餐館的代稱，也已經是紐約中產階級上班族生活圈的一部分了。正因為如此，霍普才能以挑高的空間表現，使整個畫面卻顯現出一種孤寂感。這件作品使得霍普更被認為是最能呈現紐約人的孤獨感的一位藝術家（劉海銘 10）。我們可以注意到，劉大任在〈且林市果〉所使用的「雜碎」意象，透過霍普的〈雜碎館〉這張畫中所表現的孤寂感，更能與魯迅〈在酒樓上〉的孤寂感與廢園心緒產生聯結。

在〈且林市果〉中，老孫的種種表現，都顯示他雖已不再有參與保釣時的熱情，卻還一直處在一種離散情懷中。老孫結了婚又離了婚後，一個人住在唐人街，雖然他說這樣他只要步行就可以到附近的華爾街上班，當大通銀行的電腦程式員；另一方面唐人街有各式的中國食物，可方便他不開伙。但看在敘事者眼裏，他其實是將自己包覆在中國世界的假象中。敘事者一直覺得老孫家的陳設有些甚麼不太一樣的地方，卻又不知道究竟是甚麼怪怪的。直到老孫家廚房的壁鐘敲完十二下後，出現一段「東方紅」的音樂，敘事者才恍然大悟，原來老孫一屋子裏的裝修、家具、用品，「幾乎沒有一樣不是大陸來的土貨」（95）。另外在喝酒聊天時，老孫三彎兩拐的總是導入和他山西老家有關的話題，種種顯現的都是他的離散意識。對於老孫的話題，敘事者一方面因沒興趣而感到不耐煩，另一方面他近幾年聽了很多類似的，以中英夾雜的方式談著開放後回大陸老家情況的牢騷話。聊到最後，敘事者對自己就這樣耗掉一個星期天的晚上，似乎有點惋惜，但轉念一想，又尋思到：「不過又有甚麼分別呢？」（95）。儼然他也已成〈在酒樓上〉裏滿口「無聊」的呂緯甫的化身了，這暗示了敘事者其實也同樣已失去過去保釣時的熱情。

將〈在酒樓上〉與〈且林市果〉兩篇小說作一比較，在〈在酒樓上〉裏的酒樓上，敘事者與呂緯甫低頭俯看著的是一座廢園，廢園中吸引他們目光的是園中的鬥雪綻放的老梅與山茶花，他們看到的是離鄉帶來的一絲希望與對「歸鄉」的期盼。但是在〈且林市果〉中，覺得「沒有甚麼分別的」敘事者，此時「在九樓上」俯看到的「且林市果」景致，卻是「看起來就像縮進一口深不見底的古井裏面去了一樣。只不過，午夜的唐人街，還有些未滅的燈光，悠悠地烘照著那座不

起眼的水泥牌坊」(95)。對應魯迅另一篇小說〈藥〉，當迷信的老拴抱著沾了革命份子鮮血的饅頭，以為可以治兒子（中國）的病，以致覺得眼前走的是金光大道時，他背後破落缺字的「古軒亭口」牌坊（魯迅 1997a），與此午夜的唐人街未滅的燈光所悠悠地烘照著的不起眼「且林市果」「華裔陣亡軍人紀念碑」水泥牌坊，同樣映現著是對過往革命熱情的遺忘，劉大任這又是對魯迅實施「拿來主義」了。

小說讀到最後，我們可以瞭解，敘事者之所以會覺得這一個夜晚會是白白耗掉的，出自於有如呂緯甫般頹唐的老孫，讓他看見了一個和老孫同樣的自己。老孫一屋子的中國土貨與滿口都是山西老家的談話，都顯現出老孫有著去不掉的家國「離散」情懷，而他自己今天買了中國樣式花盆，又與老孫的家國情懷有何不同？此刻，這種「離散」情懷，已是敘事者想要放掉的了。所以在故事結束時，敘事者回到家裏，發現在唐人街藝品店所買的粗陶花盆，竟然忘在老孫家裏，「歸入他一屋子收藏的外銷土貨裏去了」(96)，心裏的想法是「這可能一天裏唯一完成的一件事」。而且「幸運的是，卻是無意間得之」(96)。最後這兩句話，頗耐人尋味。敘事者其實心裏已經不想要那個來自祖國，上面繪有失根蘭草這種中國文化符號的花盆了。這樣的結尾帶出「雜碎」的雙重意涵，老孫那種不忘故國、既中又西的「雜碎」樣貌是「離散」的。中餐館的「雜碎」菜色所代表的華人文化與移居文化的融合，是「反離散的」，而後者才是敘事者在此時走入的心理狀態。

劉大任這篇〈且林市果〉藉由與〈在酒樓上〉的互文，建構出新的認同的表現，印證了在史書美《視覺與認同》中提出的一個論點：「華語語系樂用的表述模式是互文的……性並不只是重寫或重新發明，而是建構新的認同與文化的方法」（史書美 2013: 64）。在劉大任對〈在酒樓上〉的互文上，可以看到其所表現的是史書美所謂的「華語語系表述藉由文化生產的行動與實踐」，這種實踐「顛覆了中國的象徵整體性，並且投射出一個新的、超越僵化的中華與中國性的象徵系統的可能性」（史書美 2013: 64），劉大任的這種互文表述，可說是既建構與新社會與文化交融的形式，也仍保有與母國歷史連繫的跨文化想像共同體。

〈且林市果〉除了與〈在酒樓上〉的互文而帶入廢園意象之外，表面上似無劉大任所慣於用為主軸的園林書寫，但小說中那最後被忘卻的「紅泥花盆」，不正承續了他數十年不離的園林書寫的脈絡。而可用來映照〈且林市果〉中的紅泥花盆與雜碎主題的視覺作品，是常玉所繪的一幅「雜碎盆栽。」

### 三、「雜碎盆栽」的雙重風景

常玉諸多〈盆景〉作品中，有一幅以其「雜碎」性，特別引人注目（圖二）。該畫作有著紅色背景，盆景中的植物有著詰屈的枝桠，枝桠上熱熱鬧鬧的「長滿」



圖二：常玉〈盆栽〉  
131x72cm，油彩木板  
約 1955 年  
國立歷史博物館收藏

各式各樣不同的花果，特別引人注目，策展者對此畫的詮釋是：

此件盆栽帶有西洋聖誕節的歡樂氛圍，再以中式的青花瓷花盆作為點綴，花盆放置在咖啡色的木桌上，白色鹿角枝梗屹立於畫面中央，石榴、桃子及各式花朵，顯得熱鬧非凡，色彩繽紛。畫面中央狀似枇杷的藍色果實尤其特別，引人注目。這些不同主題的花果並置，連結至一處超現實的世界，給人無限想像的空間。常玉身處異國，適應當地生活的同時，又掙扎於不同文化之間；表面上浪漫不拘，實際卻努力適應巴黎式的生活，他的創作中可見熱情與保守重複擺盪，這件作品雖帶有年節的快樂，卻予人一種不真實的感覺。<sup>17</sup>

分明是「熱鬧非凡，色彩繽紛」，帶有年節快樂氣氛的畫面，卻似乎是因為畫中

---

17. 此段話為二〇一七年在國立歷史博物館的《相思巴黎：館藏常玉展》中〈盆栽〉一圖的展場說明文字。



的中國元素，二〇一七年在國立歷史博物館的常玉展的策展者卻對此畫給出「常玉身處異國，適應當地生活的同時，又掙扎於不同文化之間；表面上浪漫不拘，實際卻努力適應巴黎式的生活」這樣的〈盆栽〉論述。若果真如此，那麼刊載於《藝術地圖》的〈從蒙柏那斯說起：常玉在巴黎〉一文，所描述的常玉，卻彷彿是在抵抗這種「離散」觀點：

浪漫開放的常玉一到花都便被其熱情爛漫的生活和街頭文化所吸引，加上他本身的率性和懶散，使他選擇和其他中國留學生不一樣的道路……常玉出身富裕，人美豐儀，能拉小提琴、打網球、撞球，抽中國水煙，逛夜總會，假日喜歡拿著名貴照相機和友人郊遊，儼然一風度翩翩的富家公子形象。其「我行我素」的性格又和當時的法式個人主義「一拍即合」，在巴黎的生活，可說是如魚得水。加上在藝術上以其獨一無二的水墨裸女嶄露頭角，故當其他留學生紛紛回國時，常玉這匹脫了韁的野馬再也不能受傳統禮教的束縛，毅然選擇留在巴黎，呼吸浪漫逍遙的空氣。

(Dreamhunter 2006)

如果像此處所描述的，常玉在巴黎如魚得水，那麼他對中國元素的運用，有沒有可能只是一種「文化資本」，未必有太多「鄉思」的成分。而那盆景中白色鹿角枝上，超現實地長在同一枝幹上的「石榴、桃子及各式花朵」，呈現的會不會只是一種不同文化一體交融後的「雜碎」，其實是一幅「反離散」盆景。當然，融合兩個不同面向的闡釋，或許我們可以說常玉的這幅「盆景」呈現的其實就是具「離散」與「反離散」雙重意義的「雜碎」風景，與劉大任的〈且林市果〉因此更能兩相映照。而這樣的雜碎風景，到了二〇一二年，在劉大任的筆下，卻已成為「從心所欲」的「枯山水」。

#### 肆、「『廢園』凝視」百年後的「枯山水」

在〈在酒樓上〉發表近百年後，劉大任出版《枯山水》一書，書中收有一篇寫作於二〇一〇年的小說〈從心所欲〉。該作品標題的下一行以接近副標題的方式，直接指出該文「（仿魯迅〈在酒樓上〉，錯其意行之）」。帶者「『廢園』凝視」，劉大任走過〈冬日即景〉與〈且林市果〉的二十五年後，中國在經濟的快速發展下，已經有了全然不同的面貌，此時再訪故國，「在酒樓上」看到的已是不同的風景了。「廢園」仍舊會是「廢園」嗎？或許是另一種風貌的「廢園」。像「呂緯甫」這些「離鄉／國」又「返鄉／國」的知識分子又呈現了哪種樣貌呢？

### 一、〈從心所欲〉的當代「枯山水」

在〈在酒樓上〉，魯迅寫的是民國初年的中國與過往熱衷「革命」的知識分子離鄉又返鄉暫訪的故事，劉大任的〈從心所欲〉寫的卻是二〇一〇年代所見到中國與過往熱衷「革命」的「知識分子」離國又返國暫訪的故事。小說中，敘事者與朋友老許約在北京見面。約見面的原因是，這些年敘事者幾次到北京，回到美國時「心裏老是堵塞著甚麼，荒荒的，好像面對高牆，有點無從入手因而無法一窺堂奧的感覺」(38)。北京的變化日新月异，讓敘事者覺得是「霧裏看花」，無法「正確掌握變化的規律」，所以他想見見久居北京的朋友，以瞭解其中的堂奧與規律。老許和敘事者一樣都是早期臺灣留美的學生，共同參與過保釣運動的「同志」。保釣結束近二十年後，發生六四天安門事件，大批中國留學生順勢留在美國，老許卻在六四天安門事件後不久，就以國家有難為由，從美國遷移北京。

和〈在酒樓上〉裏的敘事者及呂緯甫的關係一樣，〈從心所欲〉裏的敘事者和老許從前在美國「有過共同的歷史」，「一起擁有過洛杉磯」，「一道流離過紐約」，一起「迷戀著練字、寫詩、畫畫」(41)。這廿年間，老許雖曾短暫回美處理稅務，但在世界各地都因六四事件而與中共政權保持距離的時候，老許卻向北京靠攏的行為，讓敘事者覺得：「見他的面，彷彿有唯恐被玷污的感覺」。即使對他沒有瞧不起，也不看好他回中國的未來命運。但二十年下來，敘事者說大家的想法有了變化，甚至這幾年還聽人說：「還是人家有眼光，有魄力」(39)這樣的話。〈從心所欲〉小說中的故事，如此鋪陳下來，似乎令讀者預期：這回「在酒樓上」遇到的應該不會是呂緯甫或老孫那樣消極頹唐的舊識了吧。

他們約見面的地方是北京一家臺北風味的餐廳(46)。劉大任特別安排這個二十一世紀的酒樓位於「高高在上，在水泥、玻璃、塑料和大理石精心堆疊起來的一座既寬又大的高樓上面」(39)。「在酒樓上」向外望出去，是這樣的景致：「沒有白雲，沒有藍天，綠樹也只剩一抹，乖乖橫在地上，像一摞孩子們棄之而去的玩具」。如果要說這篇小說與劉大任其他園林書寫的相關性，應該就只是上面這一句話了。沒有白雲、沒有藍天，只有一抹綠樹，極簡，儼然是一幅「枯山水」，那麼這窗外景致是不是「廢園」呢？

這是一個悠閒的午後，兩人先是談茶道，談書法、談練字，敘事者原本想藉此彼此心情放鬆些，再問問老許的北京經驗，沒想到老許話鋒一轉，問敘事者「你跟你老婆，還敦倫嗎？」，敘事者突然被引到這樣的一個「俗」話題，只能口裏支支吾吾的說：「人到這個時候，不如自己解決算了」。此際，他心裏覺得眼前坐著的人已經是「一個從來就不認識的老許」，並油然想起老許當年在美國的一次夜會裏，朗誦他自己他所寫的詩。但故意導入這個話題的老許，這時說出了他真

正想炫耀的事：

何必那麼窩囊！與其自己動手解決，不如養幾個小秘，花幾個錢罷了，老婆那邊，也讓她盡量花，大家都滿足，大家都自由，日子過起來，既乾淨又漂亮…這就是「無限可能」。寫字的道理，不也一樣？甚麼法度，甚麼神韻，這個年代，這個地方，只要自己已有辦法，甚麼奇蹟都可以創造！（46）

聽到這番話，此時敘事者「在酒樓上」，從摩天大樓的高度往下望，看到的已是另一種形式的「廢園」：「四面八方一望無際的、鋼筋、水泥、玻璃、塑料和花崗岩、大理石精心堆疊的、積木似的偉大文明」；而眼前坐的，也已不是民國初年「敷衍敷衍」的呂緯甫，也不是在美國世界中，把自己構築在「中國物件」中的「過時」老孫，而是一個「意氣風發」，落入「俗塵」，「枯山水」般的老許。敘事者從這高樓窗外的景致與從老許的「風生水起」窺見了某種相同的規律（46）。在這種規律下，老許接下來滔滔不絕所講的「開講壇、上電視...發展人脈、調動各路人馬...財源滾滾」以及他寫的字如何因他的財力人脈而洛陽紙貴...等等，都步步遠離了文人的情性。老許這個「當代中國知識分子」的形象，對敘事者來說已經和窗外「無山無水」的「枯山水」景致合而為一。

故事的結尾是敘事者暗下決心，要回家好好練字：「終於瞥見了無蚊蠅、無污染、無風也無塵的高樓世界，好像跟洛杉磯跟紐約，也沒太大不同。古代人想像的神仙，不就永不衰老地活在那裏嗎？」（47）。相對於小說開始時，所提到的「灰色的毒霧，同樣瀰漫在我們走過的三座城市」（40），此時對敘事者來說，在高樓上那「無污染」的世界，往下望的以及眼前坐著的「枯山水」，不仍是魯迅所見的那座廢園麼？如果說山水代表了文人情懷，則這種負面詮釋「枯山水」景致，真得「哭山水」了。幸好，敘事者最後下的決心是「回家後，還是好好把歐陽詢練一練」，回返到自己修身養性的天地去。劉大任那數十年來夢迴的祖國，與在「離散」與「反離散」之間的掙扎，此刻似乎已然偃息，從而迴反到自我的天地，進入一種正面詮釋的「枯山水」心境。

## 二、心境「枯山水」

〈從心所欲〉被收錄在劉大任二〇一二年所出版的《枯山水》一書中。根據該書〈後記〉，劉大任自述在二〇一〇年，他心中開始出現「枯山水」的意念（與〈從心所欲〉創作的年代相同），而幫助他形塑書寫方向的是兩個閱讀經驗，一是從柳宗元詩句「岩上無心雲相逐」所讀出的「自由」意味。另一是英國華裔盆

栽專家陳耀廣所寫的一本談「盆栽」的書。該書所列出的七種創作盆栽的原則，對劉大任形塑他心中的「枯山水」有一定的作用(217-218)。這些原則有：「一、簡樸：就像禪宗心法，最深層的東西，要用最簡單的方式表達；二、安靜：即使在動亂中，也要求安靜；三、自然：極力避免人為痕跡；四、非對稱的和諧；五、冷酷暗示的壯美；六、摒棄流俗習慣；七、暗示無限空間和可能」(218-219)。由此可知，劉大任情懷裏的「枯山水」，並非日本園林造景美學中的「枯山水」，而比較是劉大任在〈單調與花俏〉雜文中，所曾經賦予解釋的，是指宋代蘇軾論畫中所謂的「難得境界」——蕭疏淡遠(174)。

二〇一〇年代的劉大任在走過〈從心所欲〉的情境後，似乎已然超脫「『廢園』凝視」下的家國之憂與知識分子的認同之擾，進入「蕭條淡遠」、「從心所欲」的心靈自由境界。在這樣的境界下，簡樸、安靜、自然、和諧、超越流俗、冷凝的壯美、無限的可能，成了其心靈與文學所追求的境界，彷彿數十年來那革命氣息的脈動已然停息，此時常玉的〈枯枝〉已然在目。



圖三：常玉〈枯枝〉  
126x69cm，油畫木板  
約1960年  
國立歷史博物館收藏

### 三、白茫茫一片大地真乾淨？：「枯枝猶在」

劉大任在《枯山水》追求的「枯山水」境界，早已映照在常玉的創作與生命情境。常玉在一九五〇年代繪有〈枯枝〉(圖三)，畫中僅有一只白描花瓶，瓶中承載著兩根詰屈的枯枝。從有土的盆景到無土、甚至白描的花瓶，其中似可賦予深意。<sup>18</sup> 畫面的簡樸、安靜、自然、和諧，則超越了「雜碎盆景」中的流俗；傲然擎舉的枯枝，又賦予畫面一種冷凝的壯美，完美地實踐了前述引發劉大任「枯山水」概念的七種盆栽創作原則。對照常玉作為海外華人畫家的生命情境：

如他所說，「我的生命中一無所有，我只是一個畫家。關於我的作品，我認為毋須賦予任何解釋，當觀賞我的作品時，應清楚瞭解我所要表達的……只是一個簡單的概念。」

他的世界裏，沒有慷慨激昂的民族大義，也沒有憂國憂民的教育夢想，沒有輾轉騰挪的左右逢源，更沒有迎合消費主義的惡俗趣味。女人體、靜物、小動物是常玉筆下永恆的主題，他像一個夢中人，一個浪蕩子，永遠趨近於直覺、幻想、與世無爭的童心和繁華落盡的「白茫茫一片大地真乾淨」。也許，比起同時代的劉海粟，徐悲鴻，常玉活得更純粹。因為，他是一個畫家，僅此而已。(追梅客 2017)

劉大任在二〇一〇年代試圖透過小說形構的「枯山水」，或許就如同常玉這樣「白茫茫一片大地真乾淨」的生命風景，簡樸、安靜、自然、和諧、超越流俗、有無限的可能。

常玉〈枯枝〉中那鹿角似的枝桠所表現的「冷凝的壯美」，表現在劉大任「且林市果」中，則是那「反離散」意味所表現的一股承擔與決斷的霸氣。「且林市果」的承擔與決斷來自敘事者最後把中國紅泥花盆忘在老孫家，當作是一天中唯一完成的一件事的那種決斷。這種「反離散」的決斷，可與劉大任一九八六年所寫的散文〈銀杏〉中的一株盆栽銀杏做對照。銀杏是劉大任所鍾愛的樹種，這種鍾愛來自於劉大任喜歡銀杏那「不知拐彎抹角」的愚拙性情。他說：

大概因為是古老樹種，也許在生物進化的階梯上居於比較落後的地位，銀杏的生態設計和生命處理方式，也都比較古老、保守。它的枝幹分叉不多，往往一幹伸出來，衝出去，便不知拐彎抹角，

---

18. 常玉的作品多無標示年代，僅能由畫風推知大約年代，但無法在不同作品之間區分出創作時間的先後。但此處的論述並未無意述及常玉創作風格的前後變化，純粹將常玉畫作作為輔助說明劉大任文學作品的視覺材料。

讓人看了，有一種不知伊於胡底的愚拙感。這個，我就喜歡。我生平最討厭那種見光就擁抱見縫就鑽的植物，而這一類的植物，偏偏又居大多數，所以難得發現了銀杏的這一習性，便難免有些知己。(143)

「樹有樹品，人有人品」(〈銀杏〉145)。常玉畫上的枝桠不似銀杏般毫不轉折，但其近乎九十度的「拐彎抹角」方式，卻製造出一種不以秀麗雅致為尚，卻大器有擔當的壯美氣勢。而這種「枯山水」中的蕭疏壯美，其實在劉大任於一九八四年書寫《杜鵑啼血》的〈赤道歸來—代序〉時，就曾表現過：

在萬木蕭疏、雪擁前窗的一個有月亮的異國冬晚，整理完畢集結在這裏的十幾個不成形狀的短篇，心中忽有所感，湧現的卻是瞿秋白臨刑前集唐人的一首絕命詩：「夕陽明滅亂山中，落葉寒泉聽不窮；已忍伶俜十年事，心持半偈萬緣空。」(7)

「萬木蕭疏、雪擁前窗」，原來在那寫作〈冬日即景〉、〈且林市果〉的年代，劉大任也曾想望如瞿秋白臨刑前抱持的「心持半偈萬緣空」心境。瞿秋白為民國時期和魯迅一樣是最有影響力的左翼文人，為國民黨拘捕後殺害。他曾寫作〈多餘的人〉、〈多餘的事〉，其中的文人心緒與魯迅〈在酒樓上〉所顯示的知識分子的處境兩相映照。劉大任在保釣運動後曾在一九七四年以聯合國譯員的身份，短暫回到中國，當時的所見所聞，使得他對社會主義的理想在某個程度上破滅，之後才會有「自我放逐到非洲的三年沈潛歲月」(鍾肇政 11)。〈赤道歸來〉就是在重新回到美國後所寫，這是他想起瞿秋白「心持半偈萬緣空」一語的心境脈絡，但此心境對他來說，其實尚不可達。直到在二十一世紀的中國的變化與「進步」的規律後，他才得以在〈從心所欲〉一文所屬的《枯山水》書中形構了這樣一個正面的「枯山水」的境界。但耐人尋味的是，他也提示我們，他的「枯山水」並不枯。在《枯山水》的掩頁之際，出現了這麼一句話：「八大、石濤的殘山剩水，不也一樣『活』」——如此，在劉大任心中，豈非「殘山剩水猶在」？他的心境仍非「心持半偈萬緣空」，他的文學依舊是「『知識分子』的文學」，「枯山水」中，只要「枯枝」猶在，不論莖梗下是土是水，老梅也能開出花來。

## 伍、結語：靈根自植：從「枯山水」開出花來

劉大任的「枯山水」仍舊能開出花來，二〇一五年他出版了長篇小說《當下四重奏》，仍舊是「『知識分子』的文學」，仍舊是心懷故國，仍舊有著「『廢園』凝視」，仍舊有著「離散」與「反離散」的交鋒，只是一切落實到「家庭／家常」



圖四：常玉〈梅瓶〉  
126x69cm，油彩木板  
約 1960 年  
國立歷史博物館收藏

的層次。常玉也畫有一幅與〈枯枝〉並蒂的畫作〈梅瓶〉(圖四)。這幅畫中的花瓶，不是以白描勾勒而成，而是有著量體的花瓶。一虛一實，雪一般白淨的花瓶裏，有著相似的鹿角枯枝分別架構著兩幅畫的畫面。不同的是，在〈梅瓶〉的枯枝上，已然開出梅蕊。

最後，我們可以用畫家吳冠中所描述的常玉與常玉所畫的「盆景」風格對劉大任及劉大任園林書寫中的「離散」與「反離散」風景進行理解：<sup>19</sup>

常玉畫了那麼多盆景，盆景裏開出綺麗的繁花，生意盎然；盆景裏苟延著凋零的殘枝，淒淒切切，卻鋒芒畢露。由於剪裁形式構成的完整飽滿，濃密豐厚的枝葉花朵往往種植於顯然不成比例的極小花盆裏。我覺得常玉自己就是盆景……。<sup>20</sup>

如果我們把「常玉」兩個字改成「劉大任」、「畫」改成「寫」、「盆景」兩個字仍

19. 吳冠中在一九四七—一九五〇年之間留法習畫，與常玉為巴黎舊識。

20. 《網易藝術》(fashion.163.com/15/1101/22/B7CBBHB100264MK3.html)。

是「盆景」或是改成「園林」，其實也很貼切：

劉大任寫了那麼多盆景／園林，盆景／園林裏開出綺麗的繁花，生意盎然；盆景／園林裏苟延著凋零的殘枝，淒淒切切，卻鋒芒畢露。由於剪裁形式構成的完整飽滿，濃密豐厚的枝葉花朵往往種植於顯然不成比例的極小花盆／園林裏。我覺得劉大任自己就是盆景／園林……。<sup>21</sup>

雖然相對之下，常玉出離祖國的歷程及心理相對於劉大任簡單得多，但在劉大任數十年一脈相承的園林書寫體系下，「盆景／園林」的確一直佔有重要位置。這些作品中「盆景／園林」作為符徵的意涵（符旨）也如同索緒爾語言學理論的「言說」（*parole*）一樣，是不斷在改變的。但在本文的論證中，我們可以瞭解劉大任在「『廢園』凝視」下的相關園林書寫總是拉扯於「離散」與「反離散」兩端的。

接著，讓我們將前述四幅常玉「盆栽」畫作串連起來，簡要的再次勾勒出劉大任「園林書寫」中「離散」與「反離散」交映的風景。第一幅是充滿文人隱逸情懷與風骨表現的「湖石」菊花圖，其下的花盆，卻又呈現了離散時代文人成為「盆景」狀態的無奈。第二幅是熱鬧歡騰、一樹「雜碎」的盆栽，雅俗交融的畫面，是對文人與海外中國人身份的「反離散」情懷。第三幅畫中，畫面上已無花盆，只有簡樸的花瓶與枯枝，一派「枯山水」意象，既為花瓶，自然其中是連土都沒有了的。然而到了最後一幅，即使無土，枯枝已在「離散」與「反離散」的動態流轉中，「靈根自植」出的理想風景。我們看到的是：在「『廢園』凝視」下，老梅果真在「枯山水」中開出花來……。

最後，讓我們說明「以常玉畫作視覺化本文對劉大任文學作品的闡釋」的主要作用，並以之作為二十世紀以來離鄉去國的中國知識分子輾轉於「離散」與「反離散」之間，如何「靈根自植」的一個隱喻。

當代著名視覺與空間理論學家米切爾(W.J.T. Mitchell)以他所創造的「視覺轉向」(*pictorial turn*)一詞，指出圖像在二十世紀以來對論述、社會機制與國家機器的主導力量(Mitchell 16)。史書美以此論述，引伸至「視覺性轉向」對「非西方的文化產品」的意義。她認為這預示了「一種前所未有的可譯性與傳播性」，且視覺性作品的語言門檻較低，更容易在不同的地理文化空間中被理解（史書美 2013: 22）。然而，由於視覺性影像或藝術作品，通常並不提供「作品說明書」，因此作品的意義與脈絡的詮釋權與論述權，通常是落在觀眾、策展者、藝術評論者或藝術史學者手上。尤其是像常玉作品這種無標題，無創作年代標示，並缺乏相關文

---

21. 本段文字由作者改寫，將「常玉」二字改為「劉大任」，其餘為吳冠中原文。



字與傳記資料佐證的視覺文本，可說是幾乎全然無相關脈絡的存在，也因此更容易被連結到任何論述下進行意義生產。關於這一點，從常玉的同一件作品在臺灣的幾次不同展出時的展覽手冊上，以及在幾本以常玉畫作為主題的書籍中，有時被以「離散」的角度進行詮釋，有時又被以「反離散」的角度進行詮釋的現象，可以作為此說的證明。這也是為何史書美要提醒我們：「視覺與語言之間的辯證，顯示了全球與地方以至兩者之間的張力，這驅使我們必須從歷史與脈絡上來定位每一個華語語系視覺文化表現，以避免輕率地否定視覺，或是無知地擁抱視覺」（史書美 2013: 34）。

然而，對於本文的論述主題來說，常玉作品的缺乏背景脈絡，卻是他們可被用來作為本文論述的關鍵要素之一。因為常玉作品的「去脈絡化」，正如同「離鄉去國」的知識分子，與原先社會、文化斷離的情況，常玉作品在被詮釋時的「再脈絡化」，正如「離鄉去國」的知識分子在與新的社會、文化再「脈絡化」下，生產出新意義一樣，有著無限的可能。所以本文以常玉的畫作「視覺化」對劉大任文學作品進行表述，正可展現出本文的意旨。雖然在「華語語系」研究的範疇，本文透過對劉大任園林書寫的文本分析，較傾向於王德威以「靈根自植」表現其對「離散」與「反離散」關係的看法，但是筆者認為史書美在《視覺與認同》所寫的以下這段關於「視覺性」在當代的意義之論述，對本文的立論及王德威的立論具有一種「象徵化」的作用。

在全球資本主義下的視覺性也代表了脈絡的多元化，最重要的脈絡往往存在於出乎意料之處。影像與其他的視覺產品四處流動，在不同的地方有不同的意義，因此實踐了我所謂的「行動中的表意」(signification in action)與「傳送中的表意」(signification in transit)。用米切爾的話來說，就是「影像有腳」(image has legs)：他們四處走動，活生生地存在於社會中，常走到未知之處，連結未知的關係。無論他們是否靠腳行走四方，在旅行的過程中均可能有所收穫、有所失落，並在新的脈絡中無可避免地因應特定的地方而「重新定義」。也就是說，他們不只產生也差異性，也產生共同性；不只可能造成彼此之間不相稱的差異，也可能產生新的組合與聯結。如果視覺和知覺是相似的形式，那麼流動的影像會引起想像的飛躍，即便在此之前兩個沒有任何關係的事物之間也能藉此產生新的相似與相異，開拓意義的多重領域。如此，事與事之間的關係超越了非黑即白的二元對立。(史書美 2013: 30)

史書美的這段話，看似在談「視覺性影像」，但如果我們將這段話中的「視覺性

影像」置換為「二十世紀以來中國知識分子的離鄉去國」，是非常貼切的。因為以影像與視覺性作品的易於去脈絡化，也易於在新的情境中被再脈絡化的特質，正可類比於在跨國文化中，個人離鄉去國，去本土脈絡，與新文化的再脈絡化而顯現出不同文化之間的相互遭遇，相互再脈絡化的多元化特質，而這正是一種「靈根自植」的表現。在這之中，「離散」與「反離散」之間，不是二元對立的關係，而是存在著相互映現的關係。本文從劉大任與常玉作品的對照中印證了這個觀點。

### 徵引文獻

- 蔡登山(2010)〈從《禮拜六》到「園藝專家」的周瘦鵑：「讀人閱史」之六〉。《全國資訊月刊》no.141: 15-19。
- 陳炎鋒(1995)《常玉》(臺北：藝術家出版社)。
- Dreamhunter (2006)〈從蒙柏那斯說起：常玉在巴黎〉。 *Ting the Dream Hunter*, 21 March 2006 (thedreamhunter.blogspot. tw/2006/03/blog-post\_21.html)。
- 國立歷史博物館(編)(1995)《常玉畫集》(臺北：國立歷史博物館)。
- 侯如綺(2010)〈王鼎鈞《土》、劉大任《盆景》與張系國《地》的土地象徵與外省族裔的身份思索〉。《國立臺北大學語文教育期刊》no.17: 235-264。
- 劉大任(1970)〈盆景〉[1967]。《紅土印象》(臺北：志文出版社)，70-90。
- 劉大任(1986)《秋陽似酒》(臺北：洪範書店)。
- 劉大任(1986a)〈且林市果〉[1984]。劉大任 1986: 87-96。
- 劉大任(1986b)〈冬日即景〉[1984]。劉大任 1986: 109-120。
- 劉大任(1990)〈赤道歸來：代序〉。《杜鵑啼血》(臺北：洪範書店)，1-7。
- 劉大任(1992)《薩發旅》(臺北：麥田出版公司)。
- 劉大任(1992a)〈把魯迅拿過來〉[1986]。劉大任 1992: 152-157。
- 劉大任(1992b)〈單調與花俏〉。劉大任 1992: 170-174。
- 劉大任(1992c)〈銀杏〉[1986]。劉大任 1992: 141-145。
- 劉大任(2006)《園林內外》(臺北：時報文化出版公司)。
- 劉大任(2006a)〈無果之園〉。劉大任 2006: 7-8。
- 劉大任(2006b)〈對秋〉[1986]。劉大任 2006: 205-209。
- 劉大任(2009)〈盆景〉。《殘照》(臺北：聯合文學出版社)，149-177。
- 劉大任(2012)《枯山水》(臺北：印刻文學生活雜誌出版公司)。
- 劉大任(2012a)〈後記〉。劉大任 2012: 17-220。
- 劉大任(2012b)〈從心所欲〉。劉大任 2012: 38-47。
- 劉海銘(2010)〈炒雜碎：美國餐飲史中的華裔文化〉。李愛慧(譯)《華僑華人歷史研究》no.1: 1-15。
- 魯迅(1997)《魯迅小說合集》(臺北：里仁書局)。

- 魯迅(1997a)〈藥〉[1919]。魯迅 1997: 26-35。
- 魯迅(1997b)〈在酒樓上〉[1924]。魯迅 1997: 171-181。
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press).
- 史書美(2013)《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》。楊華慶(譯)(臺北：聯經出版公司)。
- 史書美(2017)《反離散：華語語系研究論》(臺北：聯經出版公司)。
- 王德威(2012)〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅，南洋的張愛玲〉。《中國現代文學》no.22: 11-38。
- 王德威(2013)〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉。《中國現代文學》no.24: 1-18。
- 王德威(2016)〈史與勢〉。《華夷風：華語語系文學讀本》(臺北：聯經出版公司)，327-328。
- 王德威(2018)〈華夷之變：華語語系研究的新視界〉。《中國現代文學》no.34: 1-28。
- 吳明益(2009)〈造心景，抑或安天命？論劉大任《園林內外》中的園林觀與書寫特質〉。《臺灣文學學報》no.15: 199-232。
- 徐聖心(2013)〈在異域回眸中國：劉大任袖珍小說的文化反省〉。《中外文學》42.4 (Dec.)[443]: 51-77。
- 衣淑凡(2011)《常玉油畫全集》(新北市：國巨基金會)。
- 余華(2011)《十個詞彙裏的中國》(臺北：麥田出版公司)。
- 朱衣仙(2015)〈餘園中的殘紅新綠／如意天香：中國知識分子的啟蒙心史與悖論美學圖景〉。《中外文學》44.4 (Dec.) [451]: 37-89。
- 鍾肇政(1993)〈知識分子的文學：劉大任集序〉。陳萬益、林瑞明(編)：《劉大任集》(臺北：前衛出版社)，9-12。
- 追梅客(2017)〈巴黎浪蕩子常玉：一個人應該活得是自己並且乾淨〉。《瑤軒藝術》(www.yuxuanart.com.tw/news-detail-960409.html)。

## WORKS CITED

- Cai Dengshan (2010) "Cong *Libailiu* dao 'yuanyi zhuanjia' de Zhou Shoujuan: 'duren yueshi' zhi liu" [Zhou Shoujuan, from *Saturday* to "Gardening Expert": Reading People and History, Part Six]. *New Books : Recent Publications in Taiwan, ROC*, no.141: 15-19.
- Chen Yanfeng (1995) *Chang Yu [Sanyu]*. (Taipei: Artist Publishing Co.).
- Chu I-hsien (2015) "Yuyuanzhong de 'canhong xinlu/ruyi tianxiang': Zhongguo zhishi fenzi de qimeng xinshi yu bolun meixue tujing" [The Flowers Pursued in the Residual Garden: Scenes and Imagery of the Chinese Intellectuals' Quest for Identity and the Correlative Paradox]. *Chung-Wai Literary Quarterly* 44.4 (Dec.) [451]: 37-89.
- Dreamhunter (2006) "Cong Mengbonasi shuoqi: Chang Yu zai Bali" [From

- Montparnasse: Sanyu in Paris]. *Ting the Dream Hunter*, 21 March 2006 (thedreamhunter.blogspot.W/2006/03/ log-post\_21.html).
- Hou Ruqi (2010) “Wang Dingjun *Tu*, Liu Daren *Penjing* yu Zhang Xiquo *Di* de tudi xiangzheng yu waisheng zuyi de shenfen sisuo” [Land Symbol and the Identity of the Ethnic Groups from Mainland China: Wang Dingjun’s *Earth*, Liu Daren’s *Bonsai* and Zhang Xiquo’s *Land*]. *Quoli Taipei daxue yuwen jiaoyu qikan*, no.17: 235-264.
- Liu Daren (1970) “Penjing” [Bonsai]. [1967]. *Hongtu yinxiang [Impression of Red Earth]* (Taipei : Zhi Wen Publishing Co.), 70-90.
- Liu Daren (1986) *Qiuyang siji* [Wine-like Autumn Sun] (Taipei: Hong Fan Publishing).
- Liu Daren (1986a) “Qielin shiquo” [Chatham Square] [1984]. Liu Daren 1986: 87-96.
- Liu Daren (1986b) “Dongri jijing” [Winter Scenery] [1984]. Liu Daren 1986: 109-120.
- Liu Daren (1990) “Chidao quilai: daixu” [Return from the Equator: Foreword]. *Dujuan tixue [Cuckoo Cries Blood]* (Taipei: Hong Fan Publishing), 1-7.
- Liu Daren (1992) *Safalu [Safari]* (Taipei: Rye Field Publishing).
- Liu Daren (1992a) “Ba Lu Xun naquolai” [Bring Me Lu Xun]. Liu Daren 1992: 152-157.
- Liu Daren (1992b) “Dandiao yu huaqiao” [Simple and Flowery]. Liu Daren 1992: 170-174.
- Liu Daren (1992c) “Yinxing” [Ginkgo] [1986]. Liu Daren 1992: 141-145.
- Liu Daren (2006) *Yuanlin neiwai [Inside and Outside of the Garden]* (Taipei: China Times Publishing Co.).
- Liu Daren (2006a) “Wuquo zhi yuan” [A Garden Without Fruit Tree]. Liu Daren 2006: 7-8.
- Liu Daren (2006b) “Duiqiu” [Facing Autumn]. Liu Daren 2006: 205-209
- Liu Daren (2009) “Penjing” [Bonsai]. *Canzhao [Sunset]* (Taipei: Unitas Publishing Co.), 149-177.
- Liu Daren (2012) *Ku shan shui [Dry Landscape]* (Taipei: Ink Publishing Co.).
- Liu Daren (2012a) “Houji” [Epilogue]. Liu Daren 2012: 217-220.
- Liu Daren (2012b) “Congxin suoyu” [Follow the Heart]. Liu Daren 2012: 38-47.
- Liu Hai Ming (2010) “Chaozasui: Meiguo canyinshi zhong de huayi wenhua” (Chop Suey: Chinese Culture in the History of American Food). Trans. Li Aihui. *Huaqiao huaren lishi yanjiu*, no.1: 1-15.
- Lu Xun (1997) *Lu Xun xiaoshuo heji [The Collections of Lu Xun’s stories]* (Taipei: lernbook Co.).
- Lu Xun (1997a) “Yao” [Medicine]. Lu Xun 1997: 26-35.
- Lu Xun (1997b) “Zai jiulou shang” [At the Restuarant]. Lu Xun 1997: 171-181.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press).
- National Museum of History (ed.) (1995) *Chang Yu Hua Ji [A Collection of Sanyu’s Paintings]* (Taipei: National Museum of History).
- Shih Shu-mei (2013) *Shijue yu rentong: Kua Taipingyang Huayu yuxi biaoshu chengxian (Visuality and Identity: Trans-pacific Sinophone Discourse and Representation)*. Trans. Donald Wah-hing Yeung (Taipei: Linking Press Co.).
- Shih Shu-mei (2017) *Fan lisan: Huayu yuxi yanjiulun (Against Diaspora: Discourses on Sinophone Studies)* (Taipei: Linking Press Co.).

- Wang, David Der-wei (2012) “Wenxue dili yu guozu xiangxiang: Taiwan de Lu Xun, nanyang de Zhang Ailing” [Literary Geography and National Imagination: Lu Xun of Taiwan, Zhang Ailing of Nanyang]. *Zhongguo xiandai wenxue*, no.22: 11-38.
- Wang, David Der-wei (2013) “‘Gen’ de zhengzhi, ‘shi’ de shixue: huayu lunshu yu zhongguo wenxue” [Politics of “Roots,” Poetics of “Positions”: Chinese Discourse and Chinese Literature]. *Zhongguo xiandai wenxue*, no.24: 1-18.
- Wang, David Der-wei (2016) “Shi yu shi” [History and Tendency]. *Huayifeng: Huayu yuxi wenxue duben* [Sinophone/Xenophone: Contemporary Sinophone Reader] (Taipei: Lianjing Press), 327-328.
- Wang, David Der-wei (2018) “Huayi zhi bian: Huayu yuxi yanjiu de xin shijie” [The change of Sinophone: A New Horizon of Chinese Language Studies]. *Zhongguo xiandai wenxue*, no.34: 1-28.
- Wu Mingyi (2009) “Zao xinjing, yihuo antianming? Lun Liu Daren Yuanlin neiwai zhong de yuanlinguan yu shuxie tezhi” [Constructing a Mind-landscape or Settled with Destiny: Liu Daren’s Views on Gardening and Writing Style in His *Inside and Outside of the Garden*]. *Journal of Taiwanese Literature*, no.15: 199-232.
- Xu Shengxin (2013) “Zai yiyu huimou Zhongguo: Liu Daren xiuzhen xiaoshou de wenhua fansheng” [Looking Back at China from Exotic Land: The Cultural Introspection in Liu Daren’s Short Fiction]. *Chung-Wai Literary Quarterly*, 42.4(Dec.) [451]: 51-77.
- Yi Shufan (2011) *Chang Yu youhua quanji* [The Complete Collection of Sanyu’s Oil Paintings] (New Taipei City: Guoju Foundation).
- Yu Hua (2011) *Shige cihui li de Zhongguo* [China in Ten Keywords] (Taipei: Rye Field Publishing Co.).
- Zhong Zhaozheng(1993) “Zhishi fenzi de wenxue: Liu Daren ji xu” [Literature of Intellectuals: Preface to *The Collection of Liu Daren’s Writings*]. Chen Wanyi & Lin Ruiming (eds.): *Liu Daren ji* [The Collection of Liu Daren’s Writings] (Taipei : Avanguard Publishing Co.), 9-12.
- Zhuimeike (2017) “Bali langdangzi Chang Yu: Yige ren yinggai huo de shi ziji bingqie ganjing” [Sanyu, a Swinger in Paris: A Man Should Live as Himself and be Clean]. *Yuxuan yishu* ([www.yuxuanart.com.tw/news-detail-960409.html](http://www.yuxuanart.com.tw/news-detail-960409.html)).

## 摘 要

本文通過對旅美作家劉大任作品中「離散」與「反離散」交映情懷的分析，呈現其與既有的「離散」批評角度之間的拉鋸折衝，以破除「離散」與「反離散」二元對立的觀點，並藉以說明民國以來離鄉去國的知識分子，追尋身份認同的過程。劉大任從一九六七到二〇一七年所出版的三十餘本著作中大多有著一個連貫的主題或母題——「園林」，其與魯迅的〈在酒樓上〉中所描述的廢園與民初開始知識分子的身份追尋歷程有著強烈的關聯性。因此，本文由劉大任的小說〈盆

景〉出發，再由與〈在酒樓上〉明顯互文的中期作品〈冬日即景〉、〈且林市果〉、晚期作品〈從心所欲〉，觀察劉大任如何以盆栽、雜碎與枯山水為意象，表現出與「離散」情懷同構並存的「反離散」心境。文中並以常玉繪製於一九五〇年至一九六六年之間的系列盆景畫作，作為本文論點輔助性的視覺性表述。最後，本文說明「以常玉畫作視覺化本文對劉大任文學作品的闡釋」的主要作用，乃在於透過「視覺圖像」本身缺乏文字意義附加的脈絡，易於被再脈絡化而納入其他論述架構中，將之作為二十世紀以來離鄉去國的中國知識分子輾轉於「離散」與「反離散」之間，不斷去脈絡化與再脈絡化而「靈根自植」的一個隱喻。

關鍵詞：園林書寫、離散、反離散、常玉

Potted Plants, Chop Suey and Dry Landscapes:  
“Diaspora/Anti-diaspora” Scenery in the Works of Liu Daren

Chu I-hsien  
Tunghai University

ABSTRACT

This paper investigates the anti-diaspora “scenery” in the works of Liu Daren and illustrates the identity-construction of Chinese intellectuals who moved to Taiwan and then stayed in the United States after 1945. From 1967 to 2017, Liu published more than thirty works, which have a consistent theme or motif related to “gardening.” Liu Daren continues to write about gardens and gardening, whether he is in Taiwan, Africa or the United States. Interestingly, many of his garden writings have a strong connection with the “abandoned garden,” which also appears in Lu Xun’s “At the Restaurant” (1924), with the identity searching and constitution of Chinese intellectuals in facing tremendous social changes. Starting from Liu’s “Potted plant” (1967), and then to three of his later works which intertextualized with Lu Xun’s “At the Restaurant,” “Winter scenery” (1984), “Chatham Square” (1985), and “Follow the heart” (2012). This article argues that Liu uses the image of “potted plants,” “Chop Suey” and “dry landscapes” to illustrate his entangled feelings of “diaspora” and “anti-diaspora” and to establish his identity as a modern Chinese intellectual who tries to examine his continuing experience of home-town exile from a bright side. A series of “Potted plant” paintings by Sanyu between 1950 and 1996 are also discussed in this article.

Keywords: Garden writing, diaspora, anti-diaspora, Sanyu

---

\* 朱衣仙，輔仁大學比較文學博士，現為東海大學中文系副教授。研究興趣為園林書寫、中國當代文學、華美文學、中西跨文化研究、後現代文學、數位文學等。