

我畫我自己，故我存在： 以施叔青《兩個芙烈達·卡蘿》為中心

李時雍

國立臺灣大學臺灣文學研究所博士候選人

leesuyon@gmail.com

摘 要

自畫像具有現代主義藝術家轉向自我審視的旨趣，同時也呈顯出這一美學思想的核心關注：主體性；施叔青曾經在〈那些不毛的日子〉（1970）提及畫下敘事者「童年夢魘的一頁頁風景」的孟克（Edvard Munch）如此，在《兩個芙烈達·卡蘿》（2001）中尋蹤、追問「終其一生努力不懈地描繪自己的容顏」的墨西哥女畫家亦如此。施叔青小說中呈現對於內在精神的審視和刻畫，透過論者如王德威所指出的怪誕、鬼魅主題，連結上現代主義者對於異端的傾向，亦往往流露著主體性分裂的危機，就像畫家隔著畫布自畫。本文嘗試從跨藝術的角度，藉由自我的再現，及觀看的主、客體關係等，以《兩個芙烈達·卡蘿》為討論的中心，兼論另一部同樣以藝術為主軸、介於虛構與真實的「旅行小說」《驅魔》（2005）。對於曾著有藝術論著的施叔青，這些雕刻與畫作如何進入文學的視野？而跨藝術如何可能提供一個重新觀看小說的方式？更重要的是，現代主義所關注的主體性問題，又如何在小說家複雜的觀看和書寫形式中展開？

關鍵字：施叔青、《兩個芙烈達·卡蘿》、《驅魔》、現代主義

一、藝術與書寫

「我畫我自己，故我存在。」是施叔青在《兩個芙烈達·卡蘿》（2001）中援引的墨西哥女畫家卡蘿（Frida Kahlo, 1907-1954）的宣言。最表層的意義，無非意指著一生受盡肉身戕害之苦的藝術家，如何藉由創作，確證自我的存在。這部寫於「香港三部曲」之後的「旅行小說」，開啓了小說家一個很有意思的書寫軸線，延續至寫在「台灣三部曲之二」《風前塵埃》前，以義大利文藝復興藝術為參訪履跡的《驅魔》（2005）。

作為兩部歷史書寫計畫中旁生而出的《兩個芙烈達·卡蘿》與《驅魔》，對作者而言確帶有一種寫作狀態的調節、轉換；而對論者而言，這錯綜著遊記與藝術評論、真實與虛構的系列，尤其帶有關於文體、文類認知上的問題，如南方朔（2001：7）序中所指出：「《兩個芙烈達·卡蘿》其文類的歸屬可能已非那麼重要。它出入於旅行文字和小說之間，而對話式的虛構敘述，使它小說這方面的成分更重了一點。」或者張小虹（2005：5）疑問《驅魔》：「這是一本『變成小說』的遊記，還是一本『變成遊記』的小說？」¹

這樣以藝術為題的書寫對作家而言有跡可尋。曾自陳「一直想當畫家」的施叔青，在白舒榮為其所寫的傳記《以筆為劍書青史》（2012）中，便描述到小學喜愛畫圖；而 50 年代末，在彰化女中時曾受教於台灣抽象主義代表藝術家李仲生；更重要的是，1977 年移居香港後，於 1979 年進入香港藝術中心任亞洲節目部策劃主任；80 年代，出入劇院、藝廊、蘇富比拍賣會場，也曾到香港大學藝術系旁聽莊申教授講授藝術史，與嶺南畫派楊善深先生習水墨畫；1989 年起，並於《聯合報·繽紛版》上將這一段期間收藏古物、鑑賞藝品的過程寫進專欄，後來集結為兩部藝術評論集《藝術與拍賣》（1994）、《推翻前人》（1994，後更名為《耽美手記》，1998）；1994 年後返回台灣定居，亦持續到台大藝術研究所旁聽石守謙、傅申教授的課。

施叔青述及藝術評論首重「有憑有據」（林素芬，1997：68），她提到藝術書寫與個人小說創作之間的關係：

我一直想當畫家，這是我最大的嚮往，因為我一直很喜歡畫畫。……長年以來，我就是對東西方藝術一直感到興趣，每到一個地方，我最喜歡跑的就是博物館、

¹ 關於文類的問題，施叔青在寫作進行之際，受訪時曾提及：「我把它稱之為旅行小說」（簡瑛瑛主持，1999：135），而在《兩個芙烈達·卡蘿》起始，敘事者交代「我的遊記」。施叔青確實在兩部作品中錯綜著小說、散文、評論等不同文類；但我以為之於其中藉藝術之名所展開的對話思索，文類的歸屬確如南方朔所言，並非那麼重要。

美術館。至於這跟我的寫作有沒有關係，我想《窯變》是最有關係的，因為我是用瓷器來寫，做為一種象徵，還有我現在寫的〈兩個芙烈達·卡蘿〉，她是一個墨西哥女畫家。（簡瑛瑛主持，1999：123）

其實，在她前期存在主義風格顯明的作品中，精神導致形貌變異的角色們，即時常讓論者藉繪畫藝術比興之，白先勇序施叔青第一部小說集《約伯的末裔》時說：「夢魘似患了精神分裂症的世界，像一些超現實主義的畫家（如達利）的畫一般，有一種奇異、瘋狂、醜怪的美。」施淑亦曾寫道：「讀妳的小說，一直就有一種變型的感覺。前幾個晚上讀完『擺盪的人』忽然覺得蒙地里安尼的人物——尤其是女人，它的變型、病的微醺，和人性意義上的曖昧，是很能貼切的形容出你筆下的人物的意義的。」²這些跨藝術的比較閱讀，達利（Salvador Dalí）、蒙地里安尼（Amedeo Modigliani，又譯莫迪里安尼）提供給讀者的，卻絕非純然進入施叔青前期小說中的視覺性經驗，而恰恰相反；在揭露那些人物幽黯心裡實不可見的「奇異、瘋狂、醜怪」主題，或藉用家鄉鹿港為舞台場景鋪陳出一個「怪誕」與「鬼魅」（王德威，1999：13）世界之時，小說家（或評論家）正是透過現代藝術的表現主義、超現實主義，如何以線條光影的變形呈現內在精神景貌，寫下了諸如〈倒放的天梯〉（1969）、〈擺盪的人〉（1970）等等作品。

因此，須留意到小說家敘寫中扭曲、變形的線條，與生命的情狀抑或現代藝術中致力於將主體性予以顯露的相互對應；同時那也將含括著施叔青個人的繪畫經驗，以至日後的藝評寫作。書寫藝術，或以藝術書寫，即構成了《兩個芙烈達·卡蘿》乃至《驅魔》的核心。

二、 分裂的自我

早在自傳性散文〈那些不毛的日子〉（1970），施叔青即曾描述這最初的視覺經驗；到達美國後，初見孟克（Edvard Munch），勾連起童年家鄉的回憶：「來美國以後，初次看到 Manch 的畫，我悚然於那種熟悉。有關我童年夢魘的一頁頁風景 anch 在他的畫面上為我展現，也為我詮釋了。」³（施叔青，1988：194）其中以「小學記事」為小標，所憶及的幾段童年夢魘，譬如小學時初讀童話《磨蕎麥的老婦人》之後，須藉由反覆照鏡以確認臉孔的存在，鄰居源孀的過世讓她第一次意識到死亡的真實，班上男同學繪聲繪影傳述校園何處曾是古代的刑場，或者缺席了小時摯友的喪禮……，如此散文化、自

² 白先勇、施淑的這兩段評論，被作家摘錄進《那些不毛的日子》的〈後記〉（1988），頁 205、207。又《那些不毛的日子》原題《拾綴那些日子》，1971 年志文出版。

³ 引文 Manch 及 anch 應為 Munch 之誤。

傳性質濃厚的段落，其後原封夾敘在與芙烈達的對話之中：「芙烈達，我和妳一樣，有個焦慮的童年。」（施叔青，2001：41）⁴

《兩個芙烈達·卡蘿》中記述的一趟旅程，起始於 1997 年寫作《寂寞雲園》尾聲之際。記遊甫起筆，施叔青便交代：「我的遊記卻應該從澳洲之行開始。五月底，放下幾近完成的香港最後一部曲，把筆一丟，飛到墨爾本參加大洋洲文學會議，我提出以跨文化的交流與國勢為題的論文。」（10）1997 年 7 月 1 日，香港主權移交中國，結束長期的英治時期（1841-1997），小說家亦以「香港三部曲」收束、總結客居香港島 17 年的所感所思——尤其是面對 15 世紀隨哥倫布抵達新大陸，幾個世紀以來的歐洲殖民主義，在包括亞洲在內的侵略歷史。因此，《兩個芙烈達·卡蘿》在幾個主要的敘事線上，一方面記遊，自澳洲到南歐的西班牙、葡萄牙，遙望中南美洲；一方面寫人，墨西哥的芙烈達和布拉格的卡夫卡（Franz Kafka）；另一方面追溯作家個人離散的生命史，無不緊緊扣連著關於後殖民問題的思考。施叔青如此告白記行的因由：

不知為什麼，我有一個很浪漫的想法，總覺得雖然我早已結束了拖得太過冗長的香港生涯，已經回台北定居了好幾年，可是，若想让心靈真正地回歸本土、找回原鄉，我好像必須再次遠離，做最後一次的出走，到天涯走上那麼一遭，把自己放逐拋擲到世界最偏遠的角落去流浪、去飄移。（16）

19 個小節，夾敘夾議，並以相當的篇幅評議遊歷博物館所觀看到的藝術家，包括芙烈達與她的丈夫狄耶哥·里維拉（Diego Rivera, 1886-1957），以及林布蘭（Rembrandt）、梵谷（Vincent van Gogh）等人作品。芙烈達，其母系家族帶有印第安血統，在深受西班牙殖民歷史影響的墨西哥成長，投入共產黨活動，曾經與丈夫庇護過流亡的托洛斯基（Leon Trotsky）；悲劇性地，磨難於 18 歲時一場嚴重的車禍，使她終其一生下半身行動不便，經過 35 次手術，並喪失了生育的能力，終致右足截肢。而她與墨西哥民族壁畫派代表的丈夫里維拉糾纏一生的愛情，又是敘事者所謂另一場「悲愴的意外」。

芙烈達的生命史透過施叔青的閱讀與書寫，成為思考後殖民情境的文本：「芙烈達，我總是把妳身體宿命性的傷殘，與墨西哥被殖民的千瘡百孔聯想在一起。」（27）身體的傷殘如同地理，透過 15 世紀歐洲探索時代的梳理，哥倫布誤抵中南美洲、開啓西班牙征伐墨西哥阿茲特克帝國，後遠赴亞洲，與荷蘭爭奪福爾摩沙台灣；尤其藉由地圖的繪製史，或比較當代藝術家如何予以顛倒、錯置，譬如小說中一再引用的烏拉圭藝術家托雷斯·賈西亞（Joaquín Torres García, 1874-1949）作品 *América invertida*（1943）——

⁴ 以下，若援引《兩個芙烈達·卡蘿》之處，僅標註頁數，《驅魔》亦同。

幅將中南美洲倒置的地圖——重新思考地理定位和身分認同的問題。

施叔青寫道：「二十世紀三〇年代墨西哥的民族壁畫派主導了拉丁美洲的藝壇，令舉世側目的同時，烏拉圭的托雷斯·賈西亞，這位以符號性的幾何藝術活動於主流之外的藝術家，也以『錯覺的地圖』，顛覆了世人眼中拉丁美洲的偏遠位置……」（14）這個地圖的意象貫串著旅程，⁵也連結上敘事者在造訪布拉格時，面對一生因其猶太的族裔、奧地利國籍、置身德語文化圈，無法適得其所的卡夫卡。進而以「離散」名之：

「Diaspora」這個名詞是專指被巴比倫人放逐後，散居世界各地的猶太人，原來含有散播種子的字義。弗朗茲·卡夫卡終生浮沉在布拉格的異鄉，嚮往舊約聖經中描述的那塊「美好寬闊流奶與蜜之地」，這是摩西帶領以色列人逃離埃及後，進入的迦南之地。支持猶太民族復興運動的他，總覺得布拉格「缺少那種堅實的猶太人的土地」，不可能有如歸之感。（138）

作為書名與貫穿題旨的畫作《兩個芙烈達·卡蘿》（*The Two Fridas*），在小說旅程將盡時施叔青的評論下，更深層的意義因此呈顯為兩個分裂的、印第安式與西班牙式的自我，一如小說家歷經島與島的拋擲飄移，如何在血管的脈動與雙手之間牽繫一起。

後殖民的情境藉由《兩個芙烈達·卡蘿》被提問，如南方朔（2001：8）評論，「藉著重新詮釋芙烈達·卡蘿，在理解中，她同時也丟出了一個新的、也是所謂『後認同』（After Identity）的問題。」論者潘秀宜（2003）、黃千芬（2009）同樣視之為小說重要的主題。然而，我以為在追問「我又在哪裡？」（139）之際，施叔青透過藝術的尋跡和書寫，實揭示了現代主義美學中一個更有意思的命題：主體性。

三、我畫我自己

第七節中，目光進一步轉向芙烈達巍峨的丈夫里維拉，他是在墨西哥內戰結束後的1921年起，推動壁畫運動的代表藝術家，亦是一位共產黨員。年輕時曾在聖卡羅學院研習，後來赴西班牙留學，在普拉多美術館臨摹哥雅（Francisco Goya），到巴黎著迷於塞尚（Paul Cézanne），並接觸到立體派、達達、未來派等當時最前衛的藝術形式，施叔青描寫里維拉如何在紛繁的畫派中找尋一種得以反映群眾的表現形式，「不是畫架上，小小的、抒發個人情緒的繪畫，而是在固定的建築物綿延數十公尺的牆壁，描繪民族歷史、

⁵ 潘秀宜〈迷路的導遊——論施叔青《兩個芙烈達·卡蘿》〉（2003）中有對於地圖意象的討論，頁76-78。

文化生活理念，氣勢磅礴的壁畫。」(61)里維拉遂轉往義大利，研究文藝復興時期的古典壁畫。

壁畫運動中，他融合了現代藝術的觀念與民族、鄉土的元素，如古印第安文化等，創造出嶄新的表現形式。芙烈達受到愛人影響，從裝束到畫作融入了墨西哥本土元素。

然而囿於殘寂的肉身，芙烈達在她一生的創作中，反覆描繪著自己，讓小說家一再疑問：

芙烈達·卡蘿卻滿足於畫架上小小的、抒發個人情緒的自畫像，絕對個人的，以自我為中心的畫像，往往小得不足一呎，畫在洋鐵板、纖維板或畫布上，芙烈達是以微觀的視覺焦點不厭其煩地來表現自己，大膽地把做為女人的慾望與傷殘隱疾表露在臉上、髮式、身體上，昭告世人，無遮無攔。(20)

這種小畫的風格，沿襲自過去天主教徒在最絕望或乞求上帝的回應時，跪在聖堂雙手捧著祈禱時用的「EX-VOTO」許願的形式。妳聽從了他的建議，芙烈達，終其一生妳只畫面積極小的作品，心底裡想是以之與藝壇巨人丈夫的大型壁畫分開來吧！(25)

彼得·蓋伊(Peter Gay)在著作《現代主義》中指出，現代主義美學的特徵之一，在於對自我的審視，主體性的揭露，在追求形式之新之際，成為一個重要的課題；文學的意識流捕捉內心真實，在繪畫上，藝術家則轉向對於自我的端詳凝視：自畫像，即「『攬鏡自照』是一座座通向主體性的豐碑。」(Gay, Peter 著、梁永安譯，2009：132)蓋伊溯及林布蘭，連繫到梵谷、高更(Paul Gauguin)，也包括里維拉敬仰的塞尚，包括施叔青曾寫下的挪威畫家孟克，蓋伊括引孟克的話說：「我的作品實際上是一種自我顯露」(145)。

這些擅於自畫的藝術家之名，盡皆出現、貫穿著《兩個芙烈達·卡蘿》的前後，絕非偶然。在此，更透過施叔青關於藝術的鑑賞、書寫，實際上區分出以里維拉民族壁畫為代表，及以芙烈達為代表的兩種藝術表現形式。芙烈達畫幅極小、一生反覆以自畫為題材的作品，《破碎的圓柱》(*The Broken Column*, 1944)、《小鹿》(*The Wounded Deer*, 1946)、《根》(*Roots*, 1943)，在施叔青的書寫中，一如寫作《審判》的卡夫卡等呈現的現代主義精神：

「我從不畫夢境，我畫我的真實。」

芙烈達·卡蘿的宣言。

妳的繪畫的主題，常是用自畫像來表現。(114)

如此藝術媒材和形式的選擇，有藝術家個人生命的偶然性；然而，對於小說家而言，是否存在其創作美學和思考策略的啓示或共鳴，讓我們得以藉芙烈達·卡蘿重新思考施叔青被稱為「以小搏大」的歷史書寫？尤其更重要的是，現代主義的主體性探索。

四、兩種觀看

主體的分裂，在《兩個芙烈達·卡蘿》中呈顯於對後殖民情境的提問，創作成了安身立命的所在：「對於一個不再有故鄉的人來說，寫作成為居住之所。」(129) 藉《驅魔》作為進一步地對照，則成為怪誕異化之主體經驗。

《驅魔》寫於 2004 至 2005 年構思「台灣三部曲」之二《風前塵埃》之際，一趟里維拉也走過的義大利文藝復興、巴洛克旅程，小說起始便自白：「放下構思中的另一部歷史小說，我出門散心旅行，把自己從文獻史籍開始堆積的書房抽離出來，投身到全然陌生的地域，藉著時空不斷轉移，在流浪中思考、檢驗自己。」(12) 如同《兩個芙烈達·卡蘿》，以第一人稱「我」所展開的敘事，在記遊和藝術評論間錯綜交織，不同的是，透過側寫旅程中偶然重逢的繡菱此一角色，鋪展出兩個主要的故事線：為了找回隨年歲逐漸枯竭了創作能量的小說家的「我」，自古籍埋身中抽離，前赴米蘭參訪瑪麗亞·格拉契修道院食堂達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）修復好的濕壁畫《最後的晚餐》始；另一則是，「我」的學妹，初度中年的女子繡菱，面對情人不告而別，女兒則在一趟龐貝城旅遊歸來後彷彿中邪，性格舉止沉入淵底，她踏著嗜好美食的男友曾經轉述的餐館地圖展開尋跡之旅，並找尋為女兒驅魔的方式。「我」規劃的路線，因繡菱的闖入而有所改變。《驅魔》的六章遂以兩人行跡的地名為題，分別為「米蘭」、「威尼斯」、「錫耶納」、「羅馬」、「那不勒斯」，終於「龐貝」。

藝術、美食的知識與評論，佔了書寫的大部分篇幅，間或穿插著「我」與繡菱各自的困境。有意思的是，相對於文藝復興時期的雕刻與宏偉壁畫，施叔青依然不時將目光帶向譬如達文西那些畫幅極小，在紙片上畫下的草圖（14）；或是藝術家將宗教題材世俗化所帶出的，人的肖像；以及相對於藝匠的藝術家創作的主體性，「羅馬」一章，尤其對於達文西、米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）、拉斐爾（Raffaello, 1483-1520）三傑有詳盡細緻的敘述。然而對於「我」來說，藝術的鑑賞與知識性的書寫，在繡菱怪誕附魔的敘事線涉入下，竟成為質問自我的缺口：

米蘭意外地與繡菱相逢，一開始我以為她只是個厭悶乏味，與時間賽跑的中年女子，一路相伴走來，我看到一個愛情受到傷害，更是痛苦到必須尋求怪力亂神相助的可憐的母親。她的熬苦把我拉回我不願意面對的真實人生，而被世間的苦難佔據了我整個的心。漸漸地我自覺到多年來把自己掩埋在文獻史籍之中，與歷史小說苦鬥，不知疲倦，應該是一種逃避，逃避面對自己，面對實在的人生。厭悶乏味的人應該是我。(158)

張小虹(2005:9)就指出：「知識體系中清楚的歸類與建檔，沒有『魔』糊意識與身體的邊界，反倒是以鑑賞品味的方式，強化了意識與身體的邊界。」《驅魔》特別的便是，在施叔青長期歷史寫作狀態的「有憑有據」之中，調度了前期小說中即已展開的風格顯明的怪誕鬼魅書寫；而怪誕與鬼魅，這樣一個分裂而出的非理性世界、著魔的主體，反身又成為了現代主義疑問、問題化現代性空間的位置。⁶

相對於芙烈達為例的現代藝術對於自我端視與情感的湧發，《驅魔》選擇文藝復興時期啟動書寫之旅，更帶有宗教與神話題材、聖像形式所致相當距離的觀視位置，尤其進入教堂、博物館，或觀光行程之中，「隔著玻璃，我細細地觀賞經歷五百年，已經發黃或泛紅的紙張上」(14)、「限定人數，據說遊客呼出來的二氧化碳會損壞古老的壁畫。」(16)。一直到繡菱的故事涉入，貝尼尼(Gian Lorenzo Bernini)雕刻《普柔瑟萍之虜》才在另一個人的觀看視線下，逸離了敘事者知識的建構，而成為情感受創後浮現的形象(136-139)；又如《聖德勒撒的迷惑》痛楚與法喜的曖昧面容，竟勾連了繡菱目睹女兒著魔般沉陷的痛苦感受：「女兒說她要當妓女。」(143)「她跟同學開心地叫道：既然不必上學了，索興蹺家，她早就幻想自己去當妓女，戴上長長的耳環，還有她那頂龐貝帶回來的紅假髮，倚靠門檻，向求歡客賣弄風情……」(144)

一種觀看位置，被另一種視線一再地介入；學識議論為非理性的情緒無端地中斷；旅程脫離了原初規劃的路線。無怪乎最終能滌淨敘事者自囿禁心靈出走，甚或完成繡菱驅魔之旅程，不是在米蘭、威尼斯、羅馬這些建立起文藝復興時期宏偉文明之地，而是在龐貝，西元 79 年因維蘇威火山噴發而一夕遭吞噬的城市廢墟。施叔青描述繡菱的女兒在博物館內，觀看到那一被稱作是「母狼」名妓的鑲嵌壁畫，又一幅肖像，「聲稱是她的前世」；在夜遊之晚，一群人闖入了荒廢的劇場，誤入古井邊的妓院，女兒在火山噴滅的同一個晚上，8 月 24 日，躺上了母狼的石床，「『這一晚，母狼淫蕩的精魂附在女兒身上，纏住不放。』繡菱說。」(183)而繡菱便是聽從靈媒的指示，專程將女兒攜回的古錢幣歸還於此。

⁶ 可以參考邱貴芬(2007:227)關於現代主義時空形式特徵的討論。

在此，論者咸以為藝術或小說創作，相對於慾情瘋巔的位置，或者旁觀與入魔的問題，「此敘述者極為疏離也極為旁觀，一流的鑑賞家眼光。另一個配角繡菱，此敘述者極為近距離，也極為主觀，末流的情傷者姿態。」（鍾文音，2006）「最為弔詭處，莫過於點出創作者苦苦執著於文學／藝術的『鬼迷心竅』……」（洪珊慧，2007）對施叔青而言，反倒呈顯其極為曖昧的反思位置：沿著她與芙烈達·卡蘿的對話，至《驅魔》途中一幅幅迫人直視迷惑的肖像，其實可見她最後藉用書寫莫蘭迪（Giorgio Morandi）同樣畫幅極小的油畫、一再重複的靜物主題，終其一生住在他小小的房間同畫室，如同芙烈達，也像卡夫卡，所帶出對自我的深入：「一個人可以遍遊世界而看不到任何東西，其實不需要看很多東西，而是深入你所看的。」（189）

五、 小結：我寫我不在

如果說，寫於 1997 年的《芙烈達·卡蘿》表現出來的是「我畫我自己，故我存在」的惶惶焦慮，那麼在寫完「香港三部曲」、並將展開第二部台灣歷史小說書寫之際，所旁生而出的旅程，寫下的《驅魔》，則瀰漫一種「我寫我自己，故我不在」的困境；愈藉藝術、歷史的書寫，以形似理性的知識建構與旁觀的敘事位置，實愈遮蔽了慾情隱伏的自我：

那種感覺就像隨便摘下任何一個面具，戴上它，馬上會變成面具的那個人，原來的「我」消失了。呵，但願我能戴上它，遮掩本來面目，安安心心去扮演另一個角色。（67）

「我把寫作當做傾吐的窗口，療傷止痛，我最大的恐懼是害怕有一天管不住自己，瘋掉了，藉著創作一點點稀釋可能瘋狂的因子……」（90）

在此引人注目的是，施叔青反覆對視的藝術家畫像，在作為現代主義轉向自我審視的同時，也呈顯出這一美學思想的核心關注——主體性；曾經在〈那些不毛的日子〉提及畫下敘事者「童年夢魘的一頁頁風景」的孟克如此，在《兩個芙烈達·卡蘿》中尋蹤、追問「終其一生努力不懈地描繪自己的容顏」的墨西哥女畫家如此，《驅魔》中越過文藝復興，返回龐貝廢墟所見母狼鑲嵌壁畫所帶給「我」情感的波瀾亦似如此。

施叔青小說呈現對於內在精神的審視與刻畫，透過怪誕、鬼魅的主題，連結上現代主義者對於異端的傾向，亦往往流露著主體性分裂的危機，附魔與驅魔之間，就像畫家隔著畫布自畫；同時連結上《兩個芙烈達·卡蘿》裡，回應全球後殖民問題的思路起點。

施叔青寫作當時受訪即表示：「她有一個作品就是有兩個芙烈達，一個穿西班牙衣服，一個穿墨西哥衣服，那妳們就知道我想講什麼了」⁷（簡瑛瑛主持，1999：131-132）。

然而，其中隱伏的小說家對於自我審視的不安，「接觸到芙烈達·卡蘿的自畫像，正是我最厭惡自己的存在，最不願與自己周旋的時候」（20），與對其畫作入迷的好奇，便成為九七、世界之末以至千禧皆已漸遠的，寫作《驅魔》之時貫穿的形式和主題。而在那些不在之處，留下的「我」的痕跡，帶著小說家寫下接續的二、三部曲，令人想起她在旅程開始，所寫下的那句：

我想到天涯海角為自己招魂。在回歸的心路上，我必須把自己拋擲得愈遠，才會回來得愈快。——《兩個芙烈達·卡蘿》（16）

⁷ 引文的「她」指的是芙烈達·卡蘿。

引用書目

- 王德威，1999，〈異象與異化，異性與異史——論施叔青的小說〉，收錄於施叔青，《微醺彩妝》，台北：麥田出版，頁 7-44。
- 白舒榮，2012，《以筆為劍書青史：作家施叔青》，台北：遠景。
- 林素芬，1997，〈翩飛報春的彩蝶——作家施叔青專訪〉，《幼獅文藝》，第 84 卷第 4 期，頁 65-70。
- 邱貴芬，2007，〈翻譯驅動力下的台灣文學生產〉，收錄於邱貴芬、張誦聖、陳建忠、劉亮雅、應鳳凰合著，《台灣小說史論》，台北：麥田出版，頁 197-273。
- 南方朔，2001，〈一個永恆的對話〉，收錄於施叔青，《兩個芙烈達·卡蘿》，台北：時報文化，頁 5-8。
- 施叔青，1988，《那些不毛的日子》，台北：洪範書店。
- 施叔青，1994，《藝術與拍賣》，台北：東大發行。
- 施叔青，1998，《耽美手記》，台北：元尊文化。
- 施叔青，2001，《兩個芙烈達·卡蘿》，台北：時報文化。
- 施叔青，2005，《驅魔》，台北：聯合文學。
- 洪珊慧，2007，〈文學／藝術的鬼迷心竅〉，《幼獅文藝》，第 638 期，頁 88-89。
- 張小虹，2005，〈魔在心中坐〉，收錄於施叔青，《驅魔》，台北：聯合文學，頁 5-10。
- 黃千芬，2009，〈女性跨時空對話：賞析施叔青《兩個芙烈達·卡蘿》〉，《婦研縱橫》，第 91 期，頁 87-92。
- 潘秀宜，2003，〈迷路的導遊——論施叔青《兩個芙烈達·卡蘿》〉，《中國女性文學研究室學刊》，第 6 期，頁 68-85。
- 鍾文音，2006，〈有界無世，藉藝驅魔的旅程〉，《文訊》，第 243 期，頁 90-91。
- 簡瑛瑛主持，1999，〈女性心靈的圖像：與施叔青對談文學／藝術與宗教〉，《中外文學》，第 27 卷第 11 期，頁 119-137。
- Gay, Peter 著、梁永安譯，2009，《現代主義》（*Modernism*），台北縣：立緒文化。

I Portray Myself; Therefore I Am: Focusing on Shih Shu-ching's *Liang ge Fulieda Kaluo (Frida Kahlo)*

Lee, Su-yon

**Ph.D. Candidate, Graduate Institute of Taiwan Literature,
National Taiwan University**

Abstract

The self-portraits of the modernist artists carry the examination of their own, which is also the main concern of aesthetics: subjectivity.

In Shih Shu-ching's "The Barren Years" (1970), the narrator writes "landscape in childhood nightmare" after seeing Edvard Munch's self-portrait. Similarly, the Mexican female painter in *Liang ge Fulieda Kaluo (Frida Kahlo)* (2001) pursues to portray herself with efforts throughout her life.

Shih Shu-ching presents examination and portray of the inner spirit in her novels. Through the grotesque and ghostly theme indicated by David Der-wei Wang, the novels are connected with the modernist tendency of heresy, and often reveal the crisis of a split subjectivity, just like the painter's self-portrait.

This paper attempts to look at the self-representation and looking-and-being-looked relationship between subject and object from the artistic point of view of crossing. Besides focusing on *Liang ge Fulieda Kaluo (Frida Kahlo)*, it discusses another "travel novel" *Chumo (Exorcism)* (2005), which, as a piece of art, also situates between the fabrication and the truth.

For Shih Shu-ching who is also an art critic, how do these carvings and paintings enter the field of literature? And how does the crossing of art possibly provide a new way of rethinking novels? More importantly, how does the issue of subjectivity of modernists proceed within the novelist's complex form of seeing and writing?

Keywords: Shih Shu-ching, *Liang ge Fulieda Kaluo (Frida Kahlo)*, *Chumo (Exorcism)*, modernism