

(給) 永恆的讀者與寫者：
黃春明〈戰士，乾杯！〉三種文本
的互文分析

林克明

國立聯合大學台灣語文與傳播學系助理教授

黃惠禎

國立聯合大學台灣語文與傳播學系副教授

中文摘要

一九七三年，黃春明從一位偶然認識的魯凱族青年家裡牆壁上的照片，驚覺台灣原住民同一家的四個男人被敵人強迫徵召，去打敵人的敵人，其中三人並因此犧牲性命這樣舉世罕見的悲劇。一九八八年至二〇〇五年間，黃春明分別採用散文、劇本與新詩三種不同的文類，陸續發表記載這個故事的〈戰士，乾杯！〉系列文本。本論文將以黃春明創作的〈戰士，乾杯！〉三種文本出發，從散文、劇本、詩這三者形式上的比較與轉換的過程，找尋一個從寫者（writer）出發的互文結構，並藉此思考成為永恆讀者的可能。此外，從黃春明〈戰士，乾杯！〉的寫作過程來看，整個互文過程其實是由他對照片的閱讀所誘發的，因此本論文也將針對散文、劇本和詩這三種文本詮釋相片的可能性進行討論。

最後，本論文將從三種文本內容的比較分析，了解黃春明如何透過文本的修訂深化主題的意義，以及一九八〇年代台灣的原住民運動對於文本修訂的影響。

關鍵詞：黃春明、〈戰士，乾杯！〉、台灣文學、原住民、互文性

**(To) The Eternal Reader and Writer:
An intertextual analysis on
Chun-Ming Huang's three genres of
“Fighters, Cheers!”**

Lin, Ke-Ming

Assistant Professor,

Department of Taiwan Language and Communication,

National United University

Huang, Hui-Chen

Associate Professor,

Department of Taiwan Language and Communication,

National United University

Abstract

In 1973, Chun-Ming Huang went a Rukai young man's home and there he was shocked by a set of pictures of the young man's family members. These pictures showed a tragedy that four males in a Rukai family were compulsorily conscripted into different feuding camps and three of them even lost their lives in wars and conflicts. From 1988 to 2005, Huang wrote this tragedy with the title, “Fighters,

Cheers!” in the three genres of essay, play script, and poem, respectively. This paper starts with the discussion of the three genres of “Fighters, Cheers!” especially of the process of transformation and comparison among genres, in order to understand the intertextual structure of Huang’s works. This understanding will offer an approach for considering the possibility of being an eternal reader. Furthermore, given that Huang’s intention to write “Fighters, Cheers!” was evoked by his reading of the pictures in the Rukai young man’s home, this paper will also discuss how the three genres of essay, play script, and poem interpret these pictures. Finally, with the comparison of the contents of the three genres, this paper shows not only how Huang deepened the theme of this tragedy each time a revision was made, but also how the movement launched by the indigenous Taiwanese in the 1980s influenced Huang’s revisions.

Key words: Chun-Ming Huang, “Fighters, Cheers!”, Taiwan Literature, Indigenous Taiwanese, Intertextuality

(給) 永恆的讀者與寫者：

黃春明〈戰士，乾杯！〉三種文本的互文分析*

一、前言

一九七三年初夏，為籌拍《芬芳寶島》紀錄片尋找題材時，黃春明從一位偶然認識的魯凱族青年位於屏東霧台鄉好茶村家牆壁上的照片，驚覺台灣原住民同一家的四個男人被原為敵人的前後兩個外來政權強迫徵召，去打敵人的敵人，其中三人並因而犧牲性命這樣舉世罕見的悲劇。後來黃春明在接受魏可風專訪時表示，當時大受撞擊的他就有透過小說發表的衝動，並曾經多次以口頭傳述過這個故事¹。當然〈戰士，乾杯！〉無疑具有極強的故事性，適合改寫為小說情節，而這正是以小說家知名的黃春明最擅長的拿手好戲。有趣的是，事隔十五年後的一九八八年七月八日、九日，黃春明在《中國時報》「人間」副刊首度發表記載這段經歷的創作〈戰士，乾杯！〉，刊載時題目後註明「黃春明隨想」，隔年收錄於散文集《等待一朵花的名字》²，清楚傳達作者將之定位成散文的用意³。

* 本論文承蒙兩位無具名審查委員及本系邱雅芳助理教授惠賜修改意見，謹在此表達由衷的謝意。

¹ 黃春明在接受魏可風專訪時表示，劇中所描述的歷史經驗來自於實際拜訪過的家庭。見魏可風專訪，〈黃春明答客問〉，《聯合文學》10卷10期（總第118期，1994年8月），頁85-86。附帶一提的是在這次的訪問中，黃春明提到拜訪熊在好茶村家的時間在1970年，和散文記載的1973年相異，推測是黃春明接受訪問時的口誤或記憶有誤。

² 刊載在《中國時報》「人間」副刊與《等待一朵花的名字》（台北，皇冠出版社，1989年）散文集的兩種版本，僅有幾個標點與用字上的不同。基本上除「並且醉得很厲害」修訂為「並且醉得很痛苦」外，後者其實是對前者排版錯誤上的更正，因此應視為同一種版本的兩次刊行。由是之故，本文引用〈戰士，乾杯！〉散文時，採用《等待一朵花的名字》皇冠版。

³ 儘管如此，這篇散文寫作時距離事件的發生已相隔十多年，回憶中的裂隙必須用想像加以填補，因此無法排除部分描寫出自虛構的可能性；再者，極強的故事性，以及大半篇幅用對話方式寫成，使得這篇究竟屬於散文或小說，亦或是一篇散文式的小說，讀者有

一九九四年八月，黃春明將這篇散文創作改寫為同名劇本，發表於《聯合文學》第十卷第十期（總第一一八期）的「小說家專號」，其後並以舞台劇正式演出。二〇〇五年一月十九日，再於《自由時報》發表新詩體裁的〈戰士乾杯！〉。和散文、劇本相較，除刪去一個逗號外，新詩版的題名與散文、劇本幾乎完全相同。截至目前為止，黃春明個人已將〈戰士，乾杯！〉陸續創作成三種不同的文本⁴，而這無疑是文學場域中頗為罕見的例子。

針對黃春明的〈戰士，乾杯！〉三種文本，我們所要提出的第一個問題是：究竟是什麼原因，促使黃春明最初將這個故事用散文的形式來表現？後來又為何要從散文轉換成劇本的形式，再進而轉換到詩的形式？對於這個問題，一般的作法是透過作者訪談，尋找其可能脈絡進行分析，所得結果往往是環境與作者交互影響的顯現。從這個角度來看，黃春明的三種文本的進程，可以理解為是一種社會環境所促成的產物。但我們所好奇的是，這個文本類型的轉換，除了可能是大環境所導致的結果以外，是否也可能是某種結構性因素所產生的必然發展？為了探究後者的可能性，因此本文對於黃春明三種文本的討論，是先回歸於文本與寫者（writer）⁵之間的關係。換句話說，本文所採行的策略，是希望能夠藉由黃春明〈戰士，乾杯！〉的例子，尋找潛藏在散文、劇本和詩這些不同文類的表象之下，促使寫者推動互文進程的深層結構。

基於這個觀點出發，本文首先關注的是文本類型的特質，而這個關注也讓我們觀察到，其實在黃春明的〈戰士，乾杯！〉創作中，它所包含的文本類型並非只有三種文本（散文、劇本和詩），而是四種文本（照片、散文、劇本和詩）。後

不同的看法。例如李喬主持的《文學過家——說演劇場》中，先以主持人的身分說這篇的寫法介於小說和散文之間，後來又以說書人的角色說它是用「我」進行的小說，並將之歸類於「悲劇小說」；該節目邀請的評論者許素蘭則認為這篇作品：原則上是一篇散文的寫法，裡面有很多文學的虛構性。

⁴ 1999年6月，〈戰士，乾杯！〉散文版重刊於《天下雜誌》217期，然僅是皇冠出版社《等待一朵花的名字》散文集的摘錄，因此本文所謂黃春明創作的三種本文，並未將《天下雜誌》版及眾人合作演出的舞台劇計算在內。另外，由開典文化工作室製作，李喬主持的《文學過家——說演劇場》曾以電視劇方式又說又演地表現〈戰士，乾杯！〉的內容，由於該劇和本文主旨探討黃春明的原創作品無關，暫且不論。

⁵ 對巴特而言，writer 和 author 這兩個經常混淆的字並不相同。對於這兩者的區分，將在本文的第一節中詳細討論。雖然黃春明在此同時具備這兩種角色，但本文的關注點在於他作為 writer 的角色，所以在後文中主要以此稱呼。另外，writer 在中文中可譯為作家，然而「作家」一辭有超過寫作的人的含意，為避免產生困擾，在此以「寫者」稱之。

三種文本其實是由第一種文本（照片）所引發的產物。換句話說，黃春明所「創作」的三種文本其實是他閱讀相片所產生的結果。這一個思考方向無疑提供我們一個從寫作意圖出發、與〈戰士，乾杯！〉密切相關的問題：哪一種文本類型最適合詮釋相片？為了釐清這個問題，本文主要是從羅蘭·巴特（Roland Barthes）與攝影相關的互文理論作為分析架構。這個作法的採用，一方面是因為巴特本身不僅是互文性理論的代表人物，同時也對於攝影理論貢獻頗多，因此從他以攝影出發對於互文性的探討，有助於我們充分掌握攝影與其他文本類型之間的關係。另一方面，巴特的互文理論進程，最後是以相片的分析作終⁶，因此我們可以將巴特對相片的閱讀，或者是他以文字對於攝影的探討，視為他個人較為成熟的互文類型分析，而因此能提供我們一個較完整的分析模式。藉由巴特的理論與黃春明〈戰士，乾杯！〉文本的相互參照，本文企圖尋找是什麼原因讓相片能夠使黃春明展開他的互文詮釋活動？他的散文、劇本和詩這三種文本詮釋相片的可能性為何？以及最後讓黃春明的互文進程停留在詩的原因是什麼？

本文最後亦針對黃春明的寫作背景進行討論，採用的方式是對於散文、劇本與新詩這三種文本中的內容差異進行詳細的比較，並援引黃春明與〈戰士，乾杯！〉相關的訪問紀錄進行補充。但這裡要密切注意的是，這個作法並非是單純回歸過去常見的歷史考察，更重要的是，希望能夠對於前述所探究的結構性因素進行更深度的補充。總而言之，本論文將以黃春明創作的〈戰士，乾杯！〉三種文本出發，從散文、劇本、詩這三者形式上的比較與轉換的過程，找尋一個從寫者出發的互文結構，並剖析在三個不同時間點完成的三種文本內在意義的開展，以及這三種文本如何在內容上交互指涉與互相補足，以深化對於〈戰士，乾杯！〉整個互文結構的理解。

二、巴特的互文性與作者論

首先，從散文到劇本到詩的轉換，很明顯地指向了互文性這個課題。而互文性理論的兩位代表人物羅蘭·巴特（Roland Barthes）和米哈依爾·巴赫丁

⁶ 巴特的最後著作《明室：攝影札記》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*），即是一本探討攝影的著作。

(Mikhail Bakhtin)，都不約而同地在他們的研究中強調一個問題：何謂作者？因此我們可以透過兩者對此問題的分析，來建構我們對互文性的認識。首先，從巴特的角度出發，作者僅僅是一個現代的產物，是因為市場機制所產生的⁷，因此作者無疑是對等於做為消費者的「讀者」⁸的存在。然而將作者視為作品的生產者這個觀點是有需要進一步澄清的。一般來說，作者與他的作品常常以父親和孩子的關係來比擬，也就是說，作者之前並不存在作品。然而巴特抨擊這個論點，他認為作者最多不過是將那些已經被讀過和已經被寫出的東西給予一個新稱謂而已，換句話說，那些被視為作者的產出，實際上早已在作者之前即已出現⁹。所以巴特給予作者一個新的名稱：抄寫員 (scriptor)¹⁰。在這個定義下，作者不再被賦予創造者的角色，而是去安排、編輯那些已存在的、已經被讀過、說過和寫過的東西。而這裡所立即引發的問題是，一旦作者不再是創造者，那麼誰是創造者？對巴特來說，這個創造者即是語言本身，是「語言自己在說話，而非作者」¹¹。

相對於巴特對於作者與作品關係的重置，巴赫丁的作者仍然對其作品保持一定的決定關係。對巴赫丁而言，每件作品（不管是詩、戲劇，還是電影）都是一種「發聲」(utterance)。發聲所代表的是對於早先存在的發聲的回應，以及引出未來回應的可能，所以每一個發聲都代表著文本之間對話的聚合點，也就是各個文本的交會所在¹²。巴赫丁的發聲就某方面來說，似乎與巴特頗為類似，將作者的產出都視為由各種文本聚集而成，都是互文性的產物。然而相對於巴特所強調的語言的自我表現，前者則強調在作者與他者的對話。從這兩種立場可以看出，巴赫丁的作品顯然仍受到作者的影響力作用著。對他來說，作

⁷ 此部份引述格雷厄姆·亞蘭 (Graham Allen) 對巴特作者論的分析。見亞蘭的 *Intertextuality* (New York: Routledge, 2000), 頁 71。

⁸ 這裡的讀者指的是一般所認知的讀者，與後文中巴特所定義的讀者有所不同。

⁹ 事實上，巴特在試圖顛覆作者意義的同時，也重新定義作品的概念。因此這裡雖然將作品視為作者的產出，但是其實這個說法是有一定的模糊性，而必須進一步釐清。對此的詳細討論見後文。

¹⁰ 見巴特, *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1978), pp.145-146; 巴特所使用的抄寫員一詞，與他的寫者 (writer) 等同。

¹¹ 同上註，頁 143。

¹² 對於巴赫丁「發聲」的討論，可見“The Problem of Speech Genres”，*Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: University of Texas Press, 1986), pp.60-102。

品是對話的開始，是作者有意圖去與他者「互動」的產物，雖然不可否認這個作品是其他文本的組合，但是這個組合卻是因為作者的意圖所產生的。巴赫丁將這個意圖歸於作者的「道德」(moral)。因此相對於巴特的「作者已死」，巴赫丁的作者從未真正消逝，而是在與他者的對話中不斷顯現¹³。

但是巴赫丁與巴特的差異並不僅在於對於作者的認定，在讀者部份也是如此。對巴赫丁而言，作者做為對於其他文本的回應，因此必然扮演讀者的角色，然而巴特的讀者與作者之間卻有相當大的差異。在〈作者之死〉一文的結尾，巴特提到：「讀者的誕生必然以作者的死亡為代價」¹⁴。這句話指出了在巴特的眼中，讀者和作者是截然不同的。然而如果依照巴特所說的，「作者」不過是一個編輯那些已經被讀過、說過和寫過的東西的抄寫員／寫者，那麼他／她如何能不經過「閱讀」的階段直接進入「抄寫」¹⁵？巴特的說明似乎仍然充滿了矛盾。

巴特的論點之所以令人困惑，主要的原因在於巴特試圖將我們一般所認知的「作者——作品——讀者」的關係，重新解構為「作者——作品——消費者」和「寫者——文本——讀者」兩種相似卻截然不同的關係，以打破隱藏在原本結構下似是而非的迷思，因此如果我們仍舊依循過去對於這些字詞的認知來看巴特，必然無法理解巴特的理論。為了解決這個問題，首先必須對於巴特的論點中作品與文本的區分進行討論。從巴特的角度來看，作品屬於作者，而文本則屬於讀者，所以「作者之死」所彰顯的其實是文本凌駕於作品的重要性。對巴特來說，文本並非如過去一般是因為作品而產生，而是存在於文本與文本之間，是「以引言、參考文獻、回應、過去或現在的文化語言（有什麼語言不是？）所編織而成的」¹⁶。這個文本是以互文性為核心，是不同文本交織的網絡，因此絕非被預設為起點的作者所能決定的，因為作者無法決定文本的「源頭」，而只有讀者本身能決定，這因此宣告了文本的完整性必須來自於它的終點而非開始。另外一個重要區分是「作者」(author) 與「寫者」(writer)，或者「消費者」

¹³ 亞蘭在分析巴赫丁的對話主義 (dialogism) 時說到：「巴赫丁並沒有企圖去宣告作者的死亡。我們可以說，對他而言，作者始終站在他（她）的小說之後，只是未曾以一種指導權威的聲音進入小說。」見亞蘭，*Intertextuality*，頁 24。

¹⁴ 見巴特，*Image-Music-Text*，頁 148。

¹⁵ 這裡以引號括弧的作者，為一般所認知的作者，並不同於巴特的解釋，此書寫方式的目的是要強調巴特的「作者」與一般認知的「作者」的差異。

¹⁶ 同註 14，頁 160。

(consumer) 與「讀者」(reader) 的差異。正如前面所指出的，作者其實是現代市場機制的產物，所以以此角度出發，作者所對應的並非讀者，而是消費者。對巴特而言，消費者所閱讀／消費的是作品而非文本，所以他／她閱讀所獲得的意義是與作者所企圖傳達的訊息一致。然而這種理想上的消費者是不可能存在的，在閱讀的過程中，消費者自然而然會以互文的方式閱讀，而成為讀者。巴特的讀者是以自己的方式在閱讀，形同一種創作，因此讀者成為文本的真正「寫者」。所以巴特的作者之死不僅宣告了讀者之生，更是寫者之生。

對巴特而言，寫者的寫作對象只有讀者，所以他／她所創造的文本也只有讀者本身能夠閱讀，巴特的寫者只能是屬於讀者的寫者¹⁷。然而，一旦他／她的寫作為他人所閱讀，他／她的寫者身分自然會轉換為作者，他／她的文本成為了作品，等待另一個讀者來宣告他／她（做為一個作者）的死亡。如此一來，巴特的作品成為文本產生的必然過程，因為只有前者的死亡才有後者誕生的可能。這個從作品通往文本的必然過程，正彰顯了巴特對於巴赫丁的批判。從巴特的角度來看，巴赫丁所謂的作者和讀者的異性同體是過於天真的，因為這預設了作者可以將某種意義傳給他人，不論是作為一種回應或者一種（對回應的）召喚，而引起「對話」。事實上，任何回應或召喚都無法形成對話，因為一方面讀者的回應永遠是沉默的，屬於讀者本身的；另一方面，當讀者成為作者，這所謂的「回應」其實已經與原先的作品無關。在巴特眼裡，所謂的對話，充其量是「各說各話」。

從這裡衍生的問題是，如果作者的死亡是必然的，那麼寫作的動機何在？巴赫丁的對話論雖然天真，但至少提出了促成寫作的驅力：寫作是為了回應或召喚而產生的。對巴特而言呢？巴特本身並沒有針對這個問題直接回應，然而巴特在〈論閱讀〉（“On Reading”）¹⁸中的觀點卻可以幫助我們一窺他對這個問題所持的立場。巴特在文中談到了讀者閱讀的愉悅，其中一個很重要的部份是寫作。換言之，寫作是促使閱讀產生愉悅的主要原因。這因此得以說明巴特理論中寫作的動力所在：閱讀。以此出發，巴特的寫作即是一種愉悅的滿足，而這個滿足是為了支持讀者的存在。

¹⁷ 更嚴苛來說，這個寫作的讀者只能是寫者本人；換句話說，寫者為自己而書寫。

¹⁸ 見巴特，*The Rustle of Language* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp.33-43.

然而巴特也指出，寫作所產生的閱讀愉悅並非來自於寫出適合閱讀的作品，而是來自於寫作這個活動本身。這個論點說明了寫作和促成寫作的閱讀之間並不需要有「作品」(或者更清楚地說，寫作的產出)的中介，如此一來，這兩種活動又如何聯繫？巴特引用羅杰·拉波特(Roger Laporte)的話指出，一個沒有引起寫作的「單純」閱讀是無法令人接受的。巴特自己也說道：「沒有釋放寫作……就不可能釋放閱讀。」¹⁹透過這些話，巴特再度指出了閱讀與寫作兩種活動的不可分割：寫作不僅僅是促成閱讀的慾望所在，更是構成閱讀不可或缺的因素。因此對巴特而言，閱讀是為了寫作，而寫作更是為了閱讀。同樣的，讀者是為了成為寫者而存在，寫者也是因為讀者而產生。

閱讀和寫作之間的互為因果，也暗示著這兩者共同指向某種重要的存在，而透過這個存在，才能同時滿足寫者與讀者的愉悅。巴特在〈論閱讀〉一文中，將讀者視為絕對主體的存在，這因此道出了閱讀／寫作對於主體的必要性。巴特說道：

每個閱讀都來自於一個主體，而它(筆者按：指閱讀)與主體分隔的只有稀少微弱的思考、文字的訓練，以及少許的修辭協定，而超過這些的是在自身的結構中重新發現自身的主體：不論是慾望的、變態的、焦慮的、想像的或是神經的。同樣的，這個主體也在他的歷史結構中重新發現自身：超越意識型態、超越傳統符碼的束縛。²⁰

如果閱讀成為絕對主體形成的場域，而因此能夠超越歷史結構的束縛，那是因為這個閱讀已經預含了寫作。因為唯有透過寫作，讀者才得以創造(或者發現)與主體之間間隙，而產生某種「偏折」，讓主體有超越結構的可能，但這個可能無疑必須建立在閱讀的起點上。簡言之，在閱讀的過程中，寫作促使讀者有機會觀察到主體的存在及位置，滿足因此產生。

然而正如前述所言，作為支持讀者存在的並非寫作的產出，而是寫作的活動本身。然而一旦寫作的產出，也就是作品出現，寫作的活動即終止，而同樣

¹⁹ 見巴特，*The Rustle of Language*，頁41。

²⁰ 同上註，頁42-43。

的，閱讀的愉悅也不再產生。如此一來，我們是否有可能讓寫作的活動保持，而不陷入終止的可能？換句話說，是否有可能保持寫者的身分，而不成為作者？巴特的晚期書寫指出一個可能的方向。在他的後期作品中，如《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(Roland Barthes by Roland Barthes)、《明室：攝影札記》(Camera Lucida: Reflections on photography) 甚至《戀人絮語》(Lover's Discourse: Fragments) 等書，都是以一種破碎的、不同文本（照片、敘述、評論……）夾雜的文體出現，這種寫作方式與其說是在創造一個完整的個體，不如說是文本的聚集，或者說，就是一種「互文本」。在這種互文本中，巴特僅僅是去「模仿那些總是過去的、從未是原初的姿態」，他所（能）做的唯一工作是將這些過去的作品混合，因此他所呈現的只是一種未完成的作品²¹。而透過這種「未成品」，巴特展現了他的立場，一種拒絕成為作者的立場，所以他將他的互文本展現給讀者。換句話說，巴特放棄了以往作者所做的工作——組織連結這些文本，試圖傳達某種完整的意義——而是讓讀者直接面對這些破碎的文本。巴特試圖透過這種文體與讀者站在同一起點，讓讀者與他同時進行寫作。

以另一角度來看，巴特的互文本所顯現的是他持續扮演讀者角色的企圖。一旦文本無法成為作品，他作為文本讀者的身分就永不停止。透過這種策略，巴特展現出他的永恆追尋：成為永遠的讀者。所以我們可以將巴特的互文本看作為是期待做為讀者而產生的一種策略，也就是為了成為讀者而成為一個放棄作者身分的寫者。

三、從照片到散文的形式轉換

透過巴特的書寫，我們看到他為了成為一個永恆的讀者所作的嘗試。而巴特的努力和作法，也提供了一個從結構面理解黃春明的〈戰士，乾杯！〉三種文本類型轉換的方式：相對於巴特而言，我們在〈戰士，乾杯！〉三部曲中發現了另一種成為永恆讀者的寫作策略。不同於巴特將他所有可能的互文文本呈現給讀者，促使讀者與他一般進入寫作的過程之中，而使作品永遠

²¹ 巴特提到：「寫者只能去模仿一種總是過去，卻從未是原初的姿勢。他的唯一能力是去將各個作品混合。」；見巴特，*Image-Music-Text*，頁 146。

無法進入巴特與讀者交換的過程之中，黃春明則是讓他的作品進入一種未完成的狀態。換句話說，黃春明讓他自己始終處於一種寫作的過程之中，而讓讀者的身分得以延續。這可以由他的〈戰士，乾杯！〉由散文轉入劇本，再由劇本轉入詩的過程可以看出。在這個過程之中，黃春明不斷顛覆他原來的寫作，使得他每一個被讀者視為完成的作品，不斷地因為之後出現的作品而轉變為未完成的作品，也就是文本。換句話說，原先的作品變成了一個寫作的過渡，或者說，是一個閱讀的過渡。這也使得黃春明與讀者之間，如巴特一般，同樣不需要有作品作為交換的媒介，而是讓未完成的寫作展現給讀者，讓讀者進入他寫作的過程之中。

事實上，黃春明在這個三部曲中其實已經預設了他做為讀者的企圖。嚴格來說，與其將黃春明的〈戰士，乾杯！〉系列文本視為由散文、劇本、詩所組成的三部曲，不如視之為由照片、散文、劇本、詩所組成的四部曲，因為不論是散文、劇本還是詩，都是黃春明閱讀照片之後的心得²²。從黃春明的散文中，我們看到了黃春明整個寫作是由於他看到熊家的牆壁上「單獨個別鑲在框子裡的三張人像」開始的。換句話說，所謂的三部曲，其實可以視為照片所啟發的一連串閱讀的行為。在這過程中，閱讀的起點是照片，而黃春明則透過寫作，讓他的讀者身份不斷延續。而在這「四部曲」中，我們所要提問的是，為何黃春明做為一個讀者，要以「照片——散文——劇本——詩」的方式來閱讀呢？如果以永恆讀者為出發點，為何這個對照片的閱讀進程最後是以詩的形式作

²² 本文在此所必須面對的問題是，閱讀照片及閱讀文字兩者的差異。在本文第二部份，已經透過巴特的互文理論來掌握寫者做為永恆讀者的企圖，而這個論證也適用於閱讀照片，以〈戰士，乾杯！〉三部曲為例，黃春明即試圖延續他對照片的閱讀，以完成他成為永恆讀者的夢。但是前述的互文理論主要是針對文學文本出發，因此該理論是否適合照片的閱讀便有必要進行討論。本文在此的論點在於，雖然巴特並未清楚地將文字閱讀及照片閱讀進行比較，但是根據魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)對巴特〈照片的訊息〉(“The Photographic Message”)一文的閱讀指出，對巴特來說，閱讀照片與閱讀文字並無差異，因為照片中物的安排有如文字中概念的詞彙一般，見“On the Nature of Photography”(Critical Inquiry 1 卷 1 期，1974 年 9 月)，頁 149-161。而同樣地，在〈影像的語藝〉(“Rhetoric of the Image”)一文中，巴特也將照片視為一連串不連續的符號來閱讀。因此對巴特來說，至少就他這兩篇著作來看，對照片的分析可以沿用他對於文學文本的分析。但不可否認地，就如同安海姆指出，照片本身所具有的「連續性」是無法完全將它單純視為不連續符號的連結。這個不足之處或許也說明了巴特為何在之後以「知面」和「刺點」來詮釋照片，而非以之前所使用的「內涵」與「外延」來分析。

結？以下我們將援引巴特的論點來加以分析，說明這個過程不應當被單純地視為一種隨機的方式，藉此也可一窺黃春明〈戰士，乾杯！〉此一系列文本的深層意義。

首先，照片第一次轉換時何以會採用散文的形式？巴特在〈影像的語藝〉（"Rhetoric of the Image"）一文中說：

很自然地，數張照片會聚在一起成為一種次序（sequence）……然後內涵（connotation）的符碼不再在這次序的任何片段的層次中被發現，而是在連結（concatenation）的層次，也就是語言學者所稱的超音段（suprasegmental）層次。²³

這段話清楚地說明了我們對數張照片的閱讀，會以一種超越單張照片的方式，也就是以一種累積聚合的方式來進行。這種對於數張照片的閱讀，往往被解讀為一種照片散文（photo-essay）、一種敘事²⁴。透過這個觀點，我們似乎可以理解為何黃春明在熊家中看到這些並列的照片會以散文的形式來閱讀。然而在這裡從照片散文轉化為散文，並不應只視為形式的轉換；更重要的，黃春明的散文可以視為照片散文的一部分，也就是如同照片的標題或註解一般。更確切地說，這篇照片散文——或者說，這篇名為〈戰士，乾杯！〉的照片散文——其

²³ 見巴特，*Image-Music-Text*，頁 24。巴特的這段話，可以視為他對於過去在 *Mythologies*（New York: Hill and Wang, 1972）中所提到的內涵（connotation）與外延（denotation）的一種再補充。在 *Mythologies* 一書中，巴特採用路易斯·葉姆斯列夫（Louis Hjelmslev）的觀念將表意序列（order of signification）分為兩層，第一層為「外延」意義，指的是符號最初的意義，也就是符號與指涉物之間客觀公認的關係，第二層為「內涵」意義，則是傳統或文化所構成的意義，往往有主觀或情感的評價存在。將這兩種意義轉換到照片的分析上，外延義可視為照片本身，也就是照片所呈現的，而內涵義則相對複雜。巴特在〈照片的訊息〉一文中，就提到幾種內涵義的方式，如在照片沖洗時進行特效處理，或者在照片中加入某些象徵符號（如背景置入書架，則可傳達出人物的智慧）等。以約翰·費斯克（John Fiske）的說法，我們可以將照片的內涵義視為照片所呈現的方式，見費斯克 *Introduction to Communication Studies*（London: Routledge, 1982），p.91。巴特在此的分析所針對的僅僅是單張照片，但如果是數張照片呢？在〈影像的語藝〉一文中，巴特即試圖對此提出說明。而基於過去 *Mythologies* 中內涵與外延的立論，我們仍然可將照片本身以外延義表示，但數張照片連結卻會產生不同於單張照片——也就是照片的外延義——的內涵義。

²⁴ 卡若爾·施洛斯（Carol Shloss）在“Narrative Liaisons”一文中，即以此觀點解讀巴特的「多張照片」閱讀。見 Jean-Michel Rabaté (ed.), *Writing the image after Roland Barthes*（Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997），pp.99-108.

真正寫者並非是熊或是熊的家人，而是黃春明本人：他將這些彼此缺乏關聯的照片組合，給予標題和註解，成為一個文本，即使呈現在我們面前的是一篇沒有照片的照片散文。

當多張照片並列時，巴特告訴我們，不該著重於每一張照片本身，而是該著重於照片間的連結。這個論點對於做為觀者的黃春明更是如此，因為照片並非由黃春明所記錄的，而黃春明的散文中更提到：「在掛滿錦旗和獎狀的牆壁間，還掛了兩個裡面排滿了小照片的鏡框，和單獨個別鑲在框子裡的三張人像」²⁵ 這句話透露出是黃春明本人在許多圖像中選擇這三幅相片並列。這裡我們所需要瞭解的是連結（hinge）所可能產生的意義。巴特在〈敘事的結構分析〉（“Structural Analysis of Narratives”）一文中指出，並非所有連結都具有意義的，要探究一個連結是否重要，必須看這個連結是否能打開另一種途徑，而對於接下來的故事發展有直接的影響²⁶。對黃春明而言，這個連結在於這些在他經驗及所受教育中彼此相斥的照片並列。這些原本在熊及其家人眼裡單純祖先的照片，在黃春明眼裡，由於並列而產生接下來的各種連結：黃春明的困惑、恐懼、甚至愧疚。

從巴特的角度來看，這些照片之所以對黃春明個人產生特別的衝擊，而對熊及其家人無此影響的情況，可以用他的知面和刺點來理解。知面相當於一種文化符碼，也就是一個照片所具有的文化意義，觀者透過知面來理解照片的意義；相對地，刺點則無以名之，是超脫於文化符碼之外。在照片中唯一的可以發現刺點的情形，只有當觀者感到被照片所「刺痛」時。然而不同於巴特的刺點存在於照片裡，黃春明的刺點存在於照片之外，是照片的並列所產生的。黃春明在熊家所看到的三張照片分別為：

排在耶穌旁的第二章獨立人像，他竟然是一個日本兵；頭戴戰鬥布帽，背後及兩側垂下遮陽的布片，這是太平洋戰爭，派遣到南洋地區的日軍打扮。（熊母親的前夫像）

²⁵ 引自黃春明，〈戰士，乾杯！〉，《等待一朵花的名字》，頁 106。

²⁶ 見巴特，*Image-Music-Text*，頁 93-94。

……隔壁第三張的人像……他也是一位軍人。但是帽子就不一樣，是早期國軍的小布帽……一張共匪……（熊的父親像）

……大鏡框裡面的小照片……穿迷彩裝的國軍……（熊的大哥像）²⁷

這些照片本身的知面對黃春明來說僅提供一種資訊（對熊本身也是如此，即使他的知面與黃春明顯然不同：這些相片對熊而言，僅僅是單純的家族相片），分別代表每張相片中人物的身分，然而當這些照片並列時，照片與照片之間的文化符碼產生了衝突，因為在黃春明「漢人」的知識系統中，日本軍、共軍、國軍三者是不可能共存的，這因此使得這些照片無法再被清楚的文化系統所宰制，這些照片在黃春明眼裡因此形成一種傷口（wound），也就是刺點。

巴特在《明室：攝影札記》中並沒有對他的刺點／知面與散文作連結，然而如果我們去探究《明室：攝影札記》本身對作者的意義，特別是從他對於「冬園」照片的描述出發²⁸，我們可以大膽推測，所謂的散文在「冬園」的例子裡，並非純然扮演著描述的角色，也就是作為冬園照片的附屬品。相反地，從巴特的例子裡，我們看到的是一種對照片中傷口的不斷挖掘，一種不斷試圖將此文化符碼之外的「傷口」加深的過程。因為唯有如此，巴特的閱讀才能不斷地進行，而寫作也是如此。在此不論巴特的努力成功與否，但從這個例子之中，我們似乎可以發現散文在此所扮演的一種更重要的功能：它扮演著一種保留、延續刺點的角色²⁹。

²⁷ 引自黃春明，〈戰士，乾杯！〉，收於《等待一朵花的名字》，頁 106-109（引文括弧內的說明為筆者所加）。事實上，還有兩張實際不存在但卻由熊「展示」給黃春明的照片：「……兩幅戰士的人像：一幅頭帶藤盔，身披藤甲，手握標槍的，就是曾祖父。一幅不披甲不戴盔，腰掛板針彎刀的，就是祖父。」見《等待一朵花的名字》，頁 112-113。

²⁸ 「冬園」是巴特母親幼時的照片。巴特在《明室：攝影札記》一書中提到（只有）透過這張照片，他找回了母親。在寫此書時，巴特母親已過世。見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*（New York: Hill and Wang, 1981 年），頁 67-71；中譯本見許綺玲譯，《明室：攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997 年），頁 85-88。另外，關於本文中《明室：攝影札記》一書內文句的引用，主要參考許綺玲 1997 年的譯本，因此參考頁碼附中英譯文兩種。

²⁹ 關於刺點所產生的刺痛，與前述互文理論中閱讀所產生的愉悅，似乎有所矛盾。但我們必須注意，巴特對刺點的關注，並非在於撫平傷口，而是反過來不斷地挖深，使刺點不斷延續，而這一點是與前述的永恆閱讀一致的。但是我們又如何去理解這個愉悅與刺痛的字面上的矛盾？一個簡單的理解是，這個閱讀的愉悅來自於對所閱讀對象的深化、不斷地解讀、重新解讀，這種深化、擴張、更新的可能即是閱讀所產生的愉悅，因此即使

然而以散文去延續刺點的可能性究竟如何？對黃春明而言，這個散文的形式或許是不夠的，否則他不會改以劇本的方式持續進行對照片的寫作／閱讀。我們這裡要問的問題是，為何黃春明並不滿足於以散文的方式進行照片的閱讀？這裡我們必須重新檢視黃春明的散文形式。在這篇〈戰士，乾杯！〉的作品中，黃春明顯然是以一種小說筆調的方式來寫作散文，這使得這篇散文中具有強烈的敘事性³⁰。然而多張照片的聚集並非小說式的散文可以解讀的，雖然說兩者都強調連結的重要性，相對於前者著重於並列，後者則提供一種敘事。換句話說，後者試圖以一種故事來主導照片本身的涵義。但是一旦這個刺點能以故事來詮釋，刺點立即被撫平，不再能刺傷觀者。換言之，以這種小說式的散文來再現相片，往往不是在延續相片所產生的刺痛，而是去馴化這個刺點，使刺點轉化為知面的一部分。一旦刺點無法延續，亦即宣告寫作的行為終止，這個小說式的散文的閱讀使得他的寫作很容易成為作品，而弱化了持續成為讀者／寫者的可能。因此促使黃春明進一步以另一種寫作形式來「閱讀」這組照片，那就是劇本。

四、劇本呈現「死即是生」的特質

為何黃春明在小說式的散文之後，改以劇本的形式來閱讀相片呢³¹？巴特對於戲劇與攝影兩者關聯的討論提供了一個解決這個問題的方法。對巴特而言，照片與戲劇的關係是密不可分的，他認為前者的起源必有戲劇的一席之地³²。然

所閱讀對象是令人刺痛的，甚至愧疚的，仍不影響閱讀的愉悅。

³⁰ 相對於黃春明的小說式散文，巴特的散文無疑是缺乏完整敘事的。巴特並未試圖對相片「冬園」作一清楚的描述，所以我們在《明室：攝影札記》中看不到如黃春明一般有一個完整的故事。而即使在他對「冬園」的描寫裡，我們看到的是零亂的、破碎的，充滿噁語的寫作，這也迫使讀者的我們，需要不斷地在各個片段的文字中努力拼湊，才能在某種程度捕捉到「冬園」的面貌。這或許可以解釋為何巴特的散文能夠適當地閱讀相片，而黃春明的散文有所不足的原因。

³¹ 在被魏可風問到散文〈戰士，乾杯！〉為何到了七年後才想到要改寫成劇本時，黃春明說：「上一學年在藝術院戲劇系上課，教創作。為了班級同學演出，和同學一起找故事編劇時，大家選了〈戰士，乾杯！〉的故事。不過，早前也有過這樣的構想，只是自己逼不了自己，懶，所以才拖到前些時，可以說是由學生逼出來的」。由此可見，黃春明早有主動改寫成劇本的計畫。以上引文見魏可風專訪，〈黃春明答客問〉，《聯合文學》10卷10期，頁82。

³² 巴特在《明室：攝影札記》中提到，達蓋爾（Daguerre）發明銀板照相時，是在經營一家

而從巴特的眼中，戲劇之所以與照片連結，並非單純在於歷史的淵源，而是在於兩種文本形式所具有的共同特質：皆是源自於死亡。巴特在《明室：攝影札記》中說到：

戲劇與死者儀式的原始關係眾所皆知：早期的演員為了扮演死者的角色而脫離群眾；化妝，是將自己的身體當作既是活的也是死的：比如圖騰戲中人身塗白，中國戲劇的人物臉譜，印度卡達卡里戲的米漿粉底化妝，日本能劇中的面具。而我發現攝影正具有同一類型的關係……攝影像原始劇場，一如活人扮演的靜態畫，在那啞角粉飾僵止的表面下，我們看到的是死者。³³

巴特在這段話中展現了戲劇與死亡的密切關係，但是他在此將攝影與死亡連結似乎否定了我們一般對攝影的一貫追求：力求生動。然而巴特認為，我們對於生動照片的渴望，其實是來自於對死亡不安所產生的反抗³⁴。因此我們有必要先澄清巴特對於攝影來自死亡的主張，才能進一步掌握為何戲劇能展現攝影中的死亡。許綺玲在翻譯巴特的死亡、攝影和戲劇三者關係時指出，從巴特的角度來看，記錄生動的照片，其實是「藉由攝影，象徵性地……保住生命」³⁵，也就是對於「即將」消逝的事物從事一種消極的「保留」，所以「活生生」的相片與「死亡」的事物存在著互為一體的關係：活生生的相片代表著死亡事物的「此曾在」，或者說，作為一種事物即將死亡的見證。由於照片所顯現的事物的「此曾在」，觀者因此陷入一種特殊的時點，而這個時點被攝物的「雙重」死亡密切相關：一方面觀者感知到被攝物其實在照片被觀看時已經消逝／死亡，一方面觀者又感知到鏡頭下的被攝物即將消逝。在這兩種死亡（已經死亡或未來將死）的包圍之下，被攝物的唯一「活生生」存在只有處於快門按下的那一刻，也就是物本身尚未完全凝結成照片的那一時刻。

戲院，內中「設有照相變化與活動裝置營造的全景畫幕」。他接著提到「透視法畫作、攝影、透景畫幕三者均源自於暗箱，皆是關於舞台場景的藝術。」見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 31；中譯本，頁 41。

³³ 見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 32；中譯本，頁 41。

³⁴ 同上註，頁 31-32；中譯本，頁 41。

³⁵ 見許綺玲譯本中的譯註 25，《明室：攝影札記》中譯本，頁 141。

而這一刻正是觀者所處的時點，或者說，在這一刻物與照片的連結構成了觀者的存在。觀者在這一刻中掌握到物尚未被死亡（不論是哪一種死亡）所污染的「真實」存在，然而對於做為非攝影者的觀者，這個真實的存在並非在所有相片都足以發生，唯有當照片中有刺點的存在，觀者才能將自身置於被雙重死亡包圍的時刻，將自己作為被攝物與照片的連結³⁶。為何刺點具有如此功能？那是因為刺點是屬於個人的，是基於個人經驗所產生的。換句話說，刺點的存在代表著物與觀者的唯一聯繫，也就是物成為觀者的物，這即是巴特現象學中唯一的真實。物的真實透過刺點被觀者所掌握，觀者因此比攝影者更接近物，而使觀者雖然並非相機的操縱者，卻在觀看照片的同時，置身於快門按下的那一剎那，見證物的真實。而同樣地，物的真實的存在，亦代表觀者的存在，因為這個物的真實只有觀者能夠掌握。因此即使觀者並非攝影者，但是他亦在快門按下的瞬間掌握了物的真實，也同樣在這瞬間證實了自身的存在。

這個自身的存在正是觀者觀看相片的主要原因：觀者觀看相片以確定物的真實，同時藉此確定自身的存在。然而對觀者而言，當他藉由相片的刺點而與物產生連結時，這個連結的對象與其說是物本身，不如說是物的鬼魂，也就是巴特所說的「復返的死者」，因為做為照片中的被攝物事實上早已消逝。物因此存在於一種「既是活的也是死的」狀態，而這種狀態正如原始戲劇中扮演死者的人物一般：雖為活的但也是死的。

戲劇因此成為相片的一種合適的演繹。在這個觀點之下，黃春明在散文之後，用戲劇來表達熊家中相片的行為就不難理解。藉由戲劇所能展現的「既是活的也是死的」狀態，黃春明試圖延伸相片中的刺點，也就是確定照片中死者的真實（同樣也確定自身的存在）。然而在這裡必須面對兩個問題：一是戲劇做為一種活生生的表演藝術，並非單純劇本本身可以完整表現的，而是需要透過演出，才能成為一種完整的形式，因此「既是活的也是死的」狀態必須透過演出才能展現；另一則是〈戰士，乾杯！〉的戲劇並非屬於巴特所描述的任何傳

³⁶ 從巴特的觀點出發，我們不應該將捕捉真實視為攝影者的專利。這或許可以從攝影技術的角度來思考這個問題。不論是過去的傳統相機或目前的數位相機，攝影者都無法在快門按下的同時，看到被攝物的凝結，也就是照片。這個情形無疑宣告了攝影者是與觀者一般，必須在快門按下之後，才能看到照片。換句話說，對於被攝物真實的掌握是攝影者本身無法控制的。

統戲劇（日本能劇、中國京劇等），也與作為詮釋「死亡」的原始戲劇有所距離，以此試圖掌握「既是活的也是死的」狀態便產生了困難。這兩個問題使得以〈戰士，乾杯！〉的劇本詮釋照片刺點的可能性受到挑戰。

我們可以在劇本中看到黃春明相對於散文所作的一些改變。黃春明在劇本中加入了散文中所沒有的角色：他讓照片中的人物，也就是熊死去的家族成員，以鬼魂的方式出現：

托洛：男，尤幹（山內直雄）的曾祖父，曾和漢人打過仗。有榮譽感的魯凱族人。

拉巴拉：男，山內直雄的祖父，曾和日本人打過仗，是族裡的好獵手。兒子拉拉拉沃被日人砍了頭，鬼魂無法回來。

山內直雄：原名尤幹，男 54 歲，戰時當日本兵，戰死在菲律賓叢林。

巴山志：男 54 歲，熊的父親，光復後當了國民政府軍，隨軍參加內戰被俘，變成八路軍，後另役戰死。

杜林杰：男 35 歲，中華民國國軍，金門八二三砲戰右手臂被炸斷，戰死於金門。³⁷

相對於散文中單純形象的描述，黃春明在劇本中給予五張相片（包括熊所描述的但不存在的兩張祖先的相片）中的人物清楚的名字、年紀，並經由他們以鬼魂的身分進行交談和動作中，給予他們鮮明的個性。同樣地，相對於散文中這些人物的文化符碼和之間的衝突僅僅是由黃春明和熊的對話揭露，在劇本中這些符碼和衝突卻不僅僅在黃與熊的對話中出現，而也在鬼魂的對話中出現。黃春明的作法或許可理解為是對於散文中的不足之處給予補充，然而這個思考方式明顯忽略了鬼魂在此的意義——否則為何黃春明要使用鬼魂的方式，而非用倒敘的方式來進行補充？然而如果我們從巴特的角度出發，我們似乎可以找一個更合理的解釋：鬼魂的存在可以理解為黃春明對於以劇本詮釋照片刺點所產生的挑戰的一種因應。

³⁷ 引自黃春明，〈戰士，乾杯〉，《聯合文學》10 卷 10 期，頁 59。

鬼魂，做為復返的死者，處於一種「既是活的也是死的」狀態，宛如原始戲劇中活的死者，因此〈戰士，乾杯！〉雖然並非原始或傳統戲劇，卻具備了此類戲劇中「死亡」的特質。同樣地，鬼魂的角色也讓劇本本身具備了「既是活的也是死的」特質，即使為透過演出的形式，也讓讀者具備這種想像。透過鬼魂的存在，黃春明試圖讓他的劇本延伸相片中的刺點，也就是確定照片中死者的真實。在劇本的寫作／閱讀中，黃春明嘗試讓自身不再只是抓住被攝物瞬間的真實，而是讓自身在劇中被這個真實所包圍；或者更確切地說，讓他與被攝物共存的時間不再只是快門按下的瞬間，而是戲劇的時間。一旦被攝物的真實能在劇中被掌握，黃春明也能在劇中掌握自身的存在。

五、詩、詩中的眼睛與刺點

然而正如巴特從未將戲劇視為相片的完美呈現一般，黃春明也是如此。換句話說，對黃春明來說，以劇本來延續照片仍然有所不足，這促使他最後選擇詩的形式。巴特在《明室：攝影札記》中也提出了類似的策略。巴特所持的主張在於所謂的刺點的閱讀，其實是「不可發展」的。刺點之所以具有「如野獸奔跳而出之前」的活力³⁸，正是因為它無法轉換的本質。這個本質讓刺點只能不斷地重複自身，維持著彈簧繃緊的狀態，隨時準備釋放能量。但這個能量卻從未釋放，因為一旦釋放，刺點即失去了其能量，而如鬆弛的彈簧一般。因此刺點的閱讀是不可發展的，無法延伸的，這促使以戲劇延伸照片刺點的行為失去了其效果。因為透過刺點所發展的戲劇，只會讓刺點的能量消逝。雖然我們可以因此而延長與被攝物共處的時間，但戲劇所演繹的被攝物卻如被馴化的野獸一般而喪失活力。所以巴特雖然認為戲劇和攝影具有其相似性，但卻未認為戲劇可以重現攝影，然而詩卻不同。他說到：「攝影（某些相片）很近似日本俳句，因俳句的寫錄也是不可發展的：該寫的都寫了，沒有任何想望或可能，再作修辭上的發揮。」³⁹巴特認為兩者都具有一種活躍的靜止能力（intense immobility），換句話說，詩與相片一般，都處於一種雖然靜止卻即將爆發的狀態，詩因此成為延續照片刺點的最佳形式。

³⁸ 見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 49；中譯本，頁 59。

³⁹ 同上註。

然而詩作為照片的代言，又如何去延伸或重現這個刺點的張力呢？巴特認為詩中也具有類似刺點的存在。他將兩者的刺點並列描述為「一個在此文本（即詩）或相片的玻璃窗上由爆炸所引起的微小星狀裂痕」。透過窗玻璃的隱喻，在這裡我們看到了詩與相片的另一個相似處：兩者都抗拒穿透，都只能在表面上來去掃描⁴⁰。對於攝影，巴特所謂的不可穿透，在於相片所呈現的「確定性」，也就是說，相片所呈現的完整面貌，是「沒有隱私的」，因此不像文章中所顯示的客體往往是模糊不清的，這也導致巴特的感嘆，不論他對一張相片「察看得再久，相片卻什麼也沒告訴我……相片越是明確，我越是無話可談」⁴¹。同樣地，對巴特而言，西方的現代詩（modern poetry）也是如此，巴特認為相較於古典詩（classical poetry）中的重點是關係性的（relational），也就是讓連結引導字去創造一個完整的意義，字在此情況下喪失了「本身的密度，不再是物的符號，而是作為連結的工具」⁴²，現代詩中讓重心回歸於字本身，而過去所重視的連結單純作為字的延伸。換句話說，現代詩讓字成為物的完整顯現，因此巴特將現代詩視為「物的詩」⁴³。這個物的詩的形式與日本俳句相類似，因為後者正是以名詞堆疊的方式所產生的，所以巴特會認為俳句是「該寫的都寫了，沒有任何想望或可能，再作修辭上的發揮。」在這個定義之下，詩成為與相片一般，只是單純呈現確定的物而已，無法穿透，就如窗玻璃一般。

透過這兩者的比較，我們就不難理解黃春明的〈戰士，乾杯！〉系列文本最後是以詩作終結。正如黃春明在他詩的備註所說：「〈戰士乾杯〉早年寫成小說⁴⁴，後編成劇本，現在又把它改成詩作。我個人覺得耶穌受難像還有日本兵、八路軍、國軍的大頭像陳列在一起就很有意象與象徵，雖然是名詞的排列，就像〈天淨沙〉裡：枯藤、老樹、昏鴉，小橋、流水、人家……」⁴⁵，黃春明最

⁴⁰ 見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 106；中譯本，頁 122。

⁴¹ 同上註，頁 106-107；中譯本，頁 124。

⁴² 見巴特，*Writing Degree Zero*（New York: Hill and Wang, 1968），頁 44。

⁴³ 同上註，頁 50。

⁴⁴ 〈戰士，乾杯！〉最早是以散文寫成，黃春明此處的回憶卻聲稱早年曾經寫成小說，這印證了前述這篇敘事性的散文中有一部分描寫出自虛構的推論。

⁴⁵ 引自黃春明，〈戰士乾杯！〉，《自由時報》第 47 版（自由副刊），2005 年 1 月 19 日。這裡黃春明以〈天淨沙〉對比照片的作法，似乎與巴特的現代詩觀念有所差異，因為〈天淨沙〉本身並非如現代詩所強調的字詞——客體獨立，特別是此曲最後一句「夕陽西下，

後對相片的閱讀，不再是企圖去連結，而只是將相片以字的方式排列以呈現客體本身，也就是詩。這個註解呼應了巴特對照片與詩／俳句的解讀：如同照片單純拍攝客體，做為單純名詞排列的詩（如黃春明所引用的〈天淨沙〉或者巴特筆下的俳句和現代詩）也是如此，兩者都是在顯現客體的確定性。

然而在黃春明的詩中，我們看到了他所注入的新的元素：眼睛。我們不免質疑為何黃春明要在詩中強調眼睛的存在？這裡我們必須先就相片和眼睛的關係進行討論。從巴特的觀點來看，照片（尤其是正面照）中的眼睛，代表著照片中的人物向觀者觀看，所以攝影具有「直視我眼」的能力⁴⁶。然而巴特認為照片中的「觀看」並非是凝視（gaze or seeing）而是單純的注視（looking），這因此顯現出照片的本質。如巴特所說的，攝影的觀看是「將注意力和感知分開……沒有所思的所思，沒有思想內容的思想，沒有目標的瞄準。」⁴⁷所以這種觀看只能是注視了觀者卻看不到觀者。巴特將這種注視的發生是因為照片中的人物「眼光凝注，卻視而不見，好似被心理什麼留住了。」⁴⁸他以安德列·柯特茲（Andre Kertesz）的相片「小狗」為例，指出相片中的少年「他什麼也沒注視，只將他的愛心與懼怕守持心中：注視，即是如此」⁴⁹。

巴特的看因此建立起一種觀者與相片中人物的關係。以「小狗」為例，我們可以看到小孩在注視我，但是我們又如何知道小孩心中的愛心與懼怕呢？這裡的愛心與懼怕顯然必須透過觀者的想像才能獲得，所以這裡的愛心與懼怕絕非單純屬於小孩的，而更屬於觀者。注視因此能讓觀者覺得心碎而憐惜，讓他產生「悲憫」，「刺痛」他，而這正是刺點所為⁵⁰。巴特對於這個悲憫進一步解釋到，透過刺痛觀者的相片，觀者因此能「絲毫不差地，從一張張相片，我（觀者）閱過了非現實的代表事物，瘋狂地步入景中，進入像中，

斷腸人在天涯」，似乎收納了前述的完整意象（關於〈天淨沙〉此一部分的說明，在此感謝審查委員的建議）。但我們也可以看到在黃春明的描述中，他避開了此曲結尾句的引用，這或許可說明他並非著重在整個意象的完整性，而是藉由字詞的並置產生某種新義。以此出發，黃春明對〈天淨沙〉的引用，與巴特的現代詩論點類似。

⁴⁶ 見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 111；中譯本，頁 128。

⁴⁷ 同上註，頁 111；中譯本，頁 130。

⁴⁸ 同上註，頁 113；中譯本，頁 130。

⁴⁹ 同上註。

⁵⁰ 同上註，頁 116；中譯本，頁 133。

雙臂擁抱已逝去者或將逝去者」⁵¹。透過注視，我們跨越時空與相片中的人物產生聯繫。

然而事實上，不同於其他的刺點所為，注視所產生的悲憫並非單對於相片中的人物而已。巴特在《明室：攝影札記》開頭的第一節即透露出注視的影響：「我無意間看到拿破崙的幼弟傑霍姆（Jerome）的一張相片（1852年攝）。我當時懷著從未曾稍減過的訝異感，心想：『我看到的這雙眼睛曾親見過拿破崙皇帝！』」。巴特的經驗因此透露出注視的另一層涵義：注視代表著一種見證，代表了注視者所看到的各種事物。因此注視之所以刺痛觀者，並不僅僅在於對注視者逝去的悲憫，也在於對注視者所注視對象逝去的悲憫。

黃春明詩中的眼睛在此找到了解答。黃春明在詩中說到：

是誰那麼樣地惡作劇
盜走了他們的睡眠
六隻圓滾滾的眼睛，像
門鑲被釘在那裡
掛在深山的黑石板瓦的矮房子裡
一直，一直不曾闔上一眼⁵²

黃春明在註釋中也提到了這首詩中用字的含意：「眼睛和門鑲，那是伍子胥的民間故事，他叫人將他的眼睛釘在門板上，要看到吳王的敗亡，後來才變成門鑲」⁵³，黃春明的眼睛因此如同相片中的眼睛一般，無法闔眼，因此無法睡眠。但這因為他們的永遠注視，見證了各種事物，包括了日本兵、八路軍、國軍的時代，也包括吳王敗亡的時代。所以詩中的眼睛直指著照片中的眼睛，透過他們的注視，我們得以對這些大頭像中的人物產生悲憫，也對他們所注視的時代產生悲憫⁵⁴。

⁵¹ 見巴特，*Camera Lucida: Reflections on Photography*，頁 116-117；中譯本，頁 133。

⁵² 引自黃春明，〈戰士乾杯！〉，《自由時報》第 47 版（自由副刊），2005 年 1 月 19 日。

⁵³ 同上註。

⁵⁴ 我們或許可以將眼睛的出現視為黃春明對以詩的方式閱讀相片的補充。一是〈戰士乾杯！〉一詩相對於單純以名詞堆疊的現代詩或俳句而言，似乎還是具備過多的敘事色彩；二是雖然詩作為一個閱讀相片的良好媒介，但卻無法去展現相片「直視我眼」的能力。

從巴特和黃春明的例子中，我們並不應該單純地認為詩是相片的最好替代，或者說是相片的最佳詮釋，因為所謂替代的優劣必須建立在替代的目的為何這個基礎之上。然而如果我們從寫者的意圖出發，我們可以發現黃春明最後以詩為終結，無疑是與巴特類似的。巴特在後期作品中，改採以文本聚集的方式寫作，也就是放棄了連結，而讓各種文本開放給讀者自行閱讀。巴特透過了這種作法，而讓他自身與讀者站於同一立場，使文本無法成為作品。同樣地，詩的形式（特別是單純以名詞排列的詩），無疑也是將連結的主導地位降至最低，而讓讀者透過字而直接感知物自身。正如巴特對現代詩所描述的：在現代詩中，「物的聯結只是潛在的。沒有人能為這些物去選擇一個凌駕其他意義的意義，或者特殊的用法，或者某種功能；沒有人可以為這些物設一個層級，沒有人能使他們縮減為心理行為的顯現」⁵⁵。詩的形式因此也允許黃春明站在讀者的角色，與讀者一同創作。或者說，與讀者一起觀看相片，被相片所刺痛，產生悲憫。透過詩，黃春明讓自己維持一個永恆的讀者／寫者的身分。

六、三種文本間的對話與延異

從巴特的理論和黃春明〈戰士，乾杯！〉文本的相互參照，提供了我們一個從寫者意圖出發，對於黃春明「照片——散文——劇本——詩」這個互文進程的理解。簡單地說，驅使這個進程的動機，來自於黃春明對於延續他在熊家相片中所看到的刺點的企圖；或者說，是成為一個能無止盡地觀看這個刺點的永恆讀者的期望。相片中的刺點因此成為這個互文發展的最主要關鍵。雖然透過以上的分析，我們可以理解刺點如何驅動整個互文行動的可能機制，但是對於這個引發黃春明寫作的刺點究竟是什麼這個問題，單純就文本類型的討論並無法給予適切的答案。嚴格來說，由於刺點是屬於個人的，是基於個人經驗所產生的，因此黃春明的刺點究竟是什麼，唯有透過黃春明才能知曉。但事實上，也因為刺點本身與個人經驗的連結並不具必然關係：我們無法說明為何有些照

因此眼睛的存在或許可以理解為黃春明希望透過眼睛的意象，來強化我們對於相片本身的想像。

⁵⁵ 見巴特，*Writing Degree Zero*，頁 50。

片擁有刺點，而有些照片沒有，即使它們具有相同的被攝物。這個不確定性導致發現刺點的觀者，也無法具體說明刺點為何。即使如此，雖然刺點不可捉摸，我們仍然可以找出某種模糊的關聯性。正如同巴特所展示給我們的，「冬園」相片中他所見到的刺點反映出他對母親的思念，而我們之所以能肯定這個聯繫，主要是因為照片的內容所呈現的是他母親幼時的影像。巴特的例子因此提供我們一個「接近」刺點的方法：透過文本內容。而這正是本文在最後進行文本內容分析的原因。

另一方面，透過內容對黃春明的互文進程進行分析，也提供我們一個對於重新理解刺點的方式。雖然說，「照片——散文——劇本——詩」的互文發展是一種延續刺點的行動，但是刺點所展現的是一種無以名之，而最後往往以某種無法掌控的情感呈現，如巴特因為「冬園」所產生的哀傷，以及黃春明看到熊家照片所感到的困惑、恐懼、甚至愧疚。但相對於巴特對刺點的反應僅僅是當下照片所給予的震撼，黃春明對相片的反應卻非如此，在他三次觀看相片的過程中，黃春明不同時點的生命經驗也同樣影響到他對相同相片中刺點的體會。因此在〈戰士，乾杯！〉互文進程的三個階段中，相片中的刺點仍然延續，所造成的情感震撼仍然存在，但誘發這個刺點產生的原因卻可能有所改變，而這也導致觀者對刺點所產生的詮釋的差異（因而產生三個文本）⁵⁶。這些不同也唯有倚賴文本內容的比較及黃春明寫作環境的探究才得以一窺。

事實上，從散文、戲劇到詩的三種文本，黃春明對於〈戰士，乾杯！〉的故事內容確實進行了增補和修訂。舉例來說：劇本中出現的人物與前一文本的散文有所差異，雖然熊在劇本中仍然為主要角色，但熊及其家人的角色略有不同⁵⁷。到了詩，熊不再出現，除了熊的母親之外，僅有為戰爭犧牲的熊的家人

⁵⁶ 關於刺點，我們必須注意三個問題。一是我們無法具體說明刺點為何，刺點所引發的往往是一種無法用言語說明的情感，但這並不妨礙我們對刺點的描述／詮釋。不過這個詮釋雖然與刺點相關，但並不同於刺點。其次，刺點所引發的情感震撼是超越言語所能說明的，所以即便每次所產生的情感有所差異，我們也無法區分其不同，但是對此的詮釋卻可區分其差異。最後，關於引發刺點產生的原因，我們並無法指出它究竟為何，我們唯一可以觀察到的是對於刺點的詮釋。而這裡所產生的誤讀是，我們經常會從這個詮釋推導出引發刺點的「原因」，而事實上這個原因依然只是詮釋的一部分。

⁵⁷ 例如包括熊的母親拉芭巫斯在內、散文中出現的熊的親人在戲劇版中都有了名字；熊原來散文中的漢姓為「杜」，劇本中改姓「巴」，熊的大哥則姓「杜」，暗示兩人為同母異父的兄弟。另外，散文中熊正在當兵的二哥劇本中未曾出現，劇本中熊的身分是現役職業軍人。

的照片，這當然是前述為延續照片的刺點所致。又如鬼魂邊對話邊演地重現獵山豬的情景，生動地描繪出原住民獨特的表達方式和文化，這段描寫為劇本所獨有。值得注意的是後來的文本，經常針對前一文本作意義上的補充，例如劇本將散文中熊的外祖父（劇本改為「山地人的祖先」）所說「爬一次坡長一歲」，藉由熊的說明「是多懂了一些事的意思」，對此一頗富哲理的話做了深入淺出的剖析。

再就主旨來看，〈戰士，乾杯！〉的創作肇因於黃春明在一位魯凱族青年家中的親身見聞，主要描述這位青年家中的「四代男人」（實則為兩代的四個男人，亦即熊父親輩的媽媽的前夫、熊的親生父親，以及熊這一代的兩位兄長），「為敵人打另外一個敵人的敵人」，「去跟一個根本和他們無冤無仇的人，把他們當作不共戴天的敵人敵對起來」這種荒謬的情形，甚至文章起頭即以不同的字體直接敘明主旨，藉此引發讀者的注意與了解。然而從以下的分析來看，儘管同一主題貫串散文、劇本、詩三種文本，相關的詮釋仍然有所不同。

散文中熊家裡三個為敵人去打仗而犧牲的男人，因國籍之不同分別成為日本兵、共匪、國軍；就他們與熊的關係來說，第一位是太平洋戰爭中死於菲律賓的媽媽的前夫，第二位是台灣光復後最後一批去大陸打仗，後來被八路軍抓去當共匪的熊的爸爸，第三位是隨蛙人部隊出任務到大陸突襲，而被共匪打死的熊的大哥。掛在牆上的這三個人像旁正好有耶穌受難圖，兩相對比，暗示為敵人的戰爭殉難與為真理受難意義上的不同，突顯熊家族命運的悲哀。藉由熊平淡的「我們山地人，很多都是這樣的」，以及熊的外祖父「一窩螞蟻」的故事，傳達出熊的家族歷史實際上是台灣各個原住民族共同的經驗，及台灣原住民族群在滅族危機中掙扎抵抗的集體意識。由於漢族對原住民族來說，也是外來的壓迫者之一，黃春明遂不禁為自己的祖先開拓台灣所構成的結構暴力，產生害怕、傷感、原罪等種種複雜的情緒。

散文中熊的曾祖父和祖父分別與漢族、日本人打過仗，透過熊轉述：「羅牧師說，我的祖父和曾祖父他們很幸運，他們都為我們魯凱族自己打過仗」，反襯熊母親的前夫及熊的父兄分別替日本人、漢族（中國國民黨、中國共產黨），也就是為敵人打仗的不可思議。劇本中日本人對原住民來說不只是入侵者，透過

拉巴拉（山內春雄的祖父）的兒子拉拉拉沃被日人砍了頭，鬼魂無法回來，山內春雄（原名尤幹，熊母親的前夫）卻為日本戰死，揭示了熊的家族不但不是為自己打仗，也不僅僅是為外來的入侵者打仗，而且還是為殺害家人的仇敵犧牲這種歷史的悲劇性。

若考慮到日本與中國政權對原住民來說都是外來的殖民政權，中國對日抗戰期間日本曾經是中國國民黨、中國共產黨的共同敵人，二次世界大戰後的國共內戰又造成國民黨與共產黨彼此為敵，那麼熊家族的故事最不可思議之處，絕對不僅僅在於有三位因被敵人驅使去打仗而犧牲；也在於替不同的敵人打仗，使同一家族的這些男性被迫在身分上互為敵人。散文未曾說明的這一層意義，劇本中以鬼魂托洛（山內春雄的曾祖父）總是聽不懂拉巴拉「中國兵有兩種」（一種是中國大陸他們的中國兵、一種是台灣這裡他們的中國兵），無法理解共匪兵的尤幹和國軍杜林杰父子間居然會「互相打仗」，以及托洛對拉巴拉說：「你兒子後來他們為什麼去當日本兵？這明明就和我們作對嘛！」對此做了較為清楚的詮釋。之後的詩中則有了更進一步的演繹：

是誰那麼樣地惡作劇，讓
那位日本兵竟然是
那位中華民國國軍的父親
那位共匪竟然有一個兒子
當中華民國海軍陸戰隊的士兵
準備反攻大陸解救同胞

是誰那麼樣地惡作劇，匹配
母親的前夫是日本兵，後來
再嫁給共匪
而那位和日本兵生的孩子
在金門也登了天
而那位和共匪生的孩子

正踢著正步

準備三民主義統一中國⁵⁸

這些詩句說明熊的母親因前後任丈夫被不同國籍的政權徵召作戰，以及兩段婚姻生下的兒子又分別屬於不同陣營的兵種，造成家人間彼此身分立場矛盾衝突的狀態，深刻突顯了這種歷史悲劇的荒謬性。

散文中較少著墨的熊的母親，如同前述，詩中簡明扼要地標舉出她在家族歷史中扮演的關鍵性角色，劇本則對她所處的境遇有較為清晰的刻劃——美麗的五十多歲魯凱族原住民婦女，因戰爭而失去兩任丈夫和一個兒子，不同意老芋仔（外省人）的逼婚，導致兒媳被老芋仔帶下山，只好拖著肝硬化的病體撫養四個失去父親的孫子，滿腹心事只能寄託於唱給死人聽的招靈歌。透過「戰爭加諸她生活的辛酸，長期的病痛，以及她在苦難中支撐家庭的毅力」⁵⁹，黃春明不僅描繪出一個高貴的女性形象，也揭示了原住民女性所遭受來自殖民者與男性的壓迫。

當然我們不應忘記散文中隨蛙人部隊出任務到大陸突襲，而被共匪打死的熊的大哥，在劇本的人物介紹處這樣說：「杜林杰，男 35 歲，中華民國國軍，金門八二三砲戰右手臂被炸斷，戰死於金門」。一九五八年的八二三砲戰一役台灣成功守住金門防線，奠定了國共兩黨此後各擁領土長達數十年的對峙局面，也才有往後台灣在安定的局勢下締造出的經濟奇蹟。雖然同樣是無端捲入國共內戰而犧牲，劇本中將熊的大哥從到大陸出突襲任務，改成死於守衛鄉土的重要戰役，反映出一九九四年台灣在對岸日益增強的軍事威脅下，整體政治氛圍已從「反攻大陸」轉變成「守衛台灣」⁶⁰。再者，熊大哥為防衛台灣而犧牲，彰顯原住民對今日繁榮發展的台灣同樣有過貢獻，對照散文與劇本中傳統石版

⁵⁸ 引自黃春明，〈戰士乾杯！〉，《自由時報》第 47 版（自由副刊），2005 年 1 月 19 日。

⁵⁹ 這段話原是魏可風請黃春明談談拉芭巫斯這個角色前陳述的意見，黃春明在回答時引述並表示對此意見的認同。見魏可風專訪，〈黃春明答客問〉，《聯合文學》10 卷 10 期，頁 87。

⁶⁰ 1994 年鄭浪平的《一九九五閏八月》由台灣的商業周刊出版社上梓，書的內容預告中國共產黨軍隊將於 1995 年閏 8 月侵襲台灣。接著 1995 年到 1996 年間中國飛彈演習所引發台灣海峽局勢的緊張，當時都曾經造成了台灣人民的恐慌。由此可知黃春明發表〈戰士，乾杯！〉劇作的 1994 年 8 月，台灣在中國大陸軍事威脅下的整體政治氛圍。

屋建築的原住民部落缺乏電力、有蛇出沒等落後、非現代化的描寫，更加突顯了整個台灣社會的結構暴力，不只建立在運用國家機器役使原住民投入戰爭，剝奪了他們的身體自主權，還在於今日以漢人為主的社會中，原住民淪落為弱勢族群的悲慘境遇。

黃春明接受蔡詩萍訪問時，談到對所生長的這塊土地上所產生的變化的看法時，特別提到〈戰士，乾杯！〉這篇文章，並留下這樣一段令人深思的話：

族群的融合固然是件好事，但事實上並非如此，反倒是弱勢團體處處委曲求全，以目前的社會結構分析，仍是以閩南人、客家人最有利，教育、經濟、醫療各方面都享有較好的條件。而最艱苦的工作多是少數民族、原住民在做，這就是所謂結構的暴力，真正的融合就必須打消這樣的暴力。⁶¹

在此之前，接受魏可風專訪有關〈戰士，乾杯！〉劇本的相關問題時，黃春明提到十二年前完成的電影劇本《我的名字叫蓮花》，描寫一名被賣去當雛妓的山地少女的故事時說：

我寫《我的名字叫蓮花》的時候，雛妓的問題，還沒有引起社會上普遍的注意。當時我注意到這個問題的時候，才真正發現我們祖先來開拓台灣，誠然有些地方可以歌功，但並不那麼神聖得可以頌德。就是說我們這一代開始，已不再輕視或是差別原住民，但是，我們仍舊生活在由漢人組織起來的社會中，享受由這社會結構所保障（按：「障」之誤）的機會，反過來對原住民而言，這樣的社會結構，即是無形的暴力，剝奪了他們不少的生存條件，成長的條件，出頭的條件。我不是基督教原罪論的信仰者，可是我的原罪意識是來自這個社會的結構暴力。⁶²

依黃春明所言推算，《我的名字叫蓮花》約作於一九八二年⁶³。事實上，這個電影劇本取材自排灣族詩人莫那能的妹妹在表姊夫與西部平地人勾結下，被

⁶¹ 蔡詩萍專訪，王妙如記錄整理，〈空氣中的哀愁〉，收於黃春明，《放生》（台北：聯合文學，1999年），頁248。

⁶² 引自魏可風專訪，〈黃春明答客問〉，《聯合文學》10卷10期，頁83-84。

⁶³ 根據1984年6月20日《中國時報》第9版的〈籌拍「我的名字叫蓮花」 黃春明表示

賣到高雄的私娼寮，受盡凌虐的親身遭遇⁶⁴。莫那能的知名詩作〈鐘聲響起時——給受難的山地雛妓姊妹們〉，就是為包括妹妹在內的眾多被推入火坑的原住民少女而寫。報載黃春明有意透過這個不幸的故事，探討一系列原住民文化、社會、政治等問題⁶⁵。引文中黃春明表示，當年注意到山地雛妓的問題，促使他發覺漢人與原住民享有不同的社會條件，從此萌發了原罪意識。由此可見，原住民少女被迫淪為雛妓的真人實事，讓黃春明正視原住民族在現代台灣社會的處境，很可能也因此促成了後來以散文版〈戰士，乾杯！〉記錄下熊一家人的特殊經歷。前引黃春明分別接受蔡詩萍與魏可風專訪的這兩段內容同時指出，〈戰士，乾杯！〉中所謂的「暴力」，其意涵應包含整個社會對原住民不公不義的各種現象。因此回溯熊家族的不幸遭遇，其實就是黃春明對漢人享受了較多社會資源的反省，以及對漢人開發史就是原住民悲史的質疑和批判。

從散文的寫成到劇本的發表，其間經過六年的反芻與思考，黃春明顯然對原住民的困境有更為深入的思考，並有較為全面性的呈現。例如不同世代原住民角色的稱呼，劇本中從最早的傳統命名（如：托洛、拉巴拉），到改用日本姓

近期內投入〉一文的報導，《我的名字叫蓮花》當時已有故事大綱，黃春明預計以兩個星期的時間寫完劇本。1985年1月20日《聯合報》第9版的〈我的名字叫蓮花 黃春明劇本完成〉則記載：「籌備近一年半的蒙太奇新片『我的名字叫蓮花』，負責編劇的黃春明日前通知蒙太奇劇本已完成，蒙太奇將於近日召開劇本討論會，洽商細節。」由此可知，《我的名字叫蓮花》故事大綱最遲在1984年6月即已完成，電影劇本的完成時間則約在1985年1月。本文依黃春明所言推算得出約作於1982年的敘述，意指若非黃春明記憶中的完成時間有誤，就是1982實為開始構思或著手進行撰寫大綱的年代，而非電影劇本實際完成的時間。但不管是1982或1985年，都早於〈戰士，乾杯！〉系列文本最初的散文版創作發表的1988年。不過後來電影因故並未拍成。2001年台視「第一劇場」推出「黃春明系列」共三部劇集，《我的名字叫蓮花》為其中之一，並由黃春明親自擔任編劇。其間，黃春明曾將故事大綱寫成〈九根手指頭的故事〉，1998年5月21日發表於《中國時報》「人間」副刊，隔年收入黃春明小說集《放生》一書中。

⁶⁴ 有關莫那能妹妹被賣到私娼寮與被營救出來的經過，詳見莫那能口述，劉孟宜錄音整理，呂正惠編輯校訂，《一個台灣原住民的經歷》（台北：人間，2010年），頁131-157。而黃春明將莫那能妹妹的故事改寫成《我的名字叫蓮花》，係根據李疾的說法與報紙的專訪文章。參見李疾，〈阿能的故事〉，《春風》2期（1984年9月），頁13-19；蔡翠英，〈一個山胞少女悲慘的遭遇 揭露了部份平地人的醜陋 皮肉生涯血淚織 家破人亡嘆奈何 最是可憐黑蓮花回歸平靜該恨誰〉，《台灣時報》第3版，1984年2月6日。附帶說明的是，李疾的文章中稱呼莫那能的妹妹為「阿芳」；蔡翠英的專訪則以「黑蓮花」稱之。

⁶⁵ 蔡翠英，〈一個山胞少女悲慘的遭遇 揭露了部份平地人的醜陋 皮肉生涯血淚織 家破人亡嘆奈何 最是可憐黑蓮花回歸平靜該恨誰〉，《台灣時報》第3版，1984年2月6日。

氏（如：山內春雄）、漢名（如：巴山志、杜林杰）的變化，暗示外來文化的陸續侵入與原住民命名權的被攘奪；提及「槍礮彈藥刀械管制條例」的公佈⁶⁶，導致原住民行走於山間開路或打獵時必備的蕃刀，在現代法律之前被視為殺人的凶器；原住民青年到沒有野獸的平地生活，以及生鏽的刀槍代表原住民青年放棄狩獵的傳統生活；甚至熊提及政府說好茶村將於民國六十八年（1979年）遷村，到有電燈的山地門那裡⁶⁷，揭發原住民傳統社會瀕臨解體的現象，顯示黃春明對於原住民族文化受到外來文化與現代化風潮衝擊的關注。

尤其〈戰士，乾杯！〉的故事發生於一九七三年，十五年後初次發表時正值一九八〇年代台灣原住民運動蓬勃發展之際，由此不難想見台灣的社會脈動對這個事件正式形諸於文字的刺激⁶⁸。另外，依照散文中的敘述，黃春明於一九七三年拜訪熊位於舊好茶的家，而好茶遷村計畫決定於在此之後的一九七四年，因此一九九四年完成的劇本將黃春明探訪熊位於舊好茶村家的時間延後到一九七七年，以便和兩年後（1979年）正式遷村的敘述做合理的連結。據此可知，政府「山胞生活平地化」政策迫使深山部落原住民遷離傳統領域，不料十餘年後又因瑪家水庫興建計畫，新的家園即將成為水庫淹沒區，而面臨再度遷村的命運，所引發居民抗爭風潮與「重還舊好茶」運動對文本內容修訂的影響⁶⁹。

⁶⁶ 劇本中藉由熊之口說出帶著蕃刀「那是違反你們說的什麼槍砲刀械什麼法的」，暗指原住民對法律的不甚了解與不認同，含蓄地控訴法律的訂定以漢人社會為標準，並未考慮到原住民社會文化的差異性。引文見黃春明，〈戰士，乾杯！〉，《聯合文學》10卷10期，頁62。

⁶⁷ 劇本標明時間為「中華民國六十六年八月」，序幕中熊對黃說：「政府說民國六十八年好茶要遷村搬出去」。見上註，頁60及頁62。

⁶⁸ 周慶塘在〈黃春明近期「社會意識」作品探析——以〈放生〉、〈戰士，乾杯！〉為例〉一文中，曾經列舉〈戰士，乾杯！〉散文發表前，「有：台灣原住民權利促進會成立（1984年12月）、曹族青年湯英伸殺人被執行槍決（1987年5月）、原住民團體要求刪除『吳鳳神話』（1987年9月）、『全國山地行政會議』（內政部召開，1988年2月）等相關問題」。見《光武國文學報》1期（2004年6月），頁14。除此之外，1986年展開的雛妓救援行動，發現有為數眾多像莫那能妹妹一樣被迫為娼的原住民少女，也是原住民運動中為人所關注的議題。

⁶⁹ 1992年起的數年間，瑪家水庫興建計畫促成新好茶村魯凱族居民重還舊好茶運動一事，受到新聞媒體的持續關注，〈戰士，乾杯！〉劇本發表的1994年8月前就有多篇與此相關的報導。例如：宋耀光，〈魯凱族 屏東霧台鄉 舊好茶的未來不是夢〉，《聯合報》第17版（鄉情週報），1992年10月18日；〈興建瑪家水庫 省主席允諾支持〉，《中國時報》第14版（屏東縣新聞），1994年5月15日；〈興建瑪家水庫 出現異議 好茶村民提請願書 屏縣府不願採納〉，《中國時報》第13版（高屏焦點），1994年6月16日。

以上一連串의 文本內容與寫作環境的分析，除了幫助我們理解社會環境對於黃春明〈戰士，乾杯！〉寫作的影響以外，更重要的是，這個分析有助於我們理解黃春明對熊家相片三次「閱讀」的差異，或者更清楚地說，黃春明對相片所產生刺點的體會的不同。在黃春明的第一次相片閱讀（散文）中，刺點所反映的僅僅局限於對時代荒謬性的感嘆和恐懼，以及對原住民處境的悲憫；在第二次閱讀（劇本）中，更加入了對於女性地位的關懷，以及對自身同樣屬於外來壓迫陣營（漢族）所產生的害怕、傷感及愧疚；而在第三次閱讀（詩）中，歷史的荒謬性則回歸成為最主要的元素。這個分析結果補足了我們對於刺點的理解：雖然對於刺點延續的企圖促成了成為永恆讀者／寫者的可能，但是隨著讀者不斷的「閱讀」，這個刺點並非維持不變，而是會不斷地深化、變形，這因此形成讀者每一階段不同的觀看經驗。這個刺點所誘發的各種可能，或許也是造就永恆讀者／寫者的主要原因。

七、結語

根據巴特的理論，作者不是創作者，而是安排、編輯那些已存在的、已經被讀過、說過和寫過的東西，並且其書寫受到當時所有文化符碼的影響。從一位魯凱族青年家牆壁上的數張照片，觸發黃春明陸續完成文類不同與故事內容互異的〈戰士，乾杯！〉三種文本，我們看到後起的文本如何重新編排先前已存在的文本，及所彰顯黃春明身為自己創作永恆的讀者與寫者的努力。

一方面，為了延續日本軍、共匪、國軍三種角色互斥的照片並列時所帶來的刺點，先採用散文體寫出這個故事，但以敘事性的筆調詮釋故事的同時，刺點轉化成為知面的一部分而被撫平，弱化了原先三張照片累積聚合對讀者所能造成的震撼，於是改採戲劇的形式並加入鬼魂的角色，以兩者「既是死的也是活的」這項特質延伸照片的刺點。由於劇本未能成功獲致預期的效果，促使黃春明多年後再採用新詩體裁，以名詞堆疊的方式重現照片的排列，並以照片中眼睛的注視與讀者產生連結，使讀者對照片中人物的時代產生悲憫的情緒，至此黃春明文類形式上的嘗試告一段落。

另一方面，從內容的比較分析可以發現，除了表現手法上的不同與人物角色有所差異之外，散文呈現原住民為敵人去打敵人的敵人這種歷史的悲劇性，劇本與新詩則更進一步指出，因為被不同的敵人強迫去打敵人的敵人，導致同一家族的男人互為敵人這種歷史的荒謬性，同一主題的詮釋在不斷的修訂中逐漸深化其意義。此外，從散文描寫的原住民為敵人的戰爭效命，及處於偏遠落後地區的境遇出發，劇本用了更多篇幅去刻劃台灣原住民族在現代社會中的弱勢處境，揭露了諸如傳統命名權的淪喪、狩獵文化與現代法律間的衝突，以及原住民女性面臨殖民主義與性別的雙重壓迫等困境。透過寫作活動，黃春明回應了一九八〇年代以來以恢復傳統姓名權、爭取自治權等為主要訴求的原住民運動。

總括說來，〈戰士，乾杯！〉前後被寫成散文、劇本、新詩三種不同的形式，展現了黃春明致力於提升藝術境界的執著；故事內容的陸續修訂及所勾勒出的原住民近代史，則具體傳達黃春明對原住民被支配命運的持續關注。這些充分證明像黃春明這樣一位關懷社會的寫者，之所以會一再修改已發表的創作，除了奠基於主動追求完美的內在因素外，還有來自於寫作當時外在整體社會文化背景的深刻影響。