

不在的臉與殘響的場域——呂赫若 〈玉蘭花〉中的照片、庭院 與香氣偏位

康 凱 爾*

摘 要

本文以「不在的臉」與「殘響的場域」為切入點，重讀呂赫若1943年日文短篇〈玉蘭花〉，質疑將其視為單純呈現臺日親善與童年溫情的慣行解讀。文章回到日文原文，結合戰時臺灣文學脈絡、家族照片、感官書寫與閱讀位置等問題，細讀舊家族寫真、庭院與玉蘭樹、熱病與招魂，以及題名所召喚的玉蘭花香。本文指出：鈴木善兵衛作為攝影者原已位居畫面之外，其臉孔在照片與回憶中反覆缺席；相對地，本島人家族、庭院與玉蘭樹，以及風聲、葉聲、呼名聲與身體搖晃等感官碎片，則構成被固執保存的「殘響的場域」。同時，玉蘭花香並非敘事者自明的嗅覺記憶，而是以推量形式偏置於日本青年的感官位置，並在後來讀者的補寫中獲得第二層意義。文章最後將此一記憶結構放回蔡培火與小熊英二所展開的「異身同體」思想脈絡中，指出〈玉蘭花〉所呈現的並非和諧完成的殖民地友情，而是以差異保留為前提，卻終究帶有裂縫的戰時共在經驗。

關鍵詞：呂赫若、〈玉蘭花〉、殖民地臺灣文學、家族照片、感官書寫與共在

2025.12.01收稿，2026.01.28通過刊登，2026.03.03修訂稿收件。

* 國立臺灣師範大學臺灣語文學系碩士生

Absent Faces and Fields of Reverberation: Photography, the Courtyards and Displaced Fragrance in Lü Heruo's "Yulan Flower"

Koichiro IDETA^{*}

Abstract

This article rereads Lü Heruo's 1943 Japanese short story "Yulan Flower" through the paired concepts of the "absent face" and "fields of reverberation," challenging the habitual view of the text as a simple story of Japan–Taiwan friendship and childhood warmth. Returning to the Japanese original and situating it within the literary context of wartime Taiwan, the essay offers close readings of the old family photographs, the courtyard and magnolia tree, the episode of fever and soul-calling, and the fragrance invoked by the title. It argues that Suzuki Zenbei, positioned from the outset outside the frame as a photographer, repeatedly disappears from both image and recollection. By contrast, what stubbornly survives in memory is the Taiwanese family, the courtyard, the magnolia tree, and sensory fragments such as wind, rustling leaves, calls of address, and the bodily sensation of swaying in the tree—what this article terms "fields of reverberation." Magnolia fragrance, moreover, is not presented as the narrator's stable sensory memory; it appears only in a speculative sentence assigned to the Japanese youth's position and acquires a second layer of meaning through later readers' acts of supplementation. Reconsidered alongside Cai Peihuo's and Oguma Eiji's discussions of "same

^{*} Master's Student, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature, National Taiwan Normal University.

body, different selves,” “Yulan Flower” emerges not as a harmonious colonial friendship narrative but as a wartime form of co-presence sustained by preserved differences and marked, ultimately, by asymmetry and fracture.

Keywords: Lü Heruo, “Yulan Flower”, Colonial Taiwanese literature, Family photography, Sensory writing and co-presence

一、前言：從「不在的臉」出發—— 重讀呂赫若〈玉蘭花〉

呂赫若的日本語短篇〈玉蘭花〉（1943）向來被視為戰時臺灣文學中較為「溫馨」的一篇。國立臺灣文學館《臺灣文學辭典》的條目指出，這篇小說描寫本島人大家族與日本青年鈴木善兵衛相處融洽的情形，「完全打破『血緣』關係，也超越種族的畛域」，甚至評估其「極可能是所謂內（日）臺親善的小說」，但也可能是作者人道關懷的展現。¹ 條文特別強調祖母以民俗招魂方式挽回鈴木的病魂，以及全家族細心照料所呈現出的日臺情誼，從而強化了這種「跨族群友情」的印象。

近年研究多延續這樣的視角。陳雨柔在《殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌》中，將呂赫若與濱田隼雄、龍瑛宗等並置，強調戰時臺灣日語小說如何借用「童心」、「天真無邪」的語彙，迴避直接的戰爭論述，轉而以兒童凝視來書寫殖民地現實。² 在這樣的脈絡下，〈玉蘭花〉常被視為以童年回憶形式呈現臺日友好、家庭溫情的代表作。朱惠足則在會議論文〈「大東亞共榮圈」下的殖民地友情再現〉中，將〈玉蘭花〉與濱田隼雄〈扁食〉、龍瑛宗〈蓮霧的庭院〉並讀，聚焦於「殖民地友情」如何在「大東亞共榮圈」言說中被再現。³ 沈文薇的碩論《政治與文學之間：1940年代臺灣小說所反映「反現代」的原因及其意義》，則從「新體制」、「三反」意識形態出發，將呂赫若小說納入1940年代戰時臺灣文學整體的「反現代」傾向之中。⁴

¹ 王建国，〈玉蘭花〉，《臺灣文學館線上資料平臺》，<https://db.nmtl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary01963>（2025.11.02徵引）

² 陳雨柔，《殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌：以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心（1914-1943）》（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2018）。

³ 朱惠足，〈「大東亞共榮圈」下的殖民地友情再現——以濱田隼雄〈扁食〉、龍瑛宗〈蓮霧的庭院〉、呂赫若〈玉蘭花〉為中心〉，《戰鼓聲中的歌者——龍瑛宗及同時代東亞作家百年冥誕紀念國際學術研討會論文集》（新竹：國立清華大學，2010）。

⁴ 沈文薇，《政治與文學之間：1940年代臺灣小說所反映「反現代」的原因及其意義》（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2019）。

整體來說，既有研究已經清晰地指出：〈玉蘭花〉一方面透過童年敘事與家庭場景，書寫日臺共處與人情溫度；另一方面又與戰時「童心主義」、殖民地友情再現以及「反現代」批判等議題密切相關。然而，若將〈玉蘭花〉放回戰時臺灣文壇與呂赫若1940年代後期創作的脈絡來看，其意義便不只是童年回憶中的臺日親善而已。柳書琴指出，戰時臺灣文化場域並非只是官方動員的單向延伸，而是在「官製地方文化」、「本土地方文化」與「外地文化」等多重論述交涉之下，形成文學主體性與文化政治彼此拉扯的複雜空間。⁵ 垂水千惠則更具體地將呂赫若1942至1945年的創作區分為《臺灣文學》時代、戰時文化活動與決戰期文學活動，並將〈清秋〉、〈風頭水尾〉與〈玉蘭花〉放在同一後期脈絡中思考。⁶ 循此脈絡，〈玉蘭花〉毋寧應被理解為呂赫若後期創作中，以家庭、地方與日常感官場景承接戰時壓力的作品，而非單純溫情敘事。值得注意的是，呂赫若於1944年3月出版小說集《清秋》時，並未收入1943年底發表的〈玉蘭花〉。在目前尚缺乏作者自述或直接編選史料的情況下，本文不擬對其原因作確定推論；但這一編選上的空缺，至少提示了〈玉蘭花〉在作者戰時創作脈絡中的特殊位置，也說明其未必能被直接歸入「溫馨」或「臺日親善」的單一框架之中。

若將視線收回到文本本身，仍可發現幾個尚未被充分說明的細節。首先，小說開篇便由「我」翻看少年時期的家族照片開始，並且明白指出手邊仍留有二十餘張舊照片。照片中，本島人大家族成員悉數入鏡，但當年來自東京、曾與家族共處一屋的日本青年鈴木善兵衛，卻不在任何一張照片裡。更耐人尋味的是，敘事者在戰時「現在」回顧這段記憶時，一再強調自己「もう彼の容貌など記憶にない。彼の顔付などみじんも思ひ出せない」，⁷ 也就是說，過去那位與家族同住、曾經建立起深厚情誼的日本青年，其臉孔在記憶中幾乎完全消失。與此同時，祖父家宅的格局、庭院與竹籬笆、玉蘭樹的高度與樹幹觸感、祖母的招魂儀式與呼喚聲，卻在敘事中被

⁵ 柳書琴，〈「總力戰」與地方文化：地方文化論述、臺灣文化甦生及臺北帝大文政學部教授們〉，《臺灣社會研究季刊》79期（2010），頁91-15。

⁶ 垂水千惠著，劉娟譯，《奮鬥的心靈：呂赫若與他的時代》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2020）。

⁷ 呂赫若，〈玉蘭花〉，《日本統治期台灣文學 台灣人作家作品集》卷2（東京：綠蔭書房，1999），頁270。

反覆再現，顯得異常鮮明。

其次，作品題名「玉蘭花」似乎暗示著某種以香氣為核心的感官記憶；但細讀可知，文本真正反覆召回的往往不是花朵本身，而是玉蘭樹、庭院、風聲、鳥鳴與身體在高處搖晃的感覺。也就是說，這篇小說並非單純以嗅覺組織記憶，而是先以視覺、聽覺與觸覺建立可回返的場景；香氣則只在極少數時刻，並且偏向日本青年一側短暫出現。小說中唯一明白寫出玉蘭花香氣的句子，是敘事者想像鈴木善兵衛「長い頭髮を風になびかせながら珍しい玉蘭花の白い花の香に魅せられて眺めてゐたのであらう」的那一刻。⁸換言之，小說唯一出現的嗅覺描寫，是以推量形式附著在日本人的感官經驗之上，並以「珍しい（=罕觀）」一詞標示這種香氣對他而言的陌生性。對於本島人敘事者自身而言，玉蘭花似乎是庭院生活的一部分，毋須特別言說；對以日語書寫的文本預設讀者而言，它則更可能被感知為一種帶有南方風物色彩的異質氣味。

換言之，〈玉蘭花〉在敘事層面上呈現出顯著的非對稱：日本人的臉孔在照片與記憶中消失，但他的名字、病與離別、以及那一次「被香氣迷住」的瞬間仍被敘事者保存；反之，本島人家族與庭院、玉蘭樹與祖母的身體行為，則構成記憶與敘事的中心。這種「不在的臉」與「殘響的場域」之間的張力，無論在現有的童心書寫、殖民地友情或「反現代」討論中，都尚未受到充分關注。本文所稱「殘響的場域」，並非指人物之間彼此對等、同步回應的「共鳴」，也不只是單純「被記住的場所」。它指的是：當人物離去，或其面容已不可復得之後，仍持續滯留於敘事中的場景配置與感官碎片，例如庭院格局、玉蘭樹的高度、風聲、葉擦聲、呼名聲，以及身體在高處搖晃的感覺。若說「不在的臉」指向他者表象的缺席，那麼「殘響的場域」便指向此種缺席之後，記憶如何改以場、聲與身體感附著、回返並組織敘事。本文因此使用「殘響」而非「共鳴」，意在強調其事後性、非對稱性與不可完全復原的特質。

本稿便是以此為出發點，嘗試重新閱讀〈玉蘭花〉。與其先行大規模鋪陳歷史與思想背景，本文選擇回到呂赫若的日文原文，結合日本統治期臺灣文學史的基本認識，以及少量關於家族照片與感官書寫的理論觀點，從文本

⁸ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁266。

內部的敘事細節與空間配置著手，探討以下三個相互關聯的問題：

為何在舊家族照片與回憶敘事中，日本青年鈴木善兵衛的臉孔會從記憶中消失，而本島人家庭與祖母、庭院與玉蘭樹的身影卻被牢牢保留？

庭院與玉蘭樹如何構成日臺共在的核心場域，使「日本人很可怕」的恐怖想像得以被鬆動，又如何在此疾病與離別的情節中暴露出帝國／殖民地之間移動自由的差異？

題名〈玉蘭花〉何以在文本中更常透過玉蘭樹、庭院、風聲與身體搖晃等多重感官場景出現，而其香氣卻只在描寫日本青年時短暫浮現？此一感官偏位，又如何與臉孔的缺席共同構成小說的記憶結構？

本文將依此問題意識安排以下結構：第一節聚焦於小說開頭的舊家族照片與母親對攝影的恐懼，指出回憶敘事如何一開始就設定了視線的不對稱與「不在的臉」；第二節轉向庭院與玉蘭樹，追蹤鈴木善兵衛從「可怕的日本人」到「一起玩耍的青年」、再到「被照顧的病人」與離去者的過程，說明殘響的場域如何生成並破裂；第三節從題名〈玉蘭花〉出發，先討論文本如何以玉蘭樹、風聲與視線構成多重感官場景，再區分戰時讀者與戰後讀者兩種閱讀位置，分析香氣如何被偏置於日本青年與後來讀者的補完想像之中。結語則進一步將「異身同體」放回蔡培火與小熊英二所展開的思想脈絡之中，說明〈玉蘭花〉如何以照片、庭院與香氣偏位呈現戰時殖民地日常中差異共在的短暫成立與破裂。

二、舊家族照片與「不在的臉」—— 記憶的敘事框架

（一）舊家族照片：回憶的起點、庭院構圖與畫面內外

〈玉蘭花〉的敘事從「現在」的「我」提到手邊還留著少年時期的家族照片開始。小說開篇，敘事者說自己大約有二十來張那個時期的家族寫真，這些寫真成了他回想往事的契機。至於每一張照片拍的是什麼場景、誰站在哪裡，文本並沒有逐一交代，而是讓「我」在隨後的敘述中不時提到「那時拍的寫真」，用來引出童年的片段。

重要的是，這些寫真並不是在「當時」被描述，而是由戰時的「現在」來回顧。敘事者一方面知道這些照片拍攝於大正末年的少年時期，另一方面

也清楚意識到那已是二十年前的舊事。這樣的雙重時間結構，使得接下來的敘述帶有明顯的「再觀看」性質——「現在」的我一邊看著寫真，一邊試圖回想拍照當時的情景，並在這個過程中重新整理過去的經驗與關係。

換言之，〈玉蘭花〉並不是直接把讀者帶回童年，而是讓一個已經走過皇民化與戰爭動員的成人「我」，在戰時重讀童年寫真與記憶。後文所謂「不在的臉」、「殘響的場域」，正是這種二十年後的再閱讀之中慢慢浮現出來的問題，而非童年當下就已經清楚意識到的事。

小說隨後用一小段較為具體的描寫，勾勒出這些寫真的典型樣貌：

寫真的多くは、今は皆故人となられた祖母や伯母、母などが、庭先に持ち出した交椅に植鉢を配つたのを背景に、太い五線の模様を縁に縫った上衣と裙をはいて固くなつて撮したものである。⁹

也就是說，多數照片裡出現的是已經過世的祖母、母親等女性親屬。她們把藤椅搬到庭前，又在周圍擺上盆栽，以這樣布置好的庭院作為背景，身上則穿著在衣襬和裙襬邊緣縫有粗線條五線紋樣的套裝，神情有些拘謹地站著拍照。這段文字提供了幾個關鍵資訊：其一，照片的背景明確是在「庭院」，而不是屋內或其他公共場所；其二，出現在畫面中的主要人物，是屬於家內圈的女性成員（祖母、伯母、母親），而非外來賓客或男性親戚；其三，服裝與道具（藤椅與盆栽）強調的是一種經過刻意布置、略帶擺姿勢的家族形象。

文本在這裡並沒有提到誰按下快門，只是描寫這些照片大致長成什麼樣子。稍後的敘述才另外交代，當年拿著照相機、在庭院替家人拍照的人，是寄住在家中的日本青年鈴木善兵衛。小說並沒有明白寫出「鈴木沒有出現在照片裡」之類的句子，而是分別告訴我們「畫面裡站著的是哪些家族成員」以及「當時是誰在拍照」。從這兩點綜合起來，讀者才會自然推想：作為攝影者的鈴木，理應站在鏡頭外，而不是與祖母她們一起入鏡。

換句話說，「畫面內／畫面外」的分界並非由敘事者明說，而是透過這種信息組合，被讀者在閱讀過程中讀出來的：庭院的祖母、伯母、母親成為

⁹ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁263。

照片主要內容，而握著照相機的日本青年，只在敘述層面被提及其存在，並不以「被攝者」的姿態被記錄下來。一方面，這符合「攝影者通常不會出現在自己拍的照片裡」的常識；另一方面，也在結構上預告了後文「他的臉孔無法被記起」的情況——他原本就站在畫面之外，二十年後再看，也同樣只能在文字回憶中被間接喚起，而無法像祖母、伯母、母親那樣，透過影像被指認。

從這個角度看，舊家族寫真在視覺上構成了一個微妙的分界：一方面，家族女性被固定在經過布置的庭院，成為可被保存與再現的「家」之圖像；另一方面，來自東京的日本青年則化身為看不見的攝影者——他的存在是可以推知的，但並不出現在任何具體畫面之中。這種「畫面內／畫面外」的關係，將在後文的記憶敘述中，以「不在的臉／殘響的場域」的形式再次出現。

（二）母親的寫真恐懼：「照相會把人拍瘦」與「影被奪走」

與舊照片的介紹幾乎同時出現的，是母親對照相機的恐懼。敘事者特別記得，母親在不得不拍照的時候，總是這樣對他說：

私は今でも母が、必要あつて寫眞を撮る場合にも必らず私に『寫眞を撮ると痩せるよ。』といつて反對したのを思ひ出すが、これから察するに、私の家族も内心では寫眞を毛嫌ひしてゐたといへる。¹⁰

也就是說，即便是在「有必要拍照」の場合，母親也一定會對「我」說一句「照相會讓人變瘦喔」，藉此反對他站到鏡頭前。敘事者由此推想，自己的家人其實在內心裡都不太喜歡照相，只是出於某種不得已的理由，才勉強留下那些庭院合影。

小說中還提到，母親相信照相會把人的影子——也就是魂魄——一起奪走，使人日漸消瘦，甚至走向死亡。因此，對她而言，拍照並非單純的記錄或紀念，而是一種可能招致不幸的危險行為。小說僅用幾句話帶過這種信念，沒有進一步交代母親為何如此堅信，但在敘事結構上，它被放在「舊家

¹⁰ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁263。

族照片」段落的前後，與從東京帶來的照相機，以及鈴木善兵衛的到來緊密相連。

從字面上看，母親只是害怕「影」被從身體抽離；若結合日治臺灣攝影文化的擴張，以及漢人關於魂魄可離身、亦可招回的傳統觀念來看，這種對寫真的排斥便不只是「迷信」，也不只是對新技術的抽象不安，而是殖民地近代視覺裝置進入地方生活世界時所引發的感知衝突。¹¹ 照相機作為近代視覺技術，既能保存人的姿態與表情，也可能被理解為將人的某種生命痕跡自身體抽離、交由他者保存。對殖民地老一代而言，這種「被拍下來」的經驗，因此很容易與身體受損、魂影被奪的危險感連在一起。

敘事者對家族的這種信仰並未直接評價，只是帶著幾分溫柔與戲謔回憶起來。但從敘事效果看，母親的恐懼與「影被奪走」的說法，並不只是為小說投下一層淡淡的不祥陰影而已；它也與後文鈴木的熱病、小祖母的招魂儀式形成一條內在連續線。前段寫真可能「奪走」某物，後段招魂則試圖把被帶走的魂魄喚回。照片看似是保存影像與記憶的技術，在〈玉蘭花〉裡卻同時也是讓某些東西被抽離的裝置：被保存下來的是家族圖像，被抽離的則可能是日本人的臉孔，以及那段無法完整留住的共在經驗。

（三）戰時「現在」的我與「消失的臉」

從舊寫真與母親的攝影恐懼出發，敘事者逐步轉入童年回憶。然而，他並不是完全把自己退回到「當時的我」，而是讓「現在的我」不斷在回憶中現身，對當年的場景與情緒給出補充與評註。最明顯的例子，就是他對鈴木善兵衛臉孔的記憶。

一方面，他回憶自己小時候常被祖母或母親以「日本人要來了」這類話嚇唬，只要孩子哭鬧不止，大人就會拿「日本人」來當作威嚇對象，結果使得他們在見到真正的日本人之前，就已經「おどかされるまに日本人を無

¹¹ 關於日治時期臺灣寫真帖如何透過圖像編排形塑觀看臺灣的方式，以及攝影如何參與殖民地風景與視覺秩序的建構，可參見徐佑驊，《日治時期「臺灣寫真帖」研究》（臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2011）；張世倫，〈臺灣「風景」的寫真建構：一個日治時代攝影的歷史初探〉，《現代美術學報》33期（2017），頁121-150。關於臺灣漢人民間信仰中魂魄可離身、並可藉由儀式召回之觀念，可參見張珣，〈臺灣漢人收驚儀式與魂魄觀〉，黃應貴主編《人觀、意義與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1993），頁207-231。

上に恐れてゐた」。¹² 這段回憶說明，所謂「日本人」在童年早期只是語言中的威脅，而不是具體的個人。

另一方面，在戰時「現在」的敘事位置上，「我」卻坦言自己「もう彼の容貌など記憶にない」、「彼の顔付などみじんも思ひ出せない」。¹³ 也就是說，當年那位拿著照相機來到家中、先被誤認為「可怕的日本人」、後來在庭院與孩子們玩耍、再後來生病、最後因不明原因而返回東京的青年，對現在的「我」而言，只剩下名字與一些身體印象（例如身形、動作），臉這個最直觀代表「他者性」的部分，反而完全模糊了。

與此形成鮮明對照的是，敘事者對家與庭院、玉蘭樹與祖母的記憶卻極為鮮明。他記得庭院裡的交椅與植鉢，記得屋子與門口的相對位置，記得家族成員站在庭前呼喚自己名字的聲音，也記得自己爬上玉蘭樹時身體如何隨風搖晃、手掌如何緊握粗糙的樹幹。換言之，在這個回憶框架中，最被堅定記住的是「場」與「身體經驗」，而非「他者的臉」。

這種記憶偏斜，很難僅用「時間久了自然會忘」來解釋。考慮到敘事時間已經進入戰時，「日本」對殖民地住民而言，不再只是抽象的他者或童年時的房客，而是發動戰爭、推行總動員與皇民化的帝國國家。在這樣的歷史語境下，童年時與某個日本青年共處一屋的經驗，難免要經過重新整理與篩選。小說讓敘事者聲稱自己不再記得「他的臉」，某種程度上也是在戰時語境下，為這段既親密又帶著權力不平等的關係，尋找一種可以承受的敘述位置：既不把對方化約為純然的「敵人」，也不再維持早年的「臺日親善」幻象，而是把焦點放在「那時的我們身處什麼樣的場域、做了什麼事情、身體感覺如何」這些層面。

從這個角度看，「消失的臉」既是個人記憶的偶然結果，也是歷史情境之下的一種選擇性遺忘。〈玉蘭花〉的回憶敘事正是建立在這樣的前提之上：我們將跟隨敘事者回到那個有日本青年寄住、庭院擺著交椅與植鉢、祖母在一旁招魂祈禱的童年，但那個青年本人的臉孔，始終無法完全浮現，只能在場域與身體經驗的縫隙之間被隱約感知。

¹² 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁263。

¹³ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁270。

（四）小結：由舊寫真通往殘響的場域

本節從小說開頭的舊家族寫真與母親對攝影的恐懼出發，指出〈玉蘭花〉如何在敘事伊始便設定了一個帶有強烈象徵性的記憶框架。作為照片之一的庭院場景，被描寫為祖母、伯母、母等家族女性在交椅與植鉢之間拘謹站立的畫面；握著照相機的日本青年鈴木善兵衛，則始終「不在畫面之中」。母親相信照相會奪走人的影子，這個看似迷信的信念一方面為小說帶來淡淡的不祥基調，另一方面也隱喻某種「被外來視線抽離」的感覺。戰時「現在」的敘事者重新觀看這些寫真，發現自己已經無法記起攝影者的臉孔，卻仍然清楚記得家與庭院、玉蘭樹與家族的身影——這種「不在的臉／殘響的場域」的組合，構成了本文分析的出發點。

在這個出發點之後，小說將從靜止的寫真轉入流動的時間。下一節，我們會把焦點移向庭院與玉蘭樹，追蹤鈴木善兵衛如何在這個場域中，從被恐嚇話語構造出的「可怕的日本人」，逐漸轉變為「一起釣魚、一起玩耍的青年」，又如何疾病與送別之中再次被推回「外部」。透過對庭院空間與玉蘭樹上視角的細讀，我們將進一步理解〈玉蘭花〉中日臺共在關係的生成與破裂。

三、庭院與玉蘭樹——殘響的場域的生成與破裂

（一）從「日本人」到「センベイ／キ」——語言、命名與恐懼的鬆動

從第一節的舊寫真可以看出，敘事者童年的世界主要圍繞在家與庭院之內。對於「日本人」的最初印象，卻並非來自親眼見到某個具體的人，而是來自日常生活中的恐嚇話語。敘事者回憶道，只要他和兄弟姐妹哭鬧不止，祖母或母親就會說：

日頃、祖母や母は私たちが泣き止まないとよく「ほら、日本人が来るよ」といつて泣きやめさせるので、私たちはおどかされるままに日本人を無上に恐れてゐたからだつた。¹⁴

¹⁴ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁266。

在這樣的語境裡，「日本人」首先不是具體的臉孔，而是用來嚇阻、規訓兒童的威嚇符號。孩子還沒真正遇見「日本人」之前，就已經在語言中學會將「日本人」與恐怖、懲罰聯想在一起。這種先於相遇的恐懼，為後來庭院裡實際出現的日本青年鋪下了矛盾的基調：一方面，「日本人」作為威嚇語，佔據了兒童想像中的他者位置；另一方面，當具體的日本青年走進家門、站在庭院時，他又不得不從抽象的恐嚇符號，變成一個可以被凝視、被命名、被接近的「人」。

值得注意的是，這句「日本人要來了」並非來自警察、學校或官方，而是由祖母、母親在家庭日常中說出。殖民權力因而不再只以外在命令的形式現身，而可視為已透過語言政策與教化運動，滲入家庭日常語言之中。¹⁵ 孩子在真正遇見鈴木之前，就先在語言中學會把「日本人」與懲罰、威權和不可違逆的力量連結起來；這也說明了何以當具體的日本青年踏入庭院時，敘事會需要經過一連串重新命名與玩笑化的過程，才可能暫時鬆動既有的恐懼聯想。

〈玉蘭花〉對鈴木善兵衛的描寫，正是沿著這條從語言到身體、從抽象他者到具體人物的路徑展開。更重要的是，這場初見並不只由「看見日本人」構成。小說在鈴木到來的清晨，其實已透過窗框、竹叢與樹木搖晃的聲響、鵝鳴以及晨風，先行布置出以聽覺與動態感為主的場景。也就是說，鈴木的到來並非單純以臉孔現身，而是被包圍在風、聲音與庭院動靜所組成的感官框架裡；這也預示了後文記憶真正留下來的，將不是他的五官，而是他出現與離去時所牽動的整個場域。

鈴木善兵衛第一次出現在敘事者視線中，正是在家中的庭院。孩子們帶著對「日本人」的先入之見，躲在一旁偷看，既好奇又不敢靠近。這時，調停氣氛的是敘事者的兄長。他半是取笑、半是鼓勵地說，只要用綽號叫他，就不會那麼可怕：

どうだい。怖くないだらう。センベイと呼んだら笑つて答へるんだ

¹⁵ 關於皇民化時期殖民統治如何藉由語言政策與教化運動延伸至家庭日常，可參見陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》（臺北：麥田，2006）；周婉窈，〈寫實與規範之間——公學校國語讀本插畫中的臺灣人形象〉，《臺大歷史學報》34期（2004），頁87-147。

ぜ。嘘だと思ふなら呼んでごらん。¹⁶

兄長所發明的「センベイ」，既是「善兵衛」的略稱，又與日語中點心「煎餅（せんべい）」的發音重疊。文本隨後描寫，兄長一邊這樣叫他，一邊說「センベイ、お菓子、食べてしまふよ」「甘いセンベイ」「大きなセンベイ」等等，然後哈哈大笑。也就是說，鈴木在孩子們的語言遊戲中，同時是人名也是點心，被玩笑般地「吃掉」，被說成「甜」、「變大」。原本嚴肅、帶有威嚇陰影的「日本人」形象，藉由這種雙關語被拆解成可以拿來開玩笑的對象。

這種稱呼上的變化，確實標誌著關係的鬆動：從只會被稱為「日本人」的抽象他者，到可以被孩子們以綽名呼喚的「センベイ」。但接下來出現的「キ」，不宜理解為「センベイ」被進一步縮短，而較應視為另一條命名路徑：如原文所示，因為「我」年幼口齒未清，念不好「スズキ」，大人原本要「我」稱他為「をちさん」，但「我」自己覺得叫他「キ」更好，於是便如此喚他。換言之，「センベイ」取自「善兵衛」，是兄長透過諧音與玩笑完成的再命名；「キ」則同時來自兒童無法完整發出「スズキ」之音，以及敘事者自身對稱呼方式的主動選擇。兩者雖都標誌著距離的鬆動，卻有不同語源與敘事作用。前者偏向遊戲性的戲稱，後者則揭示親近關係如何經由兒童身體條件（發音）與主體意志（命名選擇）而生成。

這些變化大多發生在庭院。庭院既不是正襟危坐的室內，也不是完全陌生的外部空間，而是家與外界之間的緩衝地帶。孩子們本來就在這裡玩耍，祖母和母親也在這裡聊天、曬太陽。鈴木第一次被看見、第一次被重新命名、第一次被拉入語言遊戲，都是在這個場域完成的。恐嚇性的「日本人要來了」與滑稽的「センベイ」「キ」這兩種稱呼在庭院交錯，使庭院成為日臺關係由「他者化」走向「共在」的起點。

（二）熱病、招魂與病後的變化——「從前的キ」如何不再返回

然而，這段漸趨親密的相處並未持續太久。小說寫到，鈴木某天患上「熱病」，在居間裡高燒臥床，家人請醫生來看診，但病情卻逐漸惡化。他

¹⁶ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁268。

不曾住院，而是一直躺在這個家裡的房間裡，身體日漸消瘦。對孩子們而言，庭院的玩伴突然變成屋內的病人，庭院與家屋之間熟悉的動線也被這場疾病改寫。

病情惡化之際，小說安排了一幕極為重要的招魂場景。年紀較長、纏足的「小祖母」決定替鈴木招魂，然而選擇的場所並不是家中或庭院，而是鈴木平日帶孩子去釣魚的那個地方。她要「我」帶路，走到那個河邊，在那裡一遍遍呼喚他的名字。文本寫到，小祖母口中喊的是：

「鈴木さん、歸つてきなさい。鈴木さん、歸つてきなさい。」¹⁷

而「我」在一旁跟著唱的卻是：

「キ、歸らうよ。キ、歸らうよ。」¹⁸

兩種呼喚之間存在明顯差異。小祖母使用的是敬稱「鈴木さん」，動詞則是「歸つてきなさい」，也就是典型的招魂口調：「請你回來」。相對地，孩子說的是綽名「キ」，並且用的是「歸らうよ」，帶有「我們一起回去吧」的語感。這裡，「キ」已不只是因兒童發音而形成的簡略稱呼，也不是大人預先規定好的親族式稱謂，而是被敘事者主動選擇、並在反覆喚呼中逐漸固定下來的親密稱呼。它所指向的，已不是抽象的「日本人青年」，而是那個曾與孩子們共享庭院與河邊時光的特定存在。

從招魂儀式的角度看，小祖母是要把鈴木的「魂魄」從某個不知道的地方喚回身體；從關係的角度看，孩子口中的「キ、歸らうよ」則更像是對「病前的キ」的呼喚——希望他回到生病之前，一起在河邊釣魚、在庭院遊玩的那個狀態。招魂在這裡不僅是宗教儀式，也是一種對「從前那個你」的、或許永遠無法實現的召喚。

招魂與康復並未真正使那個「從前的キ」返回；相反地，病後重新出現的鈴木，正是以「像別人的笑容」與遊戲的終結，顯示這道裂縫已無法逆

¹⁷ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁272。

¹⁸ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁272。

轉。敘事者雖說鈴木在熱病之後「恢復了元氣」，他回到孩子們面前時，卻已經不再是原來那個「キ」。小說中有一句極關鍵的話：

その笑顔が別人であるのには驚いたものだつた。¹⁹

也就是說，他確實又笑起來了，但那個笑容在敘事者眼中已經像是「別人」的笑容。這裡並沒有詳細描述笑容到底有何不同——是表情變得勉強、還是帶著大人般的客氣——然而「別人」這樣的描述本身，即足以顯現其間所潛伏的斷裂與不連續：病前、和孩子一起玩耍、被叫作「センベイ／キ」的那個人，已經不再原封不動地存在。

小說隨後寫到，敘事者一度期待「等他完全好了以後，還能像以前那樣一起玩」，但接著就是冷酷的自我否定：

この期待は外れた。鈴木善兵衛と遊ぶことはたうとう永久に出来なくなり、病氣するまでの間の遊びが最後となつた。²⁰

話把「病前／病後」之間的界線畫得極清楚：病前的玩耍，被回顧中的「我」標記為「最後的遊戲」；病後的相處，已不再能被稱為「一起玩」，而是走向另一種更為疏離的關係。

從共在的角度看，熱病成了一道不可逆轉的門檻。招魂儀式似乎一度把「キ」叫了回來，但回來的「キ」在笑容上已經是「別人」，而在行為上也再也沒有與孩子共享遊戲時間。從此之後，鈴木不再只是孩子們的玩伴，而是逐漸回到「成年」的日本人所處的位置，並開始承擔屬於那個身份的種種責任。

這樣的變化，為後面的別離場景做好了鋪墊：離開的，已經不只是那個跟孩子一起釣魚的「キ」，而是某種已經變質、即將離開這個場域的「鈴木善兵衛」。

¹⁹ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁273。

²⁰ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁273。

（三）玉蘭花之下的反復構圖與樹上的視線

別離的場景也安排在玉蘭樹附近。小說寫到，鈴木要離開的那天早晨，他曾站在玉蘭花之下，等待出發：

鈴木善兵衛は玉蘭花の下に立つてゐた。その日も風が強く、丁度初めて彼を見た日と同じ恰好で立つてゐるのだ。ただ違ふのはあの日はきものだったが、今日は洋服を着てきちんとしてゐた。²¹

這裡出現了十分明顯的「鏡像」構圖：風依然很強，姿勢也與初次相遇那天相同；玉蘭樹的位置沒有變，庭院的空間配置大致不變；唯一被明確點出的差異，是服裝：初次相遇時他身穿和式服裝，如今則換上了洋式衣著，顯得格外端正整潔。

也就是說，在場域與姿態的層次上，一切都彷彿在再現初次相遇的瞬間；然而在社會符碼的層次，鈴木已經不再是最初那位「身着和式服裝的內地青年」，而是變成「穿著洋式服裝、外表端整的成年日本人」。服飾上的轉變，使他與帝國中心——也就是東京——之間的連結更加鮮明，並預示著他正準備離開這個本島人家庭與村落，返回另一個所屬的世界。

孩子們無法跟到更遠的地方，只能在家門前道別。送行的隊伍離開之後，「我」與兄弟回到庭院，感到一種說不出的空虛與不甘。這時，兄長突然爬上了玉蘭樹。敘事者起初以為他是想去摘花，卻被兄長這樣喝道：

私は玉蘭花の葉を見上げたが、どこにも白い花がなかった。「花がないぢやさいか」すると兄が私を見下して「莫迦。花をとるのぢやないや。鈴木さんを見るんだよ。」それを聞くと私も急いで玉蘭花にのぼった。²²

也就是說，爬上玉蘭樹的目的，不是採花，而是「看鈴木先生」。孩子們透過爬上樹的方式，為自己創造了一個介於內／外之間的觀看位置：他們仍然

²¹ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁273。

²² 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁274。

身處家與庭院的內部（玉蘭樹長在自家庭院裡）；卻又因為高度的增加，能夠越過門前與圍籬，遠遠看見通往停車場的道路，目送載著鈴木的車走遠。

小說在這裡寫到，孩子抓著樹枝、身體隨風與樹一起搖晃、眼中含著淚水等細節，這些具體的身體感受，構成了記憶中最鮮明的一部分。二十年後，敘事者回想這一幕時，清楚記得的是玉蘭樹上的視線、風的強度、自己身體的搖晃與淚水的感覺，卻不再能清楚描摹鈴木的臉孔。

如果說開頭的舊寫真，是「攝影者在畫面外、家族在畫面內」的構圖，那麼別離時的玉蘭樹場景，某種程度上形成了呼應：此刻站在較高位置、以「畫面內」的姿態觀看的是孩子們，而「畫面外」的鈴木則逐漸遠去。然而，即便視線位置似乎反轉，孩子們仍然沒有真正掌握鈴木的臉，只能記住他作為「在玉蘭樹下站立、在風中離去的身影」。臉孔無法被穩定記住，反而是場域與身體感覺，成為記憶中最堅固的部分。

（四）小結：共在的斷裂與「無法被記住的臉孔」

本節所追蹤的，是〈玉蘭花〉中圍繞庭院與玉蘭樹展開的一系列關鍵場景，這些場景共同勾勒出日臺共在經驗在形成與破裂之間的複雜軌跡。故事伊始，「日本人要來了」這句大人用來恐嚇小孩的話語，先於具體的相遇，預先在語言層面構築起「日本人」作為可怕他者的形象。隨著鈴木踏入庭院，他在兄長的命名遊戲中從令人畏懼的「日本人」轉化為被戲稱為「センベイ」、又在敘事者自身的選擇中被喚作「キ」的玩伴，恐懼也因這種命名上的滑移與日常化而鬆動，共在的日常由此展開。

然而，突如其來的熱病打斷了這段日常。「キ」從庭院裡的同伴，變成臥病在床、需要以招魂方式被呼喚的病人。小祖母在釣魚地點呼喊「回來吧、一起回來吧」，既是在召喚生命本身，也是在召喚那個尚未被疾病切斷的「從前的他」。熱病痊癒後，孩子們迎回的卻是一張「彷彿換了個人」的笑臉，無法再回到舊日的遊戲時光。小說甚至明言，真正的共享遊戲已在發病之前便告終了。

這種裂縫在離別場景中進一步被強化。鈴木離開的早晨，他再次站在玉蘭花樹下，姿態和風勢都近乎再現初見之日，只是衣著從和式換成了洋式。場域與姿勢的重複，讓此刻彷彿與第一次相遇相互鏡映；但服裝的轉變又明確昭示，他已從曾經能成為「キ」的青年，變成即將返回帝國中心的「大

人」。孩子們無法陪他走遠，只能回到庭院，爬上玉蘭樹——那個介於內／外之間的高度——以搖晃的身體和含著淚水的視線遠遠目送他離去。

從二十年後的戰時「現在」回望這些場景時，敘事者能夠記住的不是鈴木的五官，而是場域、風、樹枝的觸感與當時身體的姿勢。鈴木的臉孔在記憶中逐漸變得不可辨識，然而庭院、玉蘭樹、釣魚地點的佈局與其間的身體感卻被固執地保存下來。換言之，〈玉蘭花〉中的共在經驗並非透過他者的臉孔而被記憶，而是透過「殘響的場域」——亦即人物離去後仍持續回返的場景、聲音與身體感——留下痕跡。

這種記憶的結構並不符合簡化的「友好」敘事，也不是單純的敵對故事，而是帶著裂痕、不斷被調整的共在餘韻。它展示了「日本人」這一位置如何在殖民地童年的層層經驗中，從語言中的恐怖符號，轉為庭院裡可親近的玩伴，最終在疾病與離別的斷裂之後，成為無法再整合為單一形象的複雜存在。也正是在這樣的層層變化中，「不在的臉」與「殘響的場域」之間的張力才逐漸成形，並延伸到下一節所將探討的玉蘭花意象之中。

四、題名〈玉蘭花〉與香氣的偏位

（一）戰後臺灣文化中的玉蘭花與後來讀者預期

當代讀者在閱讀呂赫若〈玉蘭花〉時，很容易不自覺帶入戰後臺灣已經形成的玉蘭花想像。這種想像，一方面可以從客家詩的研究中窺見端倪。曾滿堂的碩士論文《當代客家詩人作品中的花卉意象研究》在分析邱一帆的玉蘭題材詩作〈香花〉時指出，詩人將詩分為前後兩段排比，一段描寫路邊或十字路口常見的賣玉蘭花景象，一段描寫客家人宗教信仰裡虔誠奉獻「盤花」的場面，於是街頭經濟與宗教供奉被同時繫在玉蘭花之上。²³ 在這樣的詩學脈絡裡，玉蘭花既是庶民生活中「買來插在車內、案頭」的香花，也是通往神明、祖靈的供花；它總是同時連結著樹與花、街口與家門、個人嗅覺記憶與族群宗教實踐。

另一方面，散文與回憶錄也常將玉蘭花書寫為城市童年的嗅覺核心。

²³ 曾滿堂，《當代客家詩人作品中的花卉意象研究》（屏東：國立屏東科技大學客家文化產業研究所碩士論文，2014）。

《臺灣光華雜誌》刊登的〈永遠的玉蘭花〉一文中，作者回憶小學時代，有同學小心翼翼地將鉛筆盒洗淨，鋪上衛生紙，把鉛筆與橡皮排放其上，再將一朵玉蘭花撕成小瓣，讓甜香慢慢滲入文具與桌面。玉蘭花的香味於是沾染了鉛筆、橡皮擦，也沾染了孩童的課桌與心情，成為某一代都市學生共同分享的「課室之香」。²⁴ 這樣的書寫凸顯出玉蘭花在戰後臺灣不僅是看得見的花木，更是貼身的氣味，混合著教室、紙張、汗味與期待的複合嗅覺經驗。

如果說邱一帆〈香花〉之類的詩作，強調的是玉蘭花在街頭與信仰場域之間穿梭的雙重角色；那麼〈永遠的玉蘭花〉所呈現的，則是玉蘭花如何深入到鉛筆盒、書桌這些最日常的物件裡，成為個人生命史的一部分。從這兩個面向來看，戰後臺灣文化中的「玉蘭花」早已被賦予濃厚的地方性與嗅覺記憶：它既連結街景、廟埕與庭院，也黏附在課桌與身體上，成為「在地」生活的象徵性香味。

正因如此，當讀者帶著這樣的預期回到1943年發表的呂赫若〈玉蘭花〉時，往往會直覺以為這會是一篇圍繞香氣、鄉愁與土地的抒情小說。然而，細讀文本便會發現，呂赫若筆下的「玉蘭花」卻顯得異常節制：花香只在一個關鍵句子中以推測的方式出現，小說多半寫的是庭院裡那棵玉蘭樹作為視線支點、身體重心與空間邊界的功能。這種「題名喚起香氣，但敘事轉向樹與場所」的偏移，正是下一節所要探討的重點，也是理解〈玉蘭花〉如何與戰後臺灣的玉蘭記憶錯位、錯接的關鍵線索。

需要先說明的是，本文此處引入戰後臺灣文化中的玉蘭花印象，並不是要把它直接回推為1943年小說發表時的原初讀者經驗。就作品以日文發表的歷史條件而言，〈玉蘭花〉首先面向的仍是戰時日語讀者；因此，戰後臺灣的玉蘭花記憶在本文中毋寧是一個後來閱讀史上的對照座標，用以凸顯題名所召喚的香氣期待，如何與小說內部極度節制的嗅覺書寫形成落差。換言之，這裡處理的不是單一時點上「正確的」玉蘭花意義，而是題名在不同歷史位置上可能引發的不同感官預期。

²⁴ 麗淑，〈永遠的玉蘭花〉，《臺灣光華雜誌》，<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?CatId=10&Guid=bf112dd0-ffd9-4ad9-af61-e259d40a388a>（2025.11.30 徵引）

（二）文本中的玉蘭樹：攀爬的場所與「看不見的臉」

前節已經指出，玉蘭樹在小說中首先是一個「場所」與「高度」的標記：孩子們透過爬樹取得一個介於家內與外界道路之間的視角，用來觀看鈴木的離去。然而，細讀結尾的幾段文字，可以發現玉蘭樹不僅是視線的支持點，也是「看不見」的裝置，小說最重要的「臉的遺失」，就發生在這棵樹上。

鈴木離家的那天，兄弟們先後爬上玉蘭樹，「我」也跟著往上爬。就在這個時刻，敘事者忽然說：

この時私は鈴木善兵衛の顔付を忘れてしまったやうな気がした。さつき別れたばかりなのに、もう思ひ浮かべられないのだった。²⁵

也就是說，「臉孔消失」並非只是在二十年後的戰時「現在」才被發覺的事後感慨，而是早在童年當下、爬上玉蘭樹的那一刻，就已經在身體與心理上發生了。離別剛剛發生，「さつき別れたばかり」本該是記憶最清晰的瞬間，然而「我」卻突然感到自己已經無法在心中喚出鈴木的臉，彷彿那張臉被風與高度一併帶走。

這種「當下即刻的遺忘」，緊接著被具體的身體感覺放大。文本寫道，「我」稍微再往上爬了一點：

すこし高くのぼると、風が強くて枝は揺れるし足をさらはれさうだった。²⁶

再往上移動身體時，風變得更強，樹枝劇烈搖晃，雙腳彷彿要被吹離枝條。這裡的描寫非常具體：視線尚未抵達可以清楚看到鈴木臉的高度，肉體便先感受到危險，抓緊樹幹、被風晃動的身體感覺蓋過了視覺。臉孔在心中變得模糊，身體則被風與樹枝的運動佔據。

接下來，「我」嘗試再往上爬一次：

²⁵ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁274。

²⁶ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁274。

私は再び體を動かしてのぼらうとしたが、枝は兄達が各自のぼつてゐるのでたはみ、それに風が烈しく吹きつけるので動揺がひどく、とてもものぼれなかつた。²⁷

這裡的關鍵在於，兄弟們已經在較高的枝條上各就其位，枝幹因承受他們的重量而彎曲，再加上猛烈的風，使整棵樹劇烈搖晃，「我」無法再往上爬。也就是說，玉蘭樹在空間上產生了一個等級差：兄弟們站在更高的位置，能夠看見鈴木的臉，而「我」則被困在較低的枝條上，只能感受到風與搖晃，卻無法跨越那個高度。

換言之，「臉不能被看見」在這裡不僅是心理上的說法，而是被具體地寫成空間與身體上的限制。玉蘭樹在此扮演了奇特的角色：它是一座能讓人看清楚臉的瞭望臺，卻同時也是讓敘事者無法抵達那個高度的障礙。對「我」而言，當時能夠感知的只有風聲、樹枝的搖晃、玉蘭葉的摩擦音與兄弟的聲音，臉則被留在兄弟們的視野裡，而沒有進入自己的視線。故事的結尾寫到，「我」在這樣的情況下終於忍不住哭了出來，小說也在這個「看不見」與「哭泣」的瞬間戛然而止。

如果回頭對照第一、二節的分析，這一幕可以說是全篇「不在的臉／殘響的場域」結構最密集的結晶。開頭的舊寫真裡，日本青年作為攝影者被排除在畫面之外，只能被事後敘述所補寫；戰時的「現在」裡，「我」聲稱已經「怎麼也想不起他的臉」，只剩下對庭院與玉蘭樹的鮮明記憶。而在玉蘭樹上的這個片刻，童年當下的敘事已經將「臉的消失」具體寫出來：在風中搖晃的樹、難以穩定的身體、兄弟與自己之間的高度差，使得鈴木的臉在「我」的視線中從未被完整捕捉，反而是樹幹的觸感、葉聲與風的力量，成為最深刻的感知。

從這個意義上說，玉蘭樹不只是提供觀看的工具，更是構成「看不見」與「記不得」的場域裝置。它使得「我」在童年當下就已經經歷了一次臉孔的遺失，而二十年後的戰時回憶，只是再次語言化這個早已發生的失落。題名〈玉蘭花〉指向的，正是這棵既承載視線、又製造盲點的樹：在它之下，日本青年曾經站立；在它之上，兄弟曾看清他的臉；而在它中間的某個高

²⁷ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁274。

度，敘事者的身體搖晃、眼中含淚，卻始終看不見那張在記憶中逐漸模糊的臉。

（三）自明的氣味與稀罕的氣味——雙重感官位置

如前所述，小說中唯一明確提到玉蘭花香味的句子，是敘事者回憶鈴木站在庭院玉蘭樹下的一幕：

長い頭髮を風になびかせながら珍しい玉蘭花の白い花の香に魅せられて眺めてゐたのであらう。²⁸

句末的「のであらう」顯示，這並不是童年當下的直接感受，而是戰時「現在」的敘事者對過去場景的事後推測。他根據記憶中那個站在玉蘭樹下、頭髮隨風飄動的身影，想像這位日本青年應該是被罕見的玉蘭白花香氣所吸引，於是才這樣寫出來。換句話說，這裡所說出的嗅覺經驗，嚴格來說屬於鈴木，而不屬於「我」；花香也被標記為對他而言「稀罕」、「少見」的氣味。

若將這一點分別放回1943年發表時的閱讀地平與後來戰後臺灣的接受脈絡來看，便能更清楚感受到這句話的雙重位置。對戰時日語讀者而言，「珍しい」首先把玉蘭花標記為帶有南方庭院風物與殖民地色彩的異地香氣；它未必是今日戰後臺灣文化中那種幾近自明的「在地之香」。然而，對帶著戰後生活經驗回讀的臺灣讀者而言，玉蘭花又很容易被理解為街頭、廟埕與家庭生活中再日常不過的香味。也正因如此，這句話在閱讀史上才同時占據兩個層次：在小說原初語境中，它偏向日本青年所感知的「稀罕香氣」；在後來的臺灣閱讀脈絡中，它又可能反過來被吸納為某種不言自明的地方性氣味。

然而在呂赫若的小說裡，情況恰好相反。對本島人家庭與童年敘事者來說，庭院裡的玉蘭樹似乎是生活空間的一部分，其香味並不需要被特別指出；真正被寫出來的，是日本青年那一側的感官狀態——他才是覺得玉蘭花罕見的那個人。於是，同樣是玉蘭花香，在文本內部被分配成兩種位置：對

²⁸ 呂赫若，〈玉蘭花〉，頁266。

本島人家族與童年「我」而言，它是不言自明的、無需描述的日常氣味；對從東京來的鈴木而言，它則是「珍稀的殖民地香味」，帶著異國情調與南方風物的色彩。

如果借用巴特（Roland Barthes）在《明室：攝影札記》（*Camera Lucida: Reflections On Photography*）中提出的「知面（studium）」與「刺點（punctum）」之分，這種雙重感官位置就更容易說明。巴特認為，一張照片中的「知面」是可被文化、歷史與社會知識解讀的部分，而「刺點」則是某個細節，會在個人層次上「刺痛」觀者、帶來難以言喻的觸動。²⁹ 若將此概念稍作延伸，我們可以說：對童年敘事者而言，庭院與玉蘭樹構成了記憶中的「知面」——那是理所當然存在的生活背景，無需特別說出香味；對鈴木而言，稀罕的玉蘭花香則成為刺耳的「刺點」，以異質氣味的形式突兀地闖入他的感官，標記出這裡作為「外地」的差異。

有趣的是，小說並沒有讓鈴木自己說出這個「刺點」，而是由戰時「現在」的敘事者代為推測。從讀者的角度看，這種寫法等於把稀罕的香味安置在日本人的身體之中，同時又保持敘事者自身嗅覺記憶的沈默。嗅覺於是成為悄然標記他者位置的感官機制：玉蘭花的香味被寫成日本青年身上的「刺點」，而本島少年真正記住的則是樹、庭院與風——也就是屬於自己的「知面」。這種感官上的分工，與我們在前兩節看到的視線分工（照片框架、玉蘭樹上的高度差）互相呼應，共同構成了「不在的臉／殘響的場域」這種偏位記憶結構。

（四）題名與文本之間：香氣如何成為殘響

從閱讀位置來看，題名〈玉蘭花〉本身就具有強烈的召喚效果；但這種召喚並不落在單一讀者群上。對1943年的戰時日語讀者而言，它可能先行喚起的是南方花木、庭院風物與異地香氣的期待；對戰後臺灣讀者而言，它則更容易立即喚起街頭小販、廟埕供花、小學課室與家庭庭院的種種圖像與氣味。若再考慮日本近代文學中以「某某花」為題的抒情短篇傳統，題名本身也可能預告偏向感官與情緒的閱讀方式。換言之，在翻開小說之前，不同時代、不同位置的讀者，已經可能在心中預先「聞到」不同的玉蘭花。

²⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections On Photography*. Translated by Richard Howard. (New York: Hill and Wang, 1981).

然而，正如前節所見，呂赫若在小說內部對玉蘭花香味極度節制，只在一個推量句中輕描淡寫地寫出罕見的玉蘭白花香氣，而且還是以日本青年的感官為主體。之後，文本便不再細寫花香，而是把敘述力道集中到庭院的格局、玉蘭樹的高度與搖晃、風的強度、以及孩子爬樹時的身體感覺上。別離場景中，當「我」以為兄長是為了採花而往樹上爬時，後者用一句「不是要摘花啦。我是要看鈴木先生。」明確否定了「花」這個目標，讓樹與視線再次佔據中心位置。

從閱讀經驗上說，這種做法會在題名與文本之間產生一個顯著的「空隙」。題名好像在呼喚香氣，文本卻幾乎不談香氣；題名似乎在預告一段關於花與氣味的抒情故事，小說本身卻執意把焦點放在樹、場所與看不見的臉上。這個空隙自然會促使讀者「自行補完」——戰後臺灣讀者可能會不自覺地把自己對玉蘭花的嗅覺記憶灌注進去，聞到小說沒有寫出的香味；日本讀者或其他語境中的讀者，則可能根據少數線索想像一種「南方香花」的氣味。

在這裡，可以借用瑪麗安·赫希（Marianne Hirsch）對家庭照片的討論來理解這種補完機制。赫希在《家庭框架：攝影、敘事與後記憶》（*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*）中指出，家庭照片往往被視為保留祖先歷史、延續記憶的主要媒介，但照片本身並不充分，它同時隱藏與暴露、欺瞞與見證，因此必須透過敘事與想像來補足其空白。³⁰ 她稱這種後來的敘述性想像為「後記憶」（postmemory），強調後代觀看前代照片時，往往會在看得見的影像之外，為其加上自己沒有親歷過的情節與感覺。從這個意義上說，照片既是可見的影像，也是驅動「看不見之物」想像的觸媒。

〈玉蘭花〉中的題名與文本關係，可以說與赫希所描述的「家庭照片—後記憶」機制有相似之處。題名「玉蘭花」扮演了類似照片邊框或相簿標題的角色，預先設定了香花與庭院的想像框架；小說內部卻在關鍵位置把花與香退場，讓後來的讀者——尤其是帶著戰後臺灣玉蘭花生活經驗回讀的讀者——不得不以自己的嗅覺記憶去填補空缺。從巴特的角度看，玉蘭花作為題

³⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), pp. 2, 6-8, 22-23.

名提供了共享的「知面」——可被文化與社會知識解讀的符號；而在文本中被壓抑的香氣，則成為看不見的「刺點」，以缺席的形式刺痛讀者，迫使他們用自己的生活經驗去補全。從赫希的角度看，後來讀者對香氣的補完，可以視為「後記憶」式的操作：他們把屬於自己世代的玉蘭花嗅覺印象，加在1943年寫下的日文短篇之上，於是產生了跨世代、跨地域的感官疊影。

這樣一來，香氣在〈玉蘭花〉中就不再只是某種具體花木的特質，而是成為連結文本內外、多重讀者位置與歷史時段的媒介。對本島童年敘事者而言，玉蘭樹是庭院的一部分，其香味無需說出；對文中想像的日本青年而言，它是稀罕的殖民地氣味；對戰後臺灣讀者而言，它則是街頭與課室的共同嗅覺記憶。題名在這些感官位置之間來回震盪，而小說本身則刻意不直接敘述敘事者自己的嗅覺經驗，讓香氣停留在他者與讀者的補完之中。這種「寫給他者聞、由讀者補」的香氣策略，使得〈玉蘭花〉在感官層面同樣呈現出一種偏位的共在：有些東西是看得見卻說不出，有些東西是聞得到卻不被寫出，有些東西則只能在標題與閱讀想像之間以殘響的形式存在。

（五）小結：題名作為殘響

綜合本節的探討，可以更具體地理解題名〈玉蘭花〉在小說整體記憶結構中的作用。臉孔的缺席並非只是在二十年後自然發生的遺忘，而是早在童年當下的玉蘭樹上就已經被空間與身體經驗具體化：「我」在風中搖晃的枝條上，無法爬到兄長們所站的高度，只能聽見他們保證臉應該能看得清楚，自己卻始終看不見。這種視線上的落差，使鈴木的臉從一開始就帶有「只存在於他人視線／他人證言中」的性質，難以成為「我」自身記憶中的穩定影像。

與此同時，玉蘭花的香氣又在文本中被安置在兩個偏位位置：一方面是那句「罕見的玉蘭白花香氣」，由戰時敘事者代替日本青年說出，標記出殖民地庭院作為「外地」的異質性；另一方面則是題名本身對戰後讀者的召喚效果，促使他們以自己的生活經驗去「聞」小說沒有直接描寫的香味。從巴特的術語來說，庭院與玉蘭樹構成了敘事者記憶中的「知面」，而被壓抑、只在他者身上出現的香氣與看不見的臉孔，則扮演了負面的「刺點」：它們不是以具體細節刺入，而是以缺席之姿在想像中「刺痛」讀者。從赫希的角度看，題名與舊照片框架出來的童年場景，反而讓後來的讀者和研究者不得

不以「後記憶」的方式填寫其中的空白——無論是關於氣味，還是關於那張沒有被拍下、也沒有被記住的臉。

如此一來，題名〈玉蘭花〉指涉的就不只是一朵具體的香花，而是一個集中了多重缺席與補完的記憶節點。在後來的閱讀史上，對戰後臺灣讀者而言，它喚起玉蘭花作為「臺灣之香」的文化想像；對小說內部的敘事者而言，「玉蘭樹」則是連接童年共在經驗與戰時回憶的空間軸：在那棵樹下，他第一次看見那位「日本人」青年；在那棵樹下與樹上，他送別對方，卻始終看不清楚那張臉。臉孔與香氣這兩個最容易被拿來代表他者與地方的感官標記，都在小說中被刻意偏離——前者讓位給他人視線與遺忘，後者讓位給他者感官與讀者補完；真正被牢牢記住的，是庭院的配置、玉蘭樹的位置與高度、風的力量以及搖晃中的身體。

因此，〈玉蘭花〉並不是一幅平滑的日臺友好圖像，而是在嗅覺與視覺層面都被製造出缺口的共在殘響。也正是在這個意義上，本節對題名與香氣偏位的分析，為下一節關於「異身同體之夢」殘響的討論預先鋪路：童年的共在經驗之所以能在戰時短篇中被保存下來，並不是因為它被完整地再現，而是因為它以不完整、偏位、需要讀者參與補寫的形式，持續在文本與記憶之間迴響。

五、結語：不在的臉、殘響的場域

（一）不在的臉、殘響的場域——本文的主要發現

本文從小說一開頭的舊家族寫真出發，試圖重新思考呂赫若〈玉蘭花〉中日臺共在經驗的記憶結構。透過細讀，可以看到故事並不是簡單地再現「日臺親善」或「家庭溫情」，而是在照片與回憶、庭院與玉蘭樹、題名與香氣之間，構築起一種「不在的臉／殘響的場域」的複雜組合。

在舊寫真段落中，握著照相機的日本青年鈴木善兵衛始終沒有出現在畫面之內。他的存在可以被推知，卻無法在任何具體影像中被指認。與此同時，祖母、母親等家族女性則被固定在庭院的交椅與植栽之間，成為可被保存、再現的「家族圖像」。母親對攝影「會把影子、魂魄奪走」的恐懼，更為照片這一近代技術蒙上一層陰影：照片似乎不只是保存影像的媒介，也是「抽離」某些東西的裝置。

這樣的視線配置延伸到回憶敘事之中。戰時「現在」的敘事者坦言，自己已經「怎麼也想不起」鈴木的臉孔，卻清楚記得家的格局、庭院與竹籬笆、玉蘭樹的位置與高度，以及小祖母的招魂聲。也就是說，在這段回憶中，最被堅定記住的是場域與身體經驗，而不是他者的臉孔。臉的缺席並非單純的遺忘，而是與上述「畫面內／畫面外」、「影被奪走」的視覺配置緊密相連。

第二節則顯示，庭院與玉蘭樹構成了日臺共在關係生成與破裂的核心場域。大人以「日本人要來了」嚇唬小孩，使「日本人」最初只是語言中的威嚇符號；當鈴木踏入庭院，透過兄長的綽名「センベイ」，他從抽象他者轉變為可以開玩笑、可以一起玩耍的青年玩伴。這種轉變主要發生在庭院——一個介於家屋內部與外部道路之間的緩衝帶。

然而，熱病與招魂打斷了這段共在：鈴木從庭院的玩伴變成臥病在床的病人，小祖母與孩子在釣魚地點呼喚「鈴木さん、回來吧」、「キ、一起回去吧」，既是宗教儀式，也是想要追回「從前那個你」的呼喚。病癒之後，敘事者卻感到「那個笑容彷彿是別人的」，而「真正的玩耍」早在發病前就已經結束。別離那天，他在玉蘭樹下以與初見相似的姿態站立，卻已從和服青年轉變為洋服大人，準備踏上回東京的道路。孩子們只能回到庭院，爬上玉蘭樹，在風中搖晃的枝條上試圖看清他的臉。結果是：兄長們站在更高的枝條上，聲稱「看得很清楚」，「我」卻因風勢與高度無法再向上，只能在樹葉與風聲之間聽見他們的聲音，卻始終無法看到那張臉。小說在「我」終於哭出來的瞬間戛然而止。

第三節則從題名〈玉蘭花〉出發，討論題名所召喚的「花」與文本反覆保存的「樹／場」之間的落差。就小說原初語境而言，那句「珍しい玉蘭花の白い花の香」首先標記的是日本青年所感知到的稀罕香氣；而在後來的閱讀史上，戰後臺灣讀者又可能帶著街頭叫賣、宗教供花與校園生活等經驗，主動為文本補入其實極少明寫的香氣。香味因此並非穩定地屬於某一單一位置，而是在小說內部的他者感官與後來讀者的補完之間來回偏移。

若借用巴特在《明室》中「知面」與「刺點」的區分，可說庭院、玉蘭樹與家族日常構成敘事者記憶中的「知面」，而那句附著於日本青年身上的玉蘭花香，則更接近偏向他者位置的「刺點」。若再參照赫希關於家庭照片與「後記憶」的討論，題名與舊寫真共同構成了需要被補寫的框架，使後

來的讀者以自己的嗅覺與情感經驗去填補文本所刻意保留的空白。香氣於是成為殘響：它既不完全屬於文本內部，也不完全屬於現實生活，而是在兩者之間以缺席與補完的方式被感知與想像。

綜合而言，〈玉蘭花〉所呈現的不是一幅圓滿的臺日友好圖像，而是以不在的臉、偏位的香氣、頑強存留的場域與身體經驗為特徵的共在殘響。童年日臺共處的記憶，並非透過對日本人臉孔的細膩描寫而得以保存，而是在舊寫真框架、庭院與玉蘭樹、風與搖晃的身體之中，以帶有裂縫的方式被保留下來。若將上述記憶結構再放回1920年前後關於「文明化」、「日本化」與差異共存的思考脈絡，則〈玉蘭花〉中的照片、庭院與香氣偏位，便不只構成回憶技法，而更涉及殖民地日常中何種共在才可能成立的問題。

（二）「異身同體」的感官政治——〈玉蘭花〉中的差異共在與戰時變形

就「異身同體」一語而言，其問題意識並不能簡單理解為抽象的「和諧共處」。「異身同體」一語原出於蔡培火〈吾人の同化觀〉所提出的「異身同體之精神」，後經小熊英二加以整理與討論；其所指向的並不是抹消差異的「日本化」，而是既推動文明化、又試圖保留差異與多樣性的共在構想。也就是說，「異身同體」真正重要之處，不在於把差異消解為同一，而在於思考：當差異無法消失、甚至不應消失時，何種共同生活才可能成立。從這個角度來看，本文所討論的「不在的臉」與「殘響的場域」，便不只是對「臺日親善」敘事的修正，而可進一步被放回一種以差異保留為前提的共在思想之中理解。³¹

從這一問題意識回看〈玉蘭花〉，小說所呈現的日臺關係，恰可視為這種理想在戰時殖民地日常中的感官化、也同時是變形化的實踐。一方面，來自東京的鈴木善兵衛，連同寫真這一近代視覺裝置、姓名與日本語稱呼、以及最終返回東京的移動能力，都使他站在近代秩序、文明化與帝國中心所支配的位置上；另一方面，祖母的招魂、庭院與玉蘭樹、兒童在樹上與河邊的身體感，以及那句「珍しい玉蘭花の白い花の香」，又使本島人的生活世界

³¹ 關於「異身同體」一語出自蔡培火〈吾人の同化觀〉，以及小熊英二對此概念之整理與討論，請參見小熊英二《〈日本人〉の境界——沖繩・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復歸運動まで》（東京：新曜社，1998），頁320-361；蔡培火〈吾人の同化觀〉，《台灣青年》，1卷2號（1920），頁67-82。

作為一種不能被完全吸納的差異持續存在。重要的是，這種差異在小說中並未被消除：鈴木可以進入家屋、被家族照料、被孩子重新命名，甚至暫時形成近乎家人的親近關係；但他的臉終究無法被記住，他的離去也始終標示出移動自由、歷史位置與帝國層級上的不對稱。於是，小說所呈現的不是同化的完成，而是差異被保留下來的共同生活。

在這個意義上，「文明化」可理解為近代秩序的展開，而多樣性則指向那些未被近代國民框架完全收束的地方性與感官差異；如此一來，玉蘭花的香氣便正好成為理解〈玉蘭花〉與「異身同體」之間關係的關鍵媒介。對鈴木而言，玉蘭花之香是「珍しい」的，意味著他所面對的是一種不能被徹底同質化的地方差異；對敘事者而言，香氣本身卻幾乎不被明言，而是沉入庭院、樹影、風聲與身體記憶之中。也就是說，小說並沒有把多樣性提升為可以被清楚陳列的民族符號，而是讓它以感官殘響的方式存在。這也使〈玉蘭花〉與「異身同體」之間的關係，不在於證成成功實現的理想，而在於呈現以差異保留為前提的共在如何在戰時殖民地日常中短暫成立、又隨即破裂；最終被保存下來的，正是這種未能完成、卻曾經發生過的共在痕跡。

（三）走向〈鄰居〉〈清秋〉與「重層的外地」——後續研究的方向

本文的分析只集中在〈玉蘭花〉一篇作品，許多相關問題仍有待在更大的文本與理論脈絡中加以展開。其一，是與呂赫若其他後期短篇的比較閱讀。〈鄰居〉與〈清秋〉同樣寫於1940年代，同樣關注村落空間、家屋與外部世界之間的界線，也都可見病弱人物、看護與日常照料等母題。如果將本文整理出的「不在的臉／殘響的場域」結構帶入這兩篇作品，便有機會看出：呂赫若是否在多個文本中一再實驗某種「以場域與關係取代臉孔」的共在書寫模式。垂水千惠在《呂赫若研究》中已指出，呂赫若的創作風格在1942年讀到庄司總一《陳夫人》前後出現明顯斷裂；所謂「《陳夫人》衝擊」使他開始自覺地以「帝國的視線」與「被觀看的臺灣人」之間的關係為主題，追問日本人的視線能看見什麼、又無法看見什麼。³²〈鄰居〉、〈玉蘭花〉、〈清秋〉等皆屬於《陳夫人》之後的作品，若能在細讀時把垂水所描繪的這種「被觀看的臺灣人／被遮蔽的臺灣人」問題意識納入考量，將有

³² 垂水千惠，《呂赫若研究》（東京：風間書房，2002），頁229-231。

助於更具體理解：呂赫若如何在後期短篇中，把帝國視線所遺漏之處轉化為以場域與關係為核心的共在書寫。

其二，是在歷史與理論層面上進一步精緻化本文所倚賴的框架。本文已嘗試將「異身同體」放回蔡培火與小熊英二所展開的思想系譜中理解，並據此將〈玉蘭花〉中的照片、庭院、招魂與香氣偏位，視為戰時殖民地日常中差異共在的感官痕跡。未來的研究若能更系統地對照請願運動、皇民化政策、戰時日語文學與殖民地近代感官秩序之間的關係，便有可能更清楚地說明：〈玉蘭花〉如何把「文明化」與「日本化」之間未曾重合的張力，轉化為生活世界中可被感受、卻難以完全言明的共在形式。與此同時，也可以進一步結合鄭卉芸提出的「重層的外地」概念，將庭院、村落、殖民地家屋與帝國中心等不同空間層次放入同一分析框架之中，檢視人物如何在「家裡的外地」與「帝國的內地」之間移動，並在這種移動中經驗各種既親近又不對稱的關係。若說〈玉蘭花〉已經讓玉蘭花香、東京、庭院與家族空間彼此交錯，那麼後續研究便可更進一步追問：這種空間的多層錯接，是否正是呂赫若後期短篇用以保存差異、又不使其消失於單一國民敘事的重要方式。³³

其三，是從倫理與感官的角度，進一步反思〈玉蘭花〉所呈現的「共在」意味。本文已指出，小說在視覺上讓日本人的臉反覆缺席，在嗅覺上又將玉蘭花的香氣配置於他者感官與後來讀者的補完想像之間；而在聽覺與身體層面，風聲、葉聲、呼名聲以及兒童在樹上搖晃的感覺，則共同構成了「殘響的場域」。未來若能結合關係倫理或共在倫理的討論，或許可以更深入探討：小說中的母親與祖母如何透過照料、招魂等實踐，構築起不以國家、民族為單位，而是以具體生命與場域為中心的倫理關係；而這樣的倫理圖像，又如何與臉的缺席、香氣的偏位、以及記憶中無法被完全保存的他者形象彼此糾纏。進一步說，若把原初戰時讀者與後來讀者的不同感官位置也一併納入考量，則〈玉蘭花〉所構成的，不僅是小說內部人物之間的共在問題，也牽涉閱讀史上不同感官經驗如何重疊、錯接並重新定義這段共在經驗。

總之，〈玉蘭花〉這篇表面上近於「溫馨」的戰時短篇，若從「不在的

³³ 鄭卉芸，〈重層する「外地」における妾——植民地・台湾の『陳夫人』〉，《大阪大学日本學報》33號（2014），頁31-52。

臉、殘響的場域」出發重新閱讀，便不再只是日臺友好或童年懷舊的文本，而是成為匯聚多重視線、感官與歷史想像的節點。本文只是初步的嘗試：透過照片、庭院、玉蘭樹與香氣的偏位，勾勒出呂赫若如何在戰時臺灣的日語書寫中，保存以差異保留為前提、卻終究無法被完整實現的共在經驗。未來若能將這樣的視角推展到更多文本與理論討論之中，或許可以更具體地理解：在殖民統治與戰時壓力之下，人們是如何以不完整、偏位、需要被補寫的方式，記住那些曾經發生過、卻未曾真正穩定下來的「共同生活」。

引用書目

- 小熊英二，《〈日本人〉の境界——沖繩・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで》（東京：新曜社，1998）。
- 王建國，〈玉蘭花〉，《臺灣文學館線上資料平臺》，<https://db.nmtl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary01963>（2025.11.02 徵引）。
- 朱惠足，〈「大東亞共榮圈」下的殖民地友情再現——以濱田隼雄〈扁食〉、龍瑛宗〈蓮霧的庭院〉、呂赫若〈玉蘭花〉為中心〉，《戰鼓聲中的歌者——龍瑛宗及同時代東亞作家百年冥誕紀念國際學術研討會論文集》（新竹：國立清華大學，2010）。
- 呂赫若，〈玉蘭花〉，《日本統治期台湾文学 台湾人作家作品集》卷2（東京：綠蔭書房，1999）。
- 沈文薇，《政治與文學之間：1940年代臺灣小說所反映「反現代」的原因及其意義》（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2019）。
- 周婉窈，〈寫實與規範之間——公學校國語讀本插畫中的臺灣人形象〉，《臺大歷史學報》34期（2004），頁87-147。
- 柳書琴，〈「總力戰」與地方文化：地方文化論述、臺灣文化甦生及臺北帝大文政學部教授們〉，《臺灣社會研究季刊》79期（2010），頁91-158。
- 垂水千惠，《呂赫若研究》（東京：風間書房，2002）。
- 垂水千惠著，劉娟譯，《奮鬥的心靈：呂赫若與他的時代》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2020）。
- 徐佑驊，《日治時期「臺灣寫真帖」研究》（臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2011）。
- 張世倫，〈臺灣「風景」的寫真建構：一個日治時代攝影的歷史初探〉，《現代美術學報》33期（2017），頁121-150。
- 張珣，〈臺灣漢人收驚儀式與魂魄觀〉，黃應貴主編《人觀、意義與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1993），頁207-231。
- 陳雨柔，〈殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌：以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心（1914-1943）〉（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2018）。
- 陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》（臺北：麥田，2006）。
- 曾滿堂，《當代客家詩人作品中的花卉意象研究》（屏東：國立屏東科技大學客家文化產業研究所碩士論文，2014）。
- 鄭卉芸，〈重層する「外地」における妾——植民地・台湾の『陳夫人』〉，《大阪大学日本學報》33號（2014），頁31-52。
- 蔡培火，〈吾人の同化觀〉，《台灣青年》1卷2號（1920），頁67-82。

麗淑，〈永遠的玉蘭花〉，《臺灣光華雜誌》，<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?CatId=10&Guid=bf112dd0-ffd9-4ad9-af61-e259d40a388a>（2025.11.30 徵引）

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).