

# 窗、框與他方

## ——論郭松棻的域外寫作<sup>\*</sup>

黃錦樹

暨南大學中文系教授

### 摘要

郭松棻是台灣現代主義世代的代表作家之一，因長期流亡美國，兼之小說題材多聚焦台灣的歷史傷痕，也可說是台灣離散中文文學的代表之一。本文嘗試在其被學界廣泛討論的諸議題之外，回顧小說的語言運作本身，企圖趨近其形上感，以探勘現代中文文學在感時憂國之外（或同時）——的一種游視的出神狀態。

關鍵詞：窗、框、抒情小說、外邊、寫作



\* 本文為本人國科會計畫「郭松棻與當代中文寫作的外邊：一個理論的探勘100-2410-H-260-029-」部分成果。本論文最早的一個版本，曾於2011年3月4日宣讀於中山大學外文系「離散／現代性研究室」承辦之「離散、記憶與小說」研討會，國立中山大學人文社會科學研究中心「離散論述」專題研究群組。

# Window, Frame, and the Outside:

on Guo Song-fen's Writing in Exile

**Ng Kim-Chew**

Professor

Department of Chinese

National Chi-Nan University

## Abstract

As one of the major writers of Taiwan's Modernist generation, Guo Song-fen wrote most of his works during his years of exile in the United States of America. Guo's stories, mainly about Taiwan's historical trauma, represent the literary expression of diasporic Sinophone Taiwanese writers. This paper sets out to explore how language works in fiction, in addition to the issues on Guo's fiction that have been widely discussed by scholars. Moreover, I also attempt to bring out Guo's metaphysical sense in order to investigate the tracing condition of the whirling gaze found in his works, one that differs from the obsession with the nation in modern literature in Chinese.

Keywords: Window, Frame, Lyrical Novel, Writing of the Outside, Guo Song-fen

## 窗、框與他方

### ——論郭松棻的域外寫作

詞語，詞語就是裝滿叫喊聲的貝殼。

——巴什拉<sup>1</sup>

意義是不可見的，但是不可見的不是可見的對立面：可見的本身有一種不可見的支架，不可一見的（in-visible）是可見的秘密對等物，它只出現在可見之中，它是不可呈現的，它像呈現在世界中那樣向我呈現——人們不能在世界中看到它，所有想在世界中看到它的努力都會使它消失，然而它處在可見的線中，它是可見的潛在家園，它是處在可見中的（作為言外之意）。

——梅洛－龐蒂<sup>2</sup>

把夢的眼集中在黑夜和海連接的那一片遼闊而成為無聲的恐懼

——郭松棻<sup>3</sup>

## 一、前言

郭松棻（1938-2005）就讀台大外文系期間（1957-1966包括當助教的幾年），<sup>4</sup>是該系最有活力、對現代中文文學最有貢獻的年代，他是白先勇、王

1 巴什拉（Gaston Bachelard）著，張逸婧譯，《空間的詩學》（中國上海：上海譯文出版社，2009.01），頁194。

2 莫里斯·梅洛－龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》（中國北京：商務印書館，2008.04），頁272-273。

3 郭松棻，〈奔跑的母親〉，陳芳明、王德威編，《奔跑的母親》（台北：麥田出版社，2002.08），頁113。

4 陳萬益編，〈郭松棻生平寫作年表〉，《郭松棻集》（台北：前衛出版社，1993.12），頁625。後續引文出自此書者，直接於內文中標記書名及頁數。

文興、楊牧、葉維廉、李歐梵等的前後期同學（不論是同學、學長姐、學弟妹，都是同「世代」），那個世代基本上奠定了戰後台灣中文文學的「新文學的傳統」。以世界文學為背景，樹立了台灣中文文學的高度、文學自我反思的地平線。雖然他在創作上大器晚成（出國前只發表過幾個零星的短篇），作品也不多，但無疑仍是箇中極具代表性的一員。

郭松棻生於台北，和陳映真一樣，生於日據末期、成長於戰爭年代，童年歲月裡即經歷了台灣歷史的大轉折：日本戰敗、撤走；國民政府軍民自大陸戰敗、撤退來台。從幼年至成年台灣都在政治戒嚴，慘敗的民國在台灣這座小島舔舐自己的傷口，反共親美，並嘗試創造自身對傳統中華文化正統的想像。然而也就在冷戰的背景裡，美國成了新一代台灣知識青年所憧憬的自由美好的世界、夢想實現的最佳去處，就如同日據時代東京成為台灣知識菁英的聖地、一戰後巴黎成為美國文學青年的朝聖中心。英語取代日語成為現代性的工具與指標，現代化與現代性的議題重新被思考，被高壓政治挪用為主導文化的傳統中華文化受到西化論者的凶猛批判，中文寫作面臨自身的危機：民國流亡的知識菁英老練的審視、重建失落的中原，或試圖召喚甚麼、甚或是感傷的懷鄉；而年輕世代，卻要尋找他們自身的現代，重新接引被流亡者忽視（或因國仇家恨而無暇顧及）、因中國——台灣的歷史斷裂而被漠視的同時代。現代主義文學之外，那個年代，影響力最大的思潮無疑是存在主義。而實質上以英美語文、英美文學教育為主體的台大外文系，則成了窺視那可能世界的一大窗口。

和許多同世代的台灣菁英類似，赴美留學不只是知識上開了眼界，許多人甚至在政治上覺醒，而嘗試重新思考台灣的位置：台灣與美國、日本、中共之間的關係，現實的與歷史的。自1966年赴美之後，1971年深深涉入保釣運動、左傾以致長期被國民政府視為政治犯的郭松棻，成了名副其實的流亡者。這是我們面對台灣文學史時必須正視的重要事實之一（它的重要性或許不亞於戒嚴）：五〇年代以後，大量的台籍青年赴美，他們生命最好的年華都在那裡渡過（包括白先勇、楊牧、劉大任、李渝、鄭愁予等），有的晚年後返台，有的再也不歸。而他們的中文書寫、「台灣文學」生產都是在旅美、甚至「成為美國人」的情境下完成的。

一如日據時代的台灣文學，相當數量的重要作品都出於旅日（尤其是東京）文藝青年（從謝春木、張文環到呂赫若、翁鬧等）之手。這多少反映了台灣島的地緣政治命運——近代以來，它總是得在諸權力體之間求取平衡，而跨域流動則是子民常需面對的生活境遇之一。而文學，也在那樣的跨域越境裡型塑。就五〇年代以後的情況來看，相較於中共當代文學裡的十七年文學真空、<sup>5</sup>「中原」的沈睡，台、港、馬星小區域間及往美流動的中文文學，實質上構成了不同的視域與景觀。那當然離不開文化、民族、國家各種身份問題的思考，因為這些人畢竟是在中國的外部寫作，而那中原在冷戰的鐵幕裡變得不透明，在地獄般的處境與革命的新希望之間，令人困擾，或引人遐思。這些寫作相異於「中國現代文學」，卻不屬於「中國當代文學」——雖然它和前者的親緣性大些，譬如張愛玲直接從「中國現代文學」走向美國；而諸多三、四〇年代文人遷徙至港、台。內戰加上冷戰，政治正統上的爭議、殖民地、新興民族國家，民國尾巴……，均構成了當代離散中文糾纏紛亂的背景。這是本文「域外」、他方的第一層意涵，另一層意涵是理論性的。

當郭松棻從政治重返文學，這一切都將成為他寫作的潛在背景，包括最難解的作為亞細亞孤兒的台灣問題。從左派的立場來看，台灣問題不過是中日甲午戰爭殘留的歷史問題，並不難縫合，即使兩岸間隔了個認識論上的（黑水）溝（借楊逵的表述）。<sup>6</sup>郭松棻確實曾深刻的思考過台灣及台灣文學的處境，1974年的〈談談台灣的文學〉便是那樣的見證。在那篇往後成為鄉土文學論戰裡文學本土論骨幹的隨筆裡，他嚴厲的抨擊現代主義、高調的頌揚立足於台灣農村土地與人民的現實主義文學（雖然也指出他們語言技巧上的缺失），重複的其實是被政治戒嚴與白色恐怖封禁掉的自三〇年代以來台灣左翼發展起來的

5 關於十七年文學，參丁帆、王世城，《十七年文學：“人”與“自我”的失落》（中國：河南大學出版社，1999.02）。

6 1948年楊逵答覆台灣文學與中國文學的隔閡是這麼說的：「台灣是中國的一省，沒有對立。台灣文學是中國文學的一環，當然不能對立。存在的只是一條未填完的溝。」這溝包含了所有殖民歷史造成的差異，陳映真、曾健民編，《1947-1949台灣文學問題論議集》（台北：人間出版社，1999.09），頁164。

政治文學論述。<sup>7</sup>

然而十年後（1984）他重登文壇的成熟之作<sup>8</sup>不論是〈月印〉還是〈月嘯〉，及之後的多篇佳作（其後期作品總計不過中短篇十餘篇），都和他十年前提議的「正確路線」相去甚遠，展露的是老練的現代主義技藝和教養，關注的毋寧是文學自身、寫作本身。但毫無疑問的，他認真思考過文學的「本土」問題。晚年和舞鶴的對話有這麼一段重要的自我修正，高度步肯定台灣的現代主義文學（尤其是七等生的成就），並指出「鄉土作家們所謂的反映時代、土地與人民的三部曲其實都沒進入文學入文學堂奧。」<sup>9</sup>如果以〈談談台灣的文學〉對現代與現實主義的概括來重新審視郭松棻的後期作品，應該是很有意思的。

關於郭松棻的小說主題和相關的技藝，學界都已有相當的討論（包括若干篇學位論文，及本人過去的論文），關注點不同，就一篇短篇論文而言，就不必浪費篇幅多做回顧了。況且，多年來的郭松棻研究，論題已有高度重複的現象。最受關切的是他的離鄉與懷鄉，他的現代主義、文字的審美特性。本文嘗試從一個不同的視角，以其小說中的兩種特殊的裝置——關於窗、框——為焦點，重訪，並試圖論析其離散中文。有兩個關注點，一是從抒情小說的脈絡來看郭松棻的現代主義；一是在這基礎上探詢，從身之處境的域外，是否有可能抵達文學自身的他方（dehors）。

## 二、台灣現代主義與抒情小說<sup>10</sup>

早在四十多年前，也就是1967、68年，彼時台灣的現代主義文學還在發展中，白先勇、王文興等經典作家不過剛寫完他們的前期作品，甫獲博士學位

7 1947年11月至1949年3月在《台灣新生報》副刊上，展開了一場關於台灣文學的定位、未來方向等的討論，其中的左翼知識青年如雷石榆、駱駝英等，都展現了過人的理論能力。資料參陳映真、曾健民編，《1947-1949台灣文學問題論議集》。

8 相較之下，1983年發表的幾個短篇都屬初稿性質，還相當不穩定。

9 舞鶴訪談、李渝整理，〈不為何為誰而寫——在紐約訪談郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁54。

10 本節的文字，連同全文初稿曾在2011年7月中正大學中文系做過口頭報告，而本節文字曾作為本人另一篇論文〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，《文藝爭鳴》6期（2012.06）的第一節發表。因係作為多個個案的共同緒論，故亦重貼於此，以釋之疑。

的葉維廉即寫了幾篇論文論述這些同代人，概括性的如〈現代中國小說的結構〉、專論王文興早期作品的〈水緣的年齡之冥想〉、論白先勇的〈激流怎能為倒影造像？〉等論文對台灣現代（主義）小說（形式，甚至精神上）的特性都有定調之功。（相關篇什於1969、70、77集結並先後由不同出版社出版，我用的是2010由台大出版中心出版的《中國現代小說的風貌》）。葉維廉藉用1963年方由Princeton大學出版的Ralph Freedman的*The Lyrical Novel*所勾勒的抒情小說的特徵，來描述他觀察到的彼時台灣中文小說。他的著眼點其實是非常形式主義的，著重的是作品的構成（也就是「怎麼寫」）而甚於五四以來所重的「主題」（「寫甚麼」），有助於讓文學公眾瞭解現代主義的文學程序。那也是葉這系列論文最重要的貢獻之所在，他比夏濟安更全面的界定了現代主義小說的技術特徵，這一論述後來為柯慶明所繼承，體現在他的長篇論文〈六〇年代現代主義文學〉裡。

在〈現代中國小說的結構〉一文中葉維廉把「現代中國小說」定調為「抒情小說」，並指出：「中國的現代小說（過去十年間的小說）都先後在衝破文字的因襲性而能進入空間的表現（同時呈露）及節奏的雕塑。」<sup>11</sup>那是經由語言的特殊配置（他稱之為「語言的結構」）而造成的效果，關於該語言的結構，他更進一步區分為「映象的節奏」（視覺意象）與「心象的節奏」（思路的節奏），那即是「蒙太奇」的電影技巧，也是現代小說代表性的技術：意識流、內心獨白。其目的是讓敘事空間化，讓讀者的目光停留在文字的配置本身（葉維廉的用語是「節奏的雕塑」）。同時，他借用James Joyce的顯現法（epiphany），指出小說「通過事物的經營而突入一瞬的真實。」（〈突入一瞬的蛻變裡〉<sup>12</sup>）這都涉及抒情小說的時空體（時空構成）：如抒情詩般雕刻一個瞬間。Freedman在介定抒情詩的特色時也指出，相較於戲劇與史詩，它常體現為「一系列的感覺表現，或者呈現為空間形式。」）

葉維廉的論文提示了，在柯慶明的論文著重強調的正是這一和中國傳統抒

11 葉維廉，《現代中國小說的風貌》（台北：台大出版中心，2010.03），頁23。

12 同上註，頁137。

情詩極為相近的操作手法：今昔對比。白先勇《台北人》題詞，劉禹錫的〈烏衣巷〉是很好的範例。在Ralph Freedman的書裡詳細的追蹤了它在歐洲藉用俄國形式主義的概念，每一種文學上的潮流都有它的技巧體系，除了極少部份新創的技術之外，大部份的技術都是前有所承（譬如葉、柯都暗示，不論是「映象的節奏」、「心象的節奏」都是以意象顯現為主的中國古代抒情詩常見的技巧），只不過予以擴張改造，而主導成分偏移到不同的地方。就抒情小說而言，它凸顯的是抒情主體（Freedman：小說中的世界，被收縮於「一個抒情的觀點a lyrical point of view，那等同於詩人的抒情自我。」），<sup>13</sup>敘事讓位於抒情的過程lyrical process：經由意象的不斷轉換，主題的擴展，韻律的變化，詩人的視野於焉被具體化。毋庸置疑，那是一種主觀化的操作，因而在作品的情調上一般也呈現出強烈的感染力，文字的精營意構而呈露強烈的感覺性。

這種企圖讓讀者把注意力集中於主觀的敘事聲音、主觀心理的傾向，明顯的設定、強化了抒情自我，這一小說的趨勢，就整體現代中文小說史的脈絡來看，其實也不是六〇年台灣才有的。早在五四，從魯迅、郁達夫到沈從文，而早在1957年，捷克漢學家普實克在他的〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉以主觀主義和個人主義概括了五四一代作家的總體傾向。李歐梵的「中國文學的浪漫一代」即直接受惠於普氏，這也是他自己早就承認了的。這個痛批夏志清的《現代中國小說史》而在六〇年代初期和夏打起筆戰來的普實克，曾在他的〈《中國現代文學研究》導言〉中精準的指出，「小說的主觀主義在當時十分普遍，即使是追求現實的客觀反映的作家，其作品明顯存在這種傾向，賦予人物充沛的活力，這樣一切行為都可以透過他們的眼睛、他們的反應來觀察，最終使作品成為主人公的自白。」<sup>14</sup>而透過「描寫自身靈魂的創傷與憤慨」，也容易讓其時的讀者共鳴，以達到批判現實的目的。就中國而言，那是傳統的繼承，「抒情詩是舊文學的主流，這一傾向在新文學中也得到了發展，

13 Freedman ,Ralph(1963). *The Lyrical Novel*. New Jersey: Princeton University press.

14 亞羅斯拉夫·普實克著，李歐梵編，郭建鈴譯，《抒情與史詩：現代中國文學論集》（中國上海：上海三聯書店，2010.12），頁63。

因此主觀情感佔據了統治地位，並常常打破敘事的界限。」<sup>15</sup> 同樣在〈以中國革命為背景看傳統東方文學與歐洲文學的相遇〉裡，更以近代歐洲文學的宏觀背景來看待中國文學革命。他著重指出五四新文學其實與一戰後歐洲（法、英、俄、美）的心理小說（抒情主義）接近，「純抒情片斷或抒情與敘事的自由組合，取代了嚴格的敘事結構。」<sup>16</sup> 這和Freedman的講法是非常接近的，雖然普實克認為五四作家的真正長處並不是「只關心個人靈魂的顫動」，那現代個人的內在性（柄谷行人所謂的內面），而是揉合心理主義與社會寫實。普實克沒有特別提到的是，如果希望兩者並容，或企圖以前者服務後者，二者間應是處於緊張狀態中的，常常會出現矛盾，強化一端往往會犧牲掉另一方。

在六〇年代的台灣文學，葉維廉著重談論的也是前者。就比較文學史的觀點來看，即使是類似的抒情主義，歐洲現代主義在一戰後的數十年間其實在技術上有了重大的發展。《現代文學》的翻譯介紹正著眼於此。普實克強調的「社會寫實」已讓位於語言技術的前景化。

在〈水綠的年齡之冥想〉葉維廉藉Ralph Freedman的論述，指出抒情主義的五個特徵：

一、敘述者必以第一人稱口吻出之（即使第三人稱，也用的是主觀觀點），以內在獨白展現抒情文字；二、敘述者必須「陷入」一種迷惑裡。三、敘述者與對方（或外物）必然有某種親暱感。四、直接交感。五、交感的冥想狀態就是冥想的出神，其進行的節拍緩慢。

葉維廉所指陳的這些小說特性，可以說是台灣現代主義作家作品的通性，用於描繪郭松棻的作品十分切合，如果緊扣「抒情」的字面義，甚至可以說是更為切合。

### 三、外邊，他方

關於本文理論上的關鍵詞，外邊（外界、他方），當然是借鑑法國當代

15 《抒情與史詩：現代中國文學論集》，頁83。

16 《抒情與史詩：現代中國文學論集》，頁83。

思想大師傅柯（Michel Foucault，1926-1984）對文學的殊洞見。集中於傅柯1961-1963年間的系列論文，〈通往無限的語言〉（Language to Infinity）、〈僭越序言〉（A Preface to Transgression）、〈外界思想〉（The Thought of he Outside）<sup>17</sup>（一譯〈外邊思維〉（洪維信譯，台北：行人出版社，2003））同時展現於1963年的文學批評著作《死亡與迷宮：雷蒙·胡塞的世界》（英譯：*Death and Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, Charles Ruas Trans. University of California Press.1986）及1966年的《詞與物》（*Les mots et les choses*）<sup>18</sup>但其實傅柯在不同篇章裡的談論不是那麼一致，不是那麼容易把握。

傅柯的文學論深受兩個法國同時代前輩布朗肖（Maurice Blanchot）與巴塔伊（Georges Bataille）的影響，把現代文學看做是一種非常特殊的經驗，在他三篇論點高度集中的重要論文中有兩篇都是關於布朗肖的，另一篇針對巴塔伊。〈通往無限的語言〉中藉阿根廷作家波赫士及布朗肖的文學作品的啟發，他指出這種面向不可能的經驗的文學語言與死亡有直接的關聯，這是一個根本的出發點：

它鏡子般的反射死亡，並從這反射構建出一個虛擬的空間，在這空間中，言談發現它自身的影象擁有無窮無盡的資源；在這空間中，它可以主動超越自己，作為它自己後面的存在物，來無限地再現自己。一件語言作品之可能，正是在這樣的複制中找到其原初的折疊。從這一意義來說，死亡無疑是最根本的事故。自從人們面對死亡說話並反抗死亡的那一天，為了抓住並囚禁死亡，某樣東西誕生了；一種低語無止盡的重複、重述、重造自己，它經歷了放大和加厚的離奇過程。<sup>19</sup>

傅柯一再觸及的是幾種根本的極限經驗：死亡、瘋狂、受虐。認為寫作者

17 英譯均收於三卷本的*Essential Works of Foucault, 1954-1984*, Paul Rabinow ed, Volume 2. (New York: The New Press, 1994)。中譯載於米歇爾·福柯著，汪民安編，《福柯讀本》（中國：北京大學出版社，2010.01）。這裡的引文均依這讀本。

18 米歇爾·福柯著，莫偉民譯，《詞與物》（中國：上海三聯書店，2001.12）。

19 同註17，頁2。

為了補捉這些幾乎不可能的經驗，而讓企圖逼近它的語言產生了質變。

據傅柯的描述，從思想史的脈絡來看，它突然誕生於十八世紀末：

在18世紀末，一種語言出現了，它電光火石般地挪用並消耗其他所有的語言，誕生出一個模糊但主導的特徵，在那裡，死亡、鏡子、雙重性、波浪般無窮無盡的詞語接續，都在扮演它們的角色。<sup>20</sup>

那是一種不及物的語言，以自身為目的，喃喃的訴說自身的匱乏與豐盈。在他論巴塔伊關於性與色情的書寫裡，指出語言「用僭越那攜帶著它讓言說主體打結的語言而體驗自我、體驗自己的界限」<sup>21</sup> 同樣的，《詞與物》也從西方知識史、符號學史的宏觀角度，認為自賀德齡、薩德以來，文學語言以越界的姿態，以一種自我增生繁殖的方式，趨近「純粹的語言」<sup>22</sup>；在十九世紀現代性的背景裡，在人文科學、在理性的宰制之外，語言重新覓得自身存在的居所。那樣的狀況當然不可能出現在所有的現代書寫裡，而是某些特定的前衛寫作。那種寫作把語言也推到它自身的邊緣，而創造出一種「要把它抹掉的虛空」，甚至「它必須進入虛空，並同意在隆隆聲中，在對它的所言的直接否定中，在沈默中解散——這種沈默並非秘密的近親，而是一種純粹的外部，在此，詞在無限拆解。」這就是傅柯所謂的「外邊經驗」<sup>23</sup>。關於外邊經驗，他的表述相當晦澀：「如果語言急於迎接的的確是純粹的外邊，那麼，這外邊絕不會凝聚成可穿透的、靜止的確定性；死亡的外邊會永久地重新開始，儘管它會被語言的基本遺忘帶向光明，但死亡的外邊絕不會設置一個界線讓真理在此定形。」<sup>24</sup> 是語言與死亡之類極限經驗的遭遇，這讓語言自身獲得一種特殊的能指的稠密，而擱置了所指。或如馬舍雷（Pierre Macherey）解讀傅柯《雷蒙·魯塞爾》時指出的，對傅柯來說真正的文學，「開發著定義語言的能力，

20 同註17，頁10。

21 同註17，頁26。

22 同註18，頁119。

23 同註17，頁32。

24 同註17，頁45。

自我融入並消失在語言自身的缺席中。」「語言提供的通道並不引導人們走向事物的鮮活現實，而是走向事物的死亡虛空。語言空架在一個失去了穩定與堅固的世界之上，因為它已被掏空了內容和意義。」<sup>25</sup> 依此，可以理解所謂的外邊依然是西方現代性的癥狀之一，上帝之死使得世界和語言均失去根基。在這樣存在飽受威脅的背景裡，現代文學誕生了，它面向虛無。

在這樣的雙重背景裡，來重探郭松棻的寫作。從一個特殊的裝置入手：窗與框。

#### 四、窗口

中篇〈論寫作〉是郭松棻作品中相當特殊的一篇，在他1983年重新發表小說時即發表了個細節相對簡略的初稿〈寫作〉（附錄於前衛版《郭松棻集》），論文式的、自我指涉的題目無疑是在對寫作本身做一番反思，雖明確的提出現代主義的文字經濟學（「剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨岫立起來」，《郭松棻集》，頁426），然而深入探討的似乎是寫作的不可能、文字表現的侷限，而作品本身似乎也體現了作品的失敗。完稿本的冗長、枝蔓似乎就是見證。

故事寫一個裱畫工林之雄赴美求藝術之道，從畫到文字再轉向行為藝術，最終以精神失常的暴力結束一切。主人公林之雄最初的發病源於一扇窗：

水溝那邊的違章建築喇地打開一扇窗。一個女人探出頭來，把不知是甚麼的髒水倒進圳溝，每次他來到這裡，計好了時間，一抬頭，就看到同樣的事。（《郭松棻集》，頁394）

那張臉此後讓他著迷，甚至讓他混淆了筆下的觀音畫像，因繪畫的失敗而尊醫囑嘗試轉向寫作，然而卻難以滿意。即使赴美多年，那窗口的場景仍不斷重現，並且被投射填補。寫作不斷的被打回原點、回到原初的出發點，敘事者在

---

25 皮埃爾·馬舍雷著，張璐、張新木譯，《文學在思考甚麼》（中國：譯林出版社，2011.02），頁290-291。

特定時間裡的出發場景，而止於那扇窗、窗口的女人：

他釘住她的臉緊緊不放。這不可理喻的依戀。他自信窺見她身上的細部和在窗口乍現的全部秘密。

為了這窗口，他廢寢忘食。這已經成為他生活中的一個難題了。（《郭松棻集》，頁403）

間中經歷了與神父的對話、與浪女的交歡——兩種不同的撫慰形式，對他突破「寫作」的困境卻沒任何幫助。接著追隨行動藝術家，表演作品〈無題〉，「他狂嘯一陣，從三樓縱身而下。他自信自己提出作品的方式已經達到簡捷的地步。」（《郭松棻集》，頁435）在那絕對的一次性的表演中，因語言的隔閡使得他的話語被視如雜音，並且如退伍軍人般失去一條腿。後來歷經一個莫名其妙的美以美教士、一個社工、精神病院裡的各色病友，並在醫生的協助下尋找他的病因，卻陷入失語症。小說最後，母親被叫到美國，去看那「只怪甚麼東西迷了心竅」、「心中安著一座觀音」的兒子，結果卻被一心要「寫作」的兒子掐著脖子，高高的舉起，及另外四隻手試圖解救被掐者，共同構成了雕塑化的行為藝術。小說最後借另一個精神病人的眼睛，告訴讀者那窗裡的景致——如二戰時美軍硫磺島登陸插國旗，有如自由女神高舉火把。這顯然是另一幅〈無題〉，在那「被想像佔據」、失語的病人身上，藉由瘋狂的暴力，母親、觀音、窗口的女人在想像裡被合而為一，被嘲諷的和美國、自由的象徵等同，而儀式性的、在想像裡完成了「寫作」。

在〈論寫作〉小說藉由不同的角色的言談企圖解釋那窗口的意義。「無意間看到了不屬於世間的景致」（《郭松棻集》，頁491）

因此，寫作到底是怎麼一回事？窗又是怎麼一回事？寫作不過是純粹的虛妄？窗不過是想像的布幕？

德國社會學家齊奧爾格·西美爾（Georg Simmel, 1858-1918）曾從空間的分割與聯結的角度討論了門與橋，橋連接分割的兩端，而門既分隔又聯

繫。<sup>26</sup>然而他對窗卻不無貶低的意味，「窗作為內部世界與外部世界的一種連接，與門有著一定的關係。但是窗的目的幾乎惟一的是從裡向外：它是為了向外看，而不是為了向內看。」<sup>27</sup>然而他這裡談的窗的功能只是從居住者的角度立論，其實窗外的人也往往藉由窗所開啟的空間窺探、想像窗內人的生活。其實就目光的意義來說，窗亦如橋：作為在兩點之間的延伸，……而從隔絕的分離狀態走出，目光就進入了所有可能的方向的無限性之中。<sup>28</sup>另一方面，正如張燦輝指出的，門與窗有個重要的區別，「門讓人進入，而窗子則讓自然光線與空氣進入。」<sup>29</sup>張的討論基本上依循西美爾的理路，也仍是從一般功能著眼。在實證的意義上，窗是雙向的、可以穿透的，它同時是出口。對於眼睛而言，它有著特殊的意義——另一個世界向它顯示。但對心來說，它也可能讓幻想（或妄想）自我顯示。

然而作為文本中的裝置，它的意義不只於此。它或許是可穿透的，但也可能是不可穿透的。就後者而言，它是時間的暫停——空間化——影像的變成了畫面。另一方面，窗也有框的作用，它切割或限制了視野。換言之，它既是可見性又是它（形式上）的限制。它總是一個開口，又是一個區域。〈論寫作〉中的窗正是如此。它原先是開啟的，觀看者從外往內看。接著它停滯了，並產生質變，框變濃變粗變厚，而被想像著色，仍為視見之瘋狂；最終變成框裡的雕像，藉由瘋子的目光。弔詭的是，那依舊是精神失常者想像的投射。在這意義上，窗就如同語言，「事物的死亡虛空」藉以巡遊。

如此看來，〈論寫作〉確實是個悲觀的寓言：寫作意謂著寫作的不可能、再現的不可能、理解的不可能。

---

26 郭松棻的〈奔跑的母親〉則以橋為關鍵建制。

27 奧爾格·西美爾（Georg Simmel）著，費勇、吳曦譯，〈橋與門〉，《時尚的哲學》（中國北京：文化藝術出版社，2001.09），頁222。

28 西美爾「作為在兩點之間的延伸的橋，指示了無條件的安全與方向，而從隔絕的分離狀態走出，目光就進入了所有可能的方向的無限性之中。」，同上註，頁222。

29 張燦輝，〈分隔與聯繫——門窗現象學〉，孫周興、高士明編，《視覺的思想：「現象學與藝術」國際學術研討會論文集》（中國杭州：中國美術學院出版社，2003.10），頁115。

## 五、窗外的月光

要探索郭松棻小說中，窗與框展現的複雜意義，也許必須繞道他其他作品（尤其是〈雪盲〉、〈草〉、〈月嘯〉、〈今月星光璨爛〉），方能解答這樣的問題。

〈論寫作〉中的林之雄的殘障形象，和〈雪盲〉主人公最終向魯迅的孔乙己認同確實有可類比處，但卻還是頗為不同。雖然二者都是赴美的台灣人，都在追尋某種夢想，主人公的形象相似，都屬於作家的「心靈自傳」類型。後者相較之下雖似含混得多，但更重要的以詩意的手法勾勒出兩個時代的銜接與斷裂，藉由「小學校長」收藏的亡兄遺物，日據時代出版的《魯迅文集》的授與，暗示了一種複雜的精神的傳承。小說一開始，那出現在遙遠回憶裡的「小學校長抱住船，俯身將它推向海上。」（《郭松棻集》，頁125）千餘字的描繪小學校長推著船與大海的搏鬥，其實是窗外的景觀；主人公在多年的流亡中不斷的召喚早年故鄉生命的片斷，印象聯結印象，光影流動，念念不忘早年的「允諾」——從上下文來看相當抽象，並沒有確切的內容，而近乎是一種感覺——。關於小學校長，那反諷的精神傳承，「你從家裡樓上的窗口望下去，很早就知道如何為校長那失去亡兄以後的背景而加倍凝望著。」（《郭松棻集》，頁185）最初的愛戀對象，戰爭孤兒米娘：「突然，米娘從窗口縮身。閃進黑暗裡。不見了。啞然洞開的窗口。」（《郭松棻集》，頁135）光復後不過兩年，米娘離家，「米娘家成了一棟廢屋。」（《郭松棻集》，頁163）那是主人公的成年禮，那都是透過窗而看見的，「第二天，你從窗口望下去，你自信完全看到了校長上半身終於塌下去的背影」（《郭松棻集》，頁163）她的離去抽乾了故鄉的意義，也抽乾了校長的意志。敘事聲音及敘事細節傳達給讀者這樣的感覺，故鄉是可憎的、令人窒息的，校長與米娘對主人公而言是意義的核心，這當然有政治上的暗示，「凝聚在巷子裡那股令人懊喪的惡氣，是光復以後一直沒有消散的。」（《郭松棻集》，頁169）

故鄉為敘事者打開了一扇窗，通向過去的幾個有限的元素，以解釋敘述者當下的處境。然而那窗其實是不可穿透的，它是已完成的過去。因此它也幾乎是不透明的。引伸開來，在郭松棻小說裡，也極其罕見的明引了魯迅和張愛

玲，《魯迅文集》和《張愛玲短篇小說集》也都是有意打開的意義之窗，然而，被呈現出來的魯迅不過是魯迅筆下的孔乙己；張愛玲的引述也不過是〈中國的日夜〉那篇散文中那首詩關於「中國，沈到底」的最後幾句。藉此而營造了一種國族意義上的悲涼，敘述者因國族歷史的客觀因素，以致只能在他鄉流亡、困於美國的沙漠17年，無聊的消耗著他繼承來的魯迅，最終幾乎只好認同於孔乙己的廢人形象，自省、自嘲兼而有之。然而那不斷反芻〈孔乙己〉的主人公，「欠缺一位亡兄」的所謂的了悟，令人費解。<sup>30</sup>而在郭松棻最好的小說裡，敘述總是留下大量的空白、省略，這不可見或不透明性，構成小說中可見性的背景。「雪盲」作為雪的反光造成的暫時失明，暗示了凝視的背反：主人公終究被自己看的欲望困住了。

同屬心靈自傳的〈草〉，敘述如散文詩般展開。主人公的形象依舊是瘦弱多病、來自台灣的知識青年，只是更顯得抽象，更欠缺生平細節，也更愛冥想、沈思，不若〈雪盲〉的敘述聲音那麼的憂鬱、自譴自責，而音色接近懺悔錄。似乎可以說，這三個主人公的形象是相互補充的。

小說以「你」和「他」為敘述的主詞，二者都自台赴美，「他」在神學院攻歷史哲學，而「你」讀哲學，兩個人稱的互動相當微妙，既像朋友知交，又像影子與影子、互補的分裂自我。彼此顯然都有著高尚的精神追求，都在苦苦的追尋甚麼。因為不明指，而更顯純粹。窗在這小說裡也扮演著重要的角色，譬如志願當鄉間牧師的他，之所以會有這樣的願望源於某個故鄉的窗外景觀：

在家鄉，少年的他穿過陰暗的窗口，看到步下教堂石階的村民。他們三三兩兩，撐著黑傘默默走下了鎮上一條荒冷的雨街。街道在昏黃的路燈下閃亮。（《郭松棻集》，頁197）

一扇窗打開了。他，神學院的研究生，總是等待著一個呼叫他的聲音。他準備隨時與奇異的響動交往。然而等待使他整個人徐徐分裂了。他向

---

30 筆者在另外的地方做了嘗試性的探討。詳黃錦樹，〈遊魂：亡兄、孤兒、廢人〉，王德威主編，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版社，2006.05），頁325-344。

窗外觀看這世界，用他兩泡失眠的眼睛。（《郭松棻集》，頁201）

他對窗外的凝注，分明是他身體無以負荷而溢出的思慮。（《郭松棻集》，頁206）

那是一個夢想家。畢生的願望莫非就是將自己放逐到世界的盡頭。那年夏天，單單為了一片天空，他使盡了氣力也要打開你在紐約閣樓上的那片窗。（《郭松棻集》，頁214）

這和〈論寫作〉的窗中女人、〈雪盲〉的窗外景觀，邏輯上是相當一致的。而在〈草〉中，那類同於那沈默自毀的實習醫生（〈雪盲〉中因目睹女人生產而崩潰的醫生亡兄）迷戀的一方空地，「那是無人整理的一塊小角落，鋪蓋著去年的腐葉和破碎的瓦片和死去的斑駁的苔痕。」（《郭松棻集》，頁199-200）與及〈草〉的兩個人稱「釋放視線」、獲取神秘感受的休耕的田野，都是意義豐富的角落。在巴什拉（Gaston Bachelard）的空間詩學裡，角落是個避難所，是家宅的隱喻，「它為我們確保了存在的一個基本性質：穩定性。」<sup>31</sup>但意義或許不止於此，由窗、角落所開啟的空間，也是巴什拉意義上的世界的縮影（小人國似的想像處理），「被真誠體驗到的縮影將我從週圍世界中分離出來，幫助抵抗環境的溶解作用。」<sup>32</sup>角色甚至從窗外那自然、那被縮小的宇宙中獲取形上體驗、尋求心靈的撫慰。

如果把這三篇看做是三聯作，就可以看到它們的互補關聯性。首先有一個相當一致的流亡主體，由台灣出走美國的小知識份子，求學或求藝，而三篇敘事的主人公都沒有找到簡易的救贖之道，或困惑，或迷失，或哀傷於失敗。小說充斥著自我理解的嘗試，如果仿照〈論寫作〉中林之雄自己一生的概括：「一、父親在二次大戰死於南洋。二、母親一輩子成為勤象的洗衣婦。三、他為了把生命剔出白脂，苦心尋找著一種文體。」（《郭松棻集》，頁426）而

31 巴什拉，《空間的詩學》，頁147。

32 同上註，頁174。

概括為：1. 父親無關緊要。母親是故鄉唯一的依戀。2. 被困於異鄉。但往往有一口窗通向故鄉。3. 總是在尋找甚麼，但終歸失敗。

一種離散文體在這過程中形成了，構成了郭松棻後期寫作的風格特色。

然而那是純粹的精神追求嗎？〈論寫作〉的瘋狂、〈雪盲〉的自廢、〈草〉的惘然，似乎都把政治排除開了，然而〈草〉的最後一個句子似乎提供了不同的契機，把整篇的形上精神、詩意急遽的逆轉了：「你無意間看到被貓爪撕下來的一塊報紙上，在一個不顯眼的角落裡，登著他的一則消息：他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。」（《郭松棻集》，頁218）這樣的結果，從全文的鋪陳中看不出甚麼邏輯必然性，從想當鄉村牧師到涉嫌叛亂這樣的因果錯謬，也許從戒嚴時代台灣恐共、國民政府對任何微小嫌疑都寧枉勿縱的實際歷史裡可以提供直接的解答。因此，可說〈草〉技術性的避開政治的瑣屑，<sup>33</sup> 卻在文章的結尾打開了一扇窗，通向台灣歷史傷口。這也意味著〈草〉可以通向〈月印〉。這篇作品那麼明顯的本土題材，因而最可檢驗郭松棻的文學信仰。再則，郭松棻打開一個怎樣的窗口？

〈月印〉以戰爭世代的台籍男女——1920-30間出生，二戰爆發時恰從青少年或甫成年——為主人公，直寫五〇年代白色恐怖，故事並不複雜：終戰後因傷從戰場遣返，在妻子文慧的細心照料下漸漸恢復健康。不料身體復元後，卻受大陸來的左翼青年影響而左傾。難以接受丈夫總是往外跑的文慧一時衝動向警察局檢舉丈夫有一箱禁書，不料卻造成他迅速被逮捕槍決。

如果依郭松棻年輕時揭櫫的本土現實主義的技法，應「先以濃重的筆觸潑染十九世紀以來國土淪為殖民地的歷史風暴，作為一幅大背景，然後再以細筆勾勒生活於其中的家族或個人的喜怒榮辱，毀滅和鬥爭。」以建構出歷史透視，<sup>34</sup> 然而在篇幅並不短的〈月印〉裡，卻沒有多少篇幅著眼於歷史背景的描繪。終戰後與五〇年代台灣的景觀、鐵敏和文慧的家世均被高度省略，成長的歷程自然也在省略之列。因而從小說提供的線索，無法看出男女主人公人格與

33 相較於藍博洲似報導文學的寫法、或八〇年代台灣文壇常見的政治傷痕寫作。

34 郭松棻，〈談談台灣的文學〉，陳映真編，《左翼傳統的復歸》（台北：人間出版社，2008.01），頁20。原刊於1974年，以羅隆邁為筆名，刊於香港《抖擻》。

個性的養成，也因此人物的行動——尤其是女主人公採取的決定性行動——非常突兀，卻並非不合理。小說並沒有從長遠的歷史透視來解釋主人公（或一代人）的行動、動機。反之，極大的運用自由間接文體，藉由男主人公的目光：所見、所思，感性的描摹出主人公個人所見的世界，那被敘事者個人、觀點所框限的世界。框中的世界。而矛盾也即產生於二者可見與不可見之間，那不可見的、難以理解的（譬如那一箱書），構成了盲點，目光的死角。恰是那認識的死角造成死亡與悲劇。那樣的歷史解釋是令人不安的，與主流的本土解釋大異其趣：不是省籍衝突、不是政治清洗、不是意識型態的迫害，而是源於親密關係的磨擦、家庭內部的過失。從現實主義的世界觀來看，那樣的人物和故事也是不那麼典型的。因此可以說，小說關切的不是白色恐怖本身，而是那可觸、可見、可感的世界的愛、煩憂、悔恨，黯淡世界裡微亮的光。歷史本身仍然晦暗不明。

有趣的是，這些小說呈現的是郭松棻後期寫作的主要技法，也是他曾批評過的現代主義的表現手法：

崇尚個人意識流片面的捕捉，摒棄歷史、社會的大動態的刻畫，講究點滴、瞬間的特殊經驗的攝取，而無視於連貫的、整體的現實的掌握。現代派常自喻這種看世界的方式是，以片段看整體，以剎那喻永恆，從一粒砂看全世界。<sup>35</sup>

這段文字是對郭松棻大部份晚期寫作最好的概括。那是隱喻的認識方式，也是窗的認識方式。正是充份展示那種可感的印象性的瞬間，使得作品有一種柔軟的質地。箇中最为關鍵的還是視覺意象，也就是可見性。因而也提出寫作的有限性問題：在寫作呈現的可見性部份，總是被深濃的不可見性所包圍。這就必須探討郭松棻另一篇代表作〈月囁〉。

---

35 同上註。

## 六、死亡的不可見性

在郭松棻後期作品裡，多篇都以月或星命題，醒目的凝注於夜間。〈月暈〉更是篇凝視死亡之作。這篇小說的題材既不鄉土也不本土，主人公不是知識份子，而是一般家庭主婦，故事本身是個通俗劇。喪偶的婦人戀戀不捨的在亡夫的棺前哀悼不已，在那過程中從遠道而來的吊唁者中發現丈夫多年前外遇的事實，使得她的哀悼帶上強烈的悲劇色彩。作品有趣的不是故事本身，而是其展現的方式。

這篇大可以用第一人稱獨白展開的小說採用第三人稱限制觀點，敘事的聲音自由的進出主人公意識的內外。由於一方是死者，小說的聲音便是單向的。發現背叛而無法得到回應，這構成小說強烈的張力。小說給女主人公做了不少文學著色，她的不孕、恐月、認同曇花，與及以殯儀館為劇場，都強化了陰暗的色調。有意思的是，男女主人公初遇時隔著窗，一個詩意的停格：

全班同學圍看著。她從高溫的火爐邊慢悠悠走過去。

破舊的玻璃窗嵌出她結著髮辮的側影，天光描繪著她默默無言的輪廓。<sup>36</sup>

這是從逝者眼中曾見，小說以「似曾相識」做了細節應證，但也可說是女主人公意識的投射。但小說中更關鍵的是箇中的南窗。

相親結婚的男女主人公，因驚雷而動情於南窗。

事隔幾年，他一直留戀著這一片南窗。留學回來以後，窗架上就養滿了一盆一盆的花卉。

第一次三叉神經發作，也是在這片窗前。<sup>37</sup>

小說的關鍵設計之一是讓男主人公獲得一筆獎學金，讓他遠赴日本留學<sup>3</sup>

36 郭松棻，《奔跑的母親》，頁68。

37 郭松棻，《奔跑的母親》，頁69。

年。那對女主人公而言是空白的3年，因為丈夫從遠方給她的訊息非常有限。但那曾經是幸福的3年，因別離、因距離遠隔而有戀愛的感覺。當丈夫死後，那空白的3年遂成為不解之謎。當來自日本的女性弔唁者帶著幼年的兒子前來，悲慟的致哀，那空白的3年遂成為吸納一切的黑洞。那疑似外遇對象的女人、疑似死去丈夫的私生子，作為新的發現，讓女主人公藉以解釋丈夫自日本回來後的一切改變，從他的突然愛種花——不再理解為老年一次病後「他躺在醫院的病床上，每天看著窗口開滿了一樹白花，馨香有如母親的下葬。」<sup>38</sup>與及與愛花人（透過窗口窺看）的精神互動的產物，而是那「嫻靜如素心蘭」的女人的替代；而三叉神經痛也被重新理解為是對外遇對象及私生子的暗暗思念。「幸福從海港離別的那一天開始了。」也變成了「而他們的夫婦生活早該結束在那海港。」（那是小說反復出現的一個句子）

然而她的新的發現是真實的嗎？由於小說採用的觀點，讀者沒有任何其他的資源可以做另外的判斷，一般而言只能接受女主人公的判斷（旁白的敘述者立場與她完全一致）。然而深陷於喪夫之痛的女主人公，可不可能出現錯誤判斷——會不會那是她的誤解？當然有可能，但在那樣的敘事操作中，那可能已不可能了。因為死者無法發聲。〈月印〉中的雙向目光，在這裡只剩下單向。那單向的目光直視死亡的不透明性，由於無法穿透，她也在死亡的不透明性中陷於迷狂。一如〈月印〉中那沒打開的箱子，那相互理解的死角。這裡頭的棺木是究極的框，因裝載著死亡而無比沈重。而箇中的死屍則是最極端的物。小說並沒有藉書信、日記等敘事作品常用的方式讓死去的男主人公發聲。這和〈月印〉的鐵敏的情況一樣。沒有死後的發聲——而死者往往可以藉過去的書寫把過去調動為現在，把此曾在轉換為敘事——閱讀的當下，重疊在此刻之上的此刻（兩層不同敘事的疊印）。但作者捨棄了這些手法。讓死者處於單行道的終點，陷於全然的沈默。那龐大的沈默於是在作品敘事的平面上深深的凹陷下去，猶如小說女主人公在棺木上留下無聲的文跡：「由於她的手不斷去抓棺木，棺沿上留下了無數的指甲印。」「活像剛剛孵化的幼蠶，群群重疊，深深

---

38 郭松棻，《奔跑的母親》，頁65。

陷入木質。」<sup>39</sup>它們彷彿有自己的生命。一如她死去的丈夫過去經常在南窗留下的「一堆指甲」，身體、存在的剩餘物，另一種形式的屍骸。但那也是丈夫悼念亡母之處：「聽說小時候，他的母親總在窗口剪他的指甲。生前一想起來，就在窗口為母親點上一根晚前香。」<sup>40</sup>

關於政治與歷史的反思，在郭松棻最後的作品裡，我們可以看到框的另一種形式，一種或許更其詭異的模式。〈今月星光璨爛〉以一個被歷史廢黜的歷史主人公——一般都認為是以陳儀為模特兒，一般認為他該為二二八鎮壓負責，於1950年6月18日被槍決——行刑前被囚禁的最後時光為著墨點，小說給他一段時光以反思自身的存在（包括「我是誰」這樣的問題）歷史的意義（「人的歷史不足為信」）。而小說最特殊的設計在於，不是給主人公一個可以透氣、窺視窗外風景的窗，而是給他一面鏡子。在生命最後餘生的百無聊賴子裡，不斷凝視鏡子，以清理一生行跡。他與鏡子的關係剛開始是「他跌入了回憶，好像走進了鏡中的幻化世界」；溫馨但不常有機會享受的家居生活，被冷落的妻子；混亂的民國裡的戎馬生涯。厭倦戰爭而與湯恩伯議投共（而被出賣）、陷於死地絕境……他藉鏡子以澄清自己的一生，幾乎已做到了自我淨化，宛如諾斯替教的秘術，或如波赫士（Jorge Luis Borges, 1899-1986）的〈環墟〉中火神的自我複製：

於是他決定向鏡裡投生。

他孕育夢中的自己。幾年來身體裡感知一塊肉的重荷就要轉移到鏡內。<sup>41</sup>

因而在槍決後的瞬間，他被淨化的靈魂離開軀體（了悟「捨棄之後隨之而來的那片乾淨」）。小說最後一個句子是如此描繪它：「那就是他的那個鏡中人走出了鏡子。」<sup>42</sup>在通俗的意義上，那即是解脫。陳儀究竟是二二八的首惡

39 郭松棻，《奔跑的母親》，頁81。

40 郭松棻，《奔跑的母親》，頁65。

41 郭松棻，《奔跑的母親》，頁246。

42 郭松棻，《奔跑的母親》，頁276。

還是國民政府的替罪羊，其實不無爭議。<sup>43</sup> 然而對本土立場的人而言，沒有任何操作一寬恕的空間；對左統而言，陳儀曾有息戰心意本可能為解決中國內戰（台灣問題）提供可能性，且其人作為魯迅、郁達夫、許壽裳等的摯友，不是甚麼大奸大惡之徒。郭松棻以這麼一個對台灣歷史有非常特殊意義的人物為主人公，也許真有歷史哲學上的考慮（這一點，筆者的論文曾討論過<sup>44</sup>），但純就作品而言，最值得注意的無疑還是那面讓他投注了過多心力的鏡子。對主人公而言，它和〈草〉中的那片空地有類似的功能，是目光釋放精神的對象。梅洛-龐蒂指出，鏡子「是具有普遍魔力的工具，它把事物變成景象，把景象變成事物，把自我變成他人，把他人變成自我。」<sup>45</sup> 它甚至可以讓部份的不可見性變得可見，「看者與可見者變形」，讓可見性延伸至既有的視野之外。在這篇小說裡，是主人公心靈（或精神）的具體化、肉身化。但那具體化不過是景象化，凝視者看到被外化的自我，如同他人。然而在他對鏡時，是處於牢房那有限的空間裡，目光與那樣的鏡子之間，有可能是一種想像的關係（換言之，有大量的虛構可能，也是奇幻類型常用的道具），但這篇小說其實相當節制，從相關資料來看，那位歷史主人公相當正常——甚至平常，可以辨識。<sup>46</sup> 雖然那對於把陳儀當惡魔（那可說是蔣家成功的製作）的集體意識來看，是極其不尋常的、不可能的呈現。因此，小說中這面鏡子的意義或許並不簡單：它企圖照出主人公的本來面目，那和讀者的偏見——假使你認定他是台灣史上的罪人——是杆格的，一如〈月印〉中那口箱子。鏡子的魔力其實來源於它的不透明性。因此也可說它向那些不得不凝視歷史傷口的台灣讀者開了一扇歷史的窗口，也是一道反思之窗，裡頭透顯的光來自於凝視者的目光。

而窗的神秘與幽深在〈月嘯〉末尾達到最高潮：

---

43 陳海濱編輯，《陳儀生平與被害內幕》（中國北京：中國文史出版社，1987）。李敖編，《二二八研究三集》（台北：李敖出版社，1989.02）。陳兆熙等著，《陳儀的本來面目》（台北：印刻出版社，2010.02）。

44 黃錦樹，〈詩、歷史病體與母性〉，《文與魂與體：論現代中國性》。

45 莫里斯·梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》，頁48。

46 陳儀的正面歷史形象（也許是比較持平的形象），參陳兆熙，〈陳儀的本來面目〉，《陳儀的本來面目》。鄭士鎔，〈細說我所認識的陳儀〉，《陳儀的本來面目》。台灣學界最早為陳儀平反的是李敖，依據的資料應也是陳海濱編的那一本。

風從窗口吹過，發出嗦嗦的聲音。

到了深夜，一切嘎然靜止。

月亮探進窗口。一勾弦月帶著溼溼的一層薄暈。天上沒有一朵閒雲，南窗瀉著白光。

完全靜止的時刻。（《奔跑的母親》，頁116）

她聽到了「一切靜下來的聲音」，來自過去、來自另一個世界的召喚。這樣的窗也變得不透明了，來自他方的黑暗凍結了時間，空間於是異變為靜止的平面。在那共時的瞬間，窗變成了框。巨大而空白的框格。如此的狀態，通向〈論寫作〉的末尾，迷狂的主人公舉起母親、填充、以暴力製作成另類的裝置藝術：謀殺，置入窗框內。如果說〈論寫作〉揭櫫的真理是寫作即迷狂、離散、肢殘、謀殺；那在〈月嘯〉裡，那不過是面向死亡的無聲獨白。不是為了讓死者在敘事中重生，而是通向無光、無聲而深不可測的他方。而〈草〉末尾那報上的訊息之窗，相較之下，就小說全篇的架構而言，也可說通向一個難以理解的幽暗開口：政治與歷史的一個破洞。雖然在〈今月星光燦爛〉嘗試為它設置一個鏡面。

那樣的小說，不論是〈草〉中的詩意冥想，〈月印〉〈雪盲〉中的憂鬱的凝視，〈論寫作〉的偏執，〈月嘯〉中的瀕臨瘋狂的無聲嗥叫，〈今月星光燦爛〉中的審視靈魂鏡像，是不是均逼近一種純粹經驗——死亡、瘋狂、出神？藉由語言的操作，敘事打開了一個屬於敘事本身的空間，時間被徹底空間化而凝結為純粹的時間。而正是在這裡，必須超越Freedman及葉維廉等人抒請小說論中假定的與作者等同的「我」，那彷彿總是可以牢牢掌控話語、理性的「我思」。在許多現代主義小說中，那個我常常是陷於危機的，那個我自身往往也是被拷問的對象（最極端的如〈草〉，我隱遁於後而化為你和他），我總是面臨崩解，那喃喃自語的敘事，以「我說」擦去了我思的存在，一如傅柯藉布朗肖的書寫而略帶誇張的陳述的——

語言，在它關注的和遺忘的存在中，具有一種掩飾的力量，這種力量抹

去了每一個確定的意義，甚至抹去了言說者的生存；語言的灰色的中性，組成了所有存在的基本藏身之地，進而使形象的空間得以解脫。<sup>47</sup>

被福柯稱為「是外界的解散形式」的語言，「把起源與死亡相聯繫」，「把兩者暴露在它們不斷震盪的閃光之中」：

它必須進入虛空，並同意在隆隆聲中，在對它的所言的直接否定中，在沈默中解散——這種沈默並非秘密的近親，而是一種純粹的外部，在此，詞在無限拆解。

.....<sup>48</sup>

這裡頭的外部，le dehors，洪維信譯為外邊，是關於瘋狂、逾越、冥想，甚至死亡的經驗。當文學語言操作至極致，在它緩慢的流動中，「映象的節奏」與「心象的節奏」交錯，句子與句子的轉換變得遲緩，在我說凌越了我在之後，<sup>49</sup> 語言再度凌越我說，而那個「我說」的我啞然然而語言本身兀自言說。在那樣的狀態裡，彷彿某種難以言說的事物降臨，或語言趨向於語言自身的侷限、經驗的侷限——死亡，或瘋狂，秘教的重生儀式。

相較於窗的可以穿透、窺探、逃離，鏡子提供的是反射、鏡像、重複。二者都有框，似乎都受限於特定的框。而設下限定的框，反過來也可說是提供了（意義的）可能性。如此說來，這小說中的窗與框，也無非是語言的自我指涉。

47 傅柯，〈外界思想〉，《福柯讀本》，頁45。

48 傅柯，《福柯讀本》，頁32。

49 保羅·利科說：我在比我說更為根本。保羅·利科（Paul Ricoeur）著，莫偉民譯，《解釋的衝突》（中國北京：商務印書館，2008），頁327。

## 參考資料

### 一、專書

- 巴什拉 (Gaston Bachelard) 著，張逸婧譯，《空間的詩學》(中國上海：上海譯文出版社，2009.01)。
- 王世城，《十七年文學：“人”與“自我”的失落》(中國：河南大學出版社，1999.02)。
- 皮埃爾·馬舍雷著，張璐、張新木譯，《文學在思考甚麼》(中國：譯林出版社，2011.02)。
- 米歇爾·福柯著，汪民安編，《福柯讀本》(中國：北京大學出版社，2010.01)。
- ，莫偉民譯，《詞與物》(中國：上海三聯書店，2001.12)。
- ，洪維信譯，《外邊思維》(台北：行人出版社，2003.09)。
- 吳濁流著，張良澤編，《亞細亞的孤兒》(台北：遠景出版社，1980.03)。
- 李敖編，《二二八研究三集》(台北：李敖出版社，1989.02)。
- 亞羅斯拉夫·普實克著，李歐梵編，郭建鈴譯，《抒情與史詩：現代中國文學論集》(中國上海：上海三聯書店，2010.12)。
- 保羅·利科 (Paul Ricoeur) 著，莫偉民譯，《解釋的衝突》(中國北京：商務印書館，2008)。
- 孫周興、高士明編，《視覺的思想：「現象學與藝術」國際學術研討會論文集》(中國杭州：中國美術學院出版社，2003.10)。
- 荊子馨著，鄭力軒譯，《成為日本人》(台北：麥田出版社，2006)。
- 莫里斯·梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(中國北京：商務印書館，2008.04)。
- ，楊大春譯，《眼與心》(中國北京：商務印書館，2007.06)。
- 郭松棻，《奔跑的母親》(台北：麥田出版社，2002.08)。
- 陳兆熙等著，《陳儀的本來面目》(台北：印刻出版社，2010.02)。
- 陳映真、曾健民主編，《1947-1949台灣文學問題論議集》(台北：人間出版社，1999.09)。
- 陳映真編，《左翼傳統的復歸》(台北：人間出版社，2008.01)。
- 陳海濱編輯，《陳儀生平與被害內幕》(中國北京：中國文史出版社，1987)。

陳萬益編，《郭松棻集》（台北：前衛出版社，1993.12）。

黃錦樹著、王德威編，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版社，2006.05）。

奧爾格·西美爾（Georg Simmel）著，費勇、吳曦譯，《時尚的哲學》（中國北京：文化藝術出版社，2001.09）。

葉維廉，《中國現代小說的風貌》（增訂版）（台北：台大出版中心，2010.03）。

Georges Bataille(1997). *The Bataille Reader*. Wiley-Blackwell Press.

Maurice Blanchot(1995). *The Station Hill Blanchot Reader*. Barrytown/Station Hill Press.

Ralph Freedman(1963). *The Lyrical Novel*. New Jersey: Princeton University press.

## 二、期刊

黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉《文藝爭鳴》6期（2012.06）。

舞鶴訪談、李渝整理，〈不為何為誰而寫——在紐約訪談郭松棻〉《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07）。

Michel Foucault *Essential Works of Foucault 1954-1984*, Paul Rabinow ed, Volume2. (New York: The New Press,1994)。

