

寫作寫作的寫作

論郭松棻的「時間—文字」

楊凱麟
國立臺北藝術大學

壹、隱跡書寫

「他是整個人埋在小說裏的。」
——郭松棻，〈論寫作〉(2005)

對於郭松棻，小說就是政治，文字即政治的決斷。書寫與政治的關係不僅僅意謂他的小說對於光復前後的政治事件多所描寫，^[1] 不僅僅是他的小說敘事總是一再表達著政治對生命的介入（或反之），而且更基進地，這種介入直接擾動著敘事語言，一再逆反、錯亂與截斷正常的文字流，從小說的基底赤裸地反應政治的動盪，而生命的不適(malaise)就直接呈顯在敘事的媒材——文字上。

閱讀郭松棻因而一方面讀其敘事，一逕訴說著飽受臺灣政治、經濟與文化多重影響的存有模式，小說人物纏繞在其友誼、婚姻、寫作與肺病的痛苦之中；另一方面，時代的不安與人物的命運卻不只是由再現式的語言所傳達，因為事件所引發的情感(affects)不僅撼動生命，而且滲入與影響了用來訴說的文字肌理，使得事件不僅如同「故事」發生在人物身上，而且強度所及，連帶地使「說故事」的語言也被迫流變，不再能夠尋常以待。

April 2, 2020 收到稿件 / November 18, 2020 接受刊登
《中山人文學報》no.50 (Jan. 2021): 31-55

§ 楊凱麟，巴黎第八大學哲學場域與轉化博士，國立臺北藝術大學藝術跨領域研究所教授。Email: kailin68@gmail.com

槍決、告密、叛亂、疾病、偷情或僅僅是活著本身，本質地牽動著每一個人物的生命，但不是透過華美或強化的修辭，而且極為「反修辭」地，^[2]在往往以單一句子構成段落的文體中，每一個句子都再度逃離前後句子的文脈，使小說的本體更加碎裂離散，而閱讀則因文體的不連貫而有著對政經情勢的「沈浸式感受」。由是，句子成為郭松棻迷宮的構成單元，在此，時間前後逆亂，空間多層次疊壓翻摺，然而每一個被寫下的句子都是為了在時空的感性分享上擴增其整體混亂的強度。這種強度不完全由敘事給予（相反地，敘事往往精簡砍削，「筋骨岫立」），^[3]而是滲入語言的物質性，由文字的布陣敏感地反映著時代的突梯與生命的困頓，而且進一步地轉化為對書寫本身的基進質問。

小說因此總已經銘刻著書寫的雙重性，或者應該說，在書寫著文學敘事時，郭松棻深情訴說著不同時代裏的「臺灣存有」，然而與此同時，他卻不只是一個傳統的「說故事的人」，因為他同時使得小說成為一種隱跡書寫。這些故事之所以被書寫，是為了傳遞另一層更為重要的追問，「為何我要寫作？」（郭松棻 2005:417）。這個追問不僅被直白地寫成同形異構的兩篇小說〈寫作〉與〈論寫作〉，而且以風格化的方式轉化成他的書寫文體，成為〈月印〉、〈月嘯〉、〈雪盲〉等作品的文字布置(dispositif)。

由是，在書寫故事的同時，郭松棻亦書寫著書寫本身；寫觀音畫工林之雄的生命時，同時「論寫作」；書寫離不開對書寫的本質性追問，彷彿不同時「論寫作」，書寫就不可能也寫不了。文學於是既是說故事（即使故事本身總是隱晦而且以破碎的形式出現），也是文學自己的反身追問。書寫在書寫故事之餘，總是書寫著書寫自身。寫作，但同時總是「論寫作」。每一個字詞的落筆都同時述說著故事也反身質問書寫行動；因此如果書寫有其困難，那麼對於郭松棻而言，困難必然是多重的：對於自身存有的追問，同時也必然是對於存有所置身的歷史與政治局勢的追問，更是對書寫著這一切的書寫本身的追問。在寫作時追問著「為何我要寫作？」，問題不在於「我要寫甚麼？」（對郭松棻而言，這不是問題）而是為何寫與怎麼寫？在能夠書寫下任何一字的同時質問書寫本身的（不）可能性，而且使得這個質問比書寫本身更重要。然而，正因為艱難投身於本質性的追問，郭松棻由自身的困頓中提供了文學書寫的基進潛能，以小說的方式探求小說的創造

性存有。這使得他超脫於同世代的作者，具有書寫的當代意識。寫小說離不開對文學存有的不斷思考，而且正是在思考文學的困頓中，小說書寫獲得永恆的更新。

郭松棻的小說由是迫使讀者「一目重瞳」，文學成為充滿異質疊層與嵌套的地勢學，每一篇小說都以隱跡書寫構成具有當代文學意含的「劇中劇」(mise en abyme)。小說的真正主角是「寫作」，或者應該說，每一個小說主角都離不開郭松棻用以構成他的獨特敘事，^[4] 這是深深融入文字肌理的文學思考，而且正是在此鋪展著由郭松棻所隱跡書寫卻無比重視的「寫作論」。對他而言，思考寫作的必要已經無可迴避地成為當代書寫者的寫作倫理，這是真正屬於書寫的政治決斷；換言之，文學不僅必須介入，而且必須以「對於書寫的思考」來介入。在這樣的觀點與堅持下，他的每一篇小說或許都附帶著一個被抹除的潛標題：論寫作。〈月印〉，亦是〈月印：論寫作〉；〈雪盲〉，亦是〈雪盲：論寫作〉，即使是標題無比怪異意圖毫不遮掩的〈論寫作〉亦還是〈論寫作：論寫作〉。郭松棻的小說既是小說，亦是以小說論小說；或者應該顛倒過來，他思考著小說存有，卻不是透過論文的形式，而是以小說來「論小說」。於是，閱讀〈月印〉的同時，亦必須成為郭松棻的「小說學徒」，註冊於他所提出的獨特感性教育，在小說故事的表面疊加著郭松棻——身為一生懸命的小說家——的「論寫作」。郭松棻使他的讀者置身在臺灣光復前後的時空中卻不可避免地介入當代書寫煙硝瀰漫的戰場，而正是在此，有著郭松棻在文學史中至為獨特的署名。

那麼，以寫作來「論寫作」，或者論寫作卻毫不遲疑也毫不避諱地直接以寫作為之，以一種「套套邏輯」(tautologie)或循環論證的方式既思考書寫又是其實踐，既「寫作」，也寫作「論寫作」，而且使得「論寫作」亦是寫作，這究竟成就了何種繁複的文學景觀？具有甚麼屬於我們的當代性？在這種獨特的實踐下，小說書寫（寫作）不再僅是為了「說故事」，不再僅是歷史想像或現實的再現工具，而是一再「迴反自身」，而且使得被述說的故事不再能離開述說的材質與方法，或者不如說，因為故事所涉入的政治與歷史強度迫出了非比尋常的述說方法，彷彿不這麼風格化的述說，〈雪盲〉或〈月印〉這些故事便不可能書寫也不可能存在。郭松棻使得「寫作」與「論寫作」成為再也無法分離的書寫程序，而且也使得他的小說不論故事

內容為何，都必須再次地以「寫作論」的後設觀點來理解。

貳、書寫的反身性

從十九世紀末起，書寫的問題愈來愈關於書寫自身。作家所憂慮與難以決疑的事，不再只是故事該寫甚麼(敘事)，字句怎麼排列布陣(風格)，章節如何構成(情節)與戲劇化(悲愴)，在任何字句能落下前，紙面上便已纏崇著一個幽靈，不可見卻固執在場，永無止盡地騷擾、折磨與困頓著當代作家。確切地說，從普魯斯特(Marcel Proust)與喬伊斯(James Joyce)起，一個原初與基進的提問已經無法避免地觸及每個書寫者：書寫如何開始？開始(或再開始)如何可能？書寫的這種反身性意味著，在書寫能觸及任何事物之前，都被對於自身所發動的攻擊所糾纏與耗盡，書寫的歷史就像是一部進行中的「自體免疫疾病史」。每個作家都因為是偉大的病人，而同時成為當代書寫的臨牀醫生。一方面書寫，一方面卻質問書寫本身，書寫成為一種去而復返的行動，像是任何準備書寫的人都梗在喉頭，並因此噎噎呢呢不成句法的疑難(aporie)。

透過重新質問書寫本身(書寫的問題化與問題化的書寫)重新激活書寫的潛能，這並不是一種形式主義的空洞構成，相反的，書寫必須經由自我對自我的提問才有真正的開始，但這亦不是一個笛卡兒式的傳統問題，完全不是「我寫故我在」或「我寫故寫在」的天真認同，由當代思想(特別是一九六〇年代之降的法國思潮)的角度而言，書寫者不再可能是一個「寫作主體」(庸俗意義下的笛卡兒「我思」)，因為抹除書寫與存有(經驗)的及物關係正是當代書寫的主要特徵之一，書寫在此扣合著當代藝術與當代哲學的基本立場，成為一種反再現的藝術：我書寫，但並不是寫我，不論是我的經驗或我的想法都不是書寫的真正對象，被不斷書寫的，只是寫，我寫「寫」。書寫「書寫本身」而非其他事物，這使得不管寫甚麼內容其實都只是寫「寫」。正是在這個意義下，郭松棻的〈寫作〉與〈論寫作〉特別具有當代的意涵，他不僅寫「寫」，而且重複寫「寫『寫』」。普魯斯特以《追憶似水年華》重寫他的《駁聖伯夫》，這兩本書都是為了寫「寫」而寫，而且為了寫「寫」而重複地寫與差異地寫：先有對聖伯夫「作品即人生」發動的攻擊，然後再創作二千餘頁的詩意小說直接打臉。^[5] 對郭松棻與普魯

斯特而言，書寫似乎僅意味著重複且差異地寫「寫」，讓作品成為書寫的直
接與唯物呈現，寫「寫」是為了能「不同地寫」與「繼續地寫」，並因此繁
盛與豐饒地擴大文學空間。

作家必須書寫才成為作家，但首先必須被寫的卻是「書寫」本身，作
家不僅寫，而且寫「寫」，彷彿對作家而言，存在的理由便是不斷地讓自己
喜愛的事成為無窮的形式與風格。然而，這個必須被作家永恆寫著的「寫」，
不是任何既存的事物，既非再現我的經驗（即使我已是「作家」）或他的經
驗（即使他的身世無比離奇），也不是任何曾經被書寫之物或可能被書寫之
物，因為書寫所揭示的不只是經驗或生命歷程（戰亂、離散、殖民、災噩等
身世）。經驗的簡單變形或捏造並不算甚麼，書寫如果意味創作（或創造），
那麼被寫下來的將是「未經驗之物」，某種未知、陌生與差異，書寫=x。經
驗在此永遠匱乏與缺席，而且因其匱乏與缺席而得以置身於創造性的時空
之中。書寫意味著書寫未知、書寫於未知，與未知書寫。就這個意義來說，
當代書寫僅成立在一種孤絕與弔詭的條件中，其或許以一種拉岡式的弔詭
翻轉了笛卡兒的古老命題：「在書寫不在之處我書寫，故書寫是我的書寫所
不是之物」。^[6] 寫，是為了不在，為了再度抹除已過度氾濫的「說『我』的
權力」以便寫「非寫」、「另類寫」與「外於寫」^[7]（普魯斯特駁聖伯夫時
寫道：一本書是另類我的產品）；^[8] 唯一可寫之物不在此時此地、非此非
彼，不是我也非我的經驗，書寫的潛能正在於不斷促使缺席者（與匱乏）
成為唯一的在場，而作品，即「作品的缺席」。^[9]

對於這樣的書寫，不管寫的是小說、詩或論述，「所有閱讀不可避免地
交付給書寫的突然、閃光或滑動的運動，這先於閱讀且只藉由對此書寫在
他處與另類的再內一書寫(ré-inscrivant)，藉由外於自身的外一書寫(ex-
crivant)，才重新結合——此閱讀尚未評論（它是閱讀的開始，總是重新開
始的開場白），它不在詮釋、製造意指的尺度或姿態中」(Nancy 317)。外部，
或「域外」，^[10] 必須辯證與怪異地成為書寫的核心，這就是當代書寫所欲
激起的變態與不可能運動，像是每一次都得跳脫到界限之外，必須比最遠
更遠，然後才有書寫的全面啟動。而這個「比最遠更遠」，絕對的外部，非
我，成為書寫不可見的弔詭核心，^[11] 但也因為總是在既定書寫「之外」，
這是何以儂西(Jean-Luc Nancy)認為書寫必然意喻著某種「外一書寫」的性

質，其最重要的特徵之一，便是因其總是「在他處與另類」所賦予閱讀的新意，以及由此新意所導入的「開始」或「重新開始」。

這究竟是甚麼樣的存有？或者，這樣的存有意義甚麼？寫「寫」而不是寫「可寫」，但「寫」本身卻只是透過書寫不斷被問題化的流變，所有的「寫」都正變化為它所不是、所不知與所逃離之物，都朝向外在於它自身與它所不在的時空。書寫就是寫「寫」，但後者卻不斷地流變為他者，不斷朝向外於它的外部，否決「我」、我的記憶與我認識之物，甚至否決「寫」，意指=0。這便是書寫的命運。

當代藝術超過半世紀的發展可以成為當代書寫的一面犀利的鏡子，而當代哲學則是另一面，每一個書寫者或許都無可避免地必須在這兩面鏡像所夾擠對映的無窮迷宮中摸索前行。這是何以李歐塔(J. F. Lyotard)在談論當代書寫時，將作家並置於哲學家與藝術家之列，都在對於既成典律、法則與範疇的拒斥，並因此總是使得作品具有「先未來式(futur antérieur)的弔詭」，^[12] 他說，「一個藝術家，後現代的作家，置身於哲學家的處境：他所寫的文章，他所完成的作品在原則上並不被已建立的規則所統治，而且也無法以決定性的判決方式來判決此文章、此作品應用於已知的範疇。這些規則與這些範疇正是作品與文章所尋覓之物」。^[13] 規則與範疇必須重新尋覓，只不過尋覓這個詞毫無疑問地是普魯斯特在《追憶似水年華》(書名直譯應為：尋覓失去的時間)中使用的最強意義與最高威力。意思是，作家尋覓書寫且僅能以書寫來尋覓，然而正是此存在著古典的美諾疑難。^[14] 對普魯斯特而言，書寫的美諾疑難並不只是為了認識外部的某一未知事物(德行、真理、正義……)，而且這個必須前往尋覓的未知之物，正是尋覓者自身，他寫道：「當尋覓者正是他自己必需尋覓的晦暗國度的整體，且他所有行囊卻都空無一物時，精神一再地感到被自己所擊敗。尋覓？不僅僅如此，得創造」(Proust 1987:44-45)。^[15] 普魯斯特使當代書寫者就座於「自我到自我」的獨特布置之中，一個傅柯在《詞與物》中所指出的「國王的位子」，加倍的美諾疑難。在此，尋覓者自己正是他所尋覓的「晦暗國度整體」。必須被尋覓的，正是尋覓者自身；唯一能出發前往尋覓的，亦是必須被尋覓者。這非關任何既定的律法與已成歷史的典範，相反的，被尋覓之物「尚未存在」，客體=x；尋覓者與被尋覓者都重新被置入未知的地獄機器之中，

自我捲成一個抽象風暴。這樣的處境，亦正是傅柯在《詞與物》中所指出的當代人文科學的處境，先驗與經驗所共構的奇特對偶，只是對普魯斯特而言，藏匿於風暴核心的，是書寫。

如果寫「寫」總是隱跡於寫之中，小說與其後設思考無法分離，那麼每一次的書寫都意味著在文學空間中從事一種隱喻著內、外摺曲的「外一書寫」，不屬於書寫的「他處與另類」將被拓樸地摺入書寫之中，使得不具有既定詮釋與意指的閱讀重新啟動；而在文學時間上則以「先未來式」預約了新的感性分享，逃離已建立的原則。從這樣的問題視域中，我們將嘗試思考郭松棻的書寫實踐。

參、寫與寫「寫」，郭松棻的兩個二重奏

在《郭松棻集》中，不無怪異地收錄了兩組書寫著同一個作品的作品，〈草〉與附錄中的〈含羞草〉，〈論寫作〉與附錄中的〈寫作〉。二稿併陳似乎不是為了展示寫作者的工作斷面與修改痕跡，早期發表的作品並不僅是初稿或少作，與後來的「定稿」並置亦不是為了手稿學的比對與較量。如果這兩組作品不是建立在取代的關係上（否則，「初稿」就不需收入文集），而是郭松棻作品中的兩個二重奏，那麼閱讀的態度或許會全然改觀，或者不如說，一種內在於作品卻要求著「超文本性」的閱讀將成為全新的理解條件。^[16] 〈寫作〉與〈論寫作〉的並置不再是為了決鬥(duel)，因此沒有優勝劣敗，而是二重奏(duet)中二件不分主從的樂器，各自展現特點卻又共同彈奏著同一曲目，或者「彷彿是畢卡索(Pablo Picasso)在立體派時期的作品從各種不同角度描繪對象物，並將原本不可能同時被看見的差異與部分面向共置於同一個畫布之中，以此表達對象物最完整的存在」（潘怡帆 2016:34）。^[17] 無疑地，被以差異方式所重複表達之物，正是郭松棻隱跡書寫於每篇小說中的寫作論，不僅是書寫與後設書寫併陳，而且直接以「寫作」之名雙倍地給予賜福：以〈寫作〉論寫作，〈論寫作〉仍然是既寫作又論寫作，一整個關於「寫」——寫的寫，與寫不出來的寫——的惡性循環。

發表〈寫作〉十年之後，再發表〈論寫作〉，兩者的主角都欲意寫作，這個多重的自我意指如果再置入當代理論的意義疊加之中，持續寫作著寫作的郭松棻不僅使得他的小說人物，而且是小說的每一字句都承受著書寫

這個詞所牽引的駭人重力。這是一個由單一概念所構成的「德羅斯特效應」(Droste effect)，或者不如說，透過遞迴作用(recursion)，郭松棻彷彿將書寫的問題拋入了高能物理學的加速器中，小說中每一個字詞的布陣與對撞都已成為檢視書寫能量的基本粒子實驗。^[18]

在小說敘述裏，郭松棻明確無比地將寫作等同於「剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨岫立起來」(郭松棻 2005: 397, 606)。這個「道德律令」無疑地簡單易懂且意象動人，而且依循此律令，在〈寫作〉裏我們讀到被重寫了四次的小說開頭，〈論寫作〉更是重寫了八次，一次比一次簡短，刪削到底而至失語，文字碎裂已不成文章。在這樣一意「砍削」中，似乎一切落筆盡歸「白膩脂肪」，必須剔除而後已。然而，如果能感受郭松棻(及其小說人物)的痛苦，不免質疑「剔除白膩的脂肪」後，文章就真能「筋骨岫立起來」？郭松棻顯然也明白這是簡化了創作的困難，作品並不以既定的形象預存於媒材之中，這是何以雕刻家「手上的刀鑿不勝鑿，以為已經把不必要的石塊鑿去，藝術品就要由裏出現了，然而，終卻消失。最後把整塊石頭鑿穿了，也捉不到那心中的作品」(郭松棻 2005: 497)。文章的「白膩脂肪」與「筋骨岫立」真是無比華美的譬喻，如果小說裏的「我」僅是第一人稱的角色觀點而非作者本人，那麼這則寫在小說裏的書寫律令，究竟該如何看待？就作品內部而言，被寫作意念所纏祟的主角與這句斷言的關係歷經了何種辯證性的轉變？由〈寫作〉到〈論寫作〉，這個律令的地位有何意義的挪移或逆反嗎？然而更重要的，它可以由小說中取出並視為郭松棻自己的寫作律令嗎？或更進一步普遍化為文學優劣的形式判準嗎？

在眾多評論中，王德威提出文本後設的觀點，準確穿透郭松棻重層疊瓣的書寫執念，「兩個故事中的作家對寫作的我執，與寫故事的郭松棻對敘事形式的斤斤計較(剔除白膩的脂肪讓文章的筋骨岫立起來!)，形成後設的對應。篇名〈論寫作〉也因此有了自我反射的意義」(王德威 5)。後設對應與自我反射使得郭松棻的小說獨具有碎型(fractal)的意涵，亦即「碎形物件是它的每個元素也都是碎形物件的物件」。^[19] 在這個前提下，我們確可以印證郭松棻自己在修辭上的「寡談骨感一如電影劇本的分場鏡頭」(王德威 4)。王德威的評論無疑地樹立了郭松棻小說中至關重要的風格化程序，而且使得小說作者與他的小說情境互為因果，遞迴增強：小說家寫出

一個欲意「寡談骨感」的小說家生命，同時也以「寡談骨感」的風格寫之，如此層疊包覆，劇中有劇。只是不無弔詭的，「寡談骨感」在創作形式的多重疊加與反覆謄寫，最終不免反而促成文字的「多血」(pléthore)狀態。由是，黃錦樹不無嚴厲地假戲真做，將郭松棻就座於他自身的文學法庭中，「作品本身似乎也體現了作品的失敗。完稿本(〈論寫作〉)的冗長、枝蔓似乎就是見證」(黃錦樹 20)。黃錦樹據此坐實了郭松棻在作品中明確傳達的訊息，亦即「寫作的不可能、文字表現的侷限」(黃錦樹 20)。於是，由作為綱領的剔除脂肪轉為寫作在實際上的不可能，郭松棻似乎都使得書寫成為自我實現或自我證成的程序。^[20] 王德威與黃錦樹的分析分別剖出兩個獨特切面，郭松棻文學的雙重構成。其中之一是修辭或風格學的，這是在語言層級上苦心修葺、一改再改因此總是維持某種動態的「郭松棻單位」，亦是得以丈量書寫行動的文學尺度。在小說中，這個尺度被化約為標點符號學，不僅需「準確得像一個句點，及時把一個句子收煞起來」(郭松棻 2005: 608)，而且「一個標點放對了位置，就會令人不寒而慄」(郭松棻 2005: 398, 606)。字似乎較不重要，因為大多是「白膩的脂肪」，「任何事物，應該只有一個名詞來稱呼，一個動詞來敘述。這就足夠了。形容詞是多餘的」(郭松棻 2005: 426, 610)。在字詞的運用上嚴格要求語言的極簡主義(minimalism)，而且唯恐「名詞+動詞」的簡單句法仍尾大不掉，另須投放標點符號「收煞」與截流，以便能有最終的「筋骨岌立」。郭松棻的造句法嚴苛而且近乎潔癖，但嚴格的方法是否就能抵達理想(或觀念)的目的地？或者不如問，方法是否即是目的？如果答案是肯定的，那麼寫作或僅服膺於形式主義的徒勞，而苦行式的勞動本身並不生產不同的意義(除非我們信仰於卡謬的荒謬哲學?)，形式僅僅為了形式本身；然而如果不是這樣，那麼方法所為何事？欲抵達何方？確切地問，修辭學作為必要的寫作方法，或許並不止於自身，而是為了最終能觸及差異於修辭的「寫作目的」，亦即文學作品，即使輕癯寡淡的文字苦修讓人印象深刻，仍然不應視為郭松棻文學的「硬核心」，因為真正的目的差異於此，文字修行只是手段，修辭既不是為了形式的骨立，亦不是追求雕琢的美文，目的並不在於這些字面現象，而是隱於後的作品觀念。正是在此，有郭松棻極風格化的文學當代性。這個作品觀念，並不是某個文學定義的再現或套用，不是「何謂文

學？」的字面解釋與教科書定義，相反的，當代思想的重要手勢之一，正在於某種「無能」(impuissance)與「去作品」(désœuvrement)成為作品本身。最終這個文學觀念所要證成的，毫不是以「新的」文學定義來取代「舊的」，不是界定作品的權力，而是對文學存有本身的無限追問，以及因此獲得的不可能鄰近性，與鄰近的不可能性。至於文學的「定義」，除非自囿於教條或意識型態，那是不可能的，因為當代的創造行動正在於不斷地重置一切界限，在此，有著儂西所指出的「外—書寫」。

方法差異於目的，或至少無法觸及差異於它的目的，因而「難得來了一些句子，寫下來卻多半是違反自己信念的東西」(郭松棻 2005: 426)。然而，作品愈是難以企及，愈只能「瘋狂捕捉著岫立如骨的字句」(郭松棻 2005: 430)。岫立如骨或筋骨岫立究竟何義或許並不那麼重要，因為即使文字盡皆枯立，如骨骸之海，依然「是違反自己信念的東西。」換言之，書寫所欲追求的並不(只)是「立文字」，文字僅涉及風格，重要的卻是信念(或觀念)的「教外別傳」。或者應該反過來想，如果寫作方法始終觸及不了寫作目的，那麼是否就意味寫作的失敗？在總是寫不對、寫不到與寫不好的持續書寫中，難道不是已經述說著另類的書寫意義？不僅是在〈寫作〉與〈論寫作〉的故事內容中有主角的寫作不輟，而且在這兩篇作品間亦有著郭松棻長達十年的持續寫作，在表面的「失敗」下，難道不是湧動著一種頑固述說著文學存有的「他者的單語主義(monolinguisme)」？這個寫作的失敗被「成功地」多重展現，這件作品的出現總是其缺席的形式，這無疑地正是郭松棻在「寫作」二重奏中以他的生命(與主角的生命)所翻譯而成的當代文學風景。

立文字，而且是風格化的岫立文句，但追求教外別傳，這便是潘怡帆指出的郭松棻論說：「寫作中所呈顯的『重複的不可能性』正是使寫作可能的動力，換言之，寫作的可能性來自於對它的否定，這個『否定』並不意味著對它的取消，而是以永恆差異於它的方式(不對、不中、不好……)來迫使它持續運動著」(潘怡帆 2016: 40)。岫立是寫作的必要條件，但是展現差異於此的觀念才是寫作的充分條件。

要求文字的清癯骨立，無盡地剔除砍削直至空無，這便是郭松棻的寫作論。但弔詭的是，書寫行動從未中斷，永不放棄，在〈寫作〉發表十年

後的〈論寫作〉篇幅陡增一百頁，在表面的砍削之餘，其實是與觀念不可分離的文字生產，以及由生命所堅持的恐怖意志，這正是郭松棻的書寫詭論。

肆、文字的微笑

一旦書寫下來總是「不對、不中、不好」，這個「生命如同一件作品」與「作品的瘋狂」最終執掌著郭松棻對小說的當代性理解，也是何以已經發表的作品仍然一改再改（如同他自己的小說人物，或者不如說，如同普魯斯特），而且再次定稿亦不是為了將已發表的作品置換成「初稿」，因為同一主題的複數在場如同是文學的「諸眾」(multitude)，作品的多重變奏是為了進一步擴增書寫的差異維度（而非定於一尊），以便高度複雜化文學空間。並不存在書寫的「演化論」或進步史觀，而是在差異與重複的概念高度從事思辯的實踐，演示著文學的個體發生學(ontogénèse)。^[21] 在〈草〉與〈含羞草〉這組小說二重奏中，我們讀到小說主角寫下了一小段學位論文，確切涉及了當代文學觀念：「在多義性的文脈中試圖以單一的視點去完成詮釋的工作，毋寧是……」（郭松棻 2005: 208）。雖然句子省略沒有完成，對於單一視點的批評卻毫無疑問，至少是不以為然。^[22] 這或許是郭松棻小說裏對當代文學觀念最確切的主張。相較於文字枯勁凌厲的風格學要求，字字句句都應「放對了位置」，顯然如筋骨岫立的字句毫不是為了限縮與固著文義，而是相反地，為了最大化地促成無法以單一視點完成詮釋的「多義性文脈」。「不對、不中、不好」並不是文學的挫敗與失能，剛好相反，是為了再度鑽入小徑分叉與多義繁衍（因此一個都不能少）的旅程之中，「他是整個人埋在小說裏的」（郭松棻 2005: 488）。

直接以兩篇論「寫作」的小說明確堅持「文章的筋骨岫立」，而且自己的寫作也實踐輕癯寡淡的文字風格，這種修辭學上的外顯表現清楚易見，然而在文字章法的考校之餘，郭松棻並非沒有提及作品所欲真正觸抵之物。〈論寫作〉比〈寫作〉增加逾百頁篇幅，並不是悖反或放棄了「岫立」的文章格式，而是面對了更為迫切的要求，對於藝術作品的美學探究已成為書寫所不可迴避的核心。如果〈寫作〉著意於形式的骨立，那麼十年後再度出手的〈論寫作〉則面對著再不能剔除砍削的作品觀念，這是寫作所欲傳遞的最重要意義。或許正是在此有著〈寫作〉與〈論寫作〉必需共存的

書寫維度，前者講究必要的書寫形式與風格，後者則著墨於不可或缺的作品觀念，在此，「整部作品是一個微笑的探索」（郭松棻 2005: 492）。由文字的峭立到作品的微笑，或者，由出現在窗口的女人到「窗口的微笑」，郭松棻使得書寫不再簡單等同於形式的搬弄，當然更不是為了現實的再現，而是表達一個近乎神秘主義的作品觀念，為了「促使微笑可見」。寫作等同於某種「自傳體的神秘小說」（郭松棻 2005: 497），描寫窗口並不在於窗口或窗後所可能發生的任何故事，而是「窗口的微笑」。不是去描寫窗口女人的微笑，甚至也不是任何「人的微笑」，而是（而且僅是）窗口的微笑，這樣近於開悟的主張顯然無法著落於文字的再現，而且不僅書寫，且廣及繪畫與雕刻等藝術作品皆尋覓著「微笑的景緻」（郭松棻 2005: 490）。

追問作品何義等同於尋覓「微笑的景緻」，這種不可言喻的謎樣答覆或許還能藉由〈論寫作〉（比〈寫作〉多出）的另一線索來思考。在小說的第八節，「來自臺灣的行為藝術家」（謝德慶？）吸引主角熱切地追隨其創作〈三六五：無頂生活〉，^[23] 整整一年期間藝術家不得進簷入屋，但在觀念的層面反而卻「走進自己的作品裏」（郭松棻 2005: 429）。作為一個面對當代藝術的寫作者，主角最終發現「一向在剔除白脂的，其實還是一身累累的贅肉」（郭松棻 2005: 432）。因為創作的關鍵在於「得帶著火種跑」（郭松棻 2005: 431）。這個宛如謎語的「火種」或許引喻著創作能不斷自我更新的生機，無關白脂或贅肉，而是在生活裏就地實踐藝術行動，「以身介入」而使得人能優於神（郭松棻 2005: 429）。

與行為藝術家的相遇促使主角做了一件當代藝術的作品，他在眾人面前從三樓縱身跳下，失去一條腿。這場行為藝術實際上擬仿謝德慶從溫州街二樓公寓一躍而下並摔傷腳踝的作品《跳樓》（1973），以創作者的肉身挑戰物理及生物界限，意圖以暴力方式超越藝術表現的限制，無疑回應著郭松棻面對語言表達無能的寫作困境，只是在小說中仍然以剔除白脂的同一邏輯「自信自己提出作品的方式已經達到簡捷的地步」，然而觀眾並不理解，因此「還是失敗了」（郭松棻 2005: 435）。郭松棻無疑地把觀念藝術視為寫作所必須跟隨但又不得跟隨的對象，^[24] 因為人在紐約而意識到當代藝術或許足以為書寫帶來必要的火種，只是這樣的移植與「跨領域」或許仍只是當代書寫尋求出路的諸多可能之一，當代藝術的「方法」可以敞開文學

的某一面向，破除語言表達的古典圍牆與再現的困局，成為「文學諸眾」所須納入的當代異質構成元素，但仍不足以揭示文學的本質。

如果文字的剔除砍削皆「不對、不中、不好」，欲以暴力突破表達侷限亦「還是失敗了」，那麼該如何思考郭松棻所提出的小說存有論？以整部作品作為一個微笑的探索，究竟所為何義？僅管情節多有歧出，「窗口」究竟發生甚麼事顯然已不再要緊，因為對於窗口的抽絲剝繭並不是書寫的目的（畢竟不是偵探小說！），而且窗口亦早已隨違建拆除而消失無踪，究其實，「只不過是一個尋常人家的一口窗而已」（郭松棻 2005: 500）。激發創作的窗口可以是「任意一個」(quelconque)，書寫卻能賦予特異的感覺(sensation)讓它「又降生到語言裏」（郭松棻 2005: 511）。對窗口的感覺並不同於任何來自窗口的知覺，因而一寫再寫卻也一再地「不對、不中、不好」。在《感覺的邏輯》中，德勒茲曾指出「感覺如同覺知(percept)並不是指向某一客體（參考物）的知覺：如果它們相似於某物，只是由它們自己的方式所產生的相似性，而在畫布上的微笑僅只是顏色、筆觸、光與影的事情。如果相似性可以纏崇藝術作品，是因為感覺僅關聯到其材料：它是材料自身的覺知與情感(affect)，油彩的微笑、陶土的姿態、金屬的衝動、古羅馬石塊的蹲踞與哥德石塊的矗立」（Deleuze 1996: 156）。作品並不是知覺的再現，文字亦不停待於形式的表達，而畫布上的微笑並不只是微笑的複製，而是由材質的安那其動員與顏料的游牧分配所促使可見的微知覺(petites perceptions)。黃建宏在《蒙太奇的微笑》中曾提出精彩的微笑分析：「達文西在眼角與嘴角上施展的極致『氣蘊法』(sfumato)，一種微型透視法，以曖昧的淺深度打開更大更多變的觀看視角。當這種沒有具體意涵的『恬適』被轉譯為曖昧的『微笑』時，意味的並不是對於性別美感的論辯，而是一種開啟思緒的視覺技術」（黃建宏 9）。窗口的微笑或許沒有形象化的微笑亦不停留在任何窗口，^[25] 而僅僅激起了與媒材不再可區分的創造性潛能，一種「產生出新知覺與新意涵的操作，是一種能夠穿越各種語意建構、象徵功能、敘事結構的操作，同時讓其操作性成為生產意義的機制」（黃建宏 10）。對郭松棻而言，這種等同於書寫的「微笑操作」必須藉由修辭的刪削但卻不停留在文章的岫立骨感上，因為究極而言，任何地方都沒有微笑，但微笑卻無所不在，「窗口的爭吵和窗口的微笑——兩樣東西是一件事」（郭

松棻 2005: 499)。因為不管書寫的內容為何，最終都僅僅是為了創造出文字的微笑。

伍、事件與時間－文字

透過「反修辭」的技術，郭松棻想以字詞的剔除砍削觸及文字的微笑，這是在書寫媒材上的微分與感覺的微觀調校，「一個標點放對了位置，就會令人不寒而慄」（郭松棻 2005: 398, 606）。但往往面對的卻是隻字不得下筆的書寫困頓，遂有了欲推倒一切表達限制，暴力跳樓的行為藝術表演。以寫作為主題的小說二重奏似乎艱難於非此非彼的當代創作處境之中，但另一方面，郭松棻的小說總是架構在死亡事件及其陰影之下，臨刑的將軍、突然被槍斃在火車站必須去收屍的父親、躺在棺木裏的出軌丈夫、因自己密告而被處決的丈夫、叛亂被捕的摯友、肺病纏身的兄長……，這些事件不僅發出巨大的情感波動影響著小說人物，而且改變了小說述事的時間構成，成為郭松棻小說最讓人怵目的語言質地。確切地說，在小說裏，事件總是如此深刻地銘刻於人物身上，以致於每個生命都必須一再地凹折其時間進程以便回返到這個賦予個人意義的原始場景，而且更重要的，郭松棻不僅使得小說角色承載著至始至終影響他的事件，而且強度所及，小說的敘事亦崩裂與錯亂，彷彿小說人物與小說敘事都共同承受著事件的打擊與驅迫，因此跳動、頓挫、沈痛與不知所措。藉由小說人物之口，郭松棻寫道：「日常語言是畸型人格的塑架。誰要獲得自由，誰就得從那種語言解脫出來。話雖這麼說，然而我們還剩些甚麼可說的呢？我們用甚麼語言來闡述事件呢？」（郭松棻 2005: 53）。事件之為事件，正因為非比尋常，那麼小說如果想表達某一事件，而且不喪失事件的本質，何種「小說語言」必須被再創造出來，以便能用來「闡述事件」？

郭松棻的小說離不開使其成為可能的事件（白色恐怖中父親的暴死、朋友突然因叛亂被捕、妻子對匪諜丈夫的告密……），小說人物不可能存在而不回返到屬於他的事件，甚至因為事件的差異而必須創造不同的小說敘事方式，因此也重新誕生了由嶄新敘事所構成的人物存有。或許我們應該對郭松棻的這種小說技術從事一種事件的敘事分析，不是去分析事件是甚麼，而是語言怎麼因事件而流變，甚至變態成因果、句法或時態全然錯置

解離的狀態。確切地說，因為人物離不開使其如是的事件，而事件的特異性則要求著差異的敘事，因此不同人物就有不同的敘事。想理解郭松棻的文學事業恐怕不能不對他的作品從事仔細的敘事分析，這個分析必須「橫貫性」(transversal)地穿透事件—人物—敘事三位一體的時空構成。

郭松棻小說的句子常一句一段，彷彿警句，亦像劇本，這是為了截斷過多的「字流」，只取其強度。標點符號可以切分強度，有效製造句子的異質性，因此成為關鍵，但卻不該以驚歎號嘩眾取寵，因為每個句子的存在都已是強度(筋骨岌岌)的度量。這種強度的截流不僅是句構上的，也是意義連結上的。句子之間不存在立即的連續性，這是一種語言的蒙太奇錯接，「感覺—運動聯結」的錯位與再連結，因此製造了獨特的「時間—文字」：句子與句子的懸置使得時間慣性被打破，讀者必須成為時間重置與創生的能動者，主動重構時間，因此進入時間的創造性模式中，促使了思考(書寫)的可能。但這並不只意謂著郭松棻迫使他的讀者必須「重建」敘事的時間秩序，而是更基進與本質地，他使得時間在書寫的平面上成為一個必須被思考的問題，並因為這個「被迫思考的時間」使得書寫取得一種並列於當代哲學與當代藝術的可能，某種涉及藝術創造的「火種」。

在〈月印〉、〈月嘯〉與〈雪言〉這幾部重要的中篇裏，可以很清楚看到這種「時間—文字」，特別是〈月嘯〉，幾乎一句一段，通篇碎裂且時序翻攪。^[26]〈月嘯〉的敘事亂彈是一種「時間堵塞」，因為「發生了某事」，「那個事件」使得時間再也不可能合拍與循序進展(或返回)，終而成為小說的真正主體。但必須思索的是，究竟是甚麼因素或條件，使得敘事被扭曲或擰碎成無法復原的「時間廢墟」？這並不只是敘事內容的相互穿插交錯，亦不只是不同回憶的拼接與倒敘，郭松棻的時間碎裂並不停留在表面的敘事時間中，而是由語言本身的時序錯置與因果逆亂所造成，這是每一句每一段到下一句下一段所不斷截流、鬆脫、折裂與莫知所以的敘事串連。確切地說，被錯置與顛覆的，是語言本身而不是敘事進行的時間。由是，小說從語言建構上被賦予了不可能和解的斷錯，即使整篇小說可以被重整為完整敘事(丈夫意外死亡停棺殯儀館——丈夫留學外遇的女人攜子前來弔唁——妻子恍然驚覺三十年婚姻生活的虛枉……)，這個敘事仍然是由每一輪骨節捏碎後所拼接而成的殘件，充滿著由崩裂的語言秩序與異質的敘

事應力所造成的釉面開片。這是小說敘事在 DNA 層級上的損傷，不可治癒無法復原。句子在行與行間的不連續性使得敘事處在一種時間的連續性斷裂與壞毀中，歷時時間不再可能正常成形，句子與句子之間的「感覺—運動聯結」不再被保證；但另一方面，由句子的不連續性與「錯差」(disparation)所撐持的敘事促使時間變得可見，時間的形象(figure)如大塊冰河碎片般相互推擠疊壓，每個組成部位都具有非字面可見的暴力，因為每一句子都被置放在一種「不適」(malaise)的情境之中。這種語言層級的碎裂化使得閱讀無法流暢延續，慣性一再被降速與截斷，讀者因這種敘事錯差與時間堵塞而同步受到情感的擾動。郭松棻使得小說不再僅是停留於敘事的再現層面，情感的跌宕起伏並不只來自故事與情節，而是直接顯現於媒材本身，構成了小說的時間—文字。

文句順序錯亂，因與果坎陷於非常態與非歷時位置，〈月嘍〉中的所有句子並列在一種共時平面裏，前句不一定是後句的因或動能，後句亦常不與前句處在時間的相鄰區塊，確切地說，所有句子都被圍困在由偷情事件所前後迴盪並重新灌注意義的時空中，而且這個後置或後知的事件反挫主角的整個生命，小說雖然直到五十餘頁之後才讓守喪的妻子「從那男孩的臉上看到了自己的丈夫」(郭松棻 2005: 115)，事件(丈夫赴日留學卻偷情)卻早已通慣所有敘事的內核，每一個句子都已經展現著事件的共時性與共存性。小說以連續的「為甚麼為甚麼為甚麼」開場，但一直到丈夫偷情生子揭曉前，一共出現五次的「為甚麼為甚麼為甚麼」似乎更在於質問為甚麼問為甚麼，為甚麼有為甚麼。丈夫已僵死於棺木之中，三十年婚姻生活的意義必須整個被重置，「那個」事件成為一切的「因」，整篇小說的每一個句子都只是回應這個共因所被重新安放與系列化的「果」；小說的書寫是一系列的「果」，既是結果也是效果，而「那個」事件則成為促使所有「果」實現於小說中的虛擬能量。

當書寫能啟動之時已沒有任何一件事「發生在前」，「因為…所以…」的造句法失去意義，事件的強度使得一切敘事都已置身於「事後」(après-coup)，必要的意義重置使一切都處於共時的虛擬性中，同樣受到事件的影響與破壞。小說開場時，一切都已經發生，包括死亡、悔恨與痛苦。所有的過去都已共時地在場，而敘事則因時間堵塞而紛亂湧入，必須有一種「橫

貫性」的閱讀以便所有句子鋪展成小說的「堅實性平面」(plan de consistance)。這是何以必須一直到小說最後，我們才理解女主角何以反覆提及「他們的夫妻生活早該結束在那海港……」，^[27] 因為離港後事件發生，但女主角卻得再等三十年才得知事件的「早已降臨」，而〈月嘍〉便是一切均已開顯後的世界重置。

陸、對時間的追問

事件先發卻後至，在一切都已經結束的三十年後時間的意義卻必須被重置，正是在逆溯一生時光卻同時將其抹除的怪異運動中，〈月嘍〉取得了寫作的零度。事件並不只在於其內容的錯亂與唐突，而且更在於三十載歲月的重量疊加，甚至使得（因延遲而被拉展成一生長度的）時間本身成為事件。郭松棻的小說擅長以一種「遺容」的形式在場，死者的臉攤展成回望生命且「重新尋獲時間」的鏡像，「看著看著也感到那臉上如今還變化無窮，令人難以捉摸」。^[28] 重點在於，這個重建的時間並不是、也不可能歷時與連續，而是滿布斷裂、必然破碎與永不可能復原的「死後時間」。這是橫貫在生、死交界上且隨著小說進展不斷被意義重置的共時／共在平面。

已逝的時間並不靜止也不穩定，而是隨著回想與「發生於後」的事件而仍持續變化與錯亂，「時間追問」成為繼續活下去所必要的生命定錨(repère)，一切似乎必須由這個笛卡兒原點重新來過。郭松棻許多小說中的這個定錨總是環繞著終戰（光復）前後與出國留學，必須回返到這個關鍵的時空裏才有被再認識的可能。^[29] 而郭松棻在句法上的風格化嘗試或許正在於以「文字雕塑」的方式形塑時代的恐怖與肅殺氛圍，透過句子與句子間驟生的斷裂與斷裂的恐怖，形構一幅由文學所溫婉披露的裂解風景。^[30] 然而到最後，或許並不是時代的風景在裂解，而是裂解的文字本身成為風景，成為臺灣文學中最特異與風格化的景觀。郭松棻小說的基本思考單位是這個文字內在的斷裂（岫立如骨的字句），小說因這個斷裂的逐步積累而誕生其積體，空中之空，而這或許正是郭松棻所欲賦予文學的最深層「恐懼」，不僅是文字上的，而且是精神上的。無數的突然槍決、死亡與離棄，小說是恐懼的總和，而時間（即使是三十載的人生）快速地捲動而去，既毫無徵兆亦絕不可測。

究極而言，時間本身或許就是恐懼的根源，它化身為或遠或近的某個「可怕的日子」，可以是母親再嫁（〈奔跑的母親〉）、結婚（《驚婚》、〈雪盲〉或〈月嘯〉）、處決（〈今夜星光燦爛〉、〈奔跑的母親〉與〈月印〉），或絕症死亡（〈秋雨〉）……。然而也正是在這種等同於存有的恐懼中，郭松棻以文字肌理在語言的底層重塑了一種特屬於文學的時間，而小說正是對這種時間的無窮追問，並且因為追問，而有著層出不窮的意義重置，以及郭松棻所贈予臺灣文學的強悍情感，而這個情感總是以無比幽微的方式早已籠罩著作品，成為珍貴的文學遺產。

註釋

1. 如〈月印〉描述了終戰前的六三部隊與光復後的二二八、白色恐怖與馬場町槍決（郭松棻 2002:15, 38, 75, 88, 100, 103-106）；〈雪盲〉中，校長在「戒嚴中的臺北」被憲兵摑了巴掌（郭松棻 2005:148）；〈含羞草〉與〈草〉突兀結束於「他因涉嫌叛亂，被判刑入獄」（郭松棻 2005:218, 551）；或以「非虛構書寫」白描殷海光死前政治氛圍的〈秋雨〉，以及陳儀槍決前心境的〈今夜星光燦爛〉等。
2. 在〈寫作〉中，郭松棻寫道：「任何事物，應該只有一個名詞來稱呼，一個動詞來敘述。這就足夠了。形容詞是多餘的」（郭松棻 2005:610）。
3. 關於寫作，郭松棻實踐著他著名的「剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨岌立起來」這句出現在〈寫作〉與〈論寫作〉的斷言，稍後我們將進一步討論（郭松棻 2005: 397, 606）。
4. 比如〈月嘯〉的女主角或〈今夜星光燦爛〉的男主角，這些郭松棻式的人物都離不開敘述他們的特異性表達，在某種程度上甚至可以說，如果不是以非常不同於〈月嘯〉的寫作方式，〈今夜星光燦爛〉的男主角亦將不可能被表達。
5. 《駁聖伯夫》(1954)在普魯斯特死後出版，收錄了他寫於一九〇八—一九〇九的文章，主要是駁斥十九世紀廣為流行的聖伯夫(Charles-Augustin Sainte-Beuve)創作論。聖伯夫認為作品首先反應作家個人的人生，而且可以由此來解釋作品。普魯斯特對此提出激烈又飽含詩意的反駁，因為波特萊爾、斯湯達爾與巴爾札克的作品都很難被「聖伯夫化」，普魯斯特自己的《追憶似水年華》無疑更是最雄辯的反例，他以自身的創作直接抗駁聖伯夫。廿世紀的普魯斯特以論述與小說雙重否／處決了十九世紀的聖伯夫，明確標誌了文學的新舊分界，兩種文學評論的世紀觀點：聖伯夫的「作品反映人生」與普魯斯特的「作品即創造」。
6. 這句話所涉及的問題來自拉岡，他的原句是：「我在我不在之處思考，

因此在不思考之處我在[……]在我是我思想的玩具之處，我不在；在不思考思考之處，我思考我是甚麼」(Lacan 517-518)。

7. 德勒茲：「文學僅開始於當剝奪我們說我的權力的第三人稱誕生於我們時」(Deleuze 1993:13)。
8. 普魯斯特原句為：「一本書是另類我的產品，另類於我們展示在我們的習慣、在社會與在我們惡習中的我」(Proust 1954:127)。
9. 「作品的缺席」來自傅柯《古典時期瘋狂史》一九六一年版的序言，但稍後在布朗尚的《無盡的對談》中成為文學的特徵，可參考特別是Blanchot, 617-619。
10. 黃錦樹在〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉中亦曾提及書寫所寓含的這個外部性。(黃錦樹 9-35)
11. 當代書寫在這種自我問題化的運動中，形構了一種筆者所指出的，「在運動形式上總是以離去來回返、以謀殺來生產、以沉默來發聲、以不可視來觀看、以最遙遠者來逼近的形上學」(楊凱麟 160)。
12. 先未來式，或譯「未來完成式」，比如：明天八點我將已經起牀。
13. 引用李歐塔在他《後現代條件》時期的這篇文章毫無將當代書寫等同於當前語境下已經庸俗化或負面化的「後現代」意圖(當然，更不是要指出郭松棻是某種「後現代作家」)，相反的，「後現代」在此僅僅作為李歐塔用來描述當代知識條件所創造的概念，把一切當代現象都泛稱為語意模糊的「後現代」，是對李歐塔概念的濫用，而且更糟的是，再次地將後現代塑造成它所欲消解的「大敘述」(les grands récits) (Lyotard 367)。
14. 在《美諾篇》中蘇格拉底著名的提問在於，如果我們不知道甚麼是德行，如何能去尋覓？即使找到，如何能知道這是德行？這是韓愈《獲麟解》(「然則雖有麟，不可知其為麟也。」)的古希臘版本。蘇格拉底說這是一個「疑難」，接著他講出了有名的「美諾悖論」：「人不可能去尋覓他知道的東西，也不可能尋覓他不知道的東西。他不會去尋覓他知道的東西，因為他既然知道，就沒有必要再尋覓；他也不會去尋覓他不知道的東西，因為在這種情況下，他甚至不知道自己該尋覓甚麼」(80e)。
15. 文森·德貢布指出，「要知道，以布朗尚評論馬拉美的書的詞彙來說：藝術在今日不再是『神的語言』；它甚至不再是得意洋洋的十九世紀所認為已完成的那樣，是『人自身的在場』。在神聖與人類之外，布朗尚賦予現代藝術一種自身絕對位置的啟動(initiative)。在世上的一切首先都顯得限制與相對。然而如果在世界上有藝術作品，它僅應有它自身的在場，因為它並不為了自身之外的事物在場。藝術就是自身的這個位置(這個 Sichsetzen[就坐]，觀念論者定義為絕對)。藝術自我就座於回應一種召喚，其來自它自身的本質：『必須成為它自身的在場。它所欲肯定的，是藝術。它所尋覓的，它所嘗試完成的，是藝術本質』(《文學空間》，228)。藝術的現代性就是展現在每一藝術中的這種對藝術本質的尋覓」(Descombes 105)。
16. 「超文本性」(transtextualité)並不是克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)的「互文

性」(intertextualité)，因為互文停留在不同文本間的對話、互動或互為註腳。紀內特(Gérard Genette)在《隱跡紙本》(*Palimpsestes*)(Paris: Seuil, 1982)中將「互文」擴大為「超文」，不再限定於文本間的關係，而是進一步思考「文本的超越性」(transcendance textuelle)。郭松棻的兩組二重奏或許正是以小說的形式曝顯著這個必要的超越性。

17. 對於〈寫作〉與〈論寫作〉中所糾結的「郭松棻寫作論」，潘怡帆曾發表兩篇深入分析的論文，相當原創地賦予郭松棻作品極具當代哲學的意涵，他總是持續改寫中的作品既是關於書寫的差異，又是其重複，而且無疑地使得「作品的缺席」成為作品本身。
18. 郭松棻自己對此做了貼切的描述：「實際上，他急切等待這部小說的完成，裏面寫的是一個人急切等待著一個女人出現在徐徐打開的窗口裏。」在這個意義下，郭松棻比一九九〇年代受到「後現代主義」啟發的小說家們（張大春、董啟章、駱以軍……）都更早地使用了「劇中劇」(mise en abyme)的手法。這是使小說啟動自身無限性的路徑，但在敘事方法上他或許仍未能有確切的突破，觀念先行，因此需要「論」寫作。
19. 關於碎形幾何請參考 Philippe Boulanger & Alain Cohen, *Le Trésor des Paradoxes*。這同時亦關聯到稍早提及的「劇中劇」與「德羅斯特效應」。
20. 〈論寫作〉晚於〈寫作〉，兩文相隔十年，後發的〈論寫作〉在情節與字數上卻遠多於〈寫作〉，因此有黃錦樹批評的「冗長、枝蔓」，然而如果「剔除白膩的脂肪」真是寫作的必要條件，而且不只是字面／字數上之意，那麼〈論寫作〉即使字數大增，其實亦應該源自更嚴格的「剔除」與更限縮的「脂肪」。因此，或許值得反過來思考，由〈論寫作〉內在地理解郭松棻的「剔除脂肪」所謂何義？〈論寫作〉雖然字更多，對他而言可能反而才是脂肪盡去之作？
21. 關於此，除了潘怡帆的〈重複或差異的「寫作」：論郭松棻的〈寫作〉與〈論寫作〉〉，亦可參考她的另一篇論文〈缺席及錯置的作品：從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉〉，《政大中文學報》，no.30: 249-280。
22. 比如在〈雪盲〉中，校長與米娘的曖昧是關鍵事件，小說裏寫了一次後立即重寫一次（郭松棻 2005: 133-136），小說時間似乎進入一種銜尾蛇的無盡實驗狀態，「卻沒有走出一步的跡象」（郭松棻 2005: 179）。〈雪盲〉中的重複與差異是〈寫作〉與〈論寫作〉在單一作品中的再次實踐，郭松棻的小說簽名。這些重寫，並無成功或失敗的問題，而在於展示一種書寫的不可迫近，不能寫、無法寫與寫不到！透過書寫的多次包抄，那個「不可書寫者」仍然不可書寫！在此，一切再現的思考（成功寫到……）都誤解了郭松棻的意思，也未能掌握當代書寫的問題。
23. 無疑地，這正是謝德慶到紐約後的第三件作品《一年行為表演：一九八一—一九八二》。在這件行為藝術中，謝德慶持續生活在紐約市的室外一整年不進入任何建築物中。
24. 小說中的藝術家最終甩脫主角的跟隨，「錯不在藝術家。錯在自己暗中追隨了他。」主角反省的結論是「不得跟隨，否則我要像一道影子消失」

(郭松棻 2005: 433-434)。

25. 在藝術作品中尋覓、創造微笑，但並不是微笑的具象化，這是何以〈論寫作〉中的畫家說：「我自己就一直想畫這樣一幅畫，畫布上只有天空，但那是微笑著的天空。依我曾經喜愛的表現主義風格，我原先想在蔚藍無雲的昊天上畫兩片充滿肉質的少女櫻唇，現在已經打消了這個構想。前一陣子，突然為自己設下了一次挑戰，想畫雷電交作的天空，而同時又是微笑著的天空」(郭松棻 2005: 490)。
26. 比如小說一開始的四行(各自成一段落)並無時間的確切連續性，其分別是：

為甚麼為甚麼為甚麼……

每當夜晚，月亮掛到窗前，她就這樣喃喃自語。

夜半，她從牀上起身，穿好衣服。然後隨著月光的方向走到殯儀館。

她突然打電話，要求化妝以前，最後看一看丈夫的素顏。(郭松棻 2005: 55)

第三行與第四行雖然有著「到殯儀館看丈夫」的同一個脈絡，但似乎顛倒了時序，至少並不是正常的前後文脈；第二行到第三行或可連貫，但不免仍有時間的空缺與跳躍，兩個句子並不是緊接的動作。敘事的時間性無疑地從小說開始便成為書寫關注與操弄的對象，而且在接下來的篇幅裏類似的時間斷裂、鬆脫、顛倒或錯置並未少過，這是〈月嘯〉非常讓人印象深刻的書寫形式。這種時間的劇烈拉扯與鬆脫，又比如：

從小少了一個母親，養成一輩子笨手笨腳的，她這麼想。

「這是孤兒的耳槽。」

結婚不久，他曾經這麼搶白過。傲然反駁了她嫌他耳槽太髒。

現在她只擔心他臉上的那些化妝。脂肪未免施得過重了些，生前還患著嚴重的三叉神經痛呢。(郭松棻 2005: 61)

時間在這四個段落中劇烈跳躍，由童年到初婚再到死後，最後一句則提及婚後三年才開始發作的病症。〈月嘯〉的書寫重點之一，似乎便是使得時間變得可見且擁有如其所是的蒼莽質地。

27. 共出現五次：郭松棻 2005: 58,64,79,99,102。
28. 〈月嘯〉中關於丈夫的遺容充滿了足供各種聯想的隱喻。比如丈夫「留學回國，甚麼行李出門就甚麼行李回家。皮箱裏只多了一本日本浮世繪的畫冊」(郭松棻 2005: 60)，這個唯一的「過多」(excès)似乎正暗示著日本留學的變化，非表面上的風波未起。而妻子一開始翻閱畫冊時覺得日本婦人一律面無表情，某日卻終於開竅看出了「萬種風情」，而亡夫的遺容「變化無窮，令人難以捉摸」(郭松棻 2005: 60)，一切都在死亡後重新洗牌，陷入不再能確定不移的生命中。
29. 比如：「光復後」是〈奔跑的母親〉中「父親死亡」的共同記憶(郭松棻 2005: 22)，〈雪盲〉則是由光復前到光復後十七年，〈秋雨〉以一種「非

虛構書寫」的手法寫殷海光之死，亦以留學三年後作為時間錨點。而〈月印〉的年代則著落在終戰至五〇年代的白色恐怖，通篇充滿著二戰的時間烙印，生命以戰前/戰後作為確認點，諸如「戰前的罐頭」（郭松棻 2001: 29）、「戰前的香皂」（郭松棻 2001: 66）、「戰後唯一拿得出來的信物」（郭松棻 2001: 67）、「鐵敏光復後第一次出門」（郭松棻 2001: 70）、「戰前的焦糖香」（郭松棻 2001: 71）……，戰前/戰後的生命差異成為小說的關鍵。

30. 「把夢的眼集中在黑夜和海連接的那一片遼濶而成為無聲的恐懼」（郭松棻 2005: 3）。

徵引文獻

- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini* (Paris: Gallimard).
- Boulangier, Philippe & Alain Cohen (2007) *Le Trésor des Paradoxes* (Paris: Belin).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1991) *Qu'est-ce que la philosophie* (Paris: Minuit).
- Deleuze, Gilles (1993) *Critique et clinique* (Paris: Minuit).
- Deleuze, Gilles (1996) *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Edition de la différence).
- Descombes, Vincent (1987) *Proust. philosophie du roman* (Paris: Minuit).
- 郭松棻 (2001) 《雙月記》(臺北：草根出版公司)。
- 郭松棻 (2002) 《奔跑的母親》(臺北：麥田出版)。
- 郭松棻 (2005) 《郭松棻集》(臺北：前衛出版社)。
- 黃建宏 (2013) 《蒙太奇的微笑：城市影像／空間／跨領域》(臺北：典藏)。
- 黃錦樹 (2012) 〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《臺灣文學研究學報》no.15: 9-35。
- Lacan, Jacques (1966) “L’instance de la lettre dans l’inconscient.” *Ecrits* (Paris: Seuil), 517-518.
- Liotard, Jean-François (1982) “Reponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne.” *Critique*, no.419: 357-367.
- Nancy, Jean-Luc (2013) “L’excrit.” *Aléa* 15.2: 312-320.
- 潘怡帆 (2016) 〈重複或差異的「寫作」：論郭松棻的〈寫作〉與〈論寫作〉〉。《中山人文學報》no.42: 29-46。
- Platon (1999) *Gorgias, Menon* (Paris: folio).
- Proust, Marcel (1954) *Contre Saint-Beuve* (Paris: folio).

- Proust, Marcel (1987) *A la recherche du temps perdu I* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- 王德威 (2002) 〈冷酷異境裏的火種〉。郭松棻 (著)《奔跑的母親》(臺北：麥田出版公司)，3-9。
- 楊凱麟 (2011)《分裂分析福柯》(南京：南京大學出版社)。

WORKS CITED

- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini* (Paris: Gallimard).
- Boulanger, Philippe and Alain Cohen (2007) *Le Trésor des Paradoxes* (Paris: Belin).
- Deleuze, Gilles (1993) *Critique et clinique* (Paris: Minuit).
- Deleuze, Gilles (1996) *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Edition de la différence).
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1991) *Qu'est-ce que la philosophie* (Paris: Minuit).
- Descombes, Vincent (1987) *Proust. philosophie du roman* (Paris: Minuit).
- Guo Songfen (2001) *Shuangyueji [Stories of The Two Moons]* (Taipei: Cao Gen Publishing Co.)。
- Guo Songfen (2002) *Benpao de muqin [Running Mother]* (Taipei: Rye Field Publishing Co.).
- Guo Songfen (2005) *Gou Songfen ji [Collections of Guo Songfen]* (Taipei: Avanguard Publishing Co.).
- Huang Jianhong (2013) *Mengtaiqi de weixiao: Chengshi yingxiang/kongjian/kualingyu [The smile of montage: City images/space/cross-domain]* (Taipei: Artco Books).
- Lacan, Jacques (1966) “L’instance de la lettre dans l’inconscient.” *Ecrits* (Paris: Seuil), 517-518.
- Liotard, Jean-François (1982) “Reponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne.” *Critique*, no.419: 357-367.
- Nancy, Jean-Luc (2013) “L’excrit.” *Aléa* 15.2, 312-320.
- Ng Kim Chew (2012) “Chuang, kuang yu tafang: Lun Guo Songfen de yuwai xiezuo” [Window, Frame, and the Outside: On Guo Songfen’s Writing in Exile]. *Journal of Taiwan Literary Studies*, no.15: 9-35.
- Pan Yifan (2016) “Chongfu huo chayi de xiezuo: Lun Guo Songfen de ‘Xiezuo’ yu ‘Lun xiezuo’” [“Writing” Repetitively or Differently: On Guo Songfen’s “Writing” and “On Writing”]. *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no.42: 29-46。
- Platon (1999) *Gorgias, Menon* (Paris: folio).

Proust, Marcel (1954) *Contre Saint-Beuve* (Paris: folio).

Proust, Marcel (1987) *A la recherche du temps perdu I* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).

Wang, David Der-wei (2002) “Lengku yijingli de huozhong” [Fire in the Cold Abyss]. *Benpao de muqin* [Running Mother], by Guo Songfen (Taipei: Rye Field Publishing Co.).

Yang Kailin (2011) *Fenlie fenxi Fuke* [Schizoanalyse de Michel Foucault] (Nanjing: Nanjing University Press).

摘 要

郭松棻深情訴說著戰前戰後的「臺灣存有」，然而他卻不只是一個傳統的「說故事的人」，因為他同時使得他的小說成為一種隱跡書寫，這些故事之所以被書寫，是為了傳遞另一層更為重要的追問，「為何我要寫作？」文學成為充滿異質疊層與嵌套的地勢學，他的每一篇小說都構成具有當代文學意含的「劇中劇」(mise en abyme)。小說的真正主角是「寫作」，或者應該說，每一個小說主角都離不開郭松棻用以構成他的獨特敘事，這是深深蝕入文字肌理的文學思考，而且正是在此鋪展著郭松棻無比重視的「寫作論」。郭松棻更以文字肌理在語言的底層重塑了一種特屬於文學的時間，而小說亦是對這種時間的無窮追問，最終形構了一種獨特的「時間－文字」。

關鍵詞：郭松棻、書寫、後設書寫、時間、當代文學理論

From Writing to Writing: On Guo Songfen's Word-Time

YANG Kailin

Taipei National University of the Arts

ABSTRACT

Guo Songfen warmly recounts the mode of being of Taiwan between the pre- and post-war time. However, he is more than a mere classic storyteller: he made the palimpsest of his novella, which is only written to make another inquiry—“Why

do I write?” Literature becomes a topography that presents itself through heterogeneous linguistic strata. Guo’s novella is the *mise en abyme* that constitutes the sense of contemporary literature. The central character of his novella is the “writing,” or rather, each character is inseparable from his own stylistic narrative, which concerns a literary thought in the depths of linguistic texture. Here Guo develops a method of writing that he highly values. Meanwhile, he further employs the linguistic texture in the abyss of language to re-create a temporality that particularly belongs to literature. His novella in the meantime becomes the endless search for this sort of “time,” which finally forms his singular “word-time.”

KEYWORDS: Guo Songfen, writing, meta-writing, time, theory of contemporary literature