

缺席及錯置的作品： 從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉

潘怡帆

摘要

郭松棻的〈寫作〉與〈論寫作〉是兩篇看似相仿，實則意旨不同的作品。爬梳這兩篇作品的不同特質，將有助於對郭松棻「寫作」特質的進一步認識。〈寫作〉通過寫作者不斷寫也不斷刪稿的徒勞工作，展現作品「缺席」的特質。〈論寫作〉描繪讀者詮釋對作品的「錯置」，展現作品生生不息，永遠有話待說的創造威力。這兩篇作品都是對「寫作」的斟酌，一篇針對「不斷寫」的作品，另一篇則是作品的「總是寫錯」。透過不合意的作品，它們一再回返到寫作的困難，因為寫作是溝通的不斷受阻，它迫使人對使用的語言展開考察。這種由再三思考語言所導致的找不到語言、不斷改又不斷寫的寫作歷程正是語言嘗試蛻變為文學的時刻，亦即作品的誕生時刻。

關鍵詞：寫作、作品、缺席、錯置、詮釋

2017/9/4 收稿，2017/11/24 審查通過，2017/12/21 修訂稿收件。

* 感謝審查人提供的評論與修改建議，使本文更臻完善。

** 潘怡帆現職為國立中山大學哲學研究所博士後研究員。

DOI:10.30407/BDCL.201812_(30).0008

Work Absent and Displaced: From Guo Songfen's "Writing" to "About writing"

Pan Yi-fan

Abstract

Guo Songfen is considered one of the leading writers in Taiwan's literary modernism. This thesis focuses on the research of his two famous works, "Writing" and "About Writing". The two pieces of writing show apparently similar, but in fact different intentions. As the two pieces are distinct in nature, they help readers understand Guo's writing idea better. "Writing" presents a quality of "absence" through a fruitless writing process that keeps the writer writing and rewriting. "About Writing" describes the displacement resulted from interpretations among readers, suggesting that a work is immanent and has a creative puissance for the talk (between readers and author) to constantly continue. Both of the two works articulate "writing": one keeps writing, while the other keeps making mistakes. Through an untimely work, we can observe the difficulty of writing: writing itself showcases the communication constantly blocked. It forces us to examine our own language. Paying attention to what we write is the moment when language metamorphoses into literature, and it is the moment when a work is born.

Keywords: writing, work, absence, displacement, interpretation

* Postdoctoral Fellow, Institute of Philosophy, National Sun Yat-sen University.

一、前言

郭松棻的短篇〈寫作〉(1983)與中篇〈論寫作〉(1993)是兩篇看似相仿，實則意旨不同的作品。¹〈論寫作〉延續〈寫作〉既有的主題發展，兩篇作品無論在人物、情節或結局都具有極高的相似性，然而也正是在強烈的重複感中，一種非故事之辨的「寫作」特質變得清晰可見。一般而言，故事情節的發展與描述最能抓住人眼球，往往也是文本分析的重要對象，然而這卻使某些寫作者針對「寫作」的深層探討，亦即透過「寫作」來釐清「寫作是什麼」的嘗試，可能在故事的強大張力中消彌於無形。通過寫作來思考寫作無疑是對寫作行動最深的自覺，這是在〈寫作〉中始終糾結

¹ 本文主要問題在於郭松棻繼〈寫作〉之後，續寫〈論寫作〉的目的何在？倘若是初稿與修訂稿的關係，則郭松棻似乎不需要也沒有理由將「已完成」的作品和「不完整」的初稿同時收錄在2005年的《郭松棻集》裡，除非這份初稿具備某種必須被同時出版的重要理由，也就是有別於「完整版」的另一種意義指涉，換言之，這個出版的行動似乎暗示著〈寫作〉與〈論寫作〉是必須被獨立看待的兩件作品。而倘若〈寫作〉與〈論寫作〉為意涵不同的兩文，那麼必須追問這兩篇作品的不同之處。關於〈寫作〉與〈論寫作〉異同之辯，可參考潘怡帆：〈重複或差異的「寫作」：從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉〉，《中山人文學報》第42期(2017年1月)，頁29-46。本文亦借重黃錦樹：〈窗、框與他方——論郭松棻的域外寫作〉，收於黃錦樹：《論嘗試文》(臺北：麥田出版社，2016年)，頁228-254，以及董維良：〈小說初讀九則〉，收於郭松棻著，陳萬益編：《郭松棻集》(臺北：前衛出版社，2005年)，頁553-604，二文中對郭松棻這兩篇作品寫作技法上的區辨與思維。目前臺灣已有不少關於郭松棻這兩篇作品的研究，例如王德威：〈冷酷異境裡的火種〉，收於郭松棻：《奔跑的母親》(臺北：麥田出版社，2002年)，頁3-9。該文認為兩篇小說中主角對寫作的我執與計較敘事形式的郭松棻形成後設的對應。黃啟峰：《河流裡的月印：郭松棻與李渝小說綜論》(臺北：秀威資訊，2008年)認為〈論寫作〉擴增了〈寫作〉簡潔的架構，增添了哲學觀察與社會脈絡的角度。簡義明：〈煉字者郭松棻〉，《印刻文學生活誌》第7卷第11期(2011年7月)，頁45中認為郭松棻透過文本的改寫與昨日的自我(〈寫作〉與〈論寫作〉)的出版間隔十年)告別，這同時也是對「寫作」概念更精進的省察。魏偉莉：《異鄉與夢土：郭松棻思想與文學研究》(臺南：臺南市立圖書館，2010年)中指出郭松棻兩作間的改寫關係反映一種不斷生產自我的「寫作」過程。盧乙欣：《從精神分析探論郭松棻現代主義小說——以〈奔跑的母親〉、〈論寫作〉、〈今夜星光燦爛〉為例》(臺中：靜宜大學臺灣文學系碩士論文，2012年)認為〈寫作〉偏重於創作者無法寫作的痛苦，而〈論寫作〉則因為情節鋪陳的增加使得小說意旨較為清楚。此外，朱宥勳：《戰後中文小說的「日本化」風格：鍾肇政、陳千武、郭松棻、陳映真、施明正》(新竹：清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2013年)與湯舒雯：《史的暴力，詩的壟斷——台灣白色恐怖的文學見證、徵候閱讀與文化創傷》(臺北：政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2014年)中對〈論寫作〉的分析較不是與〈寫作〉的比較，而從政治社會觀點著手。

著主角林之雄（寫作者），亦是作者郭松棻念茲在茲，甚至乾脆設成小說篇名提請讀者注意的難題。說故事與論寫作並不一定乖違，這從普魯斯特（Marcel Proust）的《追憶似水年華》（*À la recherche du temps perdu*）可以略見一斑，²更確實地說，縝密的故事安排與寫作的思想往往互為表裡。然而不可否認的是，比起作品內部隱而不顯的寫作機制，精采的故事通常更容易盤據讀者的全副心思。具體的情節也遠比反覆繞著「寫作」問題打轉更能安撫寫作者時而力有未逮的心焦。這些因素不僅影響作者寫作，也同樣說明何以思考「寫作」特質的問題往往如此隱晦與乏人問津。

然而，郭松棻這兩篇看似重複之作無疑破解了這個難題，它們狀似單音重複的故事使讀者離開「一頭栽入故事」的慣性，因為在說故事的手法、情節發展的順序與描述皆差異不大的情況下，讀者很快就會注意到作者的宗旨並不在講故事，甚至可能相反地，作者壓抑著故事的吸引力，以便使讀者在重複的情節中轉而思考作品在故事之外究竟提供了何種意義？一般而言，首先會想到的是〈論寫作〉可視為〈寫作〉的改寫，目的在於提供更多的描述使得初稿〈寫作〉的故事更加完善。³然而，另一種可能是這根本是兩篇朝向不同「寫作」特質的差異之作。爬梳〈寫作〉與〈論寫作〉的不同「寫作」特質將有助於這兩篇作品的分庭抗禮，衍生對郭松棻「寫作」特質的進一步認識。〈寫作〉與〈論寫作〉相距十年，倘若僅將後者視為對前者的改寫，則容易陷入故事的差異比較。而且一旦認為兩作相去不遠，自然會視二者可以「相互取代」，將兩篇作品併為同一篇看待，導致選擇性的釋文，只要出現無法理解之處，便以為能從另一篇作品獲得解釋而非嘗試對作品本身進行深入的閱讀與思考，導致文本分析來回切換在實質上並不不同的兩篇作品之間。⁴無論是借其中之一的描述來闡明另一，或通

² 普魯斯特在這部巨大的小說中兼論繪畫、音樂、戲劇、文學等各個層面的藝術觀點。請參考 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1987)。

³ 董維良認為〈論寫作〉的擴增篇幅主要「試圖呈現小說最後那個特意舉動在心理層面上的必然和曖昧」，更清楚的說，它以一種前因後果的關係補述了更多關於主角的心理分析與描述，以便讀者能更理解主角在〈寫作〉中的一連串「幻想和奇行」，也可以說它就是〈寫作〉的進化、定稿或完整版。此處引號內文字請參見董維良：〈小說初讀九則〉，頁 601-602。

⁴ 本文並非反對「互文性」（intertextualité）的詮釋運用，而比較是認為每篇作品首先應當有各自的獨立性，並具備自我解釋的功能，以便成為完整的作品本身。例如，縱使郭松棻的〈雪盲〉與魯迅的〈孔乙己〉有互文性，然而它們仍是可以獨立被閱讀、分析的兩部內涵豐富、體質健全之作。另一個問題是，同一作者的作品之間是否必然具備可相互

過這篇的故事去理解那篇，都致使了作品認識的紊亂。因為它們儘管相似，卻仍是兩篇而非同一篇作品。較嚴謹理解此二文的方式，應是在體認它們鄰近關係的前提下，分別論述它們各自呈顯的不同寫作特質與作品景致。

二、〈寫作〉，缺席的顯現

〈寫作〉與〈論寫作〉宛如卡農般重唱著同一個故事的曲調：主角林之雄無意間從一扇窗口看見女人的臉，從此傾力於寫作這扇窗。小說透過林之雄對作品的反覆塗改形成無限迴圈，這無疑點出了作者對「寫作」一事的再三窮究，林之雄難以停筆的寫作反映著作品的曖昧處境。一方面，寫作建立在與一般人無異的語言上，它說著每個人都能說的話，與所有人溝通。另一方面，寫作也致力於從人人皆可說的語言當中脫身而出，創造屬於自己的獨特語境以便成為作品。無論是經由修辭或構句等方式，寫作都在製造獨一無二的特殊性。郭松棻的這兩篇小說表面上是寫作的簡單歷程，然而當小說開始陷入主角無論如何都寫不出來、寫作猶如鬼打牆的一再反覆時，它便從任誰都知道的尋常「寫作」蛻變成「到底想寫什麼、什麼東西這麼難寫、寫不出來」的非比尋常、難以捉摸的作品寫作。既溝通又破壞溝通的擺盪創造了寫作的獨特性，這也使得原本用來溝通的語言開始不安於室地搖擺在溝通或歧異的幽微曖昧之中。寫作對語言的各種操演檢證了語言本身具有多重意義的可能，溝通所想達成的一槌定音產生了「並非必然如此」的可能。寫作於是成為語言想像的製造機，⁵它促使語言擁有

驗證的互文性？倘若是，這假設作者在整個書寫生涯中的觀點都必須保持一致，使作品之間的思想不會相互矛盾，而是相互解釋。這一方面是困難的，普魯斯特與布朗肖皆在各自的作品中提出，作者如何在創作的過程中，不斷受到作品影響而改變初衷的創作實情，換言之，作者的思想總是一再變動而非一貫的。另一方面，假設作者觀點的一致性也可能局限（或使研究者忽視）作者內建在作品當中的思想發展與改觀的可能性。然而，上述說法絕非反對「互文性」，而是嘗試反省「互文性」作為研究方法之一的適當性，以便更嚴謹地使用之。本文認為在文本之間確實存在類似概念的相互共振，例如本文後續提到〈向陽〉與〈論寫作〉中類似的語言反省，不過，這絕不意味著它們不能被分別思考，或大同小異，相反地，正是在文本的類似性之間，才更能凸顯它們的彼此差異，也更能從中掘取富饒啟發性意涵的理解，如同〈寫作〉與〈論寫作〉之間。此處說法可參見 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 341. Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka* (Paris: Gallimard, 1998), p. 63。

⁵ 誠如《包法利夫人》作者福樓拜所言：「語言就是一架展延機，永遠拉長感情。」請參見 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1951), p. 505。

不僅止於表面的多重語義（雙關語、反諷、借喻……），而當讀者能獲得作品所刻畫情節之外的體悟時，亦證明語言不僅是溝通工具，也透過激發想像力成為美學表達。

然而，寫作不僅使用語言，也是語言的受害者，因為與讀者的溝通同樣受到修辭表達的多重干擾。雖然並非所有的語言都傾向文學式的語言，像是哲學表達、新聞報導、日記、便條等皆與文學不同，但卻又無法把文學詮釋徹底排除。語言透過使用而被認識，而文學卻無法被隔離於語言（包含溝通的語言）之外，而且總是在語言中創造出使用語言的嶄新方式，挖掘語言本身的潛能。文學作品並不只滿足溝通的功能，而是富含文學詮釋的可能性。此可能性的啟動便足以癱瘓所有語言的溝通功能。⁶寫作是內在於語言的表述方式，作者並非用眾人難以理解的語言來寫作，而是透過作品使讀者開始懷疑自己對語言的認識，進而興起想理解作品的動機。因此如果要理解寫作便不可能跳過這個使它差異於其它語言使用方式而且總是曖昧與雙重的作品特點：它既溝通，也摧毀溝通。

〈寫作〉的林之雄透過自己的作品發現生活中可以順利溝通的語言變成永遠說不清楚的語言，他的寫作一再背離他想表達的意義，使他陷入不斷寫也不斷刪稿的永恆徒勞。〈論寫作〉的林之雄則發現他的作品或語言不斷受到旁人的再詮釋或故事接力，語言的使用過程創造出繁複且差異的多重意涵。這兩篇作品都是對「寫作」的斟酌，一篇針對「不斷重寫」的作品，另一篇則是作品的「總是寫錯」。透過不合意的作品，它們一再回返到寫作的困難上，因為寫作是溝通的不斷受阻，它是對日常語言能力的褫奪，它迫使人對使用的語言展開考察，而這種因再三思考語言所導致的吞吞吐吐，彷彿呼應著林之雄找不到語言、不斷改、不斷寫的寫作歷程，那是語言嘗試蛻變為文學的時刻：一個作品的誕生。⁷

⁶ 某種程度而言，文學寫作中的修辭或譬喻可以視為是為了更精準地說明、溝通而被使用在文章當中。不過，這種「更精準」同樣暗示了存在著另一種「較不精準、雜亂」的溝通，並由此使語言出現不僅止於表面的兩種含意以上的理解可能。它這種必然雙重的存在於是成為完全溝通的威脅與障礙。

⁷ 郭松棻接受舞鶴訪談時曾提到：「〈論寫作〉糾纏的就是這個問題，論這個不可能的事業；你一直想追求，追求一個不可能的東西，所以就只能是近似這樣一種可能而已。」郭松棻以〈寫作〉指出寫作的不可能，同樣地，〈論寫作〉也沒有因為「論述」寫作，而能完全勾勒寫作形貌，因為「論述」寫作仍須透過書寫來表達，也避不開寫作之難。然而，郭松棻並非通過二作中的寫作失敗來諷刺寫作，相反地，「明知不可為而為之」的態度在

(一) 缺席的辯證

〈寫作〉的林之雄寫了又刪，刪了又寫的就是一扇窗，他想寫出心中那扇窗的故事，但卻總是寫下自己不滿意的文字，導致他不斷重複改稿與寫稿。然而直到小說未了，他的「窗口」作品仍未見蹤影，換言之，自始至終，讀者從未讀到林之雄一直在寫或改寫的作品。讀者與其是讀故事，毋寧更是在讀故事的缺席，甚至「缺席」本身構成故事，因為當讀者捧讀作品時面對的其實是一個不在場的在場。然而，缺席並非暗示一種「什麼都沒有」的虛無，相反地，是為了指出文學作品獨一無二的特質：一種使認識「缺席」成為可能的特質。文學使「缺席」能被以無法取消的方式，亦是寫作的方式，持存下來。

以「缺席」為主題的小說並不少見，例如愛倫坡 (E. Allan Poe) 《失竊的信》(*The Purloined Letter*)、巴爾扎克 (Balzac) 《未知的傑作》(*Le Chef-d'œuvre inconnu*) 等都在訴說一個實際上不在場之物 (信件與畫作) 的故事。⁸不過，這不僅是因為「缺席」是個吸引人的故事題材，更是因為文學恐怕是唯一能使「缺席」如是呈現的方法，更確切地說，文學使得原本無法被知覺到的「缺席」成為可知、可感也可討論的對象。真實的缺席或缺席本身無法被討論，它是對在場與存在的徹底取消，因此任何對它的說明都會因「以言說指出」而「使在場」，從而根本悖反了「缺席」本身。這是何以「缺席」無法真正被討論，它是無法被認識的不可知之物，換言之，人實際上不真正認識「缺席」為何物。

在說明，作者對寫作的堅持與熱愛。通過此二作，郭松棻嘗試指出的，不僅止於寫作的不可能性，更重要的是奠基在此不可能性上的可能性，因而他說，論這個不可能的事業，以便能貼近寫作的可能性。此可能性如何開顯將在本文的「故事再生」一節及結論中說明。確切地說，郭松棻的寫作工作從未中止於寫作的不可能性或失敗之處，恰恰相反地，其寫作的可能性與起點正是從此「不可能性」之中得以誕生與啟動。關於郭松棻此處的回應，請參見舞鶴訪談，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》第1卷第11期 (2005年7月)，頁51。

⁸ 《失竊的信》，關於一封信件被盜竊的推理小說。信件的內容不斷透過臆測與穿鑿附會而提昇其重要性與價值 (搜索獎金的水漲船高)，其真貌不僅從未被提及，甚至會隨著故事敘述不斷修改內容。請參考 E. Allan Poe, *The Purloined Letter* (Minnesota: Creative co, 1986); 《未知的傑作》，關於三位不同典型的畫家 (年輕的畫家、成名的畫家與經驗老道的畫家) 面對一張空白畫布品頭論足的過程。從什麼也沒有的畫布上，他們各自闡述 (看見) 藝術的至高展現。請參考 Honoré Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (Paris: Le livre de Poche, 1995)。

所有關於「缺席」經驗的認識皆停留在「在場」，而不是「非在場」本身的體驗，⁹以他人死亡的經驗為例。死亡褫奪存在，使人「缺席」，然而，亡者無法自述其在場的缺席。此外，在世者只能通過對亡者「曾經在場（曾經活過）」的回憶來認識其因死亡造成的缺席，此種關於缺席的認識只透過「曾在場」才成立。例如，人發覺遺失某物，因為對遺失之物懷抱「在場」的記憶，一旦沒有此記憶便如同阿茲海默症（Alzheimer's disease）般，不會感到某物的缺席。由此看來，在世者把在場的另一種型態（曾在場）權當對缺席的認識，進而消除了對缺席的一無所知。

真正的缺席無法被討論，或它只能透過間接的方式，也就是對「在場」的思考而被迂迴的認識。不過，誠如前述，這種奠基於「在場」展開對「缺席」的想像悖反「缺席」的特性，因為絕對的缺席是「非在場」。只有通過「缺席」本身才能獲得對「缺席」的認識，然而缺席的非在場又構成了認識的難題。任何認識都需要存在一對象，而缺席的「非在場」導致認識活動必然落空，因而認識缺席是不可能的。正是在如此的不可能之境，小說寫作的虛構特質成為唯一可能觸及「缺席」之處。

（二）由寫作運動虛構的缺席

〈寫作〉寫的是「寫作」的一再落空。林之雄不斷發現他「所寫」與「所想」之間的落差，於是一再重寫，希望能彌補這兩者間的鴻溝。一方面，越多的寫作讓他編織出關於作品更龐大的想像可能，另一方面，寫作的成果卻只是讓他一再發現自己始終無法跨越從寫作到作品之間的斷裂，他因而感到痛苦，甚至發瘋。從不斷寫的「有稿」重複跌回不斷摧毀的「無

⁹ 如同柏拉圖《智者篇》對「存在」與「非存在」之辨。其中重要的結論之一便在指出「非存在」並非「存在」的對立面，而是另類於存在的「差異事物」。換言之，此「非」字與其說因其前置的「否定」詞而導致成為某物的「對立」，毋寧更接近「另外、其它或它者」之義，指差異於某物的「另外之物」。此另外之物無法透過與它無關之物來「推論」其存在狀態，因為它不是任何物的附庸：「它在存有上並不低於其它事物，且從此必須大膽地肯定，非存有具有一種穩固存在與一種屬於其自身的性質，且，就如我們會說大就是大，與美就是美，且非大就是非大的與非美就是非美的，難道以同樣名義，我們不也同樣說非存有曾經且現在非存有，且它也算諸多樣類別中的一類別？」由是，缺席作為「非存在」，無法通過「存在」被認識，且它必然是所有存在之外的另外之物，這也是何以認識「缺席」可以說是不可能的徒勞追求。此處說法請參考 Platon, *Le sophiste*, tran. Nestor-Luis Cordero (Paris: Flammarion, 2006), p. 257b, 258c。

稿」，¹⁰這種徒勞凸顯出隱含於文學的虛構特質遠不是任何在場的現實，或現實的再現，小說中的「無稿」也沒有因為吻合了虛構之意而使林之雄感到滿足。相反地，林之雄承受的生理與精神上的痛苦似乎說明了郭松棻設想的虛構不僅不是與現實無關的虛幻，而且以影響小說人物的實際感受產生其在場的現實感：郭松棻以林之雄不斷寫作的方式創造了一份根本不存在卻確實「有感」的稿件。從虛構衍生的現實感背反於虛構的特質，動搖了人對虛構的想像，因為它不再可以與現實清楚劃分，而是無可剔除地窩藏在現實世界中，是既虛且實的可能現實之一。虛構的夾纏不休構成對認識的巨大威脅與無從對抗的痛苦，因為它證明了虛構不是簡單的真假二分，而是無從區辨的夾藏於現實。現實的感受可能源自於現實或虛構，這正是以作品實踐的最大虛構，它既涉及貨真價實的勞動付出（寫作），也是作品必然以缺席之姿，以「非在場」的方式在場。如同〈寫作〉這場在虛空中的寫作，無作品可驗證的徒勞（或純粹）寫作。

林之雄寫作卻「無作」，〈寫作〉因為林之雄始終「無作」而無法完結，最終成為寫作純粹且永恆的歷程，因為「無作」則無法休止，而不休止的寫作又無限地推遲作品的誕生，致使「無作」。〈寫作〉是作品缺席之作，不僅指向林之雄的「無作」，也指向〈寫作〉是透過「缺席」的作品延續寫作的過程，換言之，〈寫作〉與其說是作品，毋寧更接近以不斷刪除的運動所虛構而成的一件（假裝有作品的）作品，亦即作品缺席，以便使寫作呼應〈寫作〉，而非背叛它的點上句點，停止寫作。¹¹缺席或非存在的作品並不意味沒有寫，因為小說主角一直在寫作，作品透過一再摧毀稿件的運動而維持缺席，缺席並不是真的無知無覺，而是透過徒勞的寫作不斷有感，成為某種「缺席的永恆在場」。缺席之所以能被標示，是因為林之雄的寫作運動不生產任何東西，以一再「摧毀」而延續，換言之，寫作運動所導致

¹⁰ 郭松棻：「他要繼續砍削（按：稿件）。……他被這些原則折磨著，以致於每天對著空白的稿紙咳嗽起來。他沒有寫出什麼東西。……夜裏他重新回到那一段文字來。」（郭松棻：〈寫作〉，收於郭松棻著，陳萬益編：《郭松棻集》，頁610-613）〈寫作〉中如此寫稿與刪稿的意象反覆出現，讓人油生徒勞工作之感。

¹¹ 此處不相悖〈寫作〉作為一部作品的意涵，而是強調它是由不斷缺席虛構出其作品形象的作品缺席之作，其中寫下的意涵總是有待修改或刪除的，以致最終掏空所有（存在）內容的作品缺席。正如林之雄以不斷寫作的勞動虛構了一部作品的存在，郭松棻也出版了一部以寫作運動虛構作品實質內容的無作之作。從此角度來看，郭松棻堅持了他對寫作的信仰，更將文學中虛構的技藝發揮到淋漓盡致。

的結果是一再的摧毀（即成為「非存在」）而非創造（存在），這種持續的無效積累於是成為〈寫作〉中最奇特也最讓讀者同感痛苦的作品虛構特質，以近似西西弗斯（Sisyphé）無望窮忙的寫作使讀者閱讀著林之雄所寫下的「根本無作」的作品。然而，郭松棻不是要塑造神學的責罰或靈感飄忽不定的神祕論調，他明確指出摧毀寫作的原因來自於「寫不對」。更確切來談，作品的缺席是因為寫不對或寫不好，而不是因為沒有寫。

〈寫作〉的虛構既不只是「捏造」，更不是「什麼也不在」的缺席，而是通過一直寫卻一再被處決的「作品的不在場運動」虛構「根本無作」的在場感。這因此既非對「非在場」的誤解或無感，而是處於從「未有」到「未有」的無止盡缺席，缺席以不斷變化的方式返回「未定的不在」與持續的在「存在之前」。郭松棻讓林之雄的每次寫作都成為必須被摧毀的「不對」之作，使林之雄面對寫下的文字卻感到必須重寫，被不斷導向作品缺席的寫作永遠只能以運動的方式在場，無法完成或固定成任何形象。然而，作品的缺席也是使寫作無法結束而且生生不息的關鍵，因為只有不斷寫作才可能使其逃離於無感的「非在場」，成為一直以「未完成形式」在場的運動。被郭松棻連結往「使消失」而非「使存在」的寫作，它指向作品的必然缺席，也使寫作不因〈寫作〉的完成而一併停止，〈寫作〉的作品缺席使任何對它的形構皆同時是對它的持續書寫。由此觀之，〈寫作〉對作品缺席而非存在的指認，並非不再相信寫作的絕望，而是希冀延續寫作的狂熱與渴望，如同隱藏在林之雄巨大絕望底層的一股拗直不屈的寫作意志。

（三）作品的未完成形式

同一部作品能以不同意義與理由感動或符應各種時空與讀者的差異需求，這是因為它總是能被另一種觀點所詮釋，換言之，它隨時準備成為被認定之外的另一物。相反地，倘若將作品的存在以某種定於一尊的意義固定下來，將導致它失去為任何人所理解與感動的可能性，甚至無法實際地解釋作品在跨越時空與各種分歧評論充斥的情況下，仍舊可以成為經典的理由。對作者與讀者而言，作品都不斷蛻變成「另一個作品」，這無疑摧毀了他們所認定的作品形象，使作品缺席，然而「缺席」的可能性卻使作品擁有被其他領域讀者與思想家所承繼的潛能，並從中再挖掘出更寬廣與豐富的作品意義。作品確實總是「另一個」，然而「另一個」也總已（或早已）內建在作品之中。

經典不受時空限制提供讀者豐沛的思想，又或正因能兼容並蓄才誕生經典，換言之，「變形」是經典的起源。這個特質使作品可以容納所有的理解（相似或矛盾的），並且它作為所有理解的綜合體也獨立於這些觀點中的任何一個。因為作品總已展現多於一種以上的視角，這使它無法從屬於任何單一理解，然而，每種理解卻也都是藉由作品才產生。所有的理解都內在於作品之中，它們以作為作品多重再生的意義說明了作品，任何一種對作品的理解最終都將指出它的「實際所是」遠大於（甚至相反）其理解，換言之，眾人認識的作品總是片面、不足或有出入的。例如郭松棻年輕時不甚感興趣的《包法利夫人》卻是他晚年譽為最具現代性的作品，這部小說既被當做「褻瀆宗教、危害社會風俗與思想」的不良刊物，同時也是感動許多法國心靈的傑作，如此曖昧的認識顯示文學作品始終有著未明的面貌，它還不為人所知或可能改頭換面的意義掌握在未來的讀者身上，因而它總是在誕生之前的存在。

作品沒有一個既定且可供想像的原始存在，這並非否認作品作為書本的實體，而是指其意義的不明確。作品的主要價值不來自書本，而來自於字裡行間承載與傳遞的意義。然而，作者與讀者間對作品意義所滋生的多重理解構成「公認」的傑作，也因此使其內容始終處於無可溝通與不可盡知的獨特狀態。如同林之雄以不斷刪改點明既由他寫下卻非屬他意的作品，郭松棻透過彰顯這層「非從屬」關係間接說明了作品是無法被明確框限的「非在場」。所有對作品的描繪（透過寫作、想像或詮釋）都是對作品理解落差的呈現，這些落差使得任何一種作品理解都只能朝向「不是（全部的）它」的在場。¹²這些「不是（全部的）它」的想像以「非存在」或「存在之外」的方式占據了作品，使它成為「並非無對象可想像」卻無可想像與無內容的純粹空缺。

評論因為分析作品而成為作品的某個切面，然而部分的積累或總合卻無法拼湊出作品全貌，因為只有在整體輪廓已確立的情況下，部分才可能想像出整體。¹³例如林之雄塗改文章間隱約透露的隻字片語（開窗、髒水、

¹² 這並非意味評論內容與觀點的一致才能夠彰顯作品，相反地，這是對作品的局限與怠慢。此處用評論間的矛盾來指出評論與作品之間的不一致，目的不在取消評論的意義，相反地，正是因為不同的評論才能夠彰顯出作品的龐大與深刻影響，換言之，差異且不斷增加的評論才能夠使讀者（眾人）有可能更鄰近於作品的真實樣貌。

¹³ 此處說法參考自班雅明在〈譯者天職〉中曾提到的瓶子碎片的例子。請參見 Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers," in *Gesammelte Schriften*, vol. 4 (Frankfurt am

死貓……)無比零碎地忽而保留忽而刪除,作為林之雄作品的部分,它們或者共同或者分別構築的意象並不能給出一部作品的模樣,因為部分只能以部分的方式被認識。缺了一角的拼圖或可推知其全貌,然而整體形象仍是缺席的。部分總是能激起想像力從而產生對整體的想像,但也正因為部分能投射出無窮且無法篩檢的想像,才使得整體以無窮多種可能的組合成為無法被真正確定之物。換言之,這是由過度想像引起的想像癱瘓,即使對作品整體貌似無可想像(或想像的貧乏),實際上卻處於光譜的另一種極端,是想像的無限可能。這便是作品缺席的可怕與威力所在,它透過想像爆炸般的增生而癱瘓所有想像:為了填補空缺,製造大量對作品的各種想像,這些落差與分歧的觀點遮掩了作品的「並不存在」,亦即它的「以缺席占位」。換言之,它通過自身的缺席,召喚各種想像盛裝前來,以便成為「並非它們其中任何一種存在」的「非存在」,這便是缺席的在場。

〈寫作〉寫「缺席」,它涉及寫作者直面「寫作」的震驚與恐懼:白紙黑字操之在己的寫作與一再感到落空(失控)的「作品缺席」。更甚於此的是,如同郭松棻賦予林之雄失語的症狀,他也以極其絕望的方式徹底根除寫作可能留下的任何痕跡:他讓林之雄反覆刪除的是一份從來沒有真正出場,也沒有被作者以外的讀者讀到,除了主題(窗口、女人)之外別無內容的「根本無作」,這種雙重的不在場(「刪掉」根本「不在」的稿子)是對「存在」的徹底褫奪:缺席自身。

〈寫作〉裡被刪除的並非已知的在場,而是未知之物,因為讀者是透過林之雄的「刪稿」,才發覺到稿件的存在:「他一直修改著這幾段,已經從兩千多字的篇幅,削成目前這個樣子,但還是不滿意。」(〈寫作〉,頁606)換言之,這是一個起源於「不存在」的存在。讀者對稿件(存在)的認識根源自林之雄「刪稿、改稿」的運動,這導致小說中「使缺席」的運動成為唯一對「存在(稿件)」的交代。以缺席作為存在的內容,因為它是唯一透過寫作被持存的在場,換言之,在〈寫作〉中持續的是「使作品缺席」而非「使作品完成」,因為林之雄始終未寫出想寫之物,而是一再刪稿、改稿,因而〈寫作〉中的寫作不僅根源自「缺席的作品」,也因為刪稿而重返「作品的缺席」,這便是以「缺席」為起源所誕生的在場,「缺席」的永恆回返指向了永恆無可考的稿件。

〈寫作〉的真正內容是「缺席」，然而〈寫作〉作為一部實際存在的作品，難道不是對「缺席」的最大背反嗎？此抵觸在郭松棻營造「持續寫作的林之雄」身上弔詭地得到完善回應。作品的缺席較不是對存在的否定，而確切的是與「存在」無關，是認識的一再落差。如同〈寫作〉最終以一抹「誤解」的形象（母親被迫高舉的臉被錯看成是自由神）為結局，暗示對故事的理解也可能是誤解，再次劃出讀者的認識與作品間的鴻溝。換言之，缺席比較不是「不可知」，而是一旦被認識，便已成為「非其所是」，這是何以郭松棻以「持續寫作運動」刻畫「缺席」的緣故，因為缺席觸及「非在場」，是認識活動的全面動員卻從來抓不住任何內容的不斷跌落、失望與徒勞。而也是在這個意義上，文學作品成為「缺席」的唯一代言，因為它總在寫作完成後，以「非它所是」的另一作品（猶如寫作的重新啟動）被大眾所認識。

〈寫作〉與〈論寫作〉的相似衍生兩種理解方式，它們可能是兩篇共存獨立作品，也可能是前後作。第二種理解在形式上恰好複製了〈寫作〉的情節，使〈寫作〉自身同如林之雄刪除稿件的現實版，這同樣暗示〈論寫作〉在刪除〈寫作〉之後，也必將遭遇被更新的稿件〈西窗紀事〉（郭松棻滯留在計畫中的長篇）所刪除的「林之雄式宿命」，換言之，它們都是為了彰顯「作品缺席」而被一再刪除的三篇廢稿。然而，有別於林之雄不見蹤影的稿件，郭松棻卻把〈寫作〉保留在《郭松棻集》裡，形同「刪除」的在場。顯然對他而言，「刪除」非止於無作用或無意義，正如它能使林之雄「根本不在」的稿件呈顯出「有稿」的具體感，它也作為〈寫作〉的內容，使〈寫作〉成為「作品缺席」之作。換言之，〈寫作〉的價值在於它以極致匱乏的「缺席」狀態虛構出貨真價實的作品，這使得它成為文學最強悍的代表之一，也是它有必要區隔於〈論寫作〉，被獨立論述的原因。

三、〈論寫作〉，錯置的再生

（一）〈論寫作〉中的日常性

倘若〈寫作〉與〈論寫作〉不只是同一作品的初稿與成品，¹⁴而且更像是互相增強的兩篇作品，那麼，〈論寫作〉的價值便不在於對〈寫作〉諸多

¹⁴ 將〈寫作〉與〈論寫作〉視為「同一作品」的觀點會局限這兩篇作品分別要指出的不同意義。此外，這個觀點也會導致〈論寫作〉的地位不明。倘若將〈寫作〉、〈論寫作〉，甚

細節的擴增或改寫，而在於如何差異地論「寫作」，以便有別於〈寫作〉，換言之，〈論寫作〉必須能以差異於〈寫作〉的方式重說「寫作」。誠如前述，寫作的核心指向「缺席」，因而〈寫作〉通篇以無法結束的寫作勞動來召喚「缺席」，倘若如此，〈論寫作〉又該如何差異地續論寫作中的「缺席」特質，便是本節的主要問題。

董維良曾提到，林之雄的痛苦來自於透過寫作，他發現「語言被牢套在『純粹經驗』裏」。¹⁵「純粹經驗」的語言充斥在日常生活的溝通當中，因為這種語言是由生活在共同世界中的體驗積累而成，例如作者與讀者都對「窗戶」一詞具有理解的默契，這個默契確保讀者能閱讀且理解並非由他自己所撰寫的作品。然而，對林之雄而言，這種語言默契卻構成寫作的障礙與自我表述的不可能性。林之雄被熟悉的語言所囚禁，因為他想描述一扇非比尋常的窗戶，一扇足以使人瘋狂投入寫作的獨特窗戶。然而，只要他一開始寫作這扇窗，企圖把心中的窗落實成語言文字，這扇窗就會透過純粹經驗的語言啟動與眾人溝通的默契，亦即通過寫作，他描繪的窗戶一再被當作日常經驗（或董維良所謂的「純粹經驗」）中的一扇窗來理解。於是，語言理解的默契成為林之雄寫作難以突破的絕對困境。

原本用來溝通的語言，如今造成林之雄的寫作障礙，別人越是表現出對寫作者的理解，他就越是陷入無法被理解的痛苦，導致他陷入「失語症」和徒勞寫作的瘋狂之境。透過「寫作」，郭松棻巧妙地把「溝通」與「不可溝通」糾結成團，這一方面透過〈寫作〉中越寫越趨近於「缺席」的作品展現寫作的絕望循環，另一方面，由於〈寫作〉與「缺席」間的機制已然

至停留於計畫中的〈西窗紀事〉皆視為同一作品，則最終版本的〈西窗紀事〉顯然才是作品的定版。那麼，一切對〈寫作〉或〈論寫作〉的分析皆會因為它們只是草稿的身分成為無意義的白費功夫。因為作品最終的意旨尚未（或永遠不會）誕生，這使得所有針對草稿的討論都擺脫不了言之過早、斷章取義、誤讀或根本誤判的疑慮。此處說法可參見潘怡帆：〈重複或差異的「寫作」：從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉〉，頁29-46。

¹⁵ 董維良：〈小說初讀九則〉，頁598。關於語言與經驗的弔詭辯證將在後續「日常的專斷」一節中，進行更詳細的說明。倘若〈寫作〉是從作者的觀點切入，〈論寫作〉則更大量的植入讀者的角度。某種程度而言，作者亦是自己作品的第一位讀者，在重讀自己的作品時，作者不僅讀到原初寫下的意義，也會通過重讀自己的文字而衍生其它不同的詮釋，這是何以林之雄會一再改稿或者不滿意已作的原因。明明是自己寫下的描述，閱讀後卻認為必須刪改，因為作為讀者的林之雄讀到與身為作者的自己所寫下的不同的意義，換言之，不僅只有思想決定文字，文字也會誕生新的思想。本文以為思想與文字之間的相互啟動是〈論寫作〉中最富啟發性的辯證。

展開，〈論寫作〉便不可能僅止於此，因為「缺席」作為對〈寫作〉的理解已被認識，並構成新的經驗默契。郭松棻的〈論寫作〉必須更進一步，以便摧毀「寫作」與「缺席」之間正隨著論述逐步趨於「日常化」的可溝通與可理解的默契。唯有如此，郭松棻才能使林之雄既寫作又對此無能為力的痛苦再次通過〈論寫作〉產生差異的展演。這或許便解釋了〈論寫作〉遠溢出〈寫作〉五萬餘字的「說的過剩」。倘若〈寫作〉是對其命運（缺席）的指出，那麼〈論寫作〉則必然是對此抗命的失敗，如同西西弗斯再度推石上山的不認命（石頭終將從山頂滾落），與必然再次遭遇（寫作）命運的痛擊。

（二）日常與錯置：第三種「缺席」

〈寫作〉與〈論寫作〉最大的差別在於，前者營造出極度壓抑並且被靜默逐漸蝕去的「缺席」程序，作品往往在還未完整之前便被匆匆刪除。後者卻宛如敘事的狂歡，每個角色（友人、神父、愛人、醫生、母親……）都擠破頭似地拚命把自己的說法（對林之雄病症、寫作的解讀）往讀者面前送。〈寫作〉是一點一滴陷入無人知曉而「缺席」的痛苦，反覆摧毀讀者並不可見的草稿。這個因缺席從未被人感知的「作品」卻反常地在〈論寫作〉中大鳴大放起來，小說人物們環繞著林之雄的寫作，繪聲繪影地開始從各種角度（關於作者疾病、生命經驗、性格、寫作內容或篇幅等）勾勒作品的模樣。〈論寫作〉因此產生了〈寫作〉所沒有的宛如菜市場七嘴八舌的吵雜感，小說迴盪不同語調與說法的嗡嗡雜響，話語橫溢讓人頭昏腦脹地產生貌似永恆的幻覺與痛苦，「冗長、枝蔓」便是小說所換得的評價。¹⁶對比於短篇〈寫作〉的精煉，〈論寫作〉乍看像老太婆的裹腳布，冗長拖棚導致無可收拾的尾大不掉。然而這些構成作品主體的叨叨絮絮卻貨真價實地展演著〈論寫作〉的主題：過剩所致使的缺席。

本文稍早曾討論過兩種「缺席」。第一種是奠基於存在之上的「缺席」：當存在被取消時，人們會因為殘留對此「存在」的記憶而知覺到存在狀態的改變，此即建立在存在感知中的缺席。第二種是〈寫作〉展現的「缺席」，它是從來未曾在場與根本不在。〈論寫作〉瞄準的是第三種「缺席」：一種因為太過日常、頻繁與無止盡重複而導致麻木無感與視若無睹的缺席。此

¹⁶ 黃錦樹：〈窗、框與他方——論郭松棻的域外寫作〉，頁 236。

第三種缺席並非「不在」的缺席，相反地，它是「存在」過剩致使的缺席，是被漠視或無視的缺席。

表面上，〈論寫作〉中林之雄的作品與〈寫作〉相仿地缺席。然而，差異於〈寫作〉極簡地刪除稿件，〈論寫作〉則不厭其煩地將不存在的稿件四處轉嫁，最後成為龐然巨作。透過小說人物對林之雄寫作內容的聽過與讀過，這個關於「窗口」的作品忽而是《風月寶鑑》的文學版，忽而是倫理悲劇或偷情史，既是被盜去靈魂的聊齋奇譚，也是藝術本質的探索……，諸多的描繪使這篇根本缺席的作品逐步積累成「一部二十餘萬言的著作」、「長篇小說」與只流出幾則斷簡的「摘要」。¹⁷然而，這些說故事的人都不是真正寫作的林之雄，而比較像是其作品的讀者（聽眾）。這一方面使得缺席作品的真貌宛如幽靈般倏顯倏隱於小說的各處，另一方面，如此層層疊疊的安排也使讀者不斷升高對〈論寫作〉中可能藏有「寫作」真相的希冀，並進而注意到寫作因一再被指往它處與它種意涵而重新落空。

故事以錯置的方式被說，因為它們皆非出自林之雄之口，這也是何以〈論寫作〉不斷以各種方式提及大眾的盲目、誤解與私自編造，並指出「這樣廝纏下去，混淆了那窗口的景象，他（按：林之雄）是寫不好的」（〈論寫作〉，頁 428）。¹⁸即使林之雄試圖解釋，話語往往只來得及吐出「我是說……」三字便遭腰斬（〈論寫作〉，頁 406）。由這些相牴觸的關係來看，郭松棻意不在借眾人之口替林之雄寫作，相反地，他的目的正在凸顯這兩者間的落差：一邊是林之雄近乎苛刻與極度節制地句斟字酌，另一邊是環繞著如此削砍到不見蹤影的寫作所衍生的各種故事的可能凹折、放大或亂湊與噴發。弔詭的是，郭松棻讓這些錯置的故事逐步侵吞所有的話語權，遮蔽住林之雄，成為認識〈論寫作〉中林之雄作品的唯一方式，因為他的作品始終缺席。

一方面，這些錯置的內容成為唯一在場的故事，它們確實構成了〈論寫作〉這個作品。另一方面，這些描述並非漫天臆測，而是小說中讀者閱讀後的詮釋。郭松棻巧妙地使每個角色都以某種形式成為林之雄的讀者（他

¹⁷ 郭松棻：〈論寫作〉，收於郭松棻著，陳萬益編：《郭松棻集》，頁 492。

¹⁸ 這句話在這個段落裡表面上指的是男女關係的「廝纏」，然而，隨著此小說前述一路鋪陳下來的各種對林之雄寫作的誤讀，本文以為這個「廝纏」也同時指向那些作品意見對作品意旨的纏繞、左右。

吐露心聲的聽眾、他的治療者、他心靈相通的朋友、他的情人、他的告解對象……），無論他們（讀者）的心態是戲謔、療癒、同理、無所謂或嚴肅，林之雄都曾在他們面前以某種形式（說的、寫的、行動的……）展示過自己的作品。因此，有別於〈寫作〉中著重於作品缺席的刻畫，〈論寫作〉確實更清楚地指出使作品缺席的理由：它消失在不斷被轉向的詮釋理解中。

透過〈論寫作〉，郭松棻仔細地呈顯出可以同時匯集作者、讀者、作品、閱讀（詮釋）四方共在的寫作奇觀。不僅因為小說中剛好安插了這些角色（過去不乏具備這些元素的小說），更因為郭松棻一方面既摘掉了得以檢證所有詮釋的可能性（林之雄根本不在的作品），使所有言說都具備了等量的重要性與不可刪除性。另一方面，他又透過反覆刻畫林之雄的沉默宣示作品主權並未全面轉移。這種與寫作者共處於相同平面上與之對話、對質的時刻是所有評論者與讀者夢寐以求的時刻。然而誠如〈論寫作〉的結論，這種交會最終只導向永恆錯接的誤會，如同作者的日漸沉默與讀者彷彿參透祕密的大放厥詞，作品的缺席與作品的各種虛構同時百花齊放，這些都在說明〈論寫作〉如何以一種「詮釋在場」的方式去呈現（小說主角的）作品不在場。

不過，郭松棻此處所建構的「詮釋在場」並非同如董維良〈小說初讀九則〉或黃錦樹〈窗、框與他方——論郭松棻的域外寫作〉之類的文學評論作品，因為他們評論的是實際存在且外於自身的另一個作品（例如對〈論寫作〉的評論），換言之，評論與被評論的對象往往是兩篇而非同一篇作品。相反地，〈論寫作〉卻是把屬於讀者的「詮釋在場」與作者的「作品」共同混合成同一篇作品：小說以眾人對林之雄的詮釋來填補讀者實際上根本無法也未曾讀到的林之雄的作品。〈論寫作〉一方面作為一個不存在作品的評論，成為它所評論對象的唯一模樣，亦即作品本身。另一方面，它為了凸顯非它自身的作品的在場，導致了對作品的占位與占位的非法性，因為它所占據的是一個不該由它講話的位置（作品的位置），這使得它所吐露出的每個字句都同時迴響不在場作品的低鳴，也更凸顯了作品的不在場。因此，差異於〈寫作〉的「非在場」，〈論寫作〉所凸顯的是「一定在」但卻恆指向一種錯誤的在場，更清楚地說，它是把作品導向缺席的「在場」，是把對作品的詮釋錯認與錯放到作品位置的「錯置的在場」。

相反於「缺席」，「錯置的在場」比較接近一種假設性的占位。「假設」是並未真正發生的構想，某種程度而言，它是不存在的事，因為它不是現實

中已經發生的事實，而只是對某一種情況的虛構。但是，「虛構一種情況」也導致它不完全是「不存在」，因為它總是對「某種情況存在」的假設，就此而論，它可以說是一種「錯置的在場」。本文透過「占位」的例子來理解此概念。日常生活中，經常遇到陌生人上前詢問身旁的「空位」是否「有人」，而很可能得到的答案是「有人」（他馬上到、馬上回來……）。對著明明「空無一人」的位置，卻矛盾地詢問或回答「有人」，或用物件（皮包、帽子等）去替代（未到的）人的占位，這便是「假設的存在」或「錯置的在場」。這是用「假設的存在」去填滿空缺，使空缺指向「存在」，相同地，指出或想像某個空位的過去或未來的狀況（曾經或即將有人）而使現前的空位消失，這便是「錯置的在場」。「錯置的在場」填補了空缺，使空缺不在，不過這並非真正的存在狀態，而是有別於現實存在降臨之前的另一種「假裝在場」，是假設、錯置或暫時植入的非真的「在場」，例如用物件權充人。物件絕非人，這是為什麼即使已通過物件占位，周遭還是會充斥詢問的眼神，如同對「空位」的現實指認：因為這始終是錯置的在場，而非真正在。

〈論寫作〉想觸及的便是作品的「錯置的在場」。一方面，眾人（讀者）的故事都是被林之雄的作品引誘而出，他們幫林之雄說出他寫下的故事。另一方面，即使這些都是為林之雄的作品而說的故事，它們卻總是更貼近讀者自己（而非作者）：「畫家依然沉澱在他自己的思索裏。雖是談著他的朋友，但看起來那模樣是在議論著自己。這一點醫生倒並不以為有何不可。『他以一種無比的堅忍』，畫家繼續述說著他的朋友，……現在醫生這樣想到了自己。」（〈論寫作〉，頁 492）以「議論自己的方式談論朋友」如同讀者對作品的理解方式，這一方面是對作品的歪曲，因為作品並非根源自讀者的想法而作。然而另一方面，這個歪曲卻同時也是無可避免的，因為訴諸自己的經驗（無論現實或想像的）是讀者唯一可能理解他人作品的方式。詮釋因如此不可避免的歪曲，註定透過爬梳作品而喪失作品，〈論寫作〉便是郭松棻透過增添主角周遭人物的觀點與看法來形塑不同於〈寫作〉的，另一種表現「作品缺席」的可能。〈寫作〉是作品的根本不在場，〈論寫作〉則是以「錯置的在場」（詮釋在場）凸顯林之雄根本沒出場的「缺席作品」。相對於〈論寫作〉，〈寫作〉的缺席是立即可感的。〈論寫作〉的「缺席」並非實際上不在場，而是「與作品不符的不在場」，亦即「並非作品」的詮釋在場。因此，〈論寫作〉指出的是隱匿缺席的缺席，是唯獨透過「在場」而非「不在場」才能彰顯的第三種缺席：不正確且非法的存在。

（三）詮釋的非法在場

〈論寫作〉是凸顯「讀者詮釋」的作品，但倘若因此簡單地把這篇作品視為作者想像讀者而建構的作品，則太過簡化其威力。郭松棻透過〈論寫作〉打造使詮釋（而非作品）「現形」的場域，這是為了凸顯「錯置的存在」的作品設計。「錯置的存在」指向讀者內心的感觸，而非作者賦予作品的意義，而唯有強化這中間的落差，才能使〈論寫作〉從作品的正統性蛻變成身分可議並因此活化讀者詮釋的「錯置的存在」。確切地說，郭松棻試圖使其作品〈論寫作〉擺脫「作品」的正統政權身分，化身為在作品當中毫無言論權的非法在場：讀者詮釋。一般而言，讀者詮釋是非法在場，因為讀者並未參與作品創造的過程，他如同置身戲臺下的觀眾，永遠只處在作品之外，對著場內的各種發生指手畫腳（如同虛構的輔助線），在這種定義下，讀者詮釋無疑是作品外圍的思想，再怎麼震撼力十足卻也無法侵入作品內部，或激發任何波瀾。這種「毫無置喙餘地」的無力感證實了詮釋之於作品本尊沒有發言權的立基點，「於法不合」的作品闡述因為不具備定位作品的至高權利（只有作者個人才有）而淪為無意義，此無意義也明白指出作品詮釋之於作品本尊的非法關係。

一反〈寫作〉中營造出寫作者的孤獨感，〈論寫作〉的林之雄身邊總是圍繞著他人富饒的話語，郭松棻讓別人的故事如同滴水穿石般逐步侵吞了林之雄的說話權，他一再調高配角的音量，以便放暗林之雄的角落。然而，被失語症縮限到近乎不可見的林之雄卻奇怪地始終沒有被郭松棻一筆勾消，但郭松棻似乎也從不企圖讓林之雄融入眾人故事的一團和氣中，相反地，他讓林之雄的存在宛如冥頑不靈、無可溝通也無可妥協的團塊，硬生生地盤據小說的某個角落。他讓林之雄的沉默與小說的繽紛步調極度反差化作控訴，指控著劇中其他角色再怎麼精采、吸睛的（讀者）詮釋也不過是對寫作者本尊寫作的竄改。林之雄陰魂不散的在場便是對其他故事非法身分的映襯（即使他什麼也沒說），證明他們所說的「並非作品」，證明就算占據再大的篇幅（幾乎就是整篇作品的篇幅），只要寫作者不滅，他們說故事的身分便仍是入侵者與竄改者，那是山寨版的作品而有別於真正作品。郭松棻精細調校著寫作者與讀者間的勢力消長，製造了真假作品的謎團，也是在這個難以判斷的游移裡，他從作品內部撬開一道原本難以看見的隱形之門：讀者詮釋的在場。

讀者詮釋是一種被動、隱性，甚至非法的在場，因為它議論的是一個不屬於他，也外於他的他人作品。乍看之下，「文學評論」無疑鄰近「詮釋在場」，不過，評論表面上是詮釋在場，實際上卻更接近作品在場。評論雖然出自於讀者或評論家，也確實涉及分析與引述其他的作品，但它主要的目的是為了鋪陳與展開自身論述的觀察與觀點，換言之，它其實是把其它作品引入到自身作品的場域之中。評論在自己的主場（自己的論文作品）中擺弄別人的文本，使評論的作品按照它的方式被理解，使別人的作品成為內嵌於自身論述的一部分。就此層面而言，它實際上是消化了他人的作品，以便強化和成就自身，這使它更接近作品（或等於作品），而非讀者詮釋。因為評論此時打開的是屬於它自己的作品空間，而不在讀者詮釋的非法之境。

精確地說，評論在作為一篇獨立作品的意義上擁有身為作品的合法權，而這個「作品」的合法性在無形中漸漸削弱或隱藏了它的另一個面向，也就是非法詮釋的面向。相反地，〈論寫作〉卻把這個面向的反差重新在作品內部打開，打開如此隱而不宣的非法詮釋之門，或者可視為是使詮釋與作品齊鳴，使它們不再是兩個作品的各說各話，而是被擠入同一個作品中的被迫對話。小說中其他人物（讀者）的話語因為無法另闢戰場，以宣稱、建立自己的「作品」為其詮釋正名，只能卡陷在以林之雄為名的作品裡，成為被圍困在他人作品場域中的非法在場。因此，〈論寫作〉的「讀者詮釋」並非「文學評論」般的作品，而是蝕去作品合法性的非法在場，而也是在如此釐清這篇作品的身分時，我們得以更精確地觀察到作品與評論間的相互關係。

郭松棻把「作者寫作」與「讀者詮釋」匯集到同一篇〈論寫作〉中，這不僅是透過「只有一個作品」的框限來凸顯詮釋越俎代庖，占據林之雄作品的非法身分，更是為了精準地透視作品與詮釋的關係，對作品概念進行更深的理解：使讀者的詮釋成為形構作品的可能條件之一，並使之能內在於或重回作品之中，而非始終處於作品之外。這也是何以郭松棻選擇在〈論寫作〉這個作品當中去揭露「詮釋在場」的原因。換言之，強調「詮釋在場」不是為了非難其多語的暴力，而是為了思考這種多重的理解或想像是否根本地根植於作品的本源性。倘若不把詮釋並置於作品當中，這種內在於作品的多重寫作可能難以被清楚地觀察，因為它總是隱匿於作品與作者所呈顯的一致性身分之中，如同我們將溝通的可能性粗略地對等於認

識的一致性。透過小說情節與人物力量消長的變化，郭松棻彰顯了讀者如何以洪水般不斷湧現的聯想與詮釋來包圍勢單力薄的作者，使其作品噤聲。這一方面解釋了作者（郭松棻、林之雄）的痛苦情緒來自於感到寫作不再屬於自己，而是經由他握筆的實踐一再蛻變成他人的作品。作者因此總有建構他人作品、為他人而非為己說話之感。另一方面，郭松棻更是通過對詮釋的刻畫來為作品的特質表白：作品並非作者私人之物，因為它從不外在於人們彼此溝通的語言。這個溝通的特質使得作品人皆可讀但卻也引發無法人皆一致的詮釋。

溝通的可能性與詮釋的落差說明了作品不僅不止且總是多過於溝通。眾人詮釋的不盡相同凸顯出溝通管道（語言傳達意義）的多重而非單一性。倘若溝通是一致的，則不可能有誤解產生，因為誤解意味著有多過於一種以上的理解，而非毫無理解。因此，本文所謂的「誤解」並非就字面意義指向「錯誤」的理解，而是首先指向「與作者想法不符」的作品理解，亦即歧異的理解，換言之，用「誤解」指涉讀者詮釋並非暗示詮釋的錯誤，而是要指出作者與讀者面對同樣作品的差異認識。就實際經驗而言，語言上的誤解與誤會無處不在，這是「解釋」存在的緣故，「解釋」因而間接證明了溝通一致的不可能性。這也正是〈論寫作〉刻畫的情景：乍看之下，人人皆言之成理，也都表現出對林之雄與其作品的了解與詮釋。然而，林之雄是一個文字工作者，其任務正在錙銖必較每個語詞與理解的關係，這使得他無法因「有所理解」而無視實際存在的理解誤差。這可能也是為什麼郭松棻選擇以寫作者的角色來揭露這個隱身在理解中的「其實是誤解」，因為誠如小說中對寫作理想狀態的描述：「剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨响立起來。」（〈論寫作〉，頁 397）再沒有比寫作者更敏感、斤斤計較遣詞用字的人了。

（四）日常的專斷

董維良說〈論寫作〉中林之雄的痛苦與溝通不良來自於他發現「語言被牢套在『純粹經驗』裏」。¹⁹純粹經驗中的語言顯然並非無可想像的天書，

¹⁹ 此處以董維良的評論為例，主要目的在說明，語言如何被經驗套牢，使溝通弔詭地造成溝通的障礙，使「說」同時亦形成「說」的不可能。其關鍵在探討語言與經驗之間究竟存在的是一致或是斷裂的關係？此質問源自於語言必須透過經驗的認識才能被理解，例如，必須先認識彩虹（有彩虹的經驗），才能理解彩虹的語義。然而，這種認識方式（經

相反地，它是眾人通用、有經驗也必然能理解的語言（如同任何人都能明白「窗」或「女人」的語義）。既然無人不懂，作者何以感到痛苦與溝通不良？這個疑惑同樣瀰漫在小說的其他角色身上，他們明明一再向林之雄展現他們的領會與效忠（友人不離不棄、醫生苦心鑽研其病因、母親不加思索的盲愛……），卻誰也拯救不了林之雄，使他脫離那不知從何而來的痛苦。讀者的領會不但不能緩解作者的痛苦，反而可能使之加劇，這暗示著作者的痛苦正來自於讀者自以為的心神領會，因為與其說讀者領會，毋寧說他們是誤解。

讀者（小說中其他的角色）是通過自己的經驗來閱讀與理解林之雄的寫作，這導致他們把作品中的字句牽引到不屬於作者而比較屬於讀者個人之處，換言之，讀者領悟的是作品對他自己而非對作者的意義，如同〈論寫作〉裡每個人都透過自己的經歷來解讀林之雄的想法。這一方面重申了誤解與「沒有理解」這兩者之間的區辨：誤解總是指出有別於作者想傳達的意義，因此它是作品多出來的（而非沒有）意義。另一方面，誤解揭露了原本藏匿在日常對話中的專斷暴力。誠如前述，誤解並非沒有理解，相反地，正因為它總是呈顯出某種理解，才使人更難去察覺到自己「其實是誤解」的可能。誤解的「有所理解」往往被混同成「已經理解」的證明，使人忽略了所理解內容上的差別，這種對差異的忽視也指出人們在對話時經常透過先入為主的理解，也就是自己認定的想法（或誤解）確認溝通順暢。換言之，我們所執行或認同的其實是自己的意思，而非別人的意思。某種程度上，我們其實只跟自己溝通，而非理解他人，以自己的想法來理解他人的話語，其實是專斷且自我迴圈的溝通。

純粹經驗的語言往往是專斷的，人們把聽見和看見的話語（無論是他人、自己或多方對話的）一律都按照自己的想像來理解。按照己意的理解

驗）同時也造成語言的歧異：各人有不同的彩虹經驗，這導致對彩虹一詞的差異理解。無論「純粹經驗」指向日常經驗或經驗的結晶，林之雄都嘗試將其感受轉化成語言而表達。然而，正是在這裡，林之雄遭遇到說的不可能：被寫下的語言只能以個人經驗（積累自日常生活）的方式理解。讀者或聽眾表面上雖是透過林之雄的描述來理解其經驗，然而，面對其描述內容的解讀，卻必須回過頭來訴諸讀者或聽眾自身的生活經驗，以便能從林之雄的語言中內建出具體、可感知、感受與能被自己所理解的含意。這是何以語言必然被經驗「套牢」之故，也是〈論寫作〉最核心的關鍵，亦即「讀者閱讀（經驗）的介入」。

是把話語放到個人看待世界的經驗框架中，並以為如此的理解放諸四海皆準，例如，林之雄的窗是天下人皆認識的窗。這既使小說中的每個角色都明白林之雄要寫作的事，卻也招致林之雄無話可說的痛苦。表面上的「狀似理解」使人專斷地把多元的世界與私己的經驗同質，用「無視」去剪除自己認識以外的枝節。以此方式達到理解的一致或共識其實是渾然不識差異的「根本沒溝通」。

假溝通不僅強暴了他人的世界，也將自己硬塞入被某種看法所馴服的框架之中成為語言的殭屍，而非以語言去認識或擴展世界，例如林之雄企圖以自己的寫作完成朝向整個世界的作品。在日常的「其實不溝通」中最典型的例子，莫過於話家常的寒暄：早安、你好、近來可好、吃飽了嗎、保重、晚安……，這些形式化的問候語並非為了溝通而說，因為說話者並不預期或等待出乎他意料之外的回應。任何意料之外的回應都可能會頓時使說話者陷入無法接話的窘境，因為事實上問好只是為了問好本身，而非為了了解對話另一方的實際處境，換言之，日常寒暄與溝通無關，它是純粹為了說話而說話的「純說話」。

然而，說話者往往不會注意到這種「其實沒溝通」的狀態。即使處在對話中，他也已經習慣自說自話地「與自己溝通」。這並不是說他從來沒聽見別人說話，而比較是指他總是以自己既定的日常邏輯和判斷去「聽」或理解所有的對話，直到這種狀似通行無阻的（自我）溝通被蓄意破壞或打亂，說話者才會從恍若夢遊的自動理解中大夢初醒。這便是溝通的弔詭所在：唯有注意到理解觸礁，才可能拓展認識，也是在這樣的時刻，溝通才真正發生。「與溝通無關」的日常對話在郭松棻的〈向陽〉裡有很深刻的描繪。²⁰郭松棻將此文中的所有對話引流往吵架，以便凸顯說話的不可能性。溝通毫無可能，因為每次說話都是自我的重申，而非對他人（對話者）看法的認識，說話與溝通的斷裂由是明朗，換言之，說話不導致溝通。鋸木場裡「電鋸嗞嗞的聲音爬滿全身」中斷小說裡發生的吵架，²¹壓倒性的噪音

²⁰ 雖然〈向陽〉與〈論寫作〉是二篇故事脈絡不同的短篇，然而，郭松棻卻在這二篇中放入他對語言的思考。無論是在情人，或作者與讀者之間，我們都仰賴語言來表達與溝通，然而，「同種語言是否保證了溝通的必然性」這是在此二篇小說中都一再被追問的問題。考慮〈向陽〉對反思「溝通」問題的聚焦，有助於理解〈論寫作〉介於作者與讀者間的溝通問題（理解或誤解），因此將此文納入對〈論寫作〉的分析。

²¹ 郭松棻：〈向陽〉，收於郭松棻著，陳萬益編：《郭松棻集》，頁42。

以具體暴力體現溝通的不可能性，也使說話失去意義。小說中提到「日常語言是畸形人格的塑架」(〈向陽〉，頁 53)，²²它透過個人理解的陳套邏輯與習以為常的麻木使每個人都活在「有溝通」的假象之中，這個假裝溝通的「畸形」世界其實是狹隘的一人世界，因為在那裡，人與人之間沒有隔閡或不同，而是如虛構人格的克隆複製。語言表面上的一致性抹除人人的不同(表述內容的差異)，使人在千篇一律的自我複製中建立世界觀，使自己的語言成為監禁認識的牢籠，將自己隔離在他人的世界之外。人人狀似交流，卻更接近自顧自的喃喃自語。因而郭松棻說：「誰要獲得自由，誰就得從那種(按：日常)語言解脫出來。」(〈向陽〉，頁 53)唯有逃開個人理解語言的陳套，才可能重獲說話的自由，也就是與他人展開真正的溝通且「聽到」別人說話的可能性，這也是〈論寫作〉中林之雄處心積慮想做的事情：從眾人熟知的「窗口」中逃逸。

弔詭的是：「話雖這麼說，然而我們還剩些什麼可說的呢？我們用什麼語言來闡述事件呢？」(〈向陽〉，頁 53)郭松棻注意到日常語言的專斷性，認為有必要從陳套中逃開，以便爭回說話的自由。於是，他一方面寫林之雄用寫作尋覓「說話」的可能性，可是另一方面，他也讓如此奮力往外逃的主角最終仍不免跌回〈向陽〉中最絕望的語調：「還剩什麼可說？用什麼語言？」並從此失去說話的能力(失語症)。因為實際上，我們日常所使用的語言便是我們唯一可說的語言，也是我們用來構築所有認識、文學、作詩與交涉等活動的語言，換言之，我們只有一種語言。²³林之雄從拚命寫作中發現「語言被牢套在『純粹經驗』裏」，他也同時明白此「純粹經驗」的語言即唯一的語言，如同郭松棻要他掉入無論如何都逃不出同一扇窗的「鬼打牆」意象。

²² 就文脈背景而言，〈向陽〉中的「日常語言」不無隱射統一語言「請說國語」政策的可能性。這與本文指出日常語言內涵的專斷性與無溝通性並無衝突，因為這兩者皆暗示語言的一致性與溝通性之間沒有必然的等號關係。日常語言的專斷性與無溝通性不因語言種類而有所區別，相反地，這與它營造表面的共通性有關：它透過尋常與無變化的日常性掩蓋語言的特質，亦即多重詮釋與歧義的特質，並因此使人們陶醉於「溝通=理解」的理所當然，而無視於誤解的一再生產。

²³ 此處的「唯一語言」並非指各國家使用不同語言的「語種」之別，而是指人說話表達的唯一工具就是語言。這也正是〈論寫作〉中提到的：「你並沒有站在世界之外，一步也沒有。誰又能從這世界站出去呢？」(〈論寫作〉，頁 460)

郭松棻讓林之雄再三塗改著類似的語句，這一方面顯示所有寫作者皆面臨語言「只有一種」的絕望境地。另一方面，則指出逃離語言的日常專制之法絕非另起爐灶（因為沒有別種說話的可能了），而是「回到」語言當中，誠如由林之雄所不斷重演的同一扇窗正透過劇中其他人物之口而蛻變為千變萬化之窗。〈論寫作〉中的每個角色（讀者）都處在各自不同的生命故事裡，並由此衍生對日常事物的差異看法，而當他們因為林之雄所描述的那一扇窗被共同聚集在一起時，他們便理所當然或渾然不覺的把寫作者的那扇窗各自帶開，帶回他們自己的世界，使同一扇窗轉生成無數扇窗，同如林之雄所言：「世界來到了窗前。」（〈論寫作〉，頁 506）如此一來，這扇擁有無限多故事與不同窗形的「同一扇窗」便不再只是任何尋常人家的窗口，而是任何尋常窗口皆不是。讀者的理解（歧異）使寫作者察覺作品對自己的背叛，然而也正是這些詮釋的差異才使作品脫離作者個人對語言的既定理解，擺脫了個人的日常語言，成為人人皆可從中汲取領悟的「公認」的傑作。²⁴

（五）故事的再生

讀者的詮釋摧毀了作者想要的作品，然而弔詭的是，這個摧毀卻同時具備一種創造或再生的生產性，因為它的在場破壞了一致溝通的世界，並在作者的領土裡種下了語言多重意義的特質。這或許使我們可以理解郭松棻為何在〈論寫作〉中並置如此衝突的畫面：一方面，他讓寫作者宛如和尚撞鐘般反覆且刻板地敲（寫）著單調的聲音（窗、窗、窗……），另一方面，他描寫其餘角色受制於這揮之不去的固執鐘聲，不由自主地紛紛聞聲起舞，使出渾身解數地吐出各種不同顏色與質地的故事。正是在這兩相衝突之中，誰也無法再堅守住自己的日常語言而被迫出走：林之雄被迫納入詮釋而寫作、眾人被迫按照別人（寫作者）的節拍而舞動。誠如林之雄的畫家朋友所言：「『我在繼承他的事業』，畫家說，……他懷疑自己心中那幅雷霹的畫，其實就是那窗口的延續。」（〈論寫作〉，頁 495）

²⁴ 這也是何以〈論寫作〉一方面指出作者與作品的缺席，另一方面，這樣的缺席是透過匯聚大量讀者與閱讀詮釋而展現，換言之，此缺席源自於眾人對作品的「差異想像」，而非單純的「沒有作品」。作者與讀者是經由人人不同的閱讀經驗而察覺到理解作品的不可能性，並通過始終無法接近／認識作品的無限距離中感受到作品其實不在場。因而「作品缺席」並非無此人或無此書，而是此人與此書的無法靠近與無法認識，對於後者的察覺則必須通過實際去閱讀作品，與嘗試認識作者的反省過程中才得以真正開顯。

不同的詮釋使林之雄的窗口千變萬化，然而，這並非意味著其他劇中人（讀者）比林之雄（作者）更具有寫作的天分。每個人都從記憶中召喚出有限的形象，但唯獨當這些單薄的想像被某扇窗的「奇特製法」所匯聚時，才能使這扇窗不再是任何人熟悉的尋常窗口，而是任何窗的「不是」，亦即林之雄（作者）創造的獨一無二之窗（作品）。郭松棻以林之雄寫作為題鋪展作品的層層揭露，那既是〈寫作〉中不斷「缺席」的過程，也是〈論寫作〉中經由不斷摧毀與扭曲的過程而汲取到更多（詮釋）意義的作品壯大。確切地說，郭松棻讓詮釋保有「不合法與暴力」的原始之姿，且與林之雄的（正統）作品並列，無非是為了能盡其所能的展現作品的特質：傑作中源源不絕的意涵在於它能召喚意義的前來，使作品不斷再生。

靜止之物即使龐大，也總有被掏空、用罄與全數破解之時，因為它是可確切看見終點也已經完成之物。唯一能取之不盡也用之不竭之物，必定是尚未停止運動且持續生產者。如此，它才能以跨越時空的意義被各種讀者汲取，這便是作品的特性。作品以被寫下的意義豢養更多的意義，它狀似單一產品，實質上更接近反覆重演生產過程的運動。作品透過寫作的特殊安排吸引詮釋，使之內化成作品，成為作品呈現的面向之一，這便是由作品再生的意義，誠如〈論寫作〉中的畫家提到，「現在喊叫的是他的朋友（按：林之雄），他在那地方向著畫家招引：來罷，這裡嚇不死人的，這裡不是你所能想像的……」（〈論寫作〉，頁 504）。詮釋在作品持續不斷的召喚中返回作品內部，它們因作品的啟發而折射作品意義，如此一來，我們可以明白何以郭松棻必須在無關緊要的人物上耗足筆墨耐心刻畫。這些表面上看似遠離林之雄窗口的贅述（別人的故事與天馬行空的想像詮釋）將會陸續反身成為對同一扇窗的不同妝點。透過如此反覆的遠近調焦，林之雄看見和寫下的「窗口」便一點一滴地喪失尋常窗口的日常意義，成為能不斷變換時空，說盡不同人物與故事的魔幻之窗。因此，董維良說：「這是豐沛而又貧瘠的世界，藝術家想從矛盾中導生希望，從貧困中滋育繁富，在地獄裏窺見天堂。那口破落的窗口造成了苦難，同時也繁殖了光華。」²⁵

作品總是既豐沛又貧瘠，既貧困又繁富，它狀似與日常語言無異，卻又因蘊藏許多出格的理解因而豐富了這些尋常語言的想像，如同作者所言：「所有的故事都在這（按：窗口）裏面了。」（〈論寫作〉，頁 492）經典傑

²⁵ 董維良：〈小說初讀九則〉，頁 598。

作的偉大之處不在於它比別人擁有更多的語言，而在於它能夠透過寫作對日常（共通）語言的重新編排誘引出豐茂的詮釋，並由此繁富了作品的意義。寫作與日常語言的理解保持落差，這個落差使它能貯放更多的想像意涵於字裡行間，豐沛了作品中的每一個描述，這是因為寫作者往往竭力召喚所有語言的（詮釋）意義，並在這種廣納詮釋的鋪展中逕自保持沉默，如同林之雄未曾盡力反駁眾人對他的諸多評價，無論是相關連、矛盾、合理、悖常或差異的，這使得讀者對主角的想法與作品的揭露始終開放且曖昧的朝向各個可能性。〈論寫作〉耐人尋味的最後一幕也許為作品意義烙下最深刻的註腳：沉默的林之雄猛然前傾，他用雙手把母親關愛的臉向天提舉，這個突如其來的暴戾使周圍的旁觀者紛紛搶上嘗試解救母親。「拯救」是觀眾（讀者）原本的企圖，然而，「現在醫生和畫家都捲入這場纏抱中而身不由己」（〈論寫作〉，頁 514），從外觀來看（或者這也是唯一「可見」的部分），他們成為共同（而非目的各異）把母親向天托昇的許多雙手，這個被迫且痛苦萬分的姿態在另一雙偶然介入的錯亂之目（精神病患）中再次幻化（或二度扭曲）成象徵「自由」的美麗景象……，這一連串不斷被錯開的「本意」與「引申義」，既點出作品再現與理解的絕無可能，卻也點出作品之所以輝煌、使人瘋狂與入迷的深沉原因：「是一種幻覺。妄念一旦作祟，現實就被扭曲了。」（〈論寫作〉，頁 480）

作品引誘與生產無窮的幻想，套用作者的話，使「筆尖長出舌頭」（〈論寫作〉，頁 430）。郭松棻曾用「不叫」與「啾啼不停」的兩種鳥來說明彼此不同調的「筆尖」與「舌頭」，就像是說明作品中同時並存的兩股聲音：以沉默發聲的作品意義與鬧烘烘的詮釋意義。長出舌頭的筆尖使作者厭惡，因為那是對作品說三道四的一派唱反調，然而，沒有「啾啼不停」的吵雜則無法使作者關注到那「不叫」作為表達另一種意義的聲音（無聲之聲）。就像〈向陽〉故事中，若沒有經年累月的爭吵不休，則女主角不發一語留給男主角的鳥籠不會在他已習慣吵鬧的心中突然爆開震撼性的巨響，使他長久以來習於爭吵套式的腦細胞一下子措手不及的騷動起來。相對於有聲，無聲成為更強而有力的另一股聲音，如同〈論寫作〉在各種分析解釋的籠罩下，林之雄的沉默顯得更加沉重且巨大，使人無法「聽不見」。這就是作品的聲音，它以沉默引來眾多詮釋，然而同樣的沉默也使得這些詮釋誰也無法先越雷池一步或彼此取代（因為誰都不擁有更多說作品的合法性）。這使得所有的詮釋都不得不捲入這場環繞著「作品沉默」的纏抱，彼此爭鋒

地展現各自妖異與繁華的想像，像一顆光燦燦的太陽，任誰都會沉醉在它某一個美麗的切面之中，卻也誰都看不清楚那核心的色澤。正因為同時知道自己可以看見顏色（讀出作品的某種意義），卻也還沒看清每一種色調，才使得讀者益發不可自拔的深陷於作品的狂熱追逐與閱讀之中。

我們由是明白為何郭松棻以〈論寫作〉並置作品與詮釋，倘若〈寫作〉瞄準的是作品「缺席」的特質，則〈論寫作〉瞄準的便是作品生生不息永遠有話待說的創造威力。透過並置作品與詮釋的兩種角度，郭松棻讓讀者清楚知覺到詮釋一方面是虛構的，如同他用故事中其他角色的「幻覺、個人故事、不相干或不理解的解釋、偏見等」來替沉默的林之雄說話，²⁶但另一方面，詮釋卻也是與作品無法分割地「已經糾纏成一團了」（〈論寫作〉，頁 515）。因為〈論寫作〉正是由這些妄念、狂想與個人生命史的回顧組成的「作品」。不過，此處的移形換位卻不會使得作品內的「詮釋」完全等同於「作品」，因為郭松棻始終透過「林之雄寫作」的「缺席占位」保留著雙方的衝突與對立。

「林之雄寫作」宛如幽魂（因為沒有實際的內容），每隔幾行或幾頁就會透過其他說故事的人口中再次浮現，無論是在精神科醫師自家的飯桌上、畫家的畫布、女友的嫉妒或神父的教義故事裡……，郭松棻始終凸顯這兩者間的不可溝通與錯接，換言之，他讓詮釋始終保持「虛構」的身分，它是有別於作品的作品意義折射，而非與作品混為一談的「就是作品」。閱讀與詮釋皆是從作品中衍生的想像，然而，這些有別於作品的虛構卻不因此不具意義，相反地，它作為作品內在的折射使作品能以作品的夢幻之姿被窺見，這才使得它與作品成為「緊緊纏繞不分」的共同體。

唯有如此，我們才可能明白寫作者的不被理解與閱讀者的深有體悟如何可能並存於同一部作品中。唯有如此，我們才可能明白一部經典何以能耗費一生的長度來閱讀，因為它的作品意義會隨著詮釋和各種引申不斷再生與重生。郭松棻借小說中醫生的說詞清楚地點出藝術家的工作形同「把一個美景放到本無一物的畫布上」（〈論寫作〉，頁 500）。要把眾人皆稱美的美景放到畫布上，談何容易？那幾乎是不可能的任務。唯獨打造一張能反射所有人心中美景的空白的畫布，如同《未知的傑作》中的空白畫布，

²⁶ 盧乙欣認為，神父、行為藝術家、傳教士的角色與橋段也都在提示著創作者所應具備對創作的信仰與熱情。請參見盧乙欣：《從精神分析探論郭松棻現代主義小說——以〈奔跑的母親〉、〈論寫作〉、〈今夜星光燦爛〉為例》，頁 46、53-54。

如同作品的沉默，才能使畫布成為所有人的美景。因此郭松棻說，林之雄的寫作無非就是一次一次地「又降生到語言裏」（〈論寫作〉，頁 511），一次一次借讀者之口被說出、被體現、被誕生也被重生的永恆寫作過程。

四、結論

〈寫作〉及〈論寫作〉以既重複又差異的面貌相繼問世，其重要性在於透過看似重複卻又不斷背反的概念（「缺席」的分層變化）刻畫作品真貌及寫作的延展性。語言一體兩面的曖昧使創作成為可能，它從未離開過普羅大眾，如董維良所言，「也許閱讀的最好辦法也是『陳述』——另一種呼應的敘述」。²⁷「閱讀」與「陳述」的連結指向「寫作」的兩個層面，它既是日常語言的「閱讀」理解，也試圖從這樣的理解當中重新編排語言，以便「陳述」自己的想法。作品無疑也誕生自這樣的寫作過程，正因為如此雷同，才使得讀者在「閱讀」途中握住寫作者「陳述」的筆，使作者寫作的句點成為讀者詮釋作品的起點。在不斷改道的寫作運動裡，作者闡述個人想法的寫作如同〈寫作〉般缺席，然而它的缺席卻未指向末路，而是總以起點的方式，如〈論寫作〉般一再經由詮釋重生。這便是由「寫作」所不斷開啟與取消的永恆作品，其意味著永無止盡的「開始」與不斷由「終點」轉回起點的無止運動。因此，寫作總有必要一寫再寫，如同〈論寫作〉隨著〈寫作〉而來，而〈西窗紀事〉也將以永恆缺席的在場之姿不斷地延遲著〈論寫作〉的最終結局。

【責任編校：郭千綾、蔡嘉華】

徵引文獻

專著

郭松棻 Guo Songfen 著，陳萬益 Chen Wanyi 編：《郭松棻集》*Guo Songfen ji*，臺北 Taipei：前衛出版社 Qianwei chubanshe，2005 年。

黃啟峰 Huang Qifeng：《河流裡的月印：郭松棻與李渝小說綜論》*Heliu li de yueyin: Guo Songfen yu Li Yu xiaoshuo zonglun*，臺北 Taipei：秀威資訊 Xiuwei zixun，2008 年。

²⁷ 董維良：〈小說初讀九則〉，頁 598。

魏偉莉 Wei Weili :《異鄉與夢土：郭松棻思想與文學研究》*Yixiang yu mengtu: Guo Songfen sixiang yu wenxue yanjiu* , 臺南 Tainan : 臺南市立圖書館 Tainan shili tushuguan , 2010 年。

E. Allan Poe, *The Purloined Letter*, Minnesota: Creative Co, 1986.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1951.

Honoré Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris: Le livre de Poche, 1995.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, 1987.

Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1998.

Platon, *Le Sophiste*, tran. Nestor-Luis Cordero, Paris: Flammarion, 2006.

期刊與專書論文

王德威 Wang Dewei :〈冷酷異境裡的火種〉“Lengku yijing li de huozhong” , 收入郭松棻 Guo Songfen :《奔跑的母親》*Benpao de muqin* , 臺北 Taipei : 麥田出版社 Maitian chubanshe , 2002 年。

黃錦樹 Huang Jinshu :〈窗、框與他方——論郭松棻的域外寫作〉“Chuang, kuang yu tafang: lun Guo Songfen de yuwai xiezuo” , 收入黃錦樹 Huang Jinshu :《論嘗試文》*Lun changshi wen* , 臺北 Taipei : 麥田出版社 Maitian chubanshe , 2016 年。

董維良 Dong Weiliang :〈小說初讀九則〉“Xiaoshuo chudu jiuze” , 收入郭松棻 Guo Songfen 著, 陳萬益 Chen Wanyi 編:《郭松棻集》*Guo Songfen ji* , 臺北 Taipei : 前衛出版社 Qianwei chubanshe , 2005 年。

舞鶴 Wu He 訪談, 李渝 Li Yu 整理 :〈不為何為誰而寫——在紐約訪談郭松棻〉“Bu weihe weishei er xie: zai niuyue fangtan Guo Songfen” , 《印刻文學生活誌》*Yinke wenxue shenghuozhi* 第 1 卷第 11 期, 2005 年 7 月。

潘怡帆 Pan Yifan :〈重複或差異的「寫作」: 從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉〉“Chongfu huo chayi de ‘xiezuo’: cong Guo Songfen de ‘Xiezuo’ dao ‘Lun xiezuo’” , 《中山人文學報》*Zhongshan renwen xuebao* 第 42 期, 2017 年 1 月。

簡義明 Jian Yiming :〈煉字者郭松棻〉“Lianzizhe Guo Songfen” , 《印刻文學生活誌》*Yinke wenxue shenghuozhi* 第 7 卷第 11 期, 2011 年 7 月。

Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers,” in *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

學位論文

- 朱宥勳 Zhu Youxun：《戰後中文小說的「日本化」風格：鍾肇政、陳千武、郭松棻、陳映真、施明正》*Zhanhou zhongwen xiaoshuo de “ribenhua” fengge: Zhong Zhaozheng, Chen Qianwu, Guo Songfen, Chen Yingzhen, Shi Mingzheng*，新竹 Hsinchu：清華大學臺灣文學研究所碩士論文 Qinghua daxue taiwan wenxue yanjiusuo shuoshi lunwen，2013 年。
- 湯舒雯 Tang Shuwen：《史的暴力，詩的壟斷——台灣白色恐怖的文學見證、癥候閱讀與文化創傷》*Shi de baoli, shi de longduan: taiwan baise kongbu de wenxue jianzheng, zhenghou yuedu yu wenhua chuangshang*，臺北 Taipei：政治大學臺灣文學研究所碩士論文 Zhengzhi daxue taiwan wenxue yanjiusuo shuoshi lunwen，2014 年。
- 盧乙欣 Lu Yixin：《從精神分析探論郭松棻現代主義小說——以〈奔跑的母親〉、〈論寫作〉、〈今夜星光燦爛〉為例》*Cong jingshen fenxi tanlun Guo Songfen xiandai zhuyi xiaoshuo: yi “Benpao de muqin,” “Lun xiezu,” “Jinye xingguang canlan” weili*，臺中 Taichung：靜宜大學臺灣文學系碩士論文 Jingyi daxue taiwan wenxuexi shuoshi lunwen，2012 年。

