

## 論殘雪小說思辨虛構美學的途徑與關懷\*

陳孟君\*\*

國立臺灣大學中國文學系

### 摘 要

從八〇年代後期迄廿一世紀的殘雪小說，不斷後設地探究如何虛構小說時，不僅不偏廢歷史省思，更縮合創作論與存有論，一層層指出邁入自由又神聖的精神家園的路徑，從而跳脫先鋒文學的侷限。此乃殘雪小說在大陸當代小說史中的重要價值之一，也是本文不同於前人研究之處。即，殘雪小說以神聖救贖與恐怖荒誕的辯證切入，鬆動文革神話的神聖位階，不僅展示人民隱蔽而難以言說的心理世界與時間想像，更企圖以荒誕恐怖的現象激勵出改革開放後的精神家園應以「自由的創造力」為特質，才是真正的神聖救贖。自由的創造力是殘雪小說的終極關懷，也是人的存有價值之一，更是後革命時代的人們省思與轉化革命中國——由包裝著權力話語的各式各樣的敘事建構而成——之道。

**關鍵詞：**神聖，救贖，荒誕，虛構，創作論，存有論

---

\* 承蒙匿名審查者惠賜卓見，特此致謝。

\*\* 國立臺灣大學中國文學系兼任助理教授，電子郵件信箱：d97121002@ntu.edu.tw

## 一、醜惡荒誕與神聖救贖

殘雪的創作關懷攸關生活經驗，童年至青少年階段的遭際尤其深刻。由於父親被劃入右派，其後雙親被發配到勞改場服刑，以致家庭生計陷入困境，承擔重擔的外婆最終飢餓而死，凡此無不在殘雪童年的心中埋下了思索現實的世故種子。殘雪小學輟學後，恰逢文革發軔，遂在家閱讀與自學，竟因此而得以在集體的政治激情中，某種程度地減少她不擅長的人際互動，也某種程度地保有她獨特的本性。當然，不可違抗地，文革後期，殘雪仍有一年多的時間參與上山下鄉的政策。由此可知，本然的獨特個性，以及歷史語境造就的現實世故，兩者形成的張力，成就殘雪小說探索精神世界的深度與厚度。有些評論者認為，視殘雪小說中的醜惡書寫為反思文革的隱喻，是淺層閱讀，由於殘雪小說視野恢宏，不侷限特定時空。固然殘雪小說關注普遍的人性問題，但本文試圖彰顯殘雪生存過的歷史語境，尤其是文革，深刻地影響她對人性的體悟，又如何能輕易論斷殘雪小說為「超現實」，畢竟，殘雪小說一再剖析的自我與人性，何嘗不是為了貼近眾人看不清的現實與歷史。簡言之，上述論點之所以歧異的根本問題是：如何與為何創作小說的「創作論」，構成特殊的殘雪小說美學。

文學作品是藝術的一環，而藝術以美為本質，小說如何呈現美無疑是寫作的根本姿態。哲學、心理學、社會學是研究小說美學的基礎方法，議題包括：社會的脈動、文學的革新與審美的轉換。<sup>1</sup> 因此，本文將考察時代環境與歷史語境如何影響殘雪的文學創作，再分析殘雪小說怎樣從前人的典律範式中突圍，以期革新文學的審美內涵。具體來說，本文聚焦的小說美學是，殘雪小說的重要主題之一——如何思索小說的本質課題——虛構，以及怎樣後設地探討「創作／虛構」小說之道（創作論）。尤其，殘雪小說經常採取的敘事策略是，以屬於美學範疇的「神聖救贖與醜惡荒誕」的辯證切入，旨在探究何謂高妙的小說虛構之道（創作論），更從中派生出高尚的存有之道（存有論），此乃本文所謂的虛構美學。

小說美學關注的審美活動，並非僅止於美的尋找與反映，而是力求生命的提昇，亦即，一方面控訴生命的侷限，另一方面也透過理解世界，創造出生命的無限

<sup>1</sup> 胡經之，《文藝美學》（北京：北京大學出版社，1989），頁 14-16；葉朗，《中國小說美學》（臺北：里仁書局，1987），頁 2。

意義，從而成就面對世界的終極關懷——非功利的超越精神和人文精神。循此，小說美學涉及本體論的根本問題：存有的意義與如何可能。馬丁·海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 表示，存有論乃體現自我理解的生命活力，是一種讓存有延續下去的方法，且該過程是動態性、可能性、歷程性的狀態，並非僵化不動、死氣沉沉的事或物。<sup>2</sup> 正因如此，殘雪小說的美學，使醜惡荒誕與神聖救贖形成劇烈的辯證張力，而神聖乃展現生命存有的奧義，是一種有價值且值得尊敬的生命創造力。易言之，神聖的文革政治信仰崩解之後，該如何從小說的虛構美學中尋找神聖性，作為存有的關懷，或者說，該怎樣使小說的虛構美學以高妙和高尚的神聖性為質地。

神聖的事項在不同的歷史語境中各異，可能是宗教、權力、自由、道德、社會主義等。我們就對殘雪造成相當影響的文革而論，高唱凱歌的英雄美學或磅礴激昂的革命行動，無不投映出社會主義烏托邦與文革神話的神聖光輝，使群眾產生效忠心理與精神依歸。例如，「雷鋒、歐陽海以及今天無數活著的英雄規範是崇高的，他們為了社會主義、共產主義偉大理想而捨己為人。」<sup>3</sup> 此乃體現毛澤東的老三篇之一〈愚公移山〉的教誨：以犧牲的姿態，結合愚公精神與人民力量，力圖移除封建主義與帝國主義，改變世界的宏偉理想與神聖力量從而凸顯。

然而，改革開放後，「在沒有英雄的年代裡，我只想做一個人」<sup>4</sup> 的時局中，革命英雄不再是眾人效法的神聖榜樣，人民又該如何想像身體與反思文革烏托邦？神聖的內涵出現什麼變化？綜觀大陸當代小說史，改革開放後，意圖擺脫紅色經典文藝的美學陳規，包括傷痕文學、反思文學、改革文學，這些文學風潮無不以人道主義和啟蒙主義為基調，激勵著批判極左路線的人民應跟隨政府的最新帶領，堅信社會將會更加光明，昂揚地萌生另一波高尚的理想。然而，行至八〇年代後期，王朔的小說以痞子或頑主示現躲避崇高的文學關懷，並蔚為一波文藝潮流和社會風尚。殘雪有別於此，她在九〇年代以降依然再三思辨支撐存有的神聖力量，這看似固守陳規或不合時宜，實則已不同於八〇年代。正因為無法延續人在八〇年代滿懷改革願景的高尚理想，才更加迫使她在價值體系的崩解中，致力於思索神聖的內裡與質地究竟如何可能。

目前的學界研究，分別探討殘雪小說的醜惡荒誕或驅光崇高。<sup>5</sup> 例如，戴錦

<sup>2</sup> 馬丁·海德格著，王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》（臺北：桂冠圖書，2002），頁 23-38。

<sup>3</sup> 李澤厚，《美學論集》（上海：上海文藝出版社，1980），頁 205。

<sup>4</sup> 北島，〈宣告——給遇羅克烈士〉，《人民文學》，10（北京：1980），頁 33。

<sup>5</sup> 醜惡荒誕或精神嚙語是八〇年代迄今殘雪研究的主流看法，殘雪散文《趨光運動》出版後，才出

華、王斑等均強調，殘雪小說以恐怖和醜惡勾勒出黑暗的地獄景觀，無法通達天堂，希望的光點是子虛烏有的鏡中風景，洗滌淨化的精神救贖甚至並不存在，<sup>6</sup> 神聖性無法迸生。然而，本文認為，神聖與世俗（醜惡荒誕）的辯證能激發出精神能量，藉此才能挖掘殘雪小說長期以來的終極關懷。西方對荒誕有諸多定義，但共同之處是：荒誕是醜的極端表現，隸屬不確定性和否定性的美學範疇，是虛無的生命活動。亦即，人受制於權威話語，不再展望精神原鄉時，遂呈現無中心、無深度、無本源等非理性的精神焦慮，甚至淪為無法擁有精神寄託的受創者。<sup>7</sup> 然而，有些受創者試圖於此絕境或虛無困境中，求索得以脫困、甚至超越的神聖性時，就必須勇敢直面上述的權威與焦慮，這勢必會捲入一場相當激烈的精神衝突，以致於心靈企及神聖性之前，會再度呈顯激昂的表情或暴烈的動作等醜惡現象。也正因這般努力與突圍，故能使荒謬怪誕的言行從不安受創中轉化出神聖性。畢竟，「怪誕是一種審美型態，它通過誇張、扭曲、矛盾、不協調和震驚的作用，打破常規的感官方式，激發新的聯想，發掘新的意義。」<sup>8</sup>

承上，誠如殘雪散文〈生長〉自剖：

瘋狂的生長力導致植物不停地否定自己，每一個時期有每一個時期的圖案，一個圖案完成，立刻轉入下一個階段。我最喜歡看到的，就是那種轉化了。……我最後將生命中的暴力轉化成了我內部的戲，這個戲就是我的文學。無害的暴力如同體育競技場上的搏鬥，將生命的精彩完整裸露地呈現於世人眼前，刺激讀者體內沉睡的生長機制，使之發動內力，進行創造。<sup>9</sup>

---

現一些研究者揭示殘雪創作中的光明境界。前者如楊小濱、王斑、戴錦華，後者如馬福成。

<sup>6</sup> 戴錦華，《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》（北京：北京大學出版社，2007），頁283。王斑同樣認為殘雪小說以精神分裂的方式進行開展，沒有樹立崇高的主體與人物。王斑著，孟祥春譯，《歷史的崇高形象——二十世紀中國的美學與政治》（上海：上海三聯書店，2008），頁215。

<sup>7</sup> 荒誕初步展示於西方存在主義所揭示的焦慮、孤獨、畏懼等現代人的心理。體現荒誕的文學作品，可追溯至西方表現主義、超現實主義、黑色幽默等思潮。如喬伊思、卡夫卡的創作，均呈現無情節、時空錯置、語無倫次等現象。阿諾德·P·欣契利夫 (Arnold P. Hinchliffe) 著，樊高月譯，《荒誕派》（成都：北方文藝出版社，1988）。

<sup>8</sup> Susan Corey, *Toward the Limits of Mystery: The Grotesque in Toni Morrison's Beloved*. 轉引自習傳進，《走向人類學詩學：二十世紀八九十年代非裔美國文學批評轉型研究》（北京：中國社會科學出版社，2007），頁136。

<sup>9</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》（廈門：鷺江出版社，2010），頁48。

〈期待同謀者出現〉同樣表示：

它〔現代藝術〕滌蕩淨化著人的靈魂。……更因為這樣的作品不會給人帶來傳統審美期待的愉悅；人的神經得不到撫摸，反而會無比困惑，甚至痛苦。但打破舊的慣例，突出藝術感覺，發揮「心」的創造力，通過自審的困惑與痛苦來解放靈魂，不正是做一個現代人所需要的修養嗎？<sup>10</sup>

引文說明的正是神聖與荒誕的辯證，及其救贖。本文並非依據殘雪散文的自我解讀，再去闡釋殘雪小說，而是閱讀與研究殘雪小說之後，發現殘雪散文與小說具有可對話性。即本文在瞭解殘雪生平與歷史語境的基礎之上，盡可能以小說文本的開放性分析為主，發掘小說對社會與歷史的回應，至於殘雪呈現生命感知與社會省思的散文則作為輔佐。

固然〈黃泥街〉(1986)、〈蒼老的浮雲〉(1986) 將怵目驚心的審醜敘事發揮得淋漓盡致，本文認為其後的殘雪作品儘管仍延續此特質，並未著力如這兩篇開山之作，而是將關懷視野提升至上段引文所言：受創者如何與荒誕恐怖的過去進行拉鋸，終於激盪出自由的生命創造力此一精神救贖，解放靈魂的神聖瞬間因而迸發，主體的存有價值於焉成形。例如，〈布穀鳥叫的那一瞬間〉(1986) 敘說胸前別著金蝴蝶的小男孩充滿朝氣；〈公牛〉(1985) 描繪那道轉瞬而過的紫光，開啟希望的前景；〈天窗〉(1986) 寫道：「我終於對自己的聲音著了迷，那是一種柔和優美的低音，永恆不息地在我耳邊傾訴。」<sup>11</sup> 於是，殘雪強調：「我敢說在我的作品裡，通篇充滿了光明的照射，這是字裡行間處處透出來的。我再強調一句，激起我的創造的，是美麗的南方的驕陽。正因為心中有光明，正因為有天堂，正因為充滿了博愛，人才能在藝術的境界裡超脫、昇華。」<sup>12</sup> 由恐怖、醜惡、荒誕中翻轉出的博愛，使藝術和存有得以超越，正是本文標舉小說美學中的神聖性，此乃殘雪創作系譜中的突破與終極關懷。

上方引文中，心中的光明或天堂看似抽象，但〈平民的藝術〉向讀者表明：

儘管我探索的問題非常艱深，儘管我的所有小說都可以歸結到人的本質

<sup>10</sup> 同前引，頁 95。

<sup>11</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境》（北京：作家出版社，2004），頁 40。

<sup>12</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 34。

或抽象的人性上去，我的故事和敘說依然帶有濃郁的社會底層的氣味。……我同世俗、同社會的矛盾是一個永恆的矛盾，一種從迷惑、痛苦、徘徊到冷靜、堅定的爭鬥過程。我的作品大部分描寫的就是這個矛盾，這個過程。<sup>13</sup>

引文提及的鬥爭過程與矛盾過程，一如前頁徵引的〈生長〉與〈期待同謀者出現〉，無不說明本文彰顯神聖救贖與醜惡荒誕的辯證之必要，此乃本文曾論海德格所謂的：理解自我生命存有的能動過程。誠如殘雪自剖：「它們都是焦慮、噁心、不滿，以及振奮與幸福摻雜在一起的產物。」<sup>14</sup> 至於引文指出光明幸福中含有的焦慮不安和社會矛盾，其中一環乃一代中國人難以平撫的文革創傷所致。殘雪小說很少明確地標舉出以文革為時間背景，但她擅於塑造鄰居、工作單位、尤其是家人之間相互監視和對峙的恐怖氛圍，格外地令人毛骨悚然，立體地再現詭異的文革現場。畢竟，若無非常時期的經歷，恐不會再三如此嫻熟地營造。

本文第二、三節的研究範圍，以殘雪的短篇小說全集《從未描述過的夢境》(1985-2004) 為主。第二節「失語與真偽」，揭示八〇年代後期以降殘雪在小說界的前瞻與價值：以先鋒的語言實驗思索普遍又抽象的人性之際，仍不偏廢對中國現代性與歷史記憶的反思，甚至直指歷史創傷的症狀（失語），從而突破先鋒文學的侷限。<sup>15</sup> 第三節「告別失語症與開啟創作論的後設視野」，在揭穿權威歷史的「虛構性」及其引發的失語症狀之餘，進一步後設地思考創作論中的「虛構」有什麼其他的可能性。具體來說，本文由神聖救贖與恐怖荒誕的辯證（有別於前人研究之一），探究八〇年代後期迄九〇年代涉及創作論思辨的短篇小說，彰顯殘雪創作旅程的重要價值——長期以來，後設地關心創作論。學界論及後設，主要聚焦在以馬原為代表的敘事圈套，但本文凸顯殘雪小說後設地探究虛構美學，並非遊戲性的戲耍，而是拓展到存有抒情與歷史反思的維度，此乃殘雪在大陸當代小說史中的特殊價值，也是本文有別於前人的殘雪研究之二。<sup>16</sup> 此外，由於篇幅限制，無法全面討論廿一世紀的小說，如湖南文藝出版社發行 2003 年迄 2013 年的殘雪短篇小說

<sup>13</sup> 同前引，頁 38。

<sup>14</sup> 同前引，頁 103。

<sup>15</sup> 學界普遍主張馬原、殘雪等的先鋒小說偏向語言本體的表意，呈現非歷史化的美學傾向。

<sup>16</sup> 迄今學界對殘雪小說的主要評議有四。其一，殘雪小說的審醜寫作，充斥著醜惡醜惡的意象或精神囁語，以反抗美文學，並開掘出中國當代先鋒文學的另一向度。其二，殘雪小說中敘事修辭、意象、主題和策略，再三重複，是否陷入創作框架的局限。其三，巫楚傳統文化的影響。其四，對殘雪小說與西方現代主義文學，進行比較視野的研究。

全集，共五本。然而，簡要管窺，再度發現本文關懷議題的重要性：《垂直的閱讀》是五本之一，〈垂直的閱讀〉依然後設地強調創作論的底蘊——與痛苦恐懼拼搏之後，萌生自由創作的姿態。從本文第三節可知：短篇小說並未完整地論述創作論，而是各自從不同的面向揭示虛構美學的重要性。因此，第四節「如何虛構美學與怎樣救贖」，聚焦在廿一世紀的長篇代表作《邊疆》以什麼途徑一步步後設、有體系地開展虛構美學，藉此如何前往神聖的精神家園，此中的終極關懷為何。固然中短篇小說是殘雪的主力，但首部長篇小說《五香街》已犀利地提問歷史敘事究竟是真實或虛構，怎樣由各式各樣不可靠的話語拼貼而成，第三部長篇小說《邊疆》進一步指出歷史敘事在虛構與真實進行辯證之餘，如何體現神聖性與抒情性的虛構美學。

## 二、失語與真偽：權威的宏大歷史與現代性的突圍之道

殘雪主張其小說屬於新實驗小說，<sup>17</sup> 除卻創新說故事的方式，改革僵化的語言也是迫切的環節，以期增添語言文字的自由度與生命力，從而考掘人性的深層內裡。尤其，殘雪的新實驗小說並非僅止於抽象的審美課題，突破美學陳規的企圖仍攸關中國現代性的語境。追本溯源，自啟蒙時代以降，新的世界體系生成，包括民族國家的社會組織結構，乃至思想、知識、美學的變遷。因此，英國社會學家斯圖亞特·霍爾 (Stuart Hall, 1932-2014) 認為現代性是政治、經濟、社會和文化彼此互動之後所形成的多重建構過程。<sup>18</sup> 尤其，現代性的起源是從傳統社會秩序中斷裂出來，而斷裂 (discontinuities) 亦是第三世界民族國家的現代性特徵。<sup>19</sup> 舉凡五四運動、一九四九年、文革等激進的歷史變革中，無不在追求現代性之時，意圖與過去的落後和封建斷裂開來，但又為了撫平歷史斷裂的鴻溝，遂宣布歷史的結束與開始，即重新定義歷史進程——揭幕一個追求快速更新與持續進步的嶄新時代。誠如齊格蒙特·鮑曼 (Zygmunt Bauman, 1925-2017) 表示，當現代性如此追求秩序時，不可避免地出現秩序的他者，此乃現代性的內在矛盾與複雜衝突——「政治經濟社

<sup>17</sup> 殘雪，〈我所提倡的「新實驗」文學〉，《青年文學》，11（北京：2006），頁3。

<sup>18</sup> 斯圖亞特·霍爾，〈現代性的多重建構〉，收入於爾根·哈貝馬斯 (Jürgen Habermas) 等著，周憲主編，《文化現代性精粹讀本》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁42-53。

<sup>19</sup> 安東尼·吉登斯 (Anthony Giddens) 著，田禾譯，《現代性的後果》（南京：譯林出版社，2000），頁4。

會的現代性」與「美學概念的現代性」所形成的角力。其原因在於，作為文學審美概念的現代性，是以新穎和變動為特徵；作為社會意識形態概念的現代性，在革命斷裂後，則強調歷史連續性，標榜進步，頌揚理性。<sup>20</sup>

中文寫作和民族國家的現代性主體密不可分，體現宏大革命歷史敘事的紅色經典小說／毛文體，也承擔著建構新中國的重任。因此，現實主義的紅色經典小說開展合法性、合目的性與無限進步的歷史書寫，正是提供一套認知體系與情感方式，撫慰人們面臨斷裂的衝擊，但與此同時，也強化革命的斷裂性（與過去的落後與封建斷裂開來）。然而，我們難以由單一的政治現代性來審視之，由於紅色經典文藝既促進斷裂，又彌合斷裂，甚至進化與斷裂不斷辯證，傳統與現代糾葛不已，從而呈現曖昧的現代性。<sup>21</sup>

行至八〇年代中後期，出現現代派的先鋒小說實驗，例如，殘雪〈藝術家們和讀過浪漫主義的縣長老頭〉(1988)：

只因為巨人的絕迹，（想像從前有過的好日子！）我們的人民又過於缺乏自信，才聽憑這些無賴自稱為藝術家。而且縣長也很成問題，他一味地讀浪漫主義，又過度酗酒造成幻覺，如今這可憐的人的腦子被五個騙子攪昏了。<sup>22</sup>

在巨人魅影（毛澤東）的籠罩中，十七年暨文革時期官方推行的（革命）浪漫主義已流於僵化，真正的藝術家該如何突破之，除卻曖昧的現代性是否還有其他可能，是殘雪從八〇年代迄今的自我期許。

我是自發地將文學當信仰的，……通過對語言的顛覆使漢語獲得一種新的功能，使它達到真正的終極關懷。……真正要保住傳統中的那些優秀部分，只能通過顛覆來達到。<sup>23</sup>

<sup>20</sup> 齊格蒙特·鮑曼，〈對秩序的追求〉，收入於爾根·哈貝馬斯等，《文化現代性精粹讀本》，頁 95-108、54-73。

<sup>21</sup> 限於篇幅，無法詳論。陳曉明主編，《現代性與中國當代文學轉型》（昆明：雲南人民出版社，2003），頁 14-18、97-127。

<sup>22</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境》，頁 91。此後，本文第二、三節引自此書，只標明頁碼。

<sup>23</sup> 殘雪，《殘雪文學觀》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），〈什麼是我們的自我〉，頁 26。

由於語言的常規是權力結構的副產品，意圖凝塑民族意識或編碼社會秩序。殘雪小說啟動變異路線——從語言的既定文法與內涵中逃逸，進行語言實驗，揭開符號中的差異，意圖跳脫以（文革）政治現代性為核心的文學範式，更企圖面對極左革命所烙下的恐懼，遂能體現差異例外的另一種批判的審美現代性。循此進而達到的新功能與終極關懷，是後文將說明的：在信仰的純文學中，綻放心靈裡的神聖光芒。換言之，百餘年的中國大陸現當代歷史中，一波波的政治斷裂鮮明地指出，現當代文藝既是社會意識形態概念的現代性產物，卻又對社會現代性進行重新編碼與反思，從而成為他者——美學概念的現代性。<sup>24</sup> 誠如米歇爾·傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984) 對現代性的定義：「歸根結底，是一種思考與感覺方式，一種行動、行為方式」，<sup>25</sup> 帶有內省與反思的氣質，此乃現代性之所以悖反與批判的原因之一。

多數評論者認為先鋒作家馬原、洪峰、殘雪等在文學審美的現代性中，著重語言實驗，明顯呈現非歷史化的傾向。然而，本文認為與其論斷為非歷史化，不如關注中國大陸當代小說中歷史書寫的內在變異，即現實主義的紅色經典小說凸顯「寫什麼歷史」，殘雪小說則探究「如何寫歷史」。此乃八〇年代後期以降殘雪在小說界的前瞻與價值：以語言的先鋒實驗思索普遍又抽象的人性（如神聖救贖或醜惡荒誕）之際，仍不脫對中國現代性與歷史的反思。尤其，殘雪大部分的短篇小說，僅止於述說一個情節的斷片，而非完整的故事結構。恰恰是斷片式的小說情節，反映其企圖擺脫（文革）政治現代性所標榜的「歷史連續性的進化」，改而在流動的文學現代性中彰顯變動與省思，其中，失語的斷裂感與反撥力是重要的小說現象。

〈患血吸蟲病的小人〉(1994) 是具有代表意義的一篇，明確地談論對「歷史」的省思。該文首先描述小人曾兩度以淒苦的語調向「我」抱怨：即使正值冬天，卻令人感到酷熱難耐，「你看我有多麼小，我還沒有長大，就已經到了中年。這都是因為你們這裡太炎熱了，炎熱的天氣影響骨骼的發育。」（頁 189）身體尚未長大，精神卻被迫提前衰老或世故，無論是年齡的時間錯亂，或季節的時間錯亂，皆可能是當年紅色文革的政治氣候太過如火如荼，即使文革結束，小人仍無法走出權威的大敘述體系（文革神話）此一歷史魅影。時間錯亂的歷史創傷這般昭然若揭，甚至還顯而易見地反映在小人血肉模糊的腿上，以及感染血吸蟲的膨脹肚子等病症上。

<sup>24</sup> 安東尼·吉登斯，《現代性的後果》，頁 1-23。

<sup>25</sup> 杜小真編選，王簡等譯，《福柯集》（上海：上海遠東出版社，1998），頁 533-534。

具體來說，小人一出場就小心翼翼地向「我」表明他曾去過蛇島，有幾千條毒蛇在島上激烈廝殺，小人的腿上佈滿毒蛇的齒印，毒汁在小人的血液中循環。其後，小人肚子脹大，表示自己又感染吸血蟲，已逼近死亡。毒蛇是殘雪小說中常見的意象，而談論蛇島的小人面對「我」的善意關心，竟充滿警戒防備，又偷偷在角落觀察「我」，這些怪異行為相當類似文革中人際的緊張、不信任與相互監視，此乃印證方才提及，即使文革結束，小人仍無法走出文革的歷史魅影。循此可知，蛇島上激烈廝殺的毒蛇，暗示牛鬼蛇神的階級鬥爭。有趣的是，小人肚中的血吸蟲寄生在感染（文革）毒蛇毒汁的血液中，象徵小人因血吸蟲的症狀，必須「勇敢直面」文革的毒液與創傷，但創傷難以療癒，甚至益發惡化。畢竟，血吸蟲以飽含（文革）毒汁的狀態，啃噬內臟，是癱瘓生命的必死之症。因此，小人不滿「我」由起初的關心變為沉默，遂強調是以「象徵」的方式，提醒「我」應殺死白鼠，由於老鼠垂死之際的叫聲會讓「我」明白一切。此中的隱喻是：直面創傷、尚且將死的小人意圖以白鼠死亡的象徵，警示沉默的「我」若以失語與冷漠的方式來面對小人所象徵的歷史創傷，無異於陷入精神的壞死。

然而，「我」之所以質疑小人傷口的真偽，乃緣於小人的語言一如歷史創傷予人的錯亂感：小人只對「我」懨懨地傾訴病痛的折磨，卻又精神旺盛、滔滔不絕地與別人閒談。亦即，語言表述令「我」質疑身體創傷／歷史創傷的真實性，而這無疑會增添「我」的煩惱不安，弔詭地，歷史創傷不因語言的真偽夾雜而不存在，反而因此更加鮮明地渲染出歷史氛圍。此乃呼應全文的基調：當讀者跳脫「我」的立場時，其實「我」與小人是各說各話，難辨真假虛實，小說中的歷史氛圍隨之益發濃郁。關鍵的例證：

「誰在說謊呢？你、我、還是他？」我放棄了沉默不語的姿態，開始不厭其煩地詢問小人的歷史，我的口氣小心翼翼地。「這個問題很簡單」他爽快地說，「你的歷史就是我的歷史，看看我的手就明白了。我們有過兩小無猜的時光，你都忘了嗎？」「我從前根本不知道你，你是在我想要沉默不語的時候出現的。」「……你不認識我，因為我長得個子矮小，在人群中幾乎可以忽略，而你在年輕時一直站在人群中。其實那時你只要一低頭，就可以看見我在人們的腿邊鑽來鑽去。」……他說完後就跳起一種奇異的舞蹈，他的動作很像在模仿老鼠偷油，也沒有什麼一定的節奏，但他是聚精會神的。而我，整個身心都被他那種態度迷住了。（頁 190）

站在人群中的「我」不願變更視角，以致忽略在人群中穿梭的「小人／創傷」，隱喻「我」跟隨多數群眾所遵循的單一歷史秩序，無視小人象徵歷史秩序中被迫遮掩的創傷，因此，小人其實是揭示另一種見證歷史的視野。不僅如此，「我從前根本不知道你，你是在我想要沉默不語的時候出現的」，意指：「我」從前未能察覺小人是擬人化的自我心像——在無意識和無預警的狀態中發作的歷史創傷。當「我」終於意識到的同時，也注意到小人出現彷彿酒神般怪誕的舞蹈，顯示當「我」不再將隱喻歷史創傷的小人貶視為血肉模糊的卑賤者，反而為其舞蹈所吸引之時，「我」終於能正視歷史創傷。「我」甚至是被小人舞蹈的態度所「迷住」，意味著「我」與小人秉持一種類似酒神的立場——看似模仿、實則是奇異、擺脫既定節奏的「迷狂」(ecstasy) 心理——與文革對立的民間位置，或與主流認同齟齬的身分想像。藉此才能如引文所言：「你的歷史就是我的歷史，……你都忘了嗎？」即，追溯被遺忘的、帶有創傷的歷史，從而破除「文革太陽／極左國家神話」所樹立的單一歷史秩序。畢竟，「酒神祭儀所代表的正好是原始和民間的力量」，且酒神與日神本是對話關係。<sup>26</sup> 這隱微地回應前文提及小人抱怨的炎熱日頭，及其暗指的文革神話，否則何來難以擺脫的魅影與創傷。

即使小人因血吸蟲病而腹部腫大，有時妨礙舞蹈動作，有時大聲呻吟，有時臉色蒼白，但這正是不可迴避又必須直面的歷史痛感。難怪小人離開後——象徵「我」再度無視歷史創傷，鄰居老頭對「我」怒吼：「你才時時刻刻說謊呢！你這個卑鄙的小人！」嚇得癱倒在地地的「我」，「聽見千軍萬馬從我的背上飛馳過去。」（頁 192-193）與其說小人的語言真偽讓「我」質疑痛感是否真實，毋寧謂，忽略傷口的「我」無法真誠地面對受創歷史，何嘗不是說謊？或者說，「我」沒有反思：歷史之所以虛實參雜的原因在於，歷史乃被語言操作而成，一如小人熟悉與陷入語言操作之中。於是，不察的「我」只能被宏大歷史的巨輪與千軍碾斃。難怪上段引文中，小人當頭棒喝地質問「我」是否「遺忘歷史」——陷入權威語言支配的窠臼，無法直面歷史真相，無異於遺忘歷史。甚至，這般被宏大歷史挾持，何嘗不是失語，畢竟，權威話語為了演義一部前因後果合理又正當的連續進化史，遂塗銷不符宏大者，使之從中斷裂出來。亦即，標榜線性進化的宏大歷史乃建立在人們無法記憶的無數斷裂的歷史流脈之上。因此，無法記憶與表述，形同失語，從而投映現代性的內在矛盾。

<sup>26</sup> 彭兆榮，《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》（北京：北京大學出版社，2004），頁 192、250。

簡言之，長期以來，為了追究失語的癥結，殘雪小說不斷又反覆地省思：由於權力操作等現實因素的介入，記憶於意識感知中是可建構和不可靠，復以語言的模糊與多義，使得以語言記錄的歷史記憶及其引發的時間想像，更是相互矛盾或似是而非。不確定性於是成為殘雪小說中文學現代性的一大特質，以期鬆動以論斷性、整體性與確定性為特質的政治現代性，從而與政治現代性形成或彌合或拉鋸的焦灼關係，與此同時，豐富現代性的複雜維度。

### 三、告別失語症與開啟創作論的後設視野

承上，殘雪小說進一步思索，除了批判歷史失語與揭露現代性的斷裂，究竟該怎麼樣進行語言表達，才有神聖的意義？誠如散文〈日記〉自剖：

我終於找到了最適合自己的記日記的方式——寫小說。的確，我的小說就是心靈日記，這個日記記下的東西同表面的時間沒有多大關係，那裡頭的時間是屬於心靈的。……這種活動是多麼的幸福啊！從此我活在我的寫作中，我就是我的寫作，再也不是別的！<sup>27</sup>

創作小說能讓心靈真正自由，並作為「記日記／記時間」的方式。亦即，小說無論是考掘非理性的心靈或無意識中的自我心像，無非是為了以複雜的感覺結構來批判宏大的歷史記憶並非唯一的時間感知和語言表述，如此一來，小說就不是重複「表面的時間」，尤其，小說「再也不是別的」，而是自由地揮灑自身的所思所想。因此，殘雪小說經常以人物顯發出文學創作力，寓意自由的主體精神，創作論的後設思辨從此開啟。

筆者多年來關注大陸當代小說中的歷史創傷，乃深受楊小濱著作的啟發，再旁及其他中西方學者對創傷與身體的相關研究。<sup>28</sup> 本文不同於前人研究在於，第二節以鮮少受到關注、但歷史寓意明確的〈患血吸蟲病的小人〉為例，彰顯歷史創傷不可避免地須與現代性進行對話。然而，第二節只是墊步，本文旨在關注殘雪小說試圖從權威歷史的「虛構性」及其引發的失語症狀中突圍，遂進一步後設思考創作

<sup>27</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 42-43。

<sup>28</sup> 楊小濱分析殘雪小說中文革暴力與歷史創傷所致的主體分裂。楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009），頁 138-139。

論中的「虛構」有什麼其他的可能性。即，從虛構的政治話語移轉到虛構的小說美學，檢視是否能在主體的分裂與受創中重構主體，或是否能在解構宏大話語的結晶面上重新結晶。

換言之，在後革命時代裡，以小說思辨創作論或虛構美學，是為了間接反撥紅色經典文藝長期以來作為革命中國的唯一範式，強悍支配人們的意識形態。復以，事後性的文革創傷即使到了後革命時代依然餘波盪漾，遂使失語的人們格外迫切地另覓有別於範式的表述／創作出路。有趣的是，光、風、眼、神聖時空是文革神話中反覆出現的政治修辭、程式套語與論述邏輯，當神聖又宏大的「文革神話／國家神話」崩解或虛構化之後，於此歷史魅影的激盪中，殘雪小說以未被政治規訓的神話思維，重新看待風、光、眼睛、神聖時空，另外還運用氣、桑樹、閹限轉換、交感巫術等的神話思維，強化虛構美學所體現的神聖救贖。於是，未被規訓的神話思維與文革神話形成劇烈的辯證，並非二元對立的建構與解構。<sup>29</sup>

### (一)織品／文本：重振生命力之氣

〈關於黃菊花的遐想（之一）〉(1988) 創作於八〇年代末，預告殘雪小說自此堅持到九〇年代乃至廿一世紀的終極關懷——思辨以自由為本的小說虛構美學。該文首先描述老姜在荒誕的行為後，感嘆那「真是藝術的傑作」（頁 74），又表明他那觸電似亂顫的手指頭是「創造力的體現。」（頁 75）

我們的結合發生在很久很久以前的一個雨天。我記得他原來是我們家的食客，又是一個影子一類的東西，只有你靜下心來專心致志的時候，你才覺察到這種東西的煩擾。（頁 77）

<sup>29</sup> 有關眼睛修辭，如文革宣傳畫或樣板戲中的人物視線，總是整齊劃一地朝向同一個方向，彰顯革命群眾具備提體與共同的奮鬥目標。至於風的政治內涵是，1957 年毛澤東在莫斯科發表談話時，提出著名的東風壓倒西風的觀點，意指社會主義的力量能優勢地壓倒西方帝國主義的力量。再論神聖時空。例如，杜鵬程《保衛延安》以史詩的格局，開展英雄經歷各項艱險的革命戰鬥後，終於使建國大業的根據地延安成為名符其實的政治聖地。此乃伊利亞德 (Mircea Eliade, 1907-1986) 所謂神聖空間的形成：藉由更新土地的儀式，象徵由混沌轉化出宇宙創生般的時刻，使一己的住所／延安／新中國能定位在開天闢地般的世界中心，展開充滿曙光的新生活與新秩序。此外，恩斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945)《國家的神話》，以符號哲學揭露統治者以非理性的神祕力量作為政治神話的技巧，以判斷句的語法將極權意識形態潛移默化為人民的認知，藉此塑造合法性與神聖性之時，也因粗暴宰制人民的思維，使神聖蒙上虛構色彩。毛澤東，《毛澤東文集》第 7 卷（北京：人民出版社，1999），頁 329；杜鵬程，《保衛延安》（北京：人民文學出版社，1979）；恩斯特·卡西爾著，范進、楊君游譯，《國家的神話》（北京：華夏出版社，1998）。

與其說「我」（如姝）察覺到身為食客的老姜，毋寧謂察覺到食客應揮灑的謀略與創造力。因此，「我」的「專心致志」，是為了把握創造力。由此可知，老姜是「我」的自我心像。然而，老姜的醜怪身體與荒誕言行，投映出「我」難以把握創造力的困擾。由於創造力如影子般地難以捉摸，即使專心致志地投入創作，也未必能有效地發揮，於是分外渴盼題目所謂的「黃菊花的遐想」。與其說「我」對黃菊花產生遐想，毋寧謂「我」萌生黃菊花般的遐想——「我」興發「遐想／自由想像／創造力」時，能猶如黃菊花般地散發清香。全文多次提及在花香中，「我」和老姜一起想像如夢般自由又跳躍的意境。例如，「你提到過的某種花，我聞到了，那有什麼。我每每於空空如也的意境裡看見海浪和崖壁。」（頁 80）

於是，全文最後發問：「黃菊花究竟開放在什麼地方啊？」（頁 78）所謂地方，確切來說是，「我」在什麼樣的時空中能創造出獨特的意境？對此，〈關於黃菊花的遐想（之二）〉進一步回應：

的確有過某種奇想！那是既不同於仙鶴，又不同於海岸的一種意境，它往往出現在早晨灰色的牆壁上，或中午明亮靜謐的群山間，我們不能完全看見它，只是聞到一股似有似無的氣味，那時我們如周身注滿活力，……那種氣味要在房間裡停留一整天，如姝變得像姑娘一樣嬌柔多姿，活潑歡快。她從抽屜裡翻出十年前扔下的粉紅毛線來，說馬上織一條「驚人的披巾」。……老頭的事永遠是一個謎。……我〔老姜〕和如姝都為這事思緒萬千。（頁 82）

於此引文前，文中提及文革衝擊主角的例證是，海水朝城市洶湧地席捲而來，海濤聲清晰不已，一如文革許諾將帶來波瀾壯闊的大改變。此時，一身濕淋淋的老頭闖入「我」家，且一屁股坐在床沿，狡詐又酸溜溜地說：「黃菊花開得真淒慘。」（頁 81）<sup>30</sup> 強勢摧毀如姝致力於把握黃菊花花香所象徵的創造力，這令如姝莫名恐慌與不滿。突圍的關鍵在於，獨立引文中，似有若無的清明之氣象徵創作力已將屆顯發的狀態，如姝因而示現活潑潑的精神（奇想），甚至立刻織出一條「驚人的披巾」。殘雪小說經常以網或披巾象徵文本 (text)，編織行為則寓託創作文本此一活動，能充分地將生命力之氣揮灑得淋漓盡致。因此，引文中難以言說的特殊意

<sup>30</sup> 〈關於黃菊花的遐想（之二）〉將第一人稱「我」轉為老姜的視角，至於本文上段談及的「我」是「之一」的如姝。之一與之二中，第一人稱「我」的轉化，說明如姝與老姜形成鏡像關係。

境，乃黃菊花所在的創作天堂：在象徵發揮自由意志的早晨、中午、那時、馬上等「充滿活力」的精神新生的時刻，終於擺脫十年（文革）中各種話語的框架成規，中年婦女如姝於是「思緒萬千」，甚至變得如少女般青春有生氣。

黃菊花的香氣之所以能使如姝「周身注滿活力」又有生氣的原因，本文以同具香氣意象的〈雙腳像一團魚網的女人〉(1993)，予以說明。〈雙腳像一團魚網的女人〉以超現實又荒誕的筆調，刻劃祖母有時於深夜與年輕女子滔滔不絕地交談。此時，孩童泥朱目睹：

現在燭火燃得很大了，隔著燭光，泥朱看見一只溫潤的、年輕女人的手攔在祖母的左肩上，……用手往祖母背後探去，卻發現除卻了風，什麼也沒有。當然，有一樣東西，是一朵紫玫瑰，祖母的左肩上別著一朵紫玫瑰，……幽幽地發出暗香。……似乎一朵巨大的、火紅的絹花正要從她口中飄出，那紅光將她瘦長多褶的藍臉映得分外生動。（頁 143-144）

祖母口中飄出的絹花象徵生命力之「氣」的展示，呼應宛如「風」的年輕女子，女子的青春又與祖母「多褶的藍臉」所寓意的年歲形成時間張力。尤其，當泥朱與祖母一道做深呼吸時，祖母將手搭在泥朱肩上，年輕女人也將手攔在祖母的肩上，佯宛若進行一場詭譎的神秘儀式。泥朱感到自我、祖母、女子三位一體地進行精神互滲與時間角力，<sup>31</sup> 三位一體隱喻自我分裂成三種時間形態：反思往昔的意義、考察此刻的漂泊、探詢未來的依據。即以不同年齡的三人使生死拉鋸具像化，如此的錯置，交織出複雜的時間之「網／文本」，呼應篇名「雙腳像一團魚網的女人」。瓦爾特·本雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 類比文本與織品 (texture)，即以織品的經緯線相互纏交的網絡特質，比喻現代文本的新形式。<sup>32</sup>

簡言之，雙腳如網的年輕女子出現後，才形成的三位一體的儀式中，泥朱恍惚間見祖母左肩的花朵超現實地綻放，「幽幽地發出暗香」。由於左肩靠近心臟，花

<sup>31</sup> 《金枝》提出該神話現象乃建基於交感巫術和順勢巫術的核心概念。弗雷澤 (J. G. Frazer) 著，徐育新、張澤石、汪培基譯，《金枝》（北京：新世界出版社，2006）。

<sup>32</sup> 文本 (text) 的原意隱藏在拉丁文的字義中，即與紡織品有關：textus (texture 網、質地)、textum (織品)、textere (tissue 纖維、絲線)。本雅明表示：「拉丁詞 textum 的意思是『web』。沒有哪一個人的 text 能比普魯斯特的 [text] 編織得更緊」。Walter Benjamin, "The Image of Proust," in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 202；童明，〈解構〉，《外國文學》，5（北京：2012），頁 107；童明，〈互文性〉，《外國文學》，3（北京：2015），頁 87。

朵的香「氣」涉及生命力的寓意，而且，三人的呼吸「氣」息變得悠長時，空氣中竟又瀰漫著樹木的香「氣」。葉舒憲由甲骨文的造字結構、聲韻學、《莊子》「生物之以息相吹也」等文獻，推論「息」是能生長變化的氣，遂具有生命力。<sup>33</sup> 例如，吹氣的造人神話乃源於初民認為靈魂和呼吸是一體的觀念。詹姆士·弗雷澤(1854-1941) 同樣表示：「一般都認為靈魂是由軀體的天然孔竅，特別是由口腔和鼻腔出入」。<sup>34</sup> 亦即，呼吸是人體內的氣流，生命才得以維續，而風是大自然的生命之氣，兩者在初民的神話思維中解釋人的存在和來源。有鑑於此，祖母向泥朱說道：「當你心神渙散，思想和語言處於游離狀態時，她〔年輕女子〕便出現得十分頻繁。」（頁 143）當祖母試圖重組語言與思想時，與其說感受到年輕女子如風，毋寧謂在三位一體的儀式中，仨因氣息悠長，遂能敏銳地感受到心中的「風／生命力／創造力」，從而振奮精神的昂揚。

## (二)多義的時間：虛構美學中自由的契機

〈雙腳像一團魚網的女人〉論及氣、文本與創造力，又以仨交織出的時間之網隱喻創作文本之道，問題是，時間辯證與自由創作的關係為何？這牽涉到權力操作。

許多年前，曾經有腳的年輕女子不斷地邁步前進，手裡拿有「許多副」閃爍著陽光的黑邊眼鏡，卻無法「空手」自在地步行。與此同時，女子雖與祖母保持距離，卻對祖母瞭若指掌（頁 143）。這般詭譎又緊張的人際關係，經常出現在殘雪小說中，極可能渲染的是文革氛圍，暗示拿著眼鏡的女子以政治太陽所蘊含的意識形態來規範眾人的觀看之道，難怪引發祖母不停地打量與注目，但視野隨之受限。又如，祖母指出，曾經有腳的年輕女子「排斥一切人與你的聯繫，可以說是內心十分殘忍，也可以說是十分專一，十分執著什麼的。」（頁 147）這似乎暗示階級鬥爭中的人際排擠。此後，雙腳如魚網的女子不再與祖母「保持一段距離」，反而就頻繁、親近地出現在祖母的思想語言呈現游離渙散之際。有趣的是，曾經有腳的女子保持距離、「精神奕奕地框架」有所警惕的祖母，較諸後來不保持距離地貼近「渙散」的祖母，看似不同，其實相互指涉。亦即，人民受權力支配時，政治態度不得不表現得昂揚激進或精神奕奕（如滿手眼鏡的女子），然而，這般大聲附和而無暇獨立思考，極可能在激昂之餘，深感疲倦，畢竟，偽裝的政治激情何嘗不是以

<sup>33</sup> 葉舒憲，《中國神話哲學》（西安：陝西人民出版社，2005），頁 360-374。

<sup>34</sup> 弗雷澤，《金枝》，頁 182。

不思考的精神渙散為本質。

換言之，像祖母這樣的渙散者，意味著難以被「渲染政治激情的權力」全然地整飭或統合。因此，當女子不再保持距離、能夠貼近精神渙散的祖母時，暗示女子不再依恃權力，此時，女子的雙腳已如魚網，不再是上段所述：隨著陽光的時間運作，不斷步行前進，象徵她符合極左文革標榜的現代性，是連續的線性時間進程，昂揚又前瞻。既然人的存有是建基於時間，唯有人能夠自主地運用時間，才有自由思考的可能，包括自由地直面此刻與歷史。因此，時間議題是殘雪小說中常見的關懷。再以一段充滿時間張力的段落為例：

她〔雙腳如網的女子〕的模樣十分獨特，但我們見面時的情景總是一個奇蹟，我〔祖母〕沒法對你〔泥朱〕描述這個奇蹟。……我說不上她是美麗還是醜陋，她給你的感覺無法確定，惟一可以肯定的是她有一副誘人的嗓子，我可以徹夜不眠地與她談話，就因為她的嗓音。……似乎是年輕女人那誘惑的聲音，泥朱卻看見祖母的嘴唇在動。動過之後，那嘴裏果真在吐出一朵碩大的紅花，像是木芙蓉，又像是人造的絹花。這時她全身緊繃，如箭上的弦。……也許，祖母正受著那女人的折磨，也許她竟是與她——這個所謂的忘年交的朋友進行殊死的搏鬥。……〔祖母〕「有多少人經歷過這樣的瞬間呢？當各種各樣的樹木的香味瀰漫於空中時，人就會忘記自己的年齡。你覺得我的模樣很可怕嗎？」……當時他倆與那人擦身而過，留下一股新鋸開的樟木板的香味。（頁 146-149）

祖母如今無法確認女子給人的感受，乃緣於現在的女子有別於昔日的權威氣質。既然在祖母的回顧中，（女子的／文革的）歷史呈現不確定性，這反而使各種歷史詮釋的開放性契機萌生，鬆動往昔單一的權威歷史成為可能。最終，與其說祖母與女子進行殊死搏鬥，毋寧謂忘年之交的兩人體現時間的交鋒，如嘴中漂浮的紅花、空氣中游離的氣味與緊繃的祖母所形成的張力，包括老邁（祖母）與新生（紅花）、永恆（忘記年齡）與瞬間（香氣）、緊湊（緊繃的祖母）與緩慢（游離的氣味）等時間辯證。祖母這般形象化地呈現「時間的多義性」，一如在三位一體的儀式中女子的魚網狀雙腳，象徵由包含過去、現在、未來的時間維度所編織而成，而網眼則意味著時間縫隙尚待多元地填補人們各式各樣的時間感知。唯有如此看待時間，仁

才成為忘年之交，彼此真正地認識與對話，不再隔閡地保持距離。

再詳論泥朱與女子的互動。常人認為女子的長相恐怖，但祖母認為是難以描述的奇跡，隱喻常人畏懼於：文本具有挑戰姿態的奇特創造力。至於泥朱則覺得女子的長相其實是模糊不清，意指創造力的意義之於泥朱仍難以瞭解，但他需「弄個水落石出」（頁 143）。途徑是，泥朱感到祖母在黑暗中睜著眼，眼珠是酒紅色之時，泥朱便察覺自己的眼框化成網眼般、穿透後腦的空洞，而這正是女子相貌的特色——「從她後腦看去，也能看見許多的網眼。」（頁 142）即泥朱必須正視「穿透後腦的空洞」的象徵：正視黑暗、恐怖與死亡所釀成的精神空洞，才有可能看清女子的長相。由於曾經有腳的女子反映一段權威的極左歷史，雖然女子雙腳如網之時，已從中跳脫，卻仍帶有創傷陰影，如後腦的洞，又如女人的手：

那手本是十分柔潤的，觸在臉上卻覺得很堅硬，有點像塑料製品。它停留在臉上，並不撫摸，所以他感到很不舒服。驀地，一種恐怖之情油然而生，他覺得他的臉，他的整個軀體也正在變成冰冷的塑料。脈搏越來越慢，簡直快要停跳了。……那種感覺並不適合於她，那種感覺是無窮無盡的，既沒有開端，也沒有結束，如窗外無邊無際的暗夜。（頁 147）

泥朱唯有正視創傷，甚至在「無邊無際」又恐怖的黑暗的激盪下，體會雙腳如網的女子已有別於權威的支配，泥朱才能跳脫「塑造人」的強權所引發的歷史創傷，直指「權力不適合她」，進而在歷史漏洞中重啟如漁網般的、需要重新填補的文本。畢竟，塑料製品是被樣板化與模式化的塑型，塑型成品後，難以再改變，相對地，漁網具有隨物賦形的包容性與多樣性。

關鍵在於，上上段的引文中，雙腳如網的女子以誘人的聲音陳述時，泥朱卻見祖母的嘴唇在蠕動，彷彿兩人在自由的陳述表達中互為投影，形成鏡像關係。無論是祖母蠕動的嘴唇，或身體繃緊如箭上的弦，顯示祖母受到女子的刺激，正在腦力激盪中，難怪祖母不久就出現嘴裡吐出紅花等的荒誕現象。就在這個殊死搏鬥後，終於「瀰漫香味的瞬間」，正是象徵祖母非常努力地捕捉與發揮的「文本創作力」之氣，也是全文以吐出紅花等荒誕書寫所激勵出來的神聖力度，而這奠基在上述兩人得以對話的前提——時間的多義性。此乃不同於極左文革所標榜的神聖，是建立在單一權威的集體記憶和未來美好的線性進程之上，畢竟，於此唯一框架中，自由

創作如何可能？綜上，在三位一體的鏡像關係中，女子從有腳到成為魚網的演變過程，投映出祖母終於自單一又極權的時間規範中游移出來，改由多義的時間辯證或多元的歷史詮釋來進行創作與生成語言（如女子的聲音不但誘發祖母表述，還頻繁出現在祖母思想語言游離之際），才有自由創造的契機（一如上述瀟灑香味的瞬間），煥發出一股創造「表達方式」的自由能量，從而說明漁「網」乃開放性文本的象徵。

### (三)光：自由的神聖意象與底蘊

〈天堂裡的對話〉(1987)、〈從未描述過的夢境〉(1993)、〈關於黃菊花的遐想〉皆論及自由創作的重要性，下文進一步由這三篇小說中的光意象說明自由是神聖的價值。首先闡述，神聖是怎樣被激盪出來，何以值得推崇？

例如，〈天堂裡的對話〉由「之一」至「之五」五個極短篇所組成。「之一」描述「我」頂著烈日，等待夜來香的秘密。對此，眾人不但大肆譏笑，還用竹子做成的弓箭，把「我」的白色外衣射得千瘡百孔。就在這天夜裡，「發現自己被顫動的活的氣流包圍了。那種顫動是奇異的，我全身的關節不知不覺地脫了臼，四肢隨著氣流飄蕩。」（頁 51）受創到了極致，還能自我堅持，進而激勵出一股富含象徵意義的氣流，實屬難能可貴，此乃高尚的生命力之所以令人嘆服之由。當「我」在黑暗中等待夜來香的香氣時，總有黑影立在門邊或侵入室內，「我恐怖極了，……我不明白，每天睡覺前我都膽戰心驚地檢查了門窗，他是怎麼進來的呢？」（頁 53）這呼應「之一」著墨於刻劃烈日造成的旱災，「你是怎麼活下來的，這地方乾旱得十分厲害，滿地都是一種小小的毒蛇，即使關上了窗子，它們也有辦法爬進去咬人。」（頁 52）由此可知，文革的階級鬥爭與監視氛圍呼之欲出。甚至，「之二」持續鋪陳熱風，以及「我一直呆在這地方和乾旱搏鬥，腳板上的裂口流著血，兩鬢被烈日烤得焦黃。」（頁 55）到了夜晚，「沒有星星，只有一個剪紙般的假月亮，我的眼睛早就習慣了在黑暗裡看東西。」（頁 56）此乃隱隱地呼應顧城的朦朧詩，「黑夜給了我黑色的眼睛，我卻用它尋找光明。」<sup>35</sup>畢竟，「之一」以「詩與你常相伴隨」開篇。若此段藉由顧城的名詩來反思文革，文中烈日的政治象徵不言而喻，難怪「我」接著就在黑暗中目睹「生命就朝著一個方向無限地延續著，空泛而單一，沒有任何明顯的標誌將它區別成一些階段。」（頁 56）這意味著「我」在黑暗中看清自己在文革太陽的現代性規訓中，遵守單

<sup>35</sup> 顧城，《顧城詩全集》上冊（南京：江蘇文藝出版社，2010），〈一代人〉，頁 283。

一又線性的歷史秩序，堅信未來將無限美好。此乃歷史之所以令人受創與失落的癥結，於是「之三」開篇進一步點明更糟糕的情形是遺忘歷史創傷。例如，「你曾勸告我，不要在夜裡出去遊逛，以免遇到意想不到的傷害。我記得你的警告，但我還是出去了，……這些東西〔崖石〕都放射出一種冷漠的、沒有色調的光，像被記憶遺忘了的某個地方」（頁 58）。「我」記得受創的警告，又目睹「崖石見證的歷史」被遺忘，於是「我」在受創住院時，終於清晰地看見「你」的過去經歷所留下的疤（創傷）。為了抗辯烈日及其引發的創傷，「之四」、「之五」回應與開展「之一」描述的氣流，以及「詩與你常相伴隨」。

「之一」中：

在它襲來之前，我感到內部生出一種強烈的焦躁。……張開細長的五指在空中抓來抓去，許多活的氣體在我的指縫間流動。這種夜來香味不同於一般的夜來香，當你細細凝神的時候，你竟發覺它並不存在。（頁 50）

引文中的流動氣體，呼應該文的主要情節——尋覓香氣——「我要和你一起在黑夜裡尋找夜來香，你在門外，我在屋裡」（頁 53），這使「我」不再對躲藏在屋外的偷窺黑影感到恐懼。徐復觀指出，氣的「游」動隱喻自由解放的精神，是成就高妙的藝術與生命境界之道。<sup>36</sup> 復以，全文由「詩與你常相伴隨，引誘你創造奇蹟」破題，揭示全文的旨趣是如何創造「詩」。由於詩是文學的統稱，因此，全文的旨趣是探究小說創作論。即，尋找夜來香香氣的歷程，象徵後設地追求自由創作力與揮灑生命力的詩性之旅。

綜觀〈天堂裡的對話〉的結構是：「之一」併置詩與創傷的角力，「之二」、「之三」闡釋創傷的原因與症狀，「之四」、「之五」進一步回應與強調「之一」的詩。這再度說明殘雪創作旅程的突破：事後性的文革創傷即使到了後革命時代依然餘波盪漾，遂使失語的人們格外迫切地另覓有別於範式、如詩般的表述與創作出路。例如，「之四」指出「我」之所以渴望在黑夜中搜索氣體的原因，是為了擺脫（與游動氣體形成對比的）刺眼陽光。

<sup>36</sup> 徐復觀以「游」論述莊子的藝術精神。「游」象徵精神的自由解放，精神則是心的作用和狀態，當精神獲得自由解放時，便能體現最高的藝術精神。因此，「游」是與宇宙調和通感的圓滿藝術（精神）境界。徐復觀，《中國藝術精神》（上海：華東大學出版社，2001），頁 50。

你靜靜地看著我，不說話，那氣流就變得純淨而微微發藍，一種憂鬱的淡藍色。……「別望太陽，視線別太集中。」總有聲音在耳邊悄悄地說……我生來這麼熱切，他們說是太陽曬成這個樣子的，我曾赤腳從滾燙的沙灘上跑過去，大聲喊叫。雨珠在我們窩起的掌心裡聚成一個晶亮的水灣，那裡面各睡著一只稜形的假眼睛。……昨天你終於告訴我，「用不著跑開，你只要停在老地方，自身就會變得通明透亮……還有伴隨著我們的這些雨珠，它們默默地訴說著某種永恆。」（頁 68-69）

引文中的關鍵在於，假眼睛在雨珠所匯聚而成的水灣中睡著，意味著在通明亮透的永恆世界中，難容以假眼睛作為觀看之道。或者說，服膺使「我」生來熱切的太陽視角與政治身分，其實是一無所獲的低能見度的狀態。由於人民無法從既定視線所規範的意識形態中掙脫出來，無異於擁有一對沒有功能的假眼睛，失語症隨即併發。所以「你」才會提醒「我」：「別望太陽，視線別太集中。」〈天堂裡的對話〉藉此批判以政治太陽為符號的極左文革反而呈現一片令人迷茫不已的黑暗。不僅如此，「我」發現城市人無一例外地擁有一雙被政治太陽曝曬的假眼睛——「平板的黃玻璃」，尤其，「鬼影在冥冥之中徐徐生起，毛茸茸的植物迅速地膨脹。那關在鐵籠裡的狼不也在狹小的天地裡日夜奔跑嗎？」（頁 63）雙眼失明猶如人被囚禁在籠罩著黑暗鬼影或迷魅霧影的鐵籠中，即使如狼般的矯健，試圖奔向無限光明的自由，卻只是在籠中徒勞地日夜掙扎。

誠如文中表示，「我必得要尋求，從眾多的黃玻璃中去尋求照亮那昏暗的眼睛」，才不會陷入「不自由」的黑暗囚困中不可自拔。然而，「我」長期以來一無所獲，甚至被恐怖黑暗侵擾得惶惶難安，最終才察覺到「你」的眼睛所閃爍的光芒，能照亮「我」的靈魂所渴望的自由，「但我的光並不照亮我自己，靈魂永遠在昏暗之中〔黑暗囚籠般的不自由〕。」（頁 63）此乃呼應〈天堂裡的對話（之四）〉開篇就講述當「你」說那種遊戲「會獲得無法想像的快感」時，「你」的大眼發出一種非常迷人的光芒。那種遊戲是〈天堂裡的對話（之一）〉所揭示的「詩與你常相伴隨，引誘你創造奇蹟」。循此可知，「你」的光芒映顯「我」渴望著想像與創造詩的自由靈魂。即「你」與「我」的互動關係，說明創作者（「你」）在創作歷程中，不斷地與「我」那些恐怖荒誕的現象或心理進行辯證（如被射得千瘡百孔的外衣、平板的玻璃眼珠、毛茸茸的植物、黑暗鬼影等），才得以興發出如光般以神聖為底蘊的自由。亦即，精神得以自由是何其不易與無所畏懼地爭取而來

的，神聖性的高度於焉形成，而自由本身值得如此。若縮合你與「我」的鏡像關係，與其說，在創作論中彰顯自由靈魂之於人的重要性，毋寧謂，該文的旨趣凸顯的是自由的創造力。

不惟〈天堂裡的對話〉如是，同樣後設反思創作論的〈從未描述過的夢境〉、〈關於黃菊花的遐想〉等也以光芒為關鍵意象來烘托自由。我們先以前者為例：

在做夢的路人離去之際，那不曾描述過的意境的光芒使他全身戰慄不已，這戰慄——僅僅只是這戰慄本身，又使他確信了那種意境的存在。於是他將那不曾描述過，也不曾清晰地腦海中出現過的意境稱之為「風」。「風」每次都在敘夢者離去之際出現。（頁 166）

人得以自由揮灑空白敘事的同時，不但生命力之「風」乘勢而起，人更在萌發創作力的曙光中「悸動不已」，由於自由是何等難能可貴、僅能以光烘托的神聖價值，一如篇名，自由地開展「從未描述過的」小說創作何其不易。〈從未描述過的夢境〉如此思索小說創作論，殘雪以此篇名，命名一部輯結 1985 年至 2004 年的短篇小說全集，顯示該議題於這部短篇小說全集中的重要性。尤其，「和以往的描述生活比較起來，他覺得目前的生活已形成了鐵的軌道，筆直地奔向前方的空白處所。他的想像與表達仍是屈裡拐彎的，卻不再為這事苦惱了……。」（頁 170-171）該文後設地描述他的敘述提供了讀者自由參與創作的「空白」，而非單向又顛覆地向讀者灌輸意識形態。這是軌道般的創作鐵則，也是羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 所謂的「可寫的」(le scriptible) 文本。<sup>37</sup>《從未描述過的夢境》所輯錄的短篇小說，無不呈現此一特質。於此基礎所描述的光芒，自是活潑潑的生動狀態。相較之下，光亦是紅色經典小說中一再重複描寫的程式套語，但稍嫌僵化，戰慄無從而生，內心的觸動或感懷已死。<sup>38</sup>

又如，〈關於黃菊花的遐想（二）〉的末段詩性地描述：

於沉睡中，樹上的桂花沙沙地落在我們頭髮裡，我們心中一悸，看見金

<sup>37</sup> 羅蘭·巴特著，屠友祥譯，《S/Z》（上海：人民出版社，2000），頁 56；楊大春，《後結構主義》（臺北：揚智文化，1995），頁 163。

<sup>38</sup> 紅色經典小說，如《紅岩》經常如程式套語般地以紅光、黎明、光明或光亮的意象，形容在充滿希望的新時代中，煥發著朝氣的英雄，一如旭日東昇的太陽／政治太陽。羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》（北京：中國對外翻譯出版，2006），頁 199。

秋的驕陽下走來兩個少女，她們的睫毛纖長柔軟，黃菊花的小火在她們的瞳仁深處靜靜地燃燒。（頁 82）

人們展現如女神之眼的創作力光明，<sup>39</sup> 就能抵達黃菊花所在的創作天堂。這也間接說明〈天堂裡的對話〉何以批判性地描寫假眼睛。散文〈美麗南方之夏日〉(1986) 表示：「我想用文學、用幻想的形式說出這些話。……支撐我的情緒奮起的，是那美麗的南方的夏天，是南方的驕陽，那熱烈明朗的意境。」<sup>40</sup> 自由的文學創作使殘雪凝氣自樂，宛若置身嬌陽下的美麗南方，呼應上述小說中描繪的光芒，此乃精神家園的所在，但這必須在掙扎中才能激勵而成，或在烈日的考驗下才顯得格外不易。誠如上述，〈從未描述過的夢境〉、〈關於黃菊花的遐想〉、〈天堂裡的對話〉是在各種荒誕現象的推波助瀾下，在語言創作的維度中，點亮神聖的自由之光。之所以要強調精神家園是神聖性，原因在於，本段的獨立引文，呈現如此浪漫明亮又細膩的詩性文風，經常出現在殘雪探究創作論的小說中。當讀者參與殘雪小說所醞釀的靜謐氛圍時，停格的詩意時間象徵性地提供心靈救贖的契機。如此一來，自由不僅止於小說創造力，而是進入到個人存有的精神維度之中。

綜上，殘雪小說中光意象的內涵有二。其一，由光形容自由創造力是神聖的價值。其二，描繪南方的美麗驕陽，或彰顯創作光芒，才能揭示殘雪小說關注創作論的企圖心：與宰制歷史敘述與話語權的政治太陽及其極左國家神話進行對話（非二元對立）。尤其，蘊含極權意識形態的話語所打造的紅色烏托邦，旨在規範人民存有的依據，因此，殘雪小說也以精神家園強調創作論不只是敘事層面的課題，而是指出存有價值之道。

承此結論，我們再以〈天堂裡的對話（之四）〉予以映證。文中描述當「我」長期走遍天涯海角地找尋光明時，「而你始終留在原地，悲哀而鎮定地坐在那張桌邊，……時光飛逝，你始終年輕。」（頁 65）「我」卻成了白髮蒼蒼的女人，甚至出現語無倫次或行為失序的現象，顯示烈日中的「我」籠罩在「政治太陽／紅色文革」釀成的歷史創傷中無以排解，猶如前文提及困在囚籠中日夜奔跑的狼。至於堅持留守原地的「你」，代表不忘初衷地護守精神家園的姿態。回到前文引用〈天

<sup>39</sup> 卡西爾《神話思維》主張光提供了觀看的能見度，人們據此逐步發展出精神文明。馬麗加·金芭塔絲 (Marija Gimbutas) 指出，眼睛寓託女神的再生能量，象徵人類精神生命的生產者／母親。馬麗加·金芭塔絲著，米里亞姆·R·德克斯特 (Miriam R. Dexter) 主編，葉舒憲等譯，《活著的女神》（桂林：廣西師範大學出版社，2008）。

<sup>40</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 33。

堂裡的對話（之四）〉可知，精神家園是由純淨又憂鬱的藍色氣流轉化為新鮮又永恆的雨珠，再匯聚成一條晶亮的水灣，終於緩解烈日旱象所隱喻的極權逼仄。而且，精神家園的核心價值是自由思考，難怪「我」在尋找夜來香的詩性旅程之際，「我喜歡在純淨的虛空中遨遊，在遨遊中我不斷生出漫漫的思緒」，如「我是誰，從哪裡來」等存有問題（頁 67），創作論與存有論從此視閼融合。〈天堂裡的對話（之四）〉中的思想「遨遊」，呼應〈天堂裡的對話（之一）〉：「我願意我掉下湖去，變成那條魚，這一來我就能游來游去，找到水中的那棵樹，我想在那濃密的葉片間棲息。」（頁 51）小屋是「我」四處遊蕩以期求索的精神家園（後來才察覺就在藍色的晶亮水灣），「那棵樹」是小屋旁的桑樹。蕭元認為桑樹在中國文化與古典文學中代表愛情、生殖、勞動、祭祀的所在，體現中國民族的精神生命力。<sup>41</sup> 簡言之，〈天堂裡的對話〉在後設地尋找夜來香的詩性之旅中，察覺民族生命力是「游」——邁入「文學創作天堂／語言文本詩居地」所示現的自由境界。而「我」之所以呈現引文裡掉下或墜入的姿態，是為了自由靈魂的奮起作蓄勢而發的準備，即與前文提及的破洞外衣、假眼、囚籠等荒誕醜惡相互辯證，才能激盪出「游」這般高尚的姿態，從而自極左文革的魅影與敘事成規中破繭而出。綜上，殘雪小說中神聖的內涵是自由。以自由為小說美學的實踐之道時，途徑是以多義的時間敘事來鬆動單一的歷史秩序與集體記憶，而展現自由的身體狀態是籠罩在蘊含神話思維的風、氣、游、光之中。

#### 四、如何虛構美學與怎樣救贖：權力空間與精神家園的辯證

〈天堂裡的對話〉已隱隱然地思索民族生命力的議題，即思考後革命時代的人們在文革烏托邦崩壞後，視自由敘事為新中國得以繼往開來地成為一方精神家園的核心價值之一。下文將以空間為切入視角，除了強化上述論點，更說明《邊疆》較諸〈天堂裡的對話〉，在創作論中更詳實地一層層揭示如何結合自由的創作論與自由的存有論，即怎樣以虛構美學一步步抵達自由家園的途徑。

在路途中掙扎與尋找家園，是殘雪創作生涯中不斷著墨的主題之一。<sup>42</sup> 此

<sup>41</sup> 蕭元，〈對殘雪的詩意解讀〉，收入殘雪，《殘雪文集》（長沙：湖南文藝出版社，1995），頁 366。

<sup>42</sup> 如〈蒼老的浮雲〉、〈山上的小屋〉、〈黃泥街〉、〈海的誘惑〉、〈歷程〉、〈暗夜〉、〈蓮〉、〈旅途中的遊戲〉、〈去菜地的路〉、〈曠野裡〉。

外，散文〈美麗南方之夏日〉曾描述父親在她童年時被劃為「極右」身分，一家老小被迫擠在小平房中，掙扎又難堪。<sup>43</sup> 因此，殘雪小說經常刻畫壓迫不安的「密閉空間／權力空間」，營造文革時期人際間相互攻擊和窺探的恐怖氛圍，旨在批判文革烏托邦的失義，使人難以自失序錯亂和猥瑣卑賤的人性中掙脫，精神家園無處可尋。職是，從關注歸家途徑與空間書寫的《邊疆》，能瞭解殘雪創作歷程的承繼與突破。

### (一)揭穿權力疆界的虛構性

《邊疆》講述六瑾的父母幾十年前由內地的工業大城「烟城」，遷居到詭譎如迷宮般的邊疆小石城，再交錯出三十歲的六瑾於父母隨大隊人馬遷返烟城後，仍獨自居住在小石城，製作和販賣極美的印花「布／文本」。此乃預告主人公六瑾是數十年歷史的穿針引線者，而六瑾製作和販賣的布，隱喻由「歷史反思」來創作文本的后設視野（後文將詳論）。此外，全書致力於描述小石城的人事物，除卻六瑾與人們的互動，重要的意象有雪山、雪豹、壁虎、熱帶花園、設計院等。一回，母親來信談到：

每日裡挖戰壕。繁重的體力勞動令他們「有種脫胎換骨的感覺」。……看到霧中的那面紅旗，聽到附近樹林裡鳥兒淒苦的叫聲，這時你爹就說：「真是一場不流血的戰爭啊。」……在沉默中我們的心境會變得無比的開闊。……母親的信寫到這裡突然就斷了，彷彿是因為心情沉痛寫不下去了一樣。<sup>44</sup>

挖戰壕是比喻體力勞動相當繁重的說法，問題是，既然身為自願者，何以唯有在沉默時，心境才能變得開闊？倘若發自內心的豁達，為何在信件中表達得支吾又有所顧忌？文中，紅旗、淒苦、戰爭暗示不流血反而是更加殘酷的處境，父母極可能處於如火如荼進展的極左文革中。尤其，「脫胎換骨」是紅色經典小說中人民效法與變身為革命英雄的常見修辭。<sup>45</sup> 復以，設計院在「一種觀念」（頁 314）的支配下

<sup>43</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 27。

<sup>44</sup> 殘雪，《邊疆》（上海：上海文藝出版社，2008），頁 319。本文第四節引自此書，僅標頁碼。

<sup>45</sup> 例如，《紅岩》描述江姐藉由肉身不可思議地承受暴力，來驗證自身對國家神話不可動搖的信仰與忠誠，遂脫胎換骨成一名革命英雄。羅廣斌、楊益言，《紅岩》。

正常運作，櫻卻顯得憂鬱淒涼，顯示單一觀念未必適合櫻的性情，再加上設計學院裡瀰漫著人們相互監視的詭異氛圍，無不暗示極權意識形態主宰下的文革語境。至於木葉縣的戰事，無論是發生在過去或現在（頁 314），任一時代的人（尤其是後革命時代）都需要思考的是，如何使心靈不要受到宰制與異化，此乃《邊疆》直到最後兩章才隱微地點出文革的原因之一。此外也意味著一切歷史都是當代史，反思歷史應時時刻刻念茲在茲，這回應本段開頭處所提及的六瑾的寓意。

《邊疆》以主要篇幅描述父母在小石城誕下與養育六瑾直到成年，最後卻獨留精神自由的六瑾在小石城，暗示父母在小石城並未真正獲得或貫徹自由的洗禮，難怪返回烟城後，遭逢文革衝擊。由此可知，木葉縣、烟城、設計院皆是權力空間的複製與縮影。當六瑾為權力空間木葉縣的戰事感到憂心不已時，察覺到向她買布的顧客竟都垂眼不看她，原來她額頭上荒誕地出現像父親相框上的壁虎殘骸。於此之前，《邊疆》曾有一段超現實的描寫：

相框拿出來後，她看見五只細小的壁虎的遺骸黏在玻璃上，而玻璃下面父親的那張臉，因為疼痛而扭歪了。……再仔細看看，又覺得這個人並不像爹爹，倒像他的一個什麼親戚。（頁 327）

相片乃記憶剎那即逝的時間。能夠斷尾新生的壁虎在相框玻璃上留下標本，究竟是歡慶此刻的新生，或慨嘆只能徒留標本般的時間殘骸。其後就出現上述：「六瑾照鏡子時發現額頭上有透明的壁虎殘骸，卻擦不掉，然不照鏡時也摸不出。」（頁 325）照鏡凝視的此刻，竟然目睹的是壁虎般的時間殘骸，亦即，「此刻」瞬間成為人無法在場的過去，一如可見殘骸卻不在場的壁虎，原貌實況難以還原。復以，照鏡或照片等觀看之道是被規範的有限視角，怪不得六瑾深感相片中父親被相框框住的臉「疼痛而歪曲」。畢竟，在受限視角中留下的時間殘骸，象徵人的存有有在權力框架中被迫異化扭曲，遑論深陷戰事的父親，處境何其艱難。對此，布店老板提醒六瑾應「任其自然」，情緒鎮定後的六瑾回到櫃台，對老女人（顧客）說：「雪天裡，視野真開闊。」老女人回應：「我啊，就喜歡來你這裡買布。這種布是雪山裡頭製出來的嘛。」（頁 335）六瑾任其自然，才能跳脫僵化的權力疆界，並指出疆界之外的外邊世界何其遼闊。根據非單一和異質的外邊視野所製作的印花布的圖樣多元又多變，故能令老女人發自內心的歡喜。既然父親身陷的文革此一權力疆界並非世界的唯一視角，卻強制地框架人，限縮世界的其他可能性，這凸顯「唯一的視角與疆界」何其虛構（虛假）。相對地，在「開闊視野」中製作的布，本文第三

節已論及布這類的織品在殘雪小說中隱喻自由虛構（創作）的文本。問題是，賣布的六瑾何以能夠如此隱喻？揭示自由具備什麼樣的內涵？有別於相片（唯一視角）的時間視野或歷史觀看之道如何可能？

## （二）「奇趣」的虛構美學：越界的自由姿態

先論第一個問題，六瑾製布／賣布為何能隱喻「自由虛構（創作）」的文本。關鍵的例證是，父親胡閃照顧嬰孩六瑾時，嬰兒發出斷斷續續的音節竟刺激胡閃的思維：

胡閃覺得自己漸漸控制不了自己的故事了——故事裡頭的空白場景越來越多了。他也迷上了這種新奇的講述，這些充滿了空白的，既簡約、又有點難解的故事。……並由此生出快樂的心情來。他終於體會到女兒是他的無價之寶。（頁 115）

從引文可知，六瑾之於父親象徵：一股進行虛構敘事的奇趣創造力。胡閃創作的故事中充滿自由想像的空白，這種創造力不但讓胡閃感到愉快，也指陳他來到小石城才誕下女兒的象徵意義。與其說「生養」六瑾，打造家庭生活，毋寧謂自由奇趣的虛構（創作）能「滋養」出愉悅滿足的精神，才是精神家園的所在。難怪「胡閃記起了在他家看見熱帶花園的事。從昨夜開始，胡閃就有種自己住在世界中心的感覺」（頁 116）。

世界中心的感覺，意指胡閃由故事創作此一虛構美學，企圖實現文學參與世界的社會功能，復以胡閃是在養育新生兒的過程中被激盪出創造力，使虛構美學企及存有論的層次。此外，不可能出現於北方邊疆的熱帶花園，竟成為小石城裡眾人嚮往的、伊利亞德所謂的神聖空間，<sup>46</sup> 可見《邊疆》以超現實與荒誕的非理性敘事邏輯，再三模糊小石城所在的疆界位置。循此題解《邊疆》的其一內涵是：不能僅止於揭穿權力疆界的虛構性，唯有進一步跨越邊疆的邊際——擺脫各種意識形態所框架的權力空間（如爆發戰事的木葉縣），才能企及精神家園（心靈的世界中心）的神聖特質——自由的奇趣創作力。

<sup>46</sup> 建構神聖空間乃仿效諸神於原初時的儀式，象徵性地重複宇宙創生，使一己之住所能定位為世界的中心，展開充滿曙光的新生活。伊利亞德著，楊素娥譯，《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書，2000），頁 71-74。

既然如此，自由的價值為何？關鍵在於，第十五章〈六瑾和櫻〉描述櫻告訴六瑾，山坡上的岩石是六瑾來到小石城之後，才冒出來的。六瑾覺得發出微光的岩石很溫暖，剛觸碰岩石時，有些酸麻的觸電感。這暗示岩石具有超現實的生命力，難怪櫻表示，岩石是慢慢生長出來，延伸到木葉縣。此時，六瑾感到仿若置身荒原，然而，櫻認為荒野廢墟上的景色最美，於是遞給六瑾一束桂花，六瑾因四周一片黑暗而僅聞花香，故將此處名為石花園（頁 307）。同時，六瑾感到櫻充滿男性魅力，就不自覺地將手伸進岩石凹洞中，竟神秘地誕下一名女嬰。此乃複寫石生的神話母題。由此可知，《邊疆》之所以命名為小石城，乃將石頭蘊含「新生」此一神話思維賦予在其中，<sup>47</sup> 那麼，在邊疆該如何新生？

承上，具備虛構文本此一創造力的六瑾（如製布和激發父親），不僅參與到世界中（誕下女兒與見證石花園的生成），更具備歷史視野——她命名的石花園是幾十年才生長而成。<sup>48</sup> 這正是六瑾不同於父親胡閃的關鍵，胡閃缺乏對歷史的關懷與批判，難怪後來捲入文革所捍衛的權威歷史之浪，在勞動中無助地噤聲，淒苦不已。此外，文中指出小石城是不同於發生戰事的木葉縣，還不斷在小石城中模糊心靈美景與廢墟荒原、家園與邊疆、不可見與可聽聞的對比與歧異。誠如前文所論，擺脫意識形態所框架的二元對立，意識到疆界以外的外邊世界，才能在其中提煉出精神家園所具備的質素——自由。小石城中，唯有自由（模糊疆界與包容歧異），才是真正的新生（小石城的石頭神話底蘊），此乃自由之價值。有趣的是，主人公六瑾代表小說中每個人面對邊疆小石城及其依傍的雪山時，所萌生的自我心像。例如，第五章〈嬰兒〉描述六瑾於小石城誕生的情景：「『寶寶叫什麼名字啊？』『六瑾。』『哈，美！讓人想起小石城。』……在嬰兒的哭聲中，啟明眼前出現了雪山，還有同姑娘蹲在樹下的雪豹。」（頁 104-105）六瑾是小石城中唯一的生長者，其餘皆為到小石城，透過「六瑾／鏡像／奇趣想像」，尋找精神原鄉的異鄉人。問題是，該如何兼具自由的文本與自由的存有？

### （三）「奇趣」的虛構美學：彈性自由地反思時間與參與世界

誕下新生兒的所在——石花園（櫻叔叔的「家」），是由象徵自由創造力的六瑾命名與感知，顯示自由創造力得以揮灑，需要處理的課題之一是，怎樣賦予家屋

<sup>47</sup> 何星亮，《中國自然崇拜》（南京：江蘇人民出版社，2008），頁 313-316。

<sup>48</sup> 「櫻叔叔，您的這個家應該叫做『石花園』。……我等了幾十年它〔石花園〕才長出地面，……。」（頁 308）

空間以深義。除卻石花園（櫻的家），阿依認為六瑾的「家」屋出現各種動物發出聲音的異象，一位母親的朋友甚至表示：六瑾的院子能超現實地時光倒流，無疑為奇趣旅館的縮影。與其說時光倒流，毋寧謂彈性反思時間是關鍵的特質。

是風，院子裡的風多麼歡快啊！那些蛙，一定還在，很可能已經繁殖成一個合唱隊了。……「你這裡也是一個『奇趣』旅館嘛。」那句話使她的思路狂跑，收也收不住。……六瑾睡在大地的心臟裡〔世界中心／精神家園〕，既黑暗又穩實。（頁 303-304）

家中院子裡吹起一陣歡快的風，由於前文提及風在神話思維中代表繁衍的生命力，難怪院中的青蛙將要繁殖成一支合唱隊。《邊疆》以此為喻，說明家屋為何似「『奇趣』旅館」——在精神家園中思路如蛙般蔓生而成奇趣的創造力，是如風般的活潑潑狀態，此乃建立在彈性地反思時光之上。需要反思的時光是：六瑾和蕊重訪父親曾帶她旅遊過的「奇趣『旅館』」，「旅館」中的壁畫等裝飾都由蜈蚣等毒蟲為素材，無頭人的老闆象徵無法思考者，這些荒誕現象的衝擊，迫使六瑾思索我是誰的存有問題，同時反覆質問：「人經過某種訓練之後才能適應這裡的陽光？」「這個人世間有多少人能接近太陽？」（頁 285-286）人被規訓後，才能適應的陽光真得能貼合人們的性情與真實需求嗎？《邊疆》藉此凸顯奇趣殊異、活潑潑的思考之於人們精神的重要。畢竟，人們被迫適應太陽所投映的時間軌跡，無疑流於僵化，使人宛若無頭。時間尚且如此，遑論其他。這將使社會淪為人無法安頓扎根的「旅館」——象徵權力空間支配的社會歷史文本，由於旅館網羅因父親而來的各種社會關係與時代變遷。簡言之，六瑾使家宛如「『奇趣』旅館」，顯示她企圖在回憶當年與父同遊和此刻自己重遊的時間之流中，翻轉與改寫「奇趣『旅館』」的上述權力內涵。

由於上段的獨立引文聚焦在旅館的「奇趣性」——彈性自由地反思時間，而旅館僅是從屬的修辭，暗示旅行的意義凌駕於旅館，意指以旅行般的游牧姿態面對時間，就不會被原來生活中既定的社會秩序所框限。畢竟，權力在日常生活中已成為根深柢固的支配力量，人若能彈性地反思時間——省思往昔乃至此時如何被權力宰制或影響，此乃跨越權力疆界的具體途徑。綜上，象徵自由創造力的六瑾，已具備了進行虛構美學的基本動力，至於她所製作的印花布（文本），乃鑲嵌在不斷與「權力空間所羅織的社會文本」進行對話的語境之中（如前文提及與旅館、相框、

信件對話)。由此可知，她將製布／文本此一虛構美學（第四節之（四）將說明為何是虛構美學），建基在「家與游牧」的互補性對話。「游牧者不一定是遷徙者，某些旅行發生在原地，……它們不過是待在同一位置上，不停地躲避定居者的編碼。」<sup>49</sup> 在家園中精神游牧，不同於思想僵化與被編碼化的定居者，循此使「家」具有彈性與越界的能動性：在解域上述權力空間的結晶面上再轄域化，構成一個「平面／邊疆／家」。解轄域化是將個體從受到限制與規訓的固定關係中解放出來，在慣性狀態中爆發出新的社會力量與創造性潛能。至於從中再轄域化的家，正建立在跨越邊界之上，故能持續挑戰各種意圖將他者同質化的權力疆界，權力空間與家既抗辯又拉鋸，甚至家／邊疆包容內在差異的持續產生（如下文將論及的雪花）。職是，在家中，正因彈性，六瑾製布此一虛構美學不僅能自由地揮灑想像力，更具有批判和參與世界的力度——檢視社會歷史文本及其權威史觀的視野。此乃題解《邊疆》的其二內涵：不僅以反思歷史來跨越疆界，更要以鬆動權威疆界來參與世界。

#### （四）虛構美學的終極關懷：闕限轉換的不確定性生成力量與救贖

由上可知，跨疆界是進入精神家園之道，而自由的創作力是精神家園的精髓，問題是，該如何使自由的創作力成為人有價值的存有狀態，又怎樣創作出精神家園？首先，《邊疆》從跨越熱帶花園與邊疆雪山的邊界，進入精神家園，並於此過程中為我們示範「奇趣」的描述：

「這個蕊，他是不是來自那個熱帶花園？」〔以下皆為六瑾所言〕  
 「啊，花園！我知道你指的是什麼，我的父母告訴過我，那是最最虛幻的，男孩蕊，卻是實實在在的人啊。」「嗯。也許虛構的東西正悄悄地進入我們的日常生活。我感到沒有把握。」……「蕊的事情就是雪豹之謎。」（頁 135）

<sup>49</sup> 吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze) 著，汪民安譯，〈游牧思想〉，收入陳永國編，《尼采的幽靈》（北京：中國社會科學文獻出版社，2001），頁 167。《邊疆》各章節之間沒有絕對的承繼關係，故不必拘泥於閱讀順序，四通八達，沒有總體性、無中心、無規則，稍具塊莖文本的況味。尤其，《邊疆》省思政治霸權，顛覆主流話語，強調差異與流變，關注開放性文本，又從「邊疆」挑戰僵化的思想，探索精神自由的可能性，皆與德勒茲 (1925-1995) 的游牧思想有某種程度的對話性。

熱帶花園竟荒誕奇詭地出現在北方邊疆，怪不得來自熱帶花園的蕊也展示奇異的作風：他的名字「蕊」（植物）呼應熱帶花園之餘，他又超現實地化身成在邊疆雪山裡奔跑的雪豹。蕊這般模糊熱帶花園與雪山的邊界，對應書名，是《邊疆》此一「虛構的文本」的縮影或代言人，至於由蕊轉換的雪豹則象徵《邊疆》馳騁奇趣和想像的「創造力」。蕊之所以能變身雪豹，意指創造力（雪豹）必須在蕊越界（跨越熱帶花園與雪山的邊界）此一精神家園中才能實踐。能夠結合蕊和雪豹的關鍵人物是主角六瑾，由於身為「邊疆的女兒」的她「製布」——真正落實「文本的創造力」。<sup>50</sup> 不僅如此，六瑾直指被轄域化的花園是虛幻的，又洞悉蕊為何是《邊疆》此一虛構文本的縮影：因為，她破譯蕊是日常生活中實在的人與虛構的東西，即，如謎般難解的蕊象徵文本，既真實又虛構。因此，由六瑾開展的本段獨立引文與故事情節乃探究如何進行文本虛構美學的「後設過程」。

「《邊疆》代言人」的蕊與「邊疆的女兒」六瑾，互為表裡，後者藉前者揭示後設與虛構，前者進一步開啟虛構話語與虛構美學的辯證。破口在於，《邊疆》唯有強調家園，才能登入與文革烏托邦進行辯證的平臺。由於蘊含極權意識形態的話語所打造的權力空間，乃許諾人民：安身立命的家園將生根於一方美好的烏托邦之中。問題是，轄域化的極權手段是讓人自由安居的所在嗎？否則上文何以質問：「這個人世間有多少人能接近太陽？」承諾人民可以接近，卻並不如此，權力空間的支配性無疑昭然若揭。此外，模糊熱帶花園與邊疆雪山的蕊，正是反思漫長時間的代言人，進而直指權力空間的癥結。原因在於，雪山與熱帶花園除卻地理位置的差異，更在氣候上顯得南轅北轍，而氣候反映的是長時間的天氣現象，若無雪山與熱帶花園的鮮明對比，眾人將習慣、也不察長期一成不變的氣候，一如眾人已長期習焉不察：宏大歷史對漫長時間所作的詮釋與定調，由於這已在日常生活中潛移默化。此乃權力空間宰制人的根本原因，一如文革烏托邦在歷史進程中許諾未來將無限美好。獨佔歷史詮釋權之弊，與重拾歷史詮釋的迫切，正是《邊疆》強調任何時代都不能遺忘的文革歷史的啟示。有趣的是，上段獨立引文中，蕊是雪豹之謎，是進入日常生活、難以把握的虛構，之所以難以把握極可能是蕊顛覆眾人習慣的虛構話語，再以另一種虛構美學揭示真實，畢竟上段獨立引文指出，蕊是實在的人。簡言之，「蕊／《邊疆》」這般「虛構的東西／雪豹之謎」正悄悄地鬆動虛構的宏大歷史，即「虛構的創造力／歷史敘事的虛構（美學）動力」在日常生活中彈性地反思時間——在宏大歷史的虛構結晶面上再結晶。準此題解《邊疆》的其三內涵：虛

<sup>50</sup> 啟明老伯再三強調六瑾是邊疆的女兒。後文將說明啟明老伯之於六瑾的意義。

構美學是為了開展權力邊疆以外被忽略的外邊世界與歷史視野，如此介入現實世界時，使虛構美學的「虛構」建基於實在的日常和謎（陌生化的批判美學）之中，毫不虛假。

綜上，《邊疆》展示出自由敘事此一創造力是建立在反思文革歷史之上，這還可由小說最終進一步映證。末章描述穿著紅裙的阿依竟突然間在積雪甚深的雪地裡消失，紅裙令六瑾想起母親信中提到的「紅旗」，而父母正身處於「火熱的集體生活中」（頁 334）。然而，「六瑾記起了這個人同她的父母之間的那種『歷史悠久』的聯繫，覺得他有點遺物的味道。」（頁 289）由此可知，《邊疆》不斷模糊文革究竟是歷史遺物或父母正面臨的處境，是為了暗示歷史記憶從未過去，一切歷史都是當代史。於是，六瑾在公園雪地裡尋找阿依所代表的歷史記憶，由於阿依念茲在茲與不斷尋找的啟明老伯亦是「過去時代的人」（頁 289）。「她已經明白了這位老人在自己的成長中的重要性，但具體到底是怎樣的，她一點印象都沒有了。遺忘真可怕，自己身上的某些東西正在死去嗎？」（頁 288）<sup>51</sup> 直到後來，發生前文提及院中發出的蛙鳴，象徵活潑潑的思路乃建立在彈性地反思時光之上，與此同時，院子裡的「六瑾睡在大地的心臟裡〔世界中心／精神家園〕，既黑暗又穩實。在她的旁邊躺著啟明老伯。」（頁 304）而啟明老伯代表「過去時代的人」，顯示象徵文本創造力的六瑾，反思時光（過去時代），則能開啟光明視野（啟明），也為《邊疆》中「光」的隱喻埋下預告。因此，面對阿依的失蹤，六瑾心想：「一定有裂縫？裂縫在哪裡呢？……沒有了阿依的大地依舊是這麼妖嬈，陰魂一樣的人影在上面飄飄蕩蕩。六瑾毅然抬腿朝著那個豁口邁步。」（頁 336）這道豁口一如六瑾曾看見雪花幻化成「一個一個的漩渦，同印花布上的花紋很相像。……又一次看見了令她頭暈的那些漩渦。那麼多，那麼深的漩渦，好像要將她吸進去！」（頁 323）

面對歷史的豁口，漩渦／雪花代表的不確定的力量，與印花布象徵的文本創造力，該如何相互協調與轉換？「雪」是《邊疆》的核心主題與最終章的章名。雪花是雲中的冰晶撞黏後所形成，復以溫度和濕度的差異，不會有兩個形狀相同的雪花，但每個雪花的中心皆以六角形的對稱結構為原則。雲轉化成豐富多樣的雪花，而雪花融化後又成為霰、冰雹等多樣的型態，這種不確定性又不失多元的轉化與生成，其動力一如散文〈地底的圖案〉訴說殘雪對生命圖案的主張：

<sup>51</sup> 啟明的父親在啟明少年時，命令啟明跟著福星幹部離開家鄉，來到北方城市，在繁重的體力勞動中度過不少年歲。文革語境因此呼之欲出。（頁 54）

一切的衝突最後均定格成膠著狀態。那是花樣劍術在空中劃出的痕，也是矛和盾的交鋒。當然，不是抵消，而是演進。……第二天早上，我收獲了微型雪景——天堂般的美景。那麼多對稱，那麼強烈的形式感，那麼難以窮盡的變幻。人為什麼要叛逆呢？是因為本能中那強烈的對於最高和諧的渴望吧。叛逆越徹底，你越能真切地體驗和諧理念的崇高。<sup>52</sup>

引文中，挑起矛與盾的交鋒，如此敢於變化與叛逆看似是不合規範的荒誕行為，其實是一股如雪花般的創造與轉化力量，是出於對神聖性的強烈渴盼，遂以衝突的姿態批判那些故作華美、實則是不堪檢視的「偽」崇高，才能迸發出雪景般的生命圖案。《邊疆》同樣也以雪花作為洗練精神的象徵：「那些雪片發出微弱的藍色的光。……大雪一直落到了她的心田裡，將那些陰影都掩蓋了，她變得明快和自滿自足起來。」（頁 322）陰影是前文提及額頭與相框上壁虎殘骸所象徵的時間殘骸與歷史魅影，所幸六瑾在雪花的提振下，變得明朗，有別於父母的失語壓抑，甚至最終她直面歷史創傷，跟隨阿依邁進壑口之中。由上段中頁 336 的引文可知，固然大地看似不因「阿依失蹤象徵歷史記憶的失落」而不妖嬈，問題是，人卻變得宛如一只行屍走肉般的陰魂。因此，六瑾堅毅地踏進歷史記憶的壑口，看似下墜，其實是精神企及明快自由之前的角力，一如雪令人暈眩不已後，才能結晶出天堂般的雪景，從而折射出神聖的藍光。

啟發六瑾的啟明也有類似的經歷：「當他凝神它們時（星光），自己的心竟會久久地顫抖，彷彿自己裡面的東西都被敞開了似的……住在小城裡的人們多幸福啊！」（頁 72）矛盾的是：

這個龐大的，幾乎占據了小石城一半以上土地的設計院，到底是一個什麼樣的機構呢？……她的敘述斷斷續續，她無法將自己真實的感受傳達給阿依。可她又不能不說，她要是不說的話，設計院就更不清晰，更虛幻了。……也都聽見了雪花落地的細小的聲音。（頁 324）

前文曾提及設計院是以單一價值支配與窺伺人的權力空間，故六瑾在敘述中難以清楚地再現之，但也唯有敘述，才能介入歷史文本與另啟文本，尤其藉由前頁引文頁 336 中不惜下墜的意志，凸顯出六瑾明知歷史記憶千瘡百孔，依然無所畏懼地正

<sup>52</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 11-12。

視、甚至勇於揭露歷史的荒誕本質，這無疑是一種令人激賞的高尚氣度。不僅如此，即使此時身處邊疆，實則已跨越意識形態的疆界藩籬，甚至由反思歷史此一現實世界，進入關鍵的「闕限轉換」——創造力應如雪花般，是一股不確定性的過渡、轉換與生成力量。這是一種自由地去疆域或解轄域化的游牧姿態，必須自由靈活地溝通各種邊界，使邊疆成為多個域界的交集和對話所在，包括文本虛構、存有價值、歷史反思與參與現實世界，循此，各種可能性的廣闊世界隨之形成。如此自由與新奇的新生力量，包容（如雪花般）內在差異性的持續產生，是開放的、沒有終結的生成過程，正是人們揮灑存有的精神家園。或者說，是創作出精神家園之道，此乃顯發出虛構美學的神聖底蘊與終極關懷，無疑是抒情的姿態。<sup>53</sup> 上述已題解《邊疆》的核心內涵（其四）。

承上，具體情節是，六瑾以自由奇趣的想像來創作文本與反思歷史時，正是自由的主體存有隨之顯發的新生時刻（引文頁 322 中，心田上的明快自足），這正是縮合奇趣（自由敘事）與新生（自由精神）的審美活動，遂從創作論的認知框架，拓展到深化生命得以自由愉悅的存有姿態。與此之際，就能位居精神層面的世界中心（精神家園），見證雪花所閃爍的自由藍光。畢竟，「寫作即逃匿、消失、精神錯亂、脫離軌道、背叛、變成、連結流量、組構裝配、脫離疆域——但最重要的是追溯逃逸路線，因為逃逸路線是創造及『生命實驗』的路線。」<sup>54</sup> 代表性的例證是：

六瑾什麼都看不見，就連方向也搞不清。然而當她抬腳任意往前方走時，奇怪的事發生了：她不是踩在荒地上，而是踩在一條鵝卵石路上。真的，她腳下是一條路！她又嘗試快走，亂走，橫著走，結果仍是走在那條路上。……她記憶中的一些隔離箱現在正在融會，障礙正在消失。她眼前出現了金黃圓月下的荒崗，但那已經不是荒崗，而是長滿了鬱金香的花園。（頁 310、325）

<sup>53</sup> 闕限乃生命中新舊力量交鋒的轉變潛能，能引發各種可能性，源自自我再生的神話儀式，本文以此補充後現代的游牧解域與結晶之力，是為了強化神聖的生命再生力。維克多·特納 (Victor Turner) 著，趙玉燕等譯，《象徵之林：恩登布人儀式散論》（北京：商務印書館，2006），頁 99；阿諾爾德·範熱內普 (Arnold van Gennep) 著，張舉文譯，《過渡禮儀》（北京：商務印書館，2010），頁 3-10。

<sup>54</sup> 雷諾·博格 (Ronald Bogue) 著，李育霖譯，《德勒茲論文學》（臺北：麥田出版，2006），頁 264。

「邊疆的女兒」六瑾在看不見地平線和未被編碼的荒原上，無論如何行進，即使是亂走，皆能生成如花園般具有生命力的路徑，顯示這已然跨越隔離箱般的疆界。必須強調的是，《邊疆》開篇描述六瑾的日常生活是市場與家兩點一線，她在市場中販賣富質感、不流俗又殊異的印花布（如像雪蓮圖案，又不像）。《邊疆》刻畫各種空間，偏偏對市場的實體空間著墨甚少，但六瑾製布與賣布是全書後設思辨虛構美學得以成立的關鍵，因此，賣布的所在地市場，值得檢視。首先，不流俗的印花布顯然與嘈雜的市場形成鮮明的對比。尤其，正因《邊疆》對市場的實體空間著墨不多，或許隱微地思考：在抽象、不可見又喧囂的市場經濟時代中，自由創作文本如何可能。此外，由於六瑾在市場工作而認識各色人物及其經歷，故《邊疆》的十四章皆以人物為章名。這些人物直接或間接提醒六瑾莫忘父母被襲捲進去的權力空間，於是，六瑾利用工作假期，離開市場，「重走父親的路」，其中的一個地點是前文提及的奇趣旅館。這意味著在市場經濟的時代中，自由創作文本時，反思文革神話的歷史魅影及其權力啟示，仍是一大課題。或者說，《邊疆》隱隱然地呼籲市場經濟時代者的越界不能只限於文革神話，而應跨越歷史與當今現實中所有的權力疆界，精神與創作才有真正自由的可能。

## 五、小結：衝破話語邊界——語言書寫中的創造與存有

有別於紅色經典的小說美學是以不斷演說的革命英雄來建構權威話語，殘雪小說揭示文革歷史創傷的症狀是語言表達失效，甚至因此出現荒誕恐怖的身體現象，難以療癒，隱喻主體被權威話語撕裂與宰制。然而，殘雪小說也因透過恐怖荒誕等非理性的語言，才能跨越大寫父親或崇高英雄以權威語言所構築的理性邊界與小說陳規，批判語言的曖昧性，解放被規訓的樣板化自我，甚至拆穿理性的權威邊界其實以虛假為本質。換言之，當文革的政治信仰取代宗教信仰時，呈現政治現代性的內在斷裂；當文革的政治信仰無法作為精神救贖時，殘雪小說將外在壓力轉為內在力量，改以流動性和不確定性的游牧思想來豐富現代性的維度，並另尋美學救贖。

八〇年代迄今對創作論的後設關注，是殘雪小說在當代文壇的重要價值，使其具備上述的先鋒視野，也跳脫其中的局限（如遊戲性的敘事圈套、人物的單薄與符號化、消解歷史、虛無的存在），不但體現歷史反思，更在與荒誕的辯證張力中展示抒情的美學深度。具體來說，建構虛構美學的途徑，也揭示虛構美學的內涵，依序如下：指出權力疆界的虛構性，再跨越疆界，並以誕下新生兒或反思歷史來參與

世界，以期開展權力邊界之外的外邊世界，這使虛構美學包含實在的日常與陌生化的批判美學，於此基礎，再以不確定性的生成力量自由靈活地溝通各種邊界，如此創造的精神家園不會流於僵化，才能真正地落實自由。由此可知，殘雪小說不僅批判現實生活的侷限與歷史創傷的逼仄，更思索人類精神中內在的超越性和豐富性，企圖擺脫個體生命的有限。亦即，高妙的文本創造力是高遠的生命創造力的體現，使心靈得以自由的飛躍與遊歷，從而指向終極的生命價值，此乃於小說創作中通往神聖救贖的美學維度。由於僵化的文革神話與未被規訓的神話思維形成辯證，復以歷史魅影及其荒誕恐怖的激勵與召喚，皆使虛構美學的神聖救贖具有內在張力，並非一味的理想主義。總之，八〇年代以降殘雪小說反思文革歷史，這從集結 1985-2004 年的短篇小說全集《從未描述過的夢塊》即可管窺，行至 2008 年《邊疆》仍以此為基，卻已不限於文革神話，而是隱隱然地拓及市場經濟以降的各種權力疆界。

（責任校對：李奇鴻）

## 引用書目

- 王 斑 Wang Ban 著，孟祥春 Meng Xiangchun 譯，《歷史的崇高形象——二十世紀中國的美學與政治》*Lishi de chonggao xingxiang: ershi shiji Zhongguo de meixue yu zhengzhi*，上海 Shanghai：上海三聯書店 Shanghai sanlian shudian，2008。
- 毛澤東 Mao Zedong，《毛澤東文集》*Mao Zedong wenji* 第7卷，北京 Beijing：人民出版社 Renmin chubanshe，1999。
- 北 島 Bei Dao，〈宣告——給遇羅克烈士〉“Xuangaogao: gei Yu Luo ke lieshi”，《人民文學》*Renmin wenxue*，10，北京 Beijing：1980，頁33。
- 伊利亞德 Mircea Eliade 著，楊素娥 Yang Su-e 譯，《聖與俗——宗教的本質》*Sheng yu su: zongjiao de benzhi*，臺北 Taipei：桂冠圖書 Guiguan tushu，2000。
- 吉爾·德勒茲 Gilles Deleuze 著，汪民安 Wang Min'an 譯，〈游牧思想〉“Youmu sixiang”，收入陳永國 Chen Yongguo 編，《尼采的幽靈》*Nicai de youling*，北京 Beijing：中國社會科學文獻出版社 Zhongguo shehui kexue wenxian chubanshe，2001，頁158-167。
- 安東尼·吉登斯 Anthony Giddens 著，田禾 Tian He 譯，《現代性的後果》*Xiandaixing de houguo*，南京 Nanjing：譯林出版社 Yilin chubanshe，2000。
- 弗雷澤 J. G. Frazer 著，徐育新 Xu Yuxin、張澤石 Zhang Zeshi、汪培基 Wang Peiji 譯，《金枝》*Jin zhi*，北京 Beijing：新世界出版社 Xinshijie chubanshe，2006。
- 何星亮 He Xingliang，《中國自然崇拜》*Zhongguo ziran chongbai*，南京 Nanjing：江蘇人民出版社 Jiangsu renmin chubanshe，2008。
- 李澤厚 Li Zehou，《美學論集》*Meixue lunji*，上海 Shanghai：上海文藝出版社 Shanghai wenyi chubanshe，1980。
- 杜小真 Du Xiaozhen 編選，王簡 Wang Jian 等譯，《福柯集》*Fu ke ji*，上海 Shanghai：上海遠東出版社 Shanghai yuandong chubanshe，1998。
- 杜鵬程 Du Pengcheng，《保衛延安》*Baowei Yan'an*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，1979。
- 於爾根·哈貝馬斯 Jürgen Habermas 等著，周憲 Zhou Xian 主編，《文化現代性精粹讀本》*Wenhua xiandaixing jingcui duben*，北京 Beijing：中國人民大學出版社 Zhongguo renmin daxue chubanshe，2006。
- 阿諾爾德·範熱內普 Arnold van Gennep 著，張學文 Zhang Juwen 譯，《過渡禮儀》*Guodu liyi*，北京 Beijing：商務印書館 Shangwu yinshuguan，2010。

- 阿諾德·P·欣契利夫 Arnold P. Hinchliffe 著，樊高月 Fan Gaoyue 譯，《荒誕派》*Huangdan pai*，成都 Chengdu：北方文藝出版社 Beifang wenyi chubanshe，1988。
- 胡經之 Hu Jingzhi，《文藝美學》*Wenyi meixue*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，1989。
- 徐復觀 Xu Fuguan，《中國藝術精神》*Zhongguo yishu jingshen*，上海 Shanghai：華東大學出版社 Huadong daxue chubanshe，2001。
- 恩斯特·卡西爾 Ernst Cassirer 著，范進 Fan Jin、楊君游 Yang Junyou 譯，《國家的神話》*Guojia de shenhua*，北京 Beijing：華夏出版社 Huaxia chubanshe，1998。
- 馬丁·海德格 Martin Heidegger 著，王慶節 Wang Qing-jie、陳嘉映 Chen Jia-ying 譯，《存在與時間》*Cunzai yu shijian*，臺北 Taipei：桂冠圖書 Guiguan tushu，2002。
- 馬麗加·金芭塔絲 Marija Gimbutas 著，米里亞姆·R·德克斯特 Miriam R. Dexter 主編，葉舒憲 Ye Shuxian 等譯，《活著的女神》*Huoze de nüshen*，桂林 Guilin：廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe，2008。
- 習傳進 Xi Chuanjin，《走向人類學詩學：二十世紀八九十年代非裔美國文學批評轉型研究》*Zouxiang renleixue shixue: ershi shiji bajiushi niandai Feiyi Meiguo wenxue piping zhuanxing yanjiu*，北京 Beijing：中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe，2007。
- 陳曉明 Chen Xiaomin 主編，《現代性與中國當代文學轉型》*Xiandaixing yu Zhongguo dangdai wenxue zhuanxing*，昆明 Kunming：雲南人民出版社 Yunnan renmin chubanshe，2003。
- 殘 雪 Can Xue，《從未描述過的夢境》*Congwei miaoshu guo de mengjing*，北京 Beijing：作家出版社 Zuoja chubanshe，2004。
- \_\_\_\_\_，〈我所提倡的「新實驗」文學〉“Wo suo tichang de ‘xinshiyen’ wenxue”，《青年文學》*Qingnian wenxue*，11，北京 Beijing：2006，頁 1-4。
- \_\_\_\_\_，《殘雪文學觀》*Can Xue wenxueguan*，桂林 Guilin：廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe，2007。
- \_\_\_\_\_，《邊疆》*Bianjiang*，上海 Shanghai：上海文藝出版社 Shanghai wenyi chubanshe，2008。
- \_\_\_\_\_，《玫瑰水晶球：殘雪散文》*Meigui shuijingqiu: Can Xue sanwen*，廈門 Xiamen：鷺江出版社 Lujiang chubanshe，2010。
- 彭兆榮 Peng Zhaorong，《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》*Wenxue yu yishi: wenxue renleixue de yige wenhua shiye, jiushen ji qi jisi yishi de fashengxue yuanli*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2004。

- 童明 Tong Ming, 〈解構〉“Jiegou”, 《外國文學》 *Waiguo wenxue*, 5, 北京 Beijing: 2012, 頁 90-119。
- \_\_\_\_\_, 〈互文性〉“Huwenxing”, 《外國文學》 *Waiguo wenxue*, 3, 北京 Beijing: 2015, 頁 86-102。
- 楊大春 Yang Dachun, 《後結構主義》 *Houjiegou zhuyi*, 臺北 Taipei: 揚智文化 Yangzhi wenhua, 1995。
- 楊小濱 Yang Xiaobin 著, 愚人 Yuren 譯, 《中國後現代: 先鋒小說中的精神創傷與反諷》 *Zhongguo houxiandai: xianfeng xiaoshuo zhong de jingshen chuangshang yu fanfeng*, 臺北 Taipei: 中央研究院中國文哲研究所 Zhongyang yanjiuyuan Zhongguo wenzhe yanjiusuo, 2009。
- 葉朗 Ye Lang, 《中國小說美學》 *Zhongguo xiaoshuo meixue*, 臺北 Taipei: 里仁書局 Liren shuju, 1987。
- 葉舒憲 Ye Shuxian, 《中國神話哲學》 *Zhongguo shenhua zhexue*, 西安 Xi'an: 陝西人民出版社 Shanxi renmin chubanshe, 2005。
- 雷諾·博格 Ronald Bogue 著, 李育霖 Li Yu-lin 譯, 《德勒茲論文學》 *Delezi lun wenxue*, 臺北 Taipei: 麥田出版 Maitian chuban, 2006。
- 維克多·特納 Victor Turner 著, 趙玉燕 Zhao Yuyan 等譯, 《象徵之林: 恩登布人儀式散論》 *Xiangzheng zhi lin: Endengbu ren yishi sanlun*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2006。
- 蕭元 Xiao Yuan, 〈對殘雪的詩意解讀〉“Dui Can Xue de shiyi jiedu”, 收入殘雪 Can Xue, 《殘雪文集》 *Can Xue wenji*, 長沙 Changsha: 湖南文藝出版社 Hunan wenyi chubanshe, 1995, 頁 358-367。
- 戴錦華 Dai Jinhua, 《涉渡之舟: 新時期中國女性寫作與女性文化》 *Shedu zhi zhou: xinshiqi Zhongguo nüxing xiezuo yu nüxing wenhua*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2007。
- 顧城 Gu Cheng, 《顧城詩全集》 *Gu Cheng shi quanji* 上冊, 南京 Nanjing: 江蘇文藝出版社 Jiangsu wenyi chubanshe, 2010。
- 羅廣斌 Luo Guangbin、楊益言 Yang Yiyan 著, 劉心武 Liu Xinwu 主編, 《紅岩》 *Hong yan*, 北京 Beijing: 中國對外翻譯出版 Zhongguo duiwai fanyi chuban, 2006。
- 羅蘭·巴特 Roland Barthes 著, 屠友祥 Tu Youxiang 譯, 《S/Z》, 上海 Shanghai: 人民出版社 Renmin chubanshe, 2000。
- Benjamin, Walter. “The Image of Proust,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969, pp. 201-215.

## Can Xue's Fictional Aesthetic: Its Route and Concerns

**Chen Meng-chun**

Department of Chinese Literature  
National Taiwan University  
d97121002@ntu.edu.tw

### ABSTRACT

Unlike previous studies of Can Xue 殘雪, this article focuses on the novelist's works of metafiction from the late 1980s to the 21st century. These works explore the issue of how to "fabricate" novels; they integrate creation theory and the philosophy of existence without neglecting historical reflection, pointing the way to a free and sacred spiritual homeland. By virtue of this exploration, Can Xue's novels rid pioneer literature of its limitations, thereby establishing the value of Can Xue's novels in the history of Chinese contemporary literature. Can Xue wrote her novels using alien and absurdist language to confront the sacred position of national mythology during the Cultural Revolution. They were aimed at bringing to light the hidden and intangible mental world, as well as the temporal imagination, of the people bound by such mythology. The novelist's absurdist narratives show that the authentic sacred must derive from the "freedom of creativity" in the spiritual homeland following Chinese economic reform. The essence of the spirit of the sacred, namely the freedom of creativity, is the value of human existence and the ultimate concern of Can Xue's novels. By virtue of this essence, Can Xue's novels move from revolutionary China to post-revolutionary China, the former being a narrative construct consisting of various power discourses.

**Key words:** sacred, salvation, absurdist, fabrication, creation theory, the philosophy of existence

(收稿日期：2016. 5. 16；修正稿日期：2016. 10. 2；通過刊登日期：2016. 12. 15)