

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：范銘如教授



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

研究生：湯舒雯

中華民國一百零三年一月

## 謝 辭

交出論文口試本，走出百年樓。攜帶著山的味道，雨就飄了下來。所有拖沓與延遲，或許，無非是等待一個它的正當剛好。如今一切各居其位，起手無回。這些年，在政大，只知道指南的從不是針；是路。

感謝研究所期間，師長們的耐心與慷慨：首要感謝指導教授范銘如老師的訓練與影響，引領與包容，以及口試委員黃長玲、劉亮雅兩位教授的悉心指教。謝謝政大台文所陳芳明老師自始至終的期許與愛護，吳佩珍老師，楊小濱老師不時的提攜。特別感謝威斯康辛麥大學迪遜校區（University of Wisconsin-Madison）東亞研究中心黃心村教授的客座指導，李歐梵老師的鼓勵，以及台大台文所梅家玲老師、張文薰老師這一路上點點滴滴的照顧。

感謝政大台文所同學，尤其柏宜、明男的相互打氣，口試前後佩含、智琦的張羅與幫忙。感謝佳嫻、阿鯨、阿青、黃崇、億偉、運師姊、小馬、小訥……等學友一路上的陪伴。

謝謝昶昶。謝謝德德，一唐。謝謝舒晴與奶茶。你們都知道為什麼。

謝謝政大的交換生制度，在德國曼海姆大學（University of Mannheim）交換的時光，提供給這篇論文各種有形與無形的起點。

本研究中曾分章發表於：美國哥倫比亞大學東亞研究生年會（The 22nd Columbia Graduate Conference on East Asia）、NATSA 北美台灣研究年會（The 19th Annual North American Taiwan Studies Association,）、HEAS 哈佛東亞研究生會議（The 17th Annual Harvard East Asia Society Conference）。感謝會議中得到的討論機會，與來自評論人和與會者的寶貴建議。

感謝台灣民間真相與和解促進會的虹靈，感謝傳凱，提供給本研究的協助與支持。

感謝我的父母。這篇論文獻給他們，以及他們走來的那個時代。

## 摘要

「白色恐怖」之為一種國家暴力，是解嚴後台灣社會揮之不去的集體記憶，同時也顯露了種種創傷的癥候。本文有意自一個比較的視野出發，著眼於戰後創傷經驗的可比較性、以及東、西方「見證」觀的互譯性，期能透過挖掘台灣「白色恐怖見證文學」獨特的表現／癥候、同時部份借助文學或文化理論的介入，有效地檢視並解剖其敘事，覺察並梳理其繼承；一方面建立白色恐怖創傷敘事的公共意義，另一方面探尋白色恐怖成為台灣社會「文化創傷」的可能基礎。

本研究主要以四位具代表性的白色恐怖見證小說家相關作品為中心，首先取徑「癥候式閱讀」，企圖指出台灣白色恐怖見證小說中存在著的種種「闕現象」是值得論者「正視」的對象；據此歸納出典型的白色恐怖敘事，同時察覺「詩意」作為一種再現歷史暴力的途徑，在台灣白色恐怖見證小說中佔有了壟斷性的地位。之中，本研究透過考察種種以視覺為媒介再現的創傷癥候，以及「見」或「不見」、「可見」或「不可見」等獨特視域和辯證「觀點」，追索了台灣白色恐怖見證小說擺盪在戰後西方「見證」觀的神聖性崇高、與中國魯迅「看客」觀的國民性創傷之間，一種特殊的視覺與暴力的聯繫，作為理解台灣白色恐怖見證小說中種種弔詭與矛盾來源的一種嘗試。最終，本研究企圖透過「文化創傷」理論的介入，指出從個人到集體、從創傷到文化創傷，在再現歷史、敘述創傷、記憶政治的社會過程中，文學敘事從過去到未來可能扮演的角色、以及可能達致的效果。

關鍵詞：白色恐怖、文學見證、集體記憶、文化創傷、魯迅、看客

## 目次

第一章 緒論.....	1
第一節 問題緣起與意識.....	1
第二節 研究範疇與概念釋義.....	6
一、「白色恐怖」釋義.....	6
二、「見證文學」釋義.....	10
(一)、「集體記憶」與文學.....	11
(二)、「創傷」與文學.....	14
(三)、「見證」與文學.....	16
三、「台灣白色恐怖見證文學」釋義.....	20
第三節 文獻回顧.....	23
第四節 理論方法與論文架構.....	27
第二章 「匱缺」與「迷態」 ——台灣白色恐怖見證小說的「症候式閱讀」.....	32
緒論：歷史與敘事.....	32
第一節 「症候式閱讀」的視野.....	33
第二節 見證的危機之一：檔案與瘋癲的匱缺性.....	38
一、檔案熱與病.....	38
二、匱缺的檔案，檔案的匱缺.....	44
三、檔案中的「瘋癲」，及其幻覺.....	46
第三節 見證的危機之二：「迷態」與「詩意」的壟斷.....	50
一、自匱缺而「迷態」的路徑.....	50
二、「知面」與「刺點」的鬥爭.....	55
三、史的暴力，詩的壟斷.....	57

### 第三章 「見證」或「看客」？

#### ——見證台灣白色恐怖小說中的「見」與「不見」..... 62

##### 緒論：自「癥候」出發..... 62

##### 第一節 台灣白色恐怖小說中的「第一課」：納粹／猶太創傷的投射..... 63

##### 第二節 國共內戰的歷史伏流：白色恐怖小說中的「魯迅」影響..... 68

##### 一、「從頭說起」：台灣白色恐怖中的「幻燈片事件」..... 73

##### 二、見證台灣白色恐怖小說中的「原初場景」..... 75

##### 第三節 見證 V. S 看客：台灣白色恐怖小說中的「示眾」..... 80

##### 第四節 技術化視覺性的介入：看得見與看不見的白色恐怖暴力..... 88

##### 一、報紙與照片的規訓..... 90

##### 二、電影與錄像的懲罰..... 92

##### 第五節、屏風，與屏風的背後：白色恐怖小說中的可見，與不可見性..... 95

##### 一、屏風，與屏風的背後：「不可見性」的存在..... 96

##### 二、「旁觀他人的苦痛」v. s「觀看他人的觀看」..... 98

### 第四章 從創傷到「文化創傷」

#### ——見證台灣白色恐怖小說的實踐..... 103

##### 緒論：見證的危機..... 103

##### 第一節 邁向「文化創傷」的可能：一個來自文學的回應..... 104

##### 一、從創傷到「文化創傷」——一個「文化創傷」理論的實踐..... 104

##### 二、「說一個新故事」——「創傷過程」中的文學敘事地位..... 107

##### 第二節 檢視白色恐怖「創傷過程」的四種文學再現..... 109

##### 一、「痛苦的性質」..... 109

##### 二、「受害者的性質」..... 114

##### (一)、「身份」之再現..... 114

##### (二)、「性質」之再現..... 117

##### 三、「創傷受害者與廣大受眾的關係」..... 124

##### 四、「責任歸屬」..... 129

### 第五章 結論..... 141

# 第一章

## 緒論

### 第一節、問題緣起與意識

二十世紀是一個見證的世紀（era of the witness）<sup>1</sup>。世紀初的兩次大戰銘刻人類文明以空前深遠的創痕；集中營與原子彈，柏林圍牆和美軍駐地，造就了兩種戰敗國的想像的共同體。國界與國力甫重新洗牌，戰勝國間旋以冷戰與他國的內戰替代、也延續了熱戰。在大陸與大陸之間、在海峽與海峽對岸，例外狀態成為常態，集體記憶成為技藝；精神世界傷痕累累，創傷經驗層層複寫。歷史遲未終結，轉機皆有危機。

二十世紀的文學，因此是「見證的文學」。集中營生還者、諾貝爾和平獎得主作家維塞爾（Elie Wiesel, 1928-）名言：「如果希臘人創造了悲劇，羅馬人創造了書信體，而文藝復興時期創造了十四行詩，我們的時代創造了一種新的文學——見證（testimony）。我們都曾身為目擊證人（witness），而我們覺得必須為未來作見證（bear testimony）。這成為一件非做不可的事。」<sup>2</sup>。歷史創傷學者拉卡帕（Dominick Lacapra, 1939-）解釋，即使「見證」與「證言」也當然存在於其他歷史時空中，但究其包括大屠殺（Holocaust/Shoah）<sup>3</sup>在內、各種形式的暴力受難事件之質量，以及創傷事件經驗的密度與強度等，無不標記了這個時代在「見證」意義上的特殊性，也為普遍於這個「見證的世紀」裡的種種「證言」，提供了一定的可信度<sup>4</sup>。二戰後，猶太大屠殺文學、東歐後共時期文學、中國文

<sup>1</sup> 法國歷史學家安奈特·維奧爾卡(Annette Wieviorka, 1948-)指稱二十世紀為「見證的世紀」(“era of the witness”)，見 Wieviorka, trans. Jared Stark, *The era of the witness* (Ithaca: Cornell University Press, 2006)；無獨有偶地，耶魯大學法文系以色列籍教授費修珊（Shoshana Felman, 1942-），也將這個始於兩次世界大戰、及其接踵而來的種種極權統治，所充滿國際性事件與全球性災難的世紀，稱為「見證的時代」，見費修珊（Shoshana Felman）與勞德瑞（Dori Laub）著，劉裘蒂譯，〈第一章：教育與危機·教學的成敗〉，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》（台北：麥田出版，1997年），頁35。

<sup>2</sup> Elie Wiesel, “The Holocaust as Literary Inspiration.” In *Dimensions of the Holocaust : Lectures at Northwestern University*. (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1977), p.9.

<sup>3</sup> 「大屠殺」一般通指納粹德國在第二次世界大戰中針對猶太人等的種族滅絕行動，是二戰中最為人所知的暴行之一，近600萬猶太人在大屠殺中喪命。此一歷史事件於英語和德語中以源於希臘語單字「Holocaust」代表，意指「以火犧牲」；猶太民族則多以「Shoah」此一專有名詞稱之，希伯來語意指「浩劫」。

<sup>4</sup> Dominick Lacapra, *History and Its Limits : Human, Animal, Violence* (Ithaca: Cornell University Press, 2009). p.60.



革傷痕文學……讀者見證了「見證的文學」，也見證了文學如何在個人創傷和集體記憶、敘事結構、感覺結構間作用；正如德國學者哈特曼（Geoffrey H. Hartman, 1929-）和阿萊達·阿斯曼（Aleida Assman, 1947-）所指出的：作為二十世紀新生的一種文學敘述類型，「證言」（testimony）正在蓬勃發展當中<sup>5</sup>。

西元 2010 至 2011 年，筆者有幸於德國交換學生；時德國東西德統一 20 週年，台灣解嚴逾 20 年。彷彿攜帶著包袱，站在歷史的現場，於近現代人類史的特殊時點上，感受著班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）筆下，已「層層堆至天高」的「歷史碎片」前，那堅持面朝過去、卻被我們稱為「進步」的風暴不斷吹向未來的「歷史的大天使」（*der Engel der Geschichte*）的凝視<sup>6</sup>。

一方面，旅居於此兩次大戰發起兼戰敗國的日子裡，我在參訪東西歐多國境內猶太集中營遺址、戰爭文物館、紀念場所、並且大量閱讀相關文獻或文學作品的過程中，意識到當代歐洲是如何地在種族歧視言論、（新）納粹崇拜自由、以及大屠殺歷史修正論、歷史失憶症……等方面，以劃定法律禁制、或社會社群強大自我約束力量等方式<sup>7</sup>，體現了集體記憶中對於屠猶歷史悔罪意識的深化與普遍，以及永不再犯（Never Again）的心願；同一時間，我也注意到大西洋彼岸，美國可能源於歷來作為一移民國家之主體、及其戰後庇護猶太移民之因緣，以致如何不厭其煩、不遺餘力地在各界再現著大屠殺歷史的教訓。

當代猶太大屠殺歷史倫理建構的途徑與成果，似乎已然提供了世界上其他地域性的集體創傷、某種得據以自我衡量的「範式」或政治座標。從較近處關於日

<sup>5</sup> 參見 *Poetics Today* 27, no.2 (Summer 2006)，專題 *The Humanities of Testimony*，編者為哈特曼（Geoffrey Hartman），內文作者包括哈特曼、以及上述的阿萊達·阿斯曼和安奈特·維奧爾卡。

<sup>6</sup> 原文出自瓦爾特·班雅明對保羅·克利（Paul Klee）畫作《新天使》（*Angelus Novus*）的評論：「保羅·克利（Paul Klee）的《新天使》（*Angelus Novus*）畫的是一個天使看上去正要從他人神地注視的事物旁離去。他凝視著前方，他的嘴微張，他的翅膀張開了。人們就是這樣描繪歷史天使的。他的臉朝著過去。在我們認為是一連串事件的地方，他看到的是一場單一的災難。這場災難推積著屍骸，將它們拋棄在他的面前。天使想停下來喚醒死者，把破碎的世界修補完整。可是從天堂吹來了一陣風暴，他猛烈地吹擊著天使的翅膀，以致他再也無法把它們收攏。這風暴無可抗拒地把天使刮向他背對著的未來，而他面前的殘垣斷壁卻越堆越高直逼天際。這場風暴就是我們所稱的進步。」，參見張旭東、王斑譯，〈歷史哲學論綱〉，收錄於《啟迪：本雅明文選》修訂譯文版（香港：牛津大學出版社，2012年），頁 329-330。

<sup>7</sup> 僅以我旅居德國的 2011 年為例：二月，名牌 Christian Dior 的首席設計師 John Galliano 在巴黎瑪黑區酒醉鬧事，目擊者指控他喊出反猶太言論，他立即遭到 Dior 革職；五月，坎城影展記者會上丹麥大導演 Lars von Trier 一句「我是納粹」震驚全場，隨即遭坎城影展逐出；六月底，知名流行歌手 James Blunt 巡演至波蘭，在奧斯威辛集中營（*Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau*）附近留影，事後上傳社群網站臉書（Facebook）註解：「波蘭的飯店」，引發超過六千粉絲留言痛罵……事實上，至今，在德國公然行納粹舉手禮都是會被當作現行犯逮捕的；而類似的禁令也不僅限於德國。一個更近的例子發生在 2013 年三月，一位希臘籍的足球選手在比賽中踢進領先分後，興奮地作出右手平伸上舉的納粹手勢；希臘足球聯盟隨即在隔日作出處分，判決他終身禁賽。聯盟聲明指出，這個手勢「深深地侮辱了慘遭納粹屠殺的所有受害人。」。新聞可參見〈進球做「納粹」手勢 希臘足球員遭終身禁賽〉，《蘋果日報》即時新聞，2013.03.18。來源：

<http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20130318/171037/>（2013/12/08 擷取）

本廣島原爆、中國南京大屠殺等的歷史討論中，我們是可以看見，透過與猶太大屠殺之比較，人們似乎得以更具體地對自身民族「文化創傷」(cultural trauma)<sup>8</sup>「建構」的「進程」，作出反身性的檢視；而在此間，彷彿一個普世性的集體「創傷」框架，也能隱隱然浮現。

循此，一個「更近處」的探問終將油然而生。我不得不回頭探問自身所屬的國家社會、於此同時所展現出的「文化創傷」表現。

台灣戰後「白色恐怖」時代，歷時逾 40 年，一度保有近代史上最長戒嚴時期的紀錄<sup>9</sup>。其體制在國共內戰與美蘇冷戰的雙重時代構造下發生並延續，又在中國天安門事件、東西德統一、蘇聯共產政權瓦解的時間點上同步落幕；對戰後台灣「白色恐怖」時期的考察有其作為單一民族經驗的特殊性，亦是二十世紀以來人類普世性創傷經驗的一環。而「後白色恐怖時期」的傷痕與記憶、轉型與正義等諸般難題，也伴隨著國家正常化過程中所面臨的各種挑戰，成為當代台灣政治、社會、文化各層面都難以迴避的重要歷史課題。然而，與其重要性不成比例地，綜觀解嚴後台灣社會對於「白色恐怖」的歷史挖掘工程，在俗稱「寧靜革命」的民主化過程中、以及處於兩岸對立中特殊國家地位的政經情勢等，多重原因排擠下，轉型正義至今窒礙難行，而所謂「歷史真相」或多所闕漏、或各有偏重；所謂「集體記憶」，則可說是幾無從「記」起。<sup>10</sup>

2011 年，台灣解嚴近 25 年。六月，報載戒嚴時期前行政院長、兼軍事將領郝柏村<sup>11</sup>於新書發表會上談及「白色恐怖」時，「替國民黨與蔣介石抱屈」：「說是白色恐怖，是醜化國民黨了！且受到牽連的，多是大陸來台的將領，根本就沒有甚麼本省人！」<sup>12</sup>；同年十月，郝柏村出席「紀念先總統蔣公誕辰」活動，再

<sup>8</sup> 「當一集體的成員覺得他們經歷的可怕事件在自己的集體意識上留下了難以抹滅的痕跡，不但永遠存留在他們的記憶中，也以根本、無法挽回的方式改變了他們對未來的認同，就表示他們經歷了文化創傷。」參見 Jeffrey C. Alexander 著，吳震環譯，〈文化創傷與集體認同〉，收錄於《文化社會學：社會生活的意義》(台北：五南，2008 年)，頁 144。關於「文化創傷」的理論概念及其實踐，可見於後文以及本研究第四章。

<sup>9</sup> 此紀錄可能被敘利亞 (Syria) 打破。敘利亞戒嚴令自 1963 年起實施，至 2011 年 4 月 19 日一度由當局聲稱廢止，一共歷經 48 年。但敘利亞至今 (2013) 內戰頻仍，戰時體制幾未解除，「解嚴」狀態遙遙無期，紀錄之終點正持續延長。

<sup>10</sup> 關於解嚴後台灣推動「轉型正義」的過程與困境，可參見吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第 2 期 (2006 年 6 月)，頁 1-34。

<sup>11</sup> 郝柏村 (1919-) 作為中華民國行憲史上第二位曾出任武官最高職參謀總長、及文官最高職行政院長的爭議性政治人物，堪可說是台灣白色恐怖時期威權戒嚴體制的代表性人物。中華民國參謀總長一職原應兩年一任，郝柏村除了因特殊憲政情勢一再延任，自 1981 年起一共在職八年，成為歷任在職最久的參謀總長，招致當時社會撻伐；同時，其受任行政院長之舉亦曾引發輿論大嘩，黨軍一家、軍人干政的憲政危機疑慮伴隨其任期始終。當時社會各界群情激憤可以 1990 年 5 月 19 日、學運聯合「全民反軍人干政聯盟」發起「反軍人干政大遊行」可見一斑。

<sup>12</sup> 管黎媛、呂昭隆、鄭閔聲，〈郝：白色恐怖說法 醜化國民黨〉，《中國時報》，2011.06.17。參見《中時電子報》：

<http://tw.news.yahoo.com/%E9%83%9D-%E7%99%BD%E8%89%B2%E6%81%90%E6%80%96%E>



度「為蔣中正受到不公平歷史評價抱屈」<sup>13</sup>，致詞表示：「如果沒有過去的戒嚴，就沒有今天的民主」「白色恐怖手段雖然嚴厲，雖不免有人因私人恩怨出現冤案，卻是為了消滅潛伏在台灣社會的共黨分子，這不是戒嚴的政治錯誤。」<sup>14</sup>。對於郝的語出驚人，人權團體隨即發表聯合聲明，痛批郝言論荒謬，「就像是在歌頌德國的納粹作為一樣令人髮指」<sup>15</sup>。聲明中，人權團體直指類似郝之言論如今竟可堂而皇之倒因為果的關鍵，正在於台灣轉型正義長久以來之不行不彰，官方調查白色恐怖歷史真相的付之闕如；同時也由此可見，以郝作為代表的白色恐怖時期主政或掌權者，至今仍「不但不用接受歷史審判，可以享受既得利益，甚至沒有反省過去的政治作為是錯誤的，還想要爭奪詮釋權、竄改歷史。」<sup>16</sup>

我們看見的是，某種近似於「精神分裂」的傾向<sup>17</sup>，確實存在於解嚴後的台灣社會，透過了一次又一次的失言、脫序、爭議，被指認出來<sup>18</sup>，卻一再重來；而終使我們發現，這些都不是個案。<sup>19</sup>從「沒有戒嚴，哪有民主？」到「台灣設計蔣」，無論是基於有意或無意、狡猾或無知，解嚴後台灣社會中的種種不堪細究的「文化創意」，都可能具體而微地彰顯了台灣由政治人物或媒體所代表的、某種集體對自身歷史失憶、對他者歷史冷感的「癥候」。因此，或許也唯有透過某些較為準確的援引（「就像是在歌頌德國的納粹作為一樣令人髮指。」<sup>20</sup>），我

---

[8%AA%AA%E6%B3%95-%E9%86%9C%E5%8C%96%E5%9C%8B%E6%B0%91%E9%BB%A8-191645683.html](http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/nov/1/today-p7.htm)（2013/11/26 擷取）

<sup>13</sup> 許紹軒，〈郝柏村：沒有戒嚴 哪有民主〉，《聯合報》，2011.10.31，實況可參見《聯合影音網》：<http://video.udn.com/video/Item/ItemPage.do?sno=344-233-2B4-233-2B333b3d30304-233-2B3-2B3430>（2013/11/26 擷取）

<sup>14</sup> 同上。

<sup>15</sup> 邱燕玲、林恕暉，〈郝柏村歌頌戒嚴 「像歌頌納粹 令人髮指」〉，《自由時報》，2011.11.01，參見《自由時報電子報》：<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/nov/1/today-p7.htm>（2013/11/26 擷取）

<sup>16</sup> 同上。

<sup>17</sup> 正如龍應台回應關於「台灣設計蔣」事件質詢時表示：「我們不可能一邊以人權館關注白色恐怖下家破人亡的受難家屬，但同時又紀念蔣中正的偉大和家庭和樂，這是很難讓人接受的。」見朱真楷、江家華，〈台灣設計蔣 龍應台：非常不妥〉，《中國時報》，2013.04.02。參見《中時電子報》：<http://news.chinatimes.com/politics/11050202/112013040300117.html>（2013/11/26 擷取）

<sup>18</sup> 比如我們在「台灣設計蔣」的爭議中，又不免想起郝柏村的謬論。2013年四月，報載中正紀念堂將主辦的「台灣設計蔣」文創競賽；主題訴求「以蔣中正夫婦的生活故事作為創意發想重點設計，藉以紀念蔣夫人宋美齡女士逝世十周年，並表達表達蔣中正總統與蔣夫人伉儷情深；透過文創商品之開發，提升全民夫妻恩愛、家庭和樂，以達社會教育之功能。」新聞見報，輿論又一次大嘩。各界撻伐逼使文化部長龍應台也不得不公開表態反對，讓第一時間還執意如期舉辦、「希望各界能以平常心看待」的單位主管，匆匆發出新聞稿聲明「暫緩辦理」。參見張文馨、李光儀，〈龍應台：台灣設計蔣 非常不妥〉，《聯合晚報》，2013.04.02。

<sup>19</sup> 近年台灣文創產業甚囂塵上，眾口鑠金。其中，「兩蔣文化園區」開張桃園，慈湖陵寢外擺攤創意市集；陸客開放來台後，所謂的兩蔣文創商品更是越趨熱賣：卡通化兩蔣造型可愛可親，表情和藹逗趣，幾家民間專賣店打著「愛蔣」的LOGO、或「蔣堂」的名義紛紛開了分店。除了公仔、T恤、馬克杯，金門酒廠樂於打造「限量中正紀念酒」紀念蔣氏冥誕。蔣友柏的設計公司甚至敢以金銀子彈吊飾表彰蔣氏。參見黃長玲、葉虹靈，〈評價蔣介石 不容打混〉，《蘋果日報》，2013.04.13，來源：<http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/headline/20130403/34928021/>（2013/11/01 擷取）

<sup>20</sup> 同註 15。

們才有可能將台灣置放於某種存在於二戰以後、「被拉開了」的普世性維度中，去重新理解自身作為一種集體、或集體作為一種自身的來龍去脈。

事實是，沒有一種社會記憶能不臣服於生物學意義上的代際更替。關於「台灣白色恐怖時代」，自然也正在一個記憶即將消散的轉折點上，將漸漸隨著最後的時代見證人的離世而消散。作為白色恐怖時代之「後生」如我，當「白色恐怖」在台灣社會中成為一個不斷被援引的歷史光點，彷彿歷經各種事後意義的重建過程，是久已認知其為一「經典化」的集體創傷；卻得在一異地而處的機緣下，藉由比較的座標、重新校準視野，又在層出不窮的新聞時事中，彷彿一再重新發現此一歷史創傷之「歷久彌新」，許多「集體記憶」真相實「未曾來臨」，而「文化創傷」的倫理意義始終難以彰顯，而由此諸動機，陸續開展出我對台灣白色恐怖研究的旨趣。

再進一步而言，作為台灣文學研究生，對於藝術再現層次的特別關注，也使我在旅歐求學期間很快地注意到，猶太大屠殺歷史是如何深刻地在戰後歐陸文學的敘事形式與理論內涵上，開展出了前所未有的面向。「見證者」的滅亡與崇高存在、與「見證」或「證言」作為一種外部而獨立的地位，自此開啟了哲學上無止境的競爭／辯證關係；也刺激了美學與倫理的對話。「超越解釋的大屠殺」<sup>21</sup>，已經於大眾視野中，反覆進行著彷彿見山是山、見山不是山、見山又是山……等倫理辯證的持續進程。那麼，我也關切台灣文學、如果作為一種白色恐怖集體創傷的「見證」，曾是如何地記憶它、表現它、解釋它、處理它？尤其，見證者、倖存者的文學書寫，是透過了怎樣的意識與潛意識的經營和敘事，呈現出了何種樣貌的集體記憶、創傷表現、與感覺結構，而可能在倫理實踐意義上，達致什麼樣的社會效果？……上述粗略的發想，最終便成為本文行將戮力之處。

本文有意自一個比較的視野出發，著眼於創傷經驗的可比較性、以及東、西方「見證」觀的互譯性，透過台灣白色恐怖見證文學獨特的表現／癥候，同時部份借助文學或文化理論的介入，檢視並解剖其敘事，覺察並梳理其繼承，一方面建立白色恐怖創傷敘事的公共意義，另一方面探尋白色恐怖成為台灣社會「文化創傷」的可能基礎。

基於對「見證」概念的標舉，本文將選擇四位曾以繫獄、或流離異域的遭遇，

---

<sup>21</sup> 許多大屠殺研究者認為，二戰期間德國人對猶太人所施行的大屠殺是、也必須是「超越解釋」的。如楊照所說：「大屠殺是超越解釋的。這是人類文明不得不重建的一條底線。如果承認大屠殺可以解釋，有說得通的理由，意味著我們接受大屠殺是在可理解的人類行為範圍內，就等於我們輕蔑、矮化了大屠殺的恐怖與震駭。『解釋』（explanation）無可避免和『合理化』（justification）緊密糾纏。大屠殺絕對不該、不可以被『合理化』，因而大屠殺也就絕對無法解釋清楚。」參見楊照，〈不散的戰爭惡雲——讀《罪惡的代價》〉，《罪惡的代價——德國與日本的戰爭記憶》（台北：博雅書屋，2010年），頁4-5。

被迫成為台灣白色恐怖時代最切身的「道德見證者」<sup>22</sup>、也是書寫白色恐怖的代表性左傾作家：葉石濤（1925-2008）、陳映真（1937-）、郭松棻（1938-2005）、李渝（1944-）相關作品為中心，檢視台灣小說中對白色恐怖的集體記憶與見證意義。葉石濤在 1951 年曾因「知匪不報」入獄 3 年，陳映真則於 1968 年因「讀書會事件」遭判刑 10 年；而郭松棻偕同妻子李渝旅美期間，因投身海外保釣運動，潛心鑽研左翼思想，發表反國民黨政府言論，1974 年後即名列不得入境之黑名單長期放逐海外，直到解嚴後方得解禁。他們在不同時期，因為不同案件、有著不同罪名，即使持著迥異的政治立場、或對立的國家認同，仍共同地作為了國家暴力的受害者、台灣白色恐怖時期的見證人。這四位作家背景的相異之處，可以說明國家恐怖主義一網打盡的恐怖；而他們的共同之處，包括左傾「思想犯」作家身份，以及文學上「魯迅」的影響，則使得他們對白色恐怖歷史的認知、以及透過小說所做出的見證、再現與解釋，顯露出矛盾複雜的面向。

新世紀的開啟、與後時代的發展，「記憶來臨」的時刻應該到來。我們似有義務不再無止盡地延長創傷記憶的潛伏期、及其無意識的表現，「因為只有當每一段創傷歷史都能被講述並且得到耐心傾聽的機會時，那些通過論據不斷激起的仇恨和暴力漩渦才能長時間中止。」<sup>23</sup>。而那正是此刻的我們所需要的。

## 第二節、研究範疇與概念釋義

### 一、「白色恐怖」釋義

由於委婉語在字面表達上用一種削弱或改變了的表述取代一種人們不太願意聽到的表述，它總是包含了歧義。<sup>24</sup>

「白色恐怖」作為一象徵性詞彙，既有抽象的思想性質，亦有實際政治行動的暗示。戮力於台灣白色恐怖歷史研究的作家藍博洲（1960-）曾分析白色之「恐

<sup>22</sup> 馬伽利特（Avishai Margalit, 1939-）在《記憶的倫理學》（*The Ethics of Memory*）中區分了「道德見證」（the moral witness）與一般「見證」。馬伽利特認為，道德見證的前提，在於同時見證「邪惡」、以及邪惡造成的「苦難」，而排除了因為天災、或是非由邪惡（如種族滅絕）所引起的人禍所造成的苦難。他指出：「典型的道德見證者不僅親眼見到苦難的發生，而且還是苦難的直接受害者，也就是『直接見證』。」參見 Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002) 以及徐賁，〈見證文學的道德意義：反叛和「後災難」共同人性〉，《人以什麼理由來記憶》（長春：吉林出版集團，2008 年），頁 239-240。

<sup>23</sup> 阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，張碩譯，〈德國受害者敘事〉，收錄於阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 180。

<sup>24</sup> 參見 Giorgio Agamben, trans. Daniel Heller-Roazen, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (New York: Zone Books, 2002), p.15-39.



怖」主義，為「意在全體居民中散佈恐嚇、驚慌和毀滅的一系列行為」，是意在殺一儆百、任意和蓄意的小規模象徵性行動；而「白色恐怖」正是國家恐怖主義的表現，「意味擁有政權的統治者，運用國家機器中的直接暴力手段，針對反抗現有體制的革命或革新勢力，所進行的超越正常制度的摧毀行為。」<sup>25</sup>。而「白色恐怖」一詞的歷史淵源可及於法國大革命的恐怖統治時期，相對於巴黎公社成員所使用的紅色標幟被引申為一切進步熱情、反抗不義的階級解放符號，「白色」代表了反動、保守的勢力，而由其發動的一切恐怖鎮壓行動，就是所謂「白色恐怖」<sup>26</sup>。另一方面，俄國共產黨亦曾在共產革命時期廣為宣傳使用；沙俄時代白色是皇室的代表色，因此在 1917 年後俄國內戰，布爾什維克 (Bolsheviks) 的「紅軍」與反共的俄國「白軍」相對時，便使用「白色恐怖」一詞指稱對方之殘暴不仁，或右派對左派傷及人權的鎮壓行動。日後，美蘇冷戰期間，尚有芬蘭、美國等反共國家曾有「白色恐怖」之聲稱；主要指稱本國境內過度反共、恐共的意識形態，而此一語境也同時是台灣白色恐怖的時代構造之一。

關於「白色恐怖」一詞進入台灣語境的時間點並不可考。有論者曾提及台灣白色恐怖一稱的日本脈絡，透過訪談台籍受難者，得知日治時期以來，已有音同英文恐怖主義 (terrorism) 一詞的「白色」(テロリズム) 日文用法<sup>27</sup>。然而目前普遍視台灣「白色恐怖」的說法，來自國民黨延續其於遷台之前便在中國大陸發動過的政治行動。被中國共產黨以「白色恐怖」一詞來形容的 1920 年代的「清黨」運動，國民黨政府在中國境內上海、廣州和重慶等大城市中所執行的反共手段包括暗殺、屠殺及迫害。中共稱這些城市為「白區」，而共產黨控制區域則為「紅區」<sup>28</sup>。至國共全面內戰爆發，台灣成為國府撤守大陸的偏安據點與象徵正統延續之反攻基地後，台北國府所發動的白色恐怖，就在國共的內戰、與國際的冷戰雙重構造下<sup>29</sup>，逐步確立。如今，當「白色恐怖」普遍地被引申為國家公權力對人權侵害的泛稱，戰後台灣白色恐怖時期，無疑是一個典型的案例。

1945 年，二次世界大戰落幕。中華民國政府自日本手中接收台灣，引進一黨訓政體制。1947 年，國民政府因國共內戰爆發，著手建立一個與憲政體制並存的戡亂體制；隔年，「動員戡亂時期臨時條款」制定，中國內戰情勢卻逐漸擴大。在 1949 年五月台灣省警備總司令部發佈「戒嚴令」，宣佈台灣地區處於「戰

<sup>25</sup> 藍博洲，《白色恐怖》(台北：揚智，1993 年)，頁 17。

<sup>26</sup> 參見藍博洲，《白色恐怖》，頁 13-16。然而藍博洲並未詳述為何會是「白色」作為「紅色」之相對顏色被廣泛論述。有一說是取以法國波旁王朝皇室和保皇黨人的徽章白百合為代表色。而「白色恐怖」在法國大革命的歷史文脈中，往往特指法國東南部地區的保皇黨人在 1795 和 1799 年時對雅各賓派所進行的報復。參見維基百科網頁詞條「白色恐怖」：

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%99%BD%E8%89%B2%E6%81%90%E6%80%96> (2011/12/14 擷取)

<sup>27</sup> 曹欽榮，〈歷史交響詩——白色恐怖口述與跨領域研究初探〉，《中華人文社會學報》第八期(2008 年 3 月)，頁 168，註二。

<sup>28</sup> 此部份史料可參見黃仁宇，《從大歷史的角度讀蔣介石日記》(台北：時報，1994 年)，頁 49-86。

<sup>29</sup> 參見藍博洲，《白色恐怖》，頁 22-39。

時動員狀態」後，此一戡亂體制，便隨著中華民國政府戲劇性地、於國共內戰中敗退於台灣。1950年韓戰隨即爆發，以蔣介石為首的國民政府獲得美國協防支持，強人威權體制自此透過「戒嚴法」、刑法中的「內亂罪」、「懲治叛亂條例」、「檢肅匪諜條例」等法令，以及情治系統、軍事審判等機制，逐步得到確立：包括頒布涉及黨禁、報禁等百多項管制法令，擴充解釋犯罪的構成要件，公民的參政權與言論自由受到嚴格限制，國家公權力在長期戒嚴中受到濫用，當局對上萬政治異見人士逮捕、審判、囚禁甚至處決等。歷史上日後超過40年的「台灣白色恐怖時代」，直至1987年7月15日戒嚴令解除，1991年立法院廢止「懲治叛亂條例」，1992年刑法一百條修正，將言論內亂除罪，台灣憲政體制上漫長的「例外狀態」才彷彿有了「結束的開始」。<sup>30</sup>

而對於本文而言，「結束的開始」同時是一個歷史解釋，也作為了一個文學研究的出發點。當他領域研究者早已指出，台灣政府於民主化之後，始終未能如同一般新興民主國家，積極承擔起戒嚴時期責任之處置，在種種去而未遠、完而未結的國家暴力遺緒中，僅聚焦物質的金錢補償，「而在追求歷史真相與正義上幾乎繳了白卷」<sup>31</sup>，本文不將白色恐怖視為歷史的遺跡，而是尚未終結的歷史。其影響不僅在當代台灣政治歷史社會文化中持續發生（無論有意識與無意識），並且其心創的傷痕仍纏繞盤生於各個領域。而對白色恐怖歷史之探究，也無可避免將面臨這些創痕的糾纏。

事實是，歷史是由勝利者撰寫的，換句話說，也是被勝利者所遺忘的。舉本研究所涉及的一個重要面向為例，五〇年代作為本文所研究的四位作家最戮力描寫的一個年代，也是整個白色恐怖時代中案件數量最鉅、逮捕人數最多、量刑也最重的一段時期；當我們在左傾作家的小說中，察覺關於五〇年代地下黨的描述，出現頻率之高，幾為普遍現象，卻相對地，在坊間的歷史教科書、或是現今以政府為主導的冤、假、錯案論述中，都難以得見；於是，五〇年代地下黨人的存在

<sup>30</sup> 關於台灣戰後「白色恐怖時期」的起訖時間，論者莫衷一是。有以「二二八」事件、「四六」事件、戒嚴令頒布、國民黨遷台、韓戰爆發等為起點的各種說法；亦有止於解嚴、或廢止動員戡亂時期、或廢止刑法一百條等時間點上的爭論。侯坤宏曾從衝突性質判斷，認為台灣的「白色恐怖時期」有狹義、廣義之分。就狹義而言又可粗分為兩個階段；第一階段自1947年二月至1948年底，以軍隊武裝鎮壓為主，特務機關為輔；國府鎮壓對象基本上是知識份子、領導菁英階層，及參與二二八事件的群眾。第二階段則始自1949年底國府在內戰中節節敗退、遷臺，至五〇年代末期為止。此一階段軍隊與特務機關角色對調，是針對所謂「共黨潛伏分子」與「台獨分子」的鎮壓活動。廣義上，台灣白色恐怖年代應由1949年的四六學生事件算起，迄於1987年解除戒嚴令、終止動員戡亂時期及廢止懲治叛亂條例、甚至修正刑法一百條為止。相關整理參見蘇瑞鏘，〈白色恐怖〉詞條，擷取自文化部網頁「台灣大百科全書」：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=3864&Keyword=%E7%99%BD%E8%89%B2%E6%81%90%E6%80%96>（2013/12/04），或林世傑，〈台灣文學中的白色恐怖——以葉石濤與陳映真及其作品比較為主軸〉（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2007年），頁15。以及侯坤宏，〈戰後白色恐怖論析〉，《台灣1950——1960年代的歷史省思學術討論會》（國史館，2005年），頁3。

<sup>31</sup> 葉虹靈，〈台灣集體記憶中一片模糊的拼圖——從馬場町秋祭談起〉，天下雜誌「獨立評論」網站（2013.11.21）：<http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/205/article/771>（2013/12/04 擷取）



及其命運，遂同戰後被壓抑的左翼台灣史一般，皆難以進入一般大眾的視野，彷彿只能在六張犁的荒煙漫草中被日益遺忘。類似於此的「錯失」，也成為了「後白色恐怖時期」，需要被指認的現象。

另外需要特別一提的，則是相較於具有「事件性質」、更易定時、定點、定位的「二二八事件」，解嚴後的台灣社會，常將其與「白色恐怖」混為一談<sup>32</sup>。然而一有「事件」性質、一有「時期」向度，更別說究其牽連、影響、歷史意義、與歷史啟示都大不相同。「白色恐怖」作為一種國家恐怖統治行為，一種全世界歷時最長的「持續性、廣泛而殘酷的政治撲殺運動」<sup>33</sup>，在概念上貿然與「二二八事件」混用，將使人難以看清「白色恐怖時代」作為一種長態／常態的「例外狀態」，其加諸於台灣人民的世代性精神壓力與感覺結構。<sup>34</sup>

最後，當把握了「台灣白色恐怖」的概念與實義，本文並非企圖通過文學作品作歷史研究——本文實無力、無意去努力考證探究當代小說中「白色恐怖書寫」是否反應、紀錄、再現或表現了白色恐怖時代的「歷史真實」。相反地，本文恰恰認為，當記憶的工程在國家層次僵化的定調中，彷彿「還未開始，就已經結束」，讓白色恐怖歷史「持續未定案」，至少是此一階段我們抵抗「還沒記得、就已經遺忘」的辦法。而對於白色恐怖見證文學的考察，也將參與此一白色恐怖歷史持續被討論、被爭論、被詮釋的過程。透過系統性地考察與評價小說中「白色恐怖」主題之書寫，本文期待得以指認「台灣終歸有其獨特性的這趟解嚴裝填內容」，於文學領域留下的「遺跡」或「軌道」，而有可能對於作家所自問的：「我們做了什麼？強調了什麼？乃至於獲致了什麼以及可能失去了什麼？」<sup>35</sup>有所提示。

<sup>32</sup> 至 2013 年十月馬場町秋祭前夕，仍有論者投書指出此一社會上普遍的混用現象：「……誤把白色恐怖時期等同為二二八事件，甚至僅知或偏論二二八而遺略白色恐怖，並非單一現象。[……]迫害數量與時距昭昭顯然，這段歷史記憶[按：指白色恐怖]為何遠不及二二八事件矚目，甚至被誤作二二八的延伸？……」參見吳哲良，〈白色記憶，恐怖失憶〉，《台灣立報》，2013 年 10 月 23 日，<http://www.lhpa.com/?action-viewnews-itemid-134476>（2013/10/28 擷取）

<sup>33</sup> 藍博洲，《白色恐怖》，頁 21。

<sup>34</sup> 此一現象描述亦可參見葉虹靈，〈台灣集體記憶中一片模糊的拼圖——從馬場町秋祭談起〉：「……對二二八與白色恐怖的混為一談並不罕見，在早已成為『民族創傷』的二二八事件上，官方曾先後發布過兩本報告，詳述事件始末與責任歸屬；但比這事件綿延更久、國家暴力行使性質更為複雜、社會影響也更深遠的白色恐怖，政府卻始終沒有進行任何類似的檔案清理與研究、訪調紀錄各方當事人證詞等工作，好對這段艱難的過去（difficultpast）做出總結性的說明，以提供民主化後的社會、乃至未親身經歷的新世代，一個理解與詮釋的視角。以致一般民眾根本難以區分二二八與白色恐怖，或僅能將白色恐怖等同為美麗島案，高度化約了紛雜的歷史結構。這個本來依學者吳叡人的建議，可從冷戰、中國本土國家政權建構，與國民黨在台灣的國家建構工程三重歷史脈絡的交織，來看待的國家暴力複雜性，卻常被再現得扁平與單一。」，出處參見註 31。

<sup>35</sup> 如唐諾曾以〈文學在乎解嚴嗎？〉一文追問：「如果 1987 年的解嚴的確開放給文學書寫一些曾經的禁地，從此可自由進出，那麼，究竟將再經過多少時日，書寫者才可望消化下它，從而熟稔的、恰當的、有感的掌握它，使之有效成為文學？還有，我們可能也得持續追問下去，何以 1990 年代的好光景不是想望中的進一步打開並結實纍纍？在當前這樣什麼都可以寫也敢寫的多樣化外表下，何以文學的實質面貌反而如此疲憊乏力而且單調單薄？」見唐諾，〈文學在乎解嚴嗎？〉，

## 二、「見證文學」釋義

在此我必須道歉，這本書充滿了記憶，而且，是遙遠的記憶，因此它汲取的是可疑的來源，同時必須不斷跟後來的記憶對抗。[……]我必須在此重複：我們，生還者，並不是真正的證人。這是我閱讀別人的回憶錄，以及在相隔多年後回頭閱讀自己的回憶錄時，才逐漸意識到的，令我覺得不舒服的概念。<sup>36</sup>

從一開始，「見證」的概念，與「創傷」(trauma)、與「集體記憶」(collective memory)的理論關係便至為密切、環環相扣。在哈布瓦赫(Maurice Halbwach, 1877-1945)集體記憶理論、以及凱西·卡露斯(Cathy Caruth, 1955-)創傷理論共同的基礎之上，費修珊(Shoshana Felman, 1942-)與勞德瑞(Dori Laub, 1937-)的猶太大屠殺研究中，透過參照普利摩·李維(Primo Levi, 1919-1987)、維塞爾(Elie Wiesel, 1928-)、策蘭(Paul Celan, 1920-1970)、卡繆(Albert Camus, 1913-1960)、沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)……等倖存者的文學作品，標舉出了「見證」的概念，再由德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)與阿岡本(Giorgio Agamben, 1942-)等人，據以引申至當前跨文化論述的前線。而至八〇年代以降，在歐美學界關於德國戰罪、猶太大屠殺等主題的研究風潮引領下，記憶相關研究的開展，至今方興未艾，成為了人文與社會科學各學科理論發展與實證研究的焦點；文學研究也不例外。

本研究意不在以文學反映現實論出發，考察、辨明小說書寫中史實之存在，也不在認同研究下作家記憶「真偽」之檢驗。將焦點從作家認同「什麼」(what)，轉向對於作家們「在那」(be there)以後「如何」(how)以文學表現、同時參與重塑集體記憶，是本文接下來主要將以「見證」(testimony)觀點出發的原因。在本章一開頭，我們便引入了「見證」的說法，以及與歐陸猶太大屠殺記憶與創傷研究的比較的視野，在台灣白色恐怖歷史創傷的集體記憶此一主題下，聚焦於「文學」(小說)的表現。因此，歷史之創傷、集體之記憶、文學之見證，所交織成的彼此互涉的理論概念，它們複雜的連動關係，即本文研究與認識上不可或缺的概念叢。即便過往少有視上述概念叢為一整體現象的研究、一個更上層的理論建構仍有待努力，我們仍可透過綜覽此諸概念於各個領域內的研究成果，而得到啟發。

同樣地，當我們討論「見證文學」，我們必須首先意識到「見證」本身所具

---

《思想》第8期(2008年1月)，頁114-115。

<sup>36</sup> 普利摩·李維(Primo Levi)著，李淑珺譯，《滅頂與生還》(台北：時報文化，2001年)，頁42、96。

有的複雜內涵，以及「見證」與「文學」之間，一份似乎先天性地、隱含著矛盾的關係。就本研究所需，對於前者，我們應該首先梳理「見證」概念中，來自「集體記憶」與「創傷」等理論的啟示，然後將能察覺「文學」因素無所不在地潛伏其中，或者也能間接地廓清後者、即「見證（與）文學」的意義。

## （一）、「集體記憶」與文學

西方思潮中對集體性、社會性記憶的討論，最早發生在心理學界。以佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）研究記憶在初期文明神話中的再現，以及童年經驗作為代表<sup>37</sup>；後來在社會學與社會心理學界大放異彩，而今有跨越心理學、人類學、社會學、文學、傳播學和歷史學等學門的多元發展歷史<sup>38</sup>，與豐碩的研究成果。有論者指出，最早屬心理學範疇的「記憶研究」之所以有所轉向、成為人文與社會科學研究的熱點，與一次大戰後世人難忘殘酷記憶、遺留精神創傷有關<sup>39</sup>。就此而言，似乎「集體記憶」與「創傷敘述」從最初就存在了密不可分的關係；而歐戰後，法國知識界對記憶問題的關注，首先來自文學家、哲學家 and 社會學家的靈感，如普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）與柏格森（Henri Bergson, 1859-1941），似乎也暗示了文學作為集體記憶重要載體之歷史地位。因此，關於記憶研究的緣起，或許可以法國史學家皮耶·諾哈（Pierre Nora, 1931-）生動的說法作為絕佳的引言：「當亨利·柏格森成為哲學反思的中心，弗洛伊德成為人性心靈的核心，普魯斯特成為自傳體文學的中心人物時，曾在我們腦海中根深蒂固的記憶便坍塌了……」<sup>40</sup>

而談到「集體記憶」的「理論化」關鍵角色，則首推曾師從柏格森、後又受涂爾幹（Emile Durkheim, 1858-1917）影響的法國社會學者：莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwach, 1877-1945）。其於1925年問世的代表作《記憶的社會框架》（*The Social Frameworks of Memory*），首次標舉出「集體記憶」（collective memory）的學術概念，日後《集體記憶》<sup>41</sup>（*The Collective Memory*）與《論集體記憶》（*On Collective Memory*）二書，則是今日集體記憶領域的濫觴與經典。簡而言之，哈布瓦赫的貢獻在於肯認了一個有別於「個體記憶」的「集體記憶」之存在，以及

<sup>37</sup> 參見 Hutton, Partick.H., *History as an Art of Memory* (Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1993).

<sup>38</sup> 參見 Zelizer, Barbie. "Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies." *Critical Studies in Mass Communication* 12 (2, 1995), p.214-239.

<sup>39</sup> 參見沈堅，〈記憶與歷史的博弈：法國記憶史的建構〉，《中國社會科學》3期（2010年），頁205-219。

<sup>40</sup> 皮埃爾·諾拉（Pierre Nora）著，韓尚譯，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，收錄於阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012年），頁103。本研究中，此作者譯名以台灣一般通譯：「皮耶·諾哈」為主。

<sup>41</sup> 中譯本參見：莫里斯·哈布瓦赫（M. Halbwachs）著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》（上海：人民出版社，2002年）。



此一存在的能動性與被塑性。當人們認知到「集體記憶」的存在並非天賦，而是社會性的建構，可透過語言文字照片等文化工具的紀錄傳述、以及慶典節日等社會活動來儲存安置，甚至操弄製作，人們或許也較有可能敏銳地意識到自身社會活動所承受的集體記憶趨力。「集體記憶」因此成為一種「中介變數」(intermediate variable)，介於歷史與社會活動及其變遷之間：依靠著集體架構之凝聚，身為「團體成員的個體」(individuals as group members) 得以喚回個人記憶，再依團體脈絡 (group context) 之需要，有所重構成全。<sup>42</sup>

在哈布瓦赫之後，集體記憶理論獲得了各種發展。於本研究重點，與文學相關，小說與集體記憶的關係亦有多種說法。事實上，我們很容易察覺，「記憶」與「文學」之間存在著某種直觀。比如「小說」自始便作為一個重要元素，伴隨著哈布瓦赫集體記憶理論的創建<sup>43</sup>；而至日後，雖然皮耶·諾哈以某種近於「史學本位」的定義，認為「只有伴隨著記憶大變革而出現的歷史書籍，或者有教育要義的歷史書籍才是記憶場所。」<sup>44</sup>，然而他也承認某些重要的回憶錄、自傳、日記，或文學文本（如普魯斯特《追憶似水年華》），會因為「通過對它們本身的簡單運用再借助對記憶的反思就可以使記憶豐富起來」<sup>45</sup>，而被視為重要的記憶場所。但或許也正是某種「直觀」的遮蔽，一度延滯了文學記憶理論的開展，而要遲至新世紀初，德國文化記憶研究專家阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll, 1972-) 與安斯加爾·紐寧 (Ansgar Nünning, 1959-)，才最先提出了〈文學研究的記憶綱領〉，試圖連結性地建構「文學」與「記憶」的跨域理論。阿斯特莉特·埃爾認為，因為文學本身的特質與建構過程、與集體記憶的過程完全相似，所以文學作品可以說是先天地、契合地作為一種記憶媒介。但是她也同時強調：

文學文本絕不能和集體記憶的其他符號體系（編年史、歷史編纂、法律文本、宗教文字、神話故事等）文字媒介相提並論。最遲 18 世紀形成現代社會體系以來，文學作品就具備了自己獨特的屬性。（虛構特徵，例如內心世界的表達，多義，話語間性，也有非實用性以及受約束的客觀性和相

<sup>42</sup> 在哈布瓦赫的「集體記憶」概念基礎之上，王明珂曾指出，俄國心理學家維高斯基 (L.S. Vygotsky) 察覺人類記憶可分為基礎（兒童）的自然記憶、與高層（成人）依賴語言文字等象徵工具傳遞的記憶；因此個人的成長／成年記憶離不開社會、文化、群體的集體記憶活動。而英國心理學家巴特列 (Frederick Barlett)，則以「心理構圖」(schema) 的概念架構社會組織所提供的記憶；亦即人如何以過去印象與經驗的集結，與身處的外在世界互動、印證、進而重組記憶，重整心理構圖。在此過程中，個人傾向配合社會組織的記憶架構，而扭曲或誤認了過去發生的所謂事實，證明「心理構圖」作為一種使當前印象合理化的手段。這些從個體心理學出發的後續研究，使得集體記憶的探討能更上層樓，彌補了哈布瓦赫可能冷落個人記憶的缺失。參見王明珂，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》(台北：允晨文化，1997年)，頁 45-51。

<sup>43</sup> 在此指哈布瓦赫集體記憶理論中對普魯斯特《追憶似水年華》之引用。

<sup>44</sup> 皮埃爾·諾拉，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，《文化記憶理論讀本》，頁 109。

<sup>45</sup> 同上，頁 110。

關性。) <sup>46</sup>

文學本身的特殊性，使它的創造物和其他記憶媒介相似、卻又完全不同。〈文學研究的記憶綱領〉尤其關切小說作為一種集體記憶的載體：「由一位虛構的敘述者所虛構出來的事物又如何影響當前的、真實的情況呢？」<sup>47</sup>，透過這個難題，「小說」便從（皮耶·諾哈那裡的）一種「記憶所繫之處」，進一步作為了一種「記憶所繫之處」的彷彿「永遠未完成」，持續著與「當前的、真實的情況」的互動；而這個無止境的互動關係，或也將回頭型塑著「小說」此一媒介自身，在不同時代、作為了不同記憶所繫之處的意義。<sup>48</sup>

正因記憶場域的存在，是因為記憶的現場已不復存在<sup>49</sup>，記憶的中心問題無非也是「再現」問題<sup>50</sup>；而文學的再現，則首要依靠敘事<sup>51</sup>。於是，在歷史暴力與創傷深重的年代，如果我們參考費修珊與勞瑞德如何在猶太大屠殺研究成果《見證的危機》中談論卡繆的小說，我們看見的，便很可能是這種互動關係的確實展現；一種從「從見證危機」到「文學危機」的癥候：

<sup>46</sup> 阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）著，呂欣譯，〈文學作為集體記憶的媒介〉，收錄於阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012年），頁235。

<sup>47</sup> 同上，頁236。

<sup>48</sup> 得力於晚近「集體記憶」的理論旅行，以及本土學者蕭阿勤的演繹，我們得以更快速地釐清集體記憶與敘事、與文學的關聯。蕭阿勤曾分類社會學研究記憶的取向有二：「解剖」的方法，與「拯救」的方法。他將哈布瓦赫的研究歸於「解剖」，認為這類研究取向目的多在揭露人們所記憶的過去是被社會建構的；正因集體記憶是一種「透過敘事化而將人們對過去的理解模式化、結構化的過程與結果」，「敘事」在此便有了主導性的地位：敘事是以具有清楚開頭、中間、結尾的序列次序來安排事件（events）的一種論述的形式；不過，敘事並不是對現實事件照單全收的單純反映，同時也包含了選擇、重組與簡化的過程。敘事創造意義的方式就是「將經驗或事件納入特定的情結，使它成為別的經驗或事件的原因或結果，也因此成為更大的一個關係整體之一部份。」，而集體記憶便是依靠敘事（narrative）形成的。經由敘事化的過程，一連串的事件被編排進有意義的結構中，從而成為一個提供集體認同的來源。參見蕭阿勤，〈集體記憶理論的探討：解剖者、拯救者、與一種民主觀點〉，《思與言》第35卷第1期（1997年3月）：247-296，或蕭阿勤，《回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社研所，2008年），頁8-38。

<sup>49</sup> 皮埃爾·諾拉，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，《文化記憶理論讀本》，頁94。

<sup>50</sup> 阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，楊航譯，〈記憶作為文化學的核心概念〉，收錄於阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》，頁118。

<sup>51</sup> 連結集體記憶理論與敘事學研究的方法，可參考許子東對於文革小說的考察。在《當代小說與集體記憶——敘述文革》一書中，許子東所關心並非文革小說內容的真實性，而是小說形式的文革敘述在敘事模式上的特點、原則及暗示。就研究方法而言，作者參考的是俄國學者普洛普（Vladimir Propp, 1895-1970）分析俄國民間故事的結構主義研究方法。而在處理研究材料的具體途徑上，則引用了米勒（J.Hillis Miller, 1928-）解釋亞里士多德（Aristotle, 384-322 B.C.）有關故事基本原素的概念，將「文革故事」剖解成「初始情景」，「情景急轉」，「意外發現」和「結局」四個主要成分，再以其對五十部小說的解讀，歸納出四個主要成分之內的二十九個情節。許子東的結論歸納出文革小說的四種基本敘述類型，即「災難故事」，「歷史反省」，「荒誕敘述」和「文革記憶」；並且發覺中國的文革敘事大抵上是在個人層次療治心創，而在國家層次上暗示了「邪不勝正」、「否極泰來」的論調，結果無異於「遺忘」的共謀。參見許子東，《當代小說與集體記憶——敘述文革》（台北：麥田出版，2000年）。



我們將卡繆作品中的風格演變及哲學價值轉換，解讀為對大屠殺極端見證危機的一種間接表達與凌遲見證（belated testimonies），同時也是對持續不斷、懸而未解的**歷史危機**之見證——歷史的危機進而被轉譯成**文學的危機**，文學成為面對無法發聲的歷史的唯一見證。[……]如此觀之，當其他認知途徑仍不可得之際，文學與藝術便是進入真實的**早熟見證方式**。我們的終極關懷，乃在於掌握見證理論化過程中所形成的特殊經驗，以及捕捉嘗試詮釋時所遭遇到無法理解的震驚。亦即掌握詮釋工作中的真實情境，以及詮釋必然需要訴諸文體表現的過程。<sup>52</sup>

此時，「集體記憶」、「文學敘事」、「創傷」、「見證」……種種概念於本研究中生發出的關聯，在纏繞交織中也就陸續開展，漸次清晰。

## （二）、「創傷」與文學

「創傷」（trauma）一詞源自希臘文，本指身體的傷口，爾後在醫學及精神病理學的文獻上，特別是佛洛伊德的精神分析學中，才被引用特指心靈的創傷<sup>53</sup>。同「集體記憶」領域，晚近西方有關創傷的論述層出不窮，本文適用凱西·卡露絲和DOMINICK·拉卡帕（Dominick LaCapra, 1939-）的論點。卡露絲作為創傷理論的奠基者，首先定義「創傷」為：「對意想不到或難以承受的暴力事件所做的回應，這些暴力事件在發生當時無法完全掌握，但後來以重複的倒敘、夢魘和其他重複的現象返回。」<sup>54</sup>，卡露絲強調創傷經驗弔詭的本質，認為文學之為「創傷言說」，是個體在經歷重大創傷後的發聲，卻往往以「延遲」與「無法理解」的形式，呈現出一個個體不願意面對創傷的事實：「創傷事件的重複……暗示著與事件更大的關連，此一事件超過單純可見、可知的範圍，與延遲和無法理解密不可分，而此二者是這個重複觀看的核心。」<sup>55</sup>在此，創傷不只是個病徵，更是文本，永遠是一個「傷口的故事」。不過卡露絲也主張，雖然創傷事件在發生當時經常無法理解，卻非完全無法參透。若能訴諸歷史，將歷史「重新置放於我們的理解中」，能增進我們對創傷的理解。卡露絲強調：「歷史就像創傷」、「歷史所反映的正是我們每一個個體與另一個個體的創傷交織」。歷史的敘事中介織的個體創傷，將轉換成集體傷痛的敘述。

拉卡帕也在《書寫歷史，書寫創傷》（*Writing History, Writing Trauma*）一書

<sup>52</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 26、28。

<sup>53</sup> Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*(Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996), p3-4.

<sup>54</sup> 原文出處同上，頁 91。譯文轉引自：單德興，〈創傷·回憶·和解：析論林瓔的越戰將士紀念碑〉，《思想》5 期（2007 年 4 月），頁 102。

<sup>55</sup> 原文出處同上，頁 2。譯文轉引處同上。

中強調創傷之「延遲」與「無法理解」此二特徵，以及「再現創傷」的概念。他認為：「在我所稱的創傷與後創傷書寫——或一般的表意實踐中 (signifying practice) ——書寫創傷會是顯著的後效之一。」<sup>56</sup>。拉卡帕的說法奠基於他的《猶太大屠殺再現：歷史、理論與創傷》(Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma) 一書。書中，他關切倖存者以敘述的形式重複展演創傷：「創傷病徵的重複展演以及壓抑的強制回返，無非只是個想像願望，希望身心獲得統整，創傷有個結束，個人得到救贖」<sup>57</sup>。歷史的書寫和再現的實踐不只是一種展演，同時也展現安度創傷的努力，卻吊詭地傳遞對書寫與再現創傷的抗拒。拉卡帕認為每一文本都是一個創傷的場域，每一讀者都參與其中<sup>58</sup>。

因此，當創傷不再侷限於心理分析式的論述，而是被視為一種社會、文化、政治、歷史與美學關係的思考建構方式時，就擴大了創傷議題相關之文學書寫的延展性。歷史敘述因而超越史實認定，指向集體展演與運作的精神及情感過程；當代創傷研究與歷史書寫關係的重大啟發，因而指向一個與「集體記憶理論」殊途同歸的結論：歷史不因史實而成定論，而是創傷的集體重複展演<sup>59</sup>。其中，顯而易見地，關於二次大戰期間猶太大屠殺的創傷書寫與論述，可說是戰後以來推進創傷研究發展的一大趨力，其中所開展出的面向和深度皆頗為可觀。

另一方面，和本研究中眾多需要釋義的名詞一樣，「創傷小說」一詞包含了一組自相衝突的概念。敏感的讀者或許已經發現，在此處關於創傷小說的討論中，我們將再一次地、遭遇一個頗為神似〈文學研究的記憶綱領〉中的難題：當集體記憶理論家討論「虛構的敘述者所虛構出來的事物，如何影響當前的、真實的情況？」，創傷小說研究者遭遇的命題則是：「創傷」或「疼痛」作為一種抗拒言傳、難以分享的經驗事物，又如何能被「小說」？

安妮·懷特海德 (Anne Whitehead) 告訴我們，「小說家們常常發現創傷的衝擊力只有通過模仿它的形式和症狀才能得到充分表達，因此，時間性和年代學崩潰了，敘事的特徵表現為重複和間接性。」同時，「創傷小說與後現代和後殖民小說相互交疊，並從中多有借鑒。」<sup>60</sup>。然而，如果希望「創傷內在的延遲效果能夠在證詞敘述的破碎或碎片化特徵中被辨別出來」，那麼，這種敘述確實是「需要新的閱讀或接受結構」<sup>61</sup>；因為，創傷小說之所以令人印象深刻，正在於

<sup>56</sup> LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), p.186.

<sup>57</sup> LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p.193.

<sup>58</sup> 參見黃心雅，〈創傷、記憶與美洲歷史之再現：閱讀席爾珂《沙丘花園》與荷岡《靈力》〉，《中外文學》第33卷第8期（2005年1月），頁71。

<sup>59</sup> 同上，頁72。

<sup>60</sup> 安妮·懷特海德 (Anne Whitehead) 著，李敏譯，《創傷小說》（河南：河南大學出版社，2011年2月），頁3。

<sup>61</sup> 同上，頁8。

所謂「創傷現實主義」的存在：「真實再不能直接呈現或者在傳統的現實主義中被表達。」<sup>62</sup>，其指涉的範圍，是某些創新的形式技巧，是當創傷小說企圖描繪「新形式的現實」時，所必須尋求的一種「新的現實主義模式」。於是，創傷小說的作者紛紛「將現實主義的方案推到了它的邊界，不是因為他們對知識不抱希望，而是為了標明創傷知識不可能沒有扭曲地、充分地表達和恢復。」<sup>63</sup>，而讀者的任務（與難題），便在於必須「以一種不能損失它的衝擊力，不能使它們減弱為陳詞濫調、或者將它們全部轉變為同一個故事版本的方式，來傾聽和做出反應。」<sup>64</sup>，好以此抗拒創傷那令人癱瘓的影響力。

事實是，在白色恐怖見證小說中，明確地分享著創傷小說文類中最鮮明的「重複」、「互文」、「斷裂」等特徵。從一部小說內對某事件重複的描寫、到下一部小說中仍持續對關鍵片段的重複；從單一作家書寫時的自我重複、到四位作家共同的互文性重複，一種根本性的創傷被暗示著浮現<sup>65</sup>，也和所有創傷小說一樣，可能同時挑戰著將敘述當作傷痛的宣洩或治療的傳統觀念。另一方面，台灣的「白色恐怖」作為一段長時期、而非單一事件，對其考察，或能脫離過往創傷研究偏重單一「重大歷史事件」的侷限，而能透過對一個世代性創傷的敘述研究，補充當代創傷與歷史書寫研究之不足。<sup>66</sup>

### （三）、「見證」與文學

我們這些被命運之神眷顧的人，以我們或多或少的智慧，不只努力記敘自己的命運，還有其他人，那些滅頂的人的命運。但這仍是「代表第三人」的言語。[……]已經完成的毀滅，已經做完的工作，並沒有人可以全然描述，就像沒有人可以活著回來訴說自己的死亡。[……]於是我們代替他們發言，僅能代表而已。<sup>67</sup>

也就是在「集體記憶」與「創傷」理論視野的開展中，我們才能深刻地理解二十世紀作為一個「見證的世紀」，「見證的詩學」如何成為當代政治理論家與文學家的重要議題，並且始終與文學的概念互為表裡。

<sup>62</sup> 「創傷現實主義」的概念由米歇爾·羅斯柏格（Michael Rothberg）提出，參見安妮·懷特海德，《創傷小說》，頁96。

<sup>63</sup> 出處同上。

<sup>64</sup> 同上，頁97。

<sup>65</sup> 此處顯現的是創傷理論中「集體重複展演」、以及「壓抑的強制回返」等特徵。

<sup>66</sup> 諾比克（Peter Novick, 1934-2012）在《美洲生命的大屠殺》（*The Holocaust in American Life*）書中曾批評，將當代創傷研究將重心放在「重大歷史事件」的創傷再現，實無法脫離經典文本、或者局限於所謂「重大歷史事件」，而多少是當代創傷與歷史書寫研究不足之處。參見 Peter Novick, *The Holocaust in American Life* (New York: Houghton Mifflin Company, 1999).

<sup>67</sup> 引文出自普利摩·李維，《滅頂與生還》，頁96、97。



同時隱含證言 (testis) 與作證 (superstes) 兩種意義的「見證」概念<sup>68</sup>，在被引伸至歷史與文化研究的最初，是以猶太大屠殺研究中、倖存者的言說問題與書寫特徵為核心所開展的。被隱蔽的事件如何表達，表達如何可能？事實是，「見證」本身就提示／顯示了不在場之物。代表性的論者如阿岡本與德希達，兩人皆選擇在最初回到拉丁文字源，將「見證」從法律場合與法學狹義中解放出來、從而引伸至當前跨文化論述的前線，成為圍繞著真理危機運行的陳述。此間，多本大屠殺倖存者的文學作品成為「見證文學」之經典，無論是普利摩·李維《滅頂與生還》、維塞爾《夜》、卡繆的《瘟疫》等小說，或是保羅·策蘭長詩〈死亡賦格〉……等，無不勾引論者持續探究在證言以及見證(或證人)之間存在的縫隙；那縫隙正是介於「完全的見證者」(即死難者)和「見證者」(即倖存者)之間、主體「感官經驗」與「語言能力」之間的弔詭。

正因為「見證」本身帶有「倖存」的意義，就「見證者」身份而言，「親身經歷」顯然是必要的。猶太哲學家馬伽利特 (Avishai Margalit, 1939-) 便曾定義所謂「道德的見證者」(the moral witness)：「只有那些親身經歷邪惡以及邪惡所制造的苦難的人才可能成為道德的見證者。」<sup>69</sup>，維塞爾也使這種見證的注視包含一種道德義務：「我們對死者負有義務，我們必須保有對他們的記憶。[……]倖存下來的人忘卻(死者)是一種褻瀆，是二度災難。忘記死者就是讓他們二度死亡。」<sup>70</sup>。對此，拉卡帕曾就「倖存下來的人」進行創傷心理研究，提出有「受見證」(bearing witness) 與「作見證」(giving testimony) 兩項差異特徵：「受見證」顯露仍處於恐懼的瞬間、未從事件中脫離、而可能表現出非語言(nonverbal) 狀態等後創傷症狀；「作見證」則是倖存者渴望將目擊的暴行、存活的經歷取信於人，而致力於將精神意識轉換成可被閱讀、被理解的語言系統。<sup>71</sup>拉卡帕的說法一方面強調了「敘事」的重要性，實際上，也在另一方面暗示了：並非所有倖存者都能擔負起「見證者」的責任<sup>72</sup>。

當阿岡本批評所有「美學化的見證」(aestheticize testimony)，反對所有企圖

<sup>68</sup> 回到拉丁文字源，前者指的是處於法庭訴訟兩造之外，客觀、中立的第三方，後者則是經歷了部分或整個事件，有如於事件中存活 (survial) 之「遺物」(remnant)，因此具有對事件作證之資格，可以集中營生還者作為代表。參見 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*(New York: Zoon Books, 1999), p.17.

<sup>69</sup> 轉引自徐賁，〈「記憶竊賊」和見證敘事的公共意義〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 251。

<sup>70</sup> 轉引自徐賁〈見證文學的道德意義：反叛和「後災難共同人性」〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 228-229。

<sup>71</sup> LaCapra, Dominick. "Traumatropisms": from trauma via witnessing to the sublime?" in *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*(Ithaca: Cornell University Press, 2009), pp.59-89.

<sup>72</sup> 正如徐賁曾據此闡釋：「第一種人只是災難的消極承受者，只有第二種人才是災難的積極干預者。[……]作見證這種歷史角色的自我選擇，是一個艱難的過程。」、「任何親身經歷過苦難的人都是苦難的見證人。但是，即使在苦難過去之後，也並不是所有的見證者都能夠，或者都願意為苦難作見證。在『受見證』和『作見證』之間並不存在著自然的等同關係。從『受見證』到『作見證』，是一種社會主體意識、道德責任感和社會行動的質變過程。」參見徐賁，〈為黑夜作見證：維塞爾和他的《夜》〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 213。

將見證從「語言上的不可能」轉化為「美學上的可能」，我們可以看出，西方當代哲學家是在猶太浩劫之後，面對形上學之崩裂，不得不轉向思索歷史經驗與認識論斷裂之間、人類主體不可捕捉的極限，以及再現形式與真實對應的矛盾。事實上，在阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）名言「奧許維茲之後，不再有詩」之後，後奧許維茲時代「崇高美學」的標舉者、與「見證責任」的肯認者，無不掙扎於「神秘化」與「道德化」的兩端，戮力回應記憶與創傷的壓力。尤其，關於再現之不／可能，與見證之不／可能，這份弔詭的感受往往不只存在於倖存者的「見證敘述」中，也同時存在於論者對於這些關於「見證敘述的見證」中。此即費修珊與勞德瑞所說的「見證的危機」；創傷不只發生於事件的當下、不只針對第一現場的受難者或倖存者，也可能發生於日後旁觀者、在見證他人之見證的過程當中。

然而，晚近西方學界對「超越解釋的大屠殺」此一傾向已有反省。包括拉卡帕、洪席耶（Jacques Rancière, 1940-）在內的許多論者，都「對這種澎風式的、『不可再現』之規範」有所批評。拉卡帕承認將災難的創傷視為「無可理解」、「無可抵達」、「無能再現」的某種負面「崇高物化」（sacralization）的概念頗具有吸引力，然而對此毫無警覺，將無異於在災難再現、文學見證等難題之前貿然止步、甚放手投降，最終只可能顯現了某種知識份子的「休克狀態」，而就公共社會而言，則毋寧是一種奢侈。「不可能的見證」默認了「不可能的真相」、「不可能的正義」、以及「不可能的療癒」，而極有成為懷疑論與犬儒主義的溫床。因此，當普利摩·李維提醒我們：「我們應該謹慎提防過度的簡化。」<sup>73</sup>，在「見證」這些「見證者」的「再現」時，洪席耶的忠告便格外發人深省：「藝術的再現制域不是藝術以製造相似性為志業的制域[……]為了證明某種藝術的不可呈現——可能依據某種事件的不可思考——必須讓這不可思考自身變得完全可思考，而這對於思維而言是完全有必要的。不可再現的邏輯僅能以一種最終摧毀該邏輯的曲張來維持下去。」<sup>74</sup>，一如費修珊與勞德瑞在「克服」危機之後的暮鼓晨鐘：「見證不是對真理的直接陳述，而是面對真理的逐步進程。」<sup>75</sup>。

確實，「克服」從不代表「解決」，只代表環繞著「真實」與「表述」議題的無窮近線、即創傷的「述行性」（performativity）<sup>76</sup>，成為一個至關重要的工作。

<sup>73</sup> 普利摩·李維，《滅頂與生還》，頁 26。

<sup>74</sup> 賈克·洪席耶著，黃建宏譯，《影像的宿命》（台北：典藏藝術出版，2011 年），頁 154、170。粗體為本文所強調。

<sup>75</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 46。

<sup>76</sup> 「述行性」（performativity）的概念可見於奧斯丁（J. L. Austin, 1911-1960）的語言哲學理論，以及朱迪斯·巴特勒（Judith Butler, 1956-）的性別述行理論，著重於言語及其背後的社會力（social forces）對行動者的主體認同與行為上的影響，帶有「因述而行」或「述作用於行」的意含。在奧斯丁的述行言語（performative utterance）理論中，曾區分述事句（constatives）和述行句（performatives）。根據他的觀點，述事句就是通常的陳述句，其特徵是陳述一個非真即假的事實，而「述行句」則主要具有「同時完成了某種特定行為」的表述。例如，當有人說「我歡迎你」



綜觀前述，一個較為全面性的看法，可以阿萊達·阿斯曼作為代表。阿斯曼認為，「創傷」是記憶作為文化學概念的重要矛盾所在。「創傷的矛盾性使時間和經驗之間的順序變得無效了[……]創傷涉及一種不同尋常的過去。因此它不能被回憶起，不能被重新『取回』，因為它本身還是現實。這對再現的基本問題具有影響。」<sup>77</sup>，創傷也同時對哈布瓦赫以來集體記憶論述中「結構」性的、「重現」性的記憶模式有所挑戰：「創傷被視為結構性的反面：一個極端痛苦的經歷的副作用沒有辦法消除，它會一直影響這個個體。與當下對於過去的權力的這一構成主義的設想不同，創傷證明過去有控制現實的權力。」<sup>78</sup>；然而儘管如此，阿斯曼指出，「文化的述行性」，亦即將「文化」視為一個可觀察、可描述的系統性符號文本，已是現今文化學領域中一種具主導地位的框架。如果要在這個框架中保存記憶，就需要持續地「重複它、激活它，重新觸及它」<sup>79</sup>。

正因「述行性」無疑是一個「文學」的概念，阿斯曼敏銳地察覺了哲學家 and 文學家如何建設性地轉化、翻譯了心理學上的創傷概念；而她的觀察恰與本文研究的脈絡不謀而合，幾可作為一個適切的整理與總結：阿斯曼認為「對創傷理論的成功做出了貢獻的第一個概念就是崇高（das Sublime）」，「崇高」理論概念始於 18 世紀康德（Immanuel Kant, 1724-1804）與柏克（Edmund Burke, 1729-1797）在傳統哲學與美學領域的貢獻，之中經由李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1924-1998）發現「崇高」理論在「感知的界線」、「主觀性和同一性的斷裂」等方面的特徵，能與猶太大屠殺災難所帶來的現象學聯繫起來<sup>80</sup>，最終抵達了晚近的創傷理論。也因此，阿斯曼的說法是：「崇高的地位通過解構主義的理論（其中心問題是空白）得到了加強。創傷、崇高、空白和破壞聖像運動的原則之間有一種話語的共通性。」<sup>81</sup>。

源於歷史暴力，「集體記憶」中所留下的「創傷」感知，經由敘事的本能衝動，留下文學的「見證」。卻在文學見證中，「崇高」的召喚越是無所不在，留下的「斷裂」與「空無」，便越是清晰可辨。本文關於台灣白色恐怖見證小說的研究，便是有意透過此諸龐大歧出的概念叢、彼此環環相扣相繫相生的關連網絡，期能有所把握。很快地，我們也將在後面的章節中，看見台灣白色恐怖見證小說

---

這句話，實際上便完成了「歡迎」的行為；同理可證於牧師主持婚禮時「以主的名義宣佈你們二人結為夫妻」，以及法官在法庭上對罪行的宣判等。而引申至朱迪斯·巴特勒的性別述行理論中，一個典型的例子則是在一個性別未卜的孩子出生剎那，當接生者宣佈：「是個男孩！」那一刻起，「述」（「是個男孩」的言語行動（speech act）就對「行」（這個小孩此後所必須承受的、活在「作為一個男性」的期待中）產生了巨大的作用力。因此，當我們連結「創傷」與「述行性」，便是期待「創傷」能被視為一個與「述說之行動」有所關聯的積極概念。

<sup>77</sup> 參見阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann），〈記憶作為文化學的核心概念〉，《文化記憶理論讀本》，頁 123-124。

<sup>78</sup> 同上，頁 124。

<sup>79</sup> 同上，頁 119-120。

<sup>80</sup> 尤其表現在李歐塔關於大屠殺「（不）可再現性」的討論中。

<sup>81</sup> 同註 78，粗體為本文所強調。

與「創傷」、「崇高」、「空白」……等原則之間，也確實存在著某種「話語的共通性」；無獨有偶的是，與大屠殺研究中偏向心理分析和解構主義的取向類似，「創傷」作為一種理論概念，它的首要任務「就是要研究那些長期存在於文化記憶中的不被描述的事件，創傷就正好是這樣一個充滿矛盾的概念。」<sup>82</sup>。值得強調的是，我們針對白色恐怖此一長期存在於台灣人文化記憶中卻難以確切描述的事件，確實必須具備創傷理論的視野；然而，除了這種對創傷「近乎宗教崇拜的狂熱」之外，另有一種針對創傷的「治療方法」也應有所發展；那是阿斯曼所說的文化學觀點：「創傷就好像是一種兩極化的回憶，它會在不幸帶來的持續傷害和徹底克服了這種不幸的狀態之間來回移動。」<sup>83</sup>。正如阿岡本已經察覺的：「有的人企圖理解的太多太快，他們解釋一切；其他人則拒絕理解；他們只提供廉價的神秘化。因此，唯一的出路在於對這兩種選擇之間的空間進行探索。而且，必須考慮到這是一種更為巨大的困難，這種困難對那些研究文學或哲學文本的人來說尤其重要。」<sup>84</sup>。本文認為，我們正應歡迎這種近似於永恆擺盪的現象，存在於我們對「白色恐怖見證文學（小說）」的見證之中。

### 三、「台灣白色恐怖見證文學」釋義

在梳理「見證」與「文學」的連結意義之後，我們應該把眼光投向見證的主體，即「見證者」（於本文則為「見證小說家」），最後以此定義本研究中「見證文學」作為一種文類範疇的意義。

誠如前述，具備了敘述形式的特徵，「見證」才有可能從私人的記憶、甚至是創傷中解放出來，準備進入集體與公共的論述之中；而對本文更富有意義的工作，則是「作見證」（giving testimony）與「見證文學」（testimonial literature）之區辨。如果說「作見證」的關鍵，在於對事實的陳述與宣稱<sup>85</sup>，那麼「『見證文學』不只是事實陳述，而且是事實的文學再現。」<sup>86</sup>。雖然綜觀目前文學理論，實際上並不存在一個「見證文學」之明確定義<sup>87</sup>，但論者歸納其形式特徵可能包括：不完整的記憶、不連貫或單調呆板的敘述（因為「歷史並沒有為倖存者提供

<sup>82</sup> 參見阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann），〈記憶作為文化學的核心概念〉，《文化記憶理論讀本》頁 125。

<sup>83</sup> 同上，頁 126。

<sup>84</sup> 參見 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, p.15-39.

<sup>85</sup> 瑪格莉特認為，「作見證」的特徵可能包括有限的第一人稱（敘述結構簡單、語言貧瘠），以及「實際敘述人和第一人稱敘述者之間的真實一致」，並且，「這種真實一致是不允許虛構的。實際敘述人所實際經歷的苦難是某種可信歷史災難的一部分。」然而，另一個自相矛盾卻通情達理的邏輯，往往也同時以但書的方式存在於我們對見證敘述的認知：「他的記憶是否確切，並不影響這種歷史災難本身的真實性。換言之，記憶細節有誤並不損及見證敘事的見證意義。」，參見 Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002).

<sup>86</sup> 徐賁，〈為黑夜作見證：維塞爾和他的《夜》〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 218。

<sup>87</sup> 徐賁，〈為黑夜作見證：維塞爾和他的《夜》〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 214。

一種現成的敘述方式，他們因此陷入沉默無語的狀態<sup>88</sup>)、以及「客觀事實和對事實的主觀感知通過『象徵』糅合在一起」<sup>89</sup>等；而學界亦咸認「見證文學」有其常見的主題原型，如「邪惡的災難和被苦難和死亡所扭曲的、絕境中的人性。」<sup>90</sup>、「從信仰到幻滅」<sup>91</sup>、「反叛」<sup>92</sup>、「神話性敘述」<sup>93</sup>，以及其中最重要的，「這些主題原型都集中地體現在一種基本的人物原型上，那就是『受難者』。受難者中幸而未死的便是『倖存者』。與這個基本人物原型相伴而生的是一個基本情節原型，那就是經歷了死亡的倖存。……敘述這一新人物原型的文學也就是歷史的過去所不曾有過的『見證文學』」。<sup>94</sup>

或許正因見證文學「內涵」的莫衷一是，我們定義「見證文學」，往往更多地從其「外部性」談起。不可否認地，「見證文學」之發軔與標舉，與二戰期間猶太民族遭受大屠殺此一歷史浩劫有密切關係，大屠殺倖存者的見證因此也為其他災難見證樹立了重要的先例與範式。之外，比如後共時期的東歐與中歐的文學寫作，也顯露出鮮明的「見證文學」特徵。匈牙利學者埃思本沙德（Richard S. Esbenshade, 1959-）曾指出：「極權統治下的東、中歐地區，知識份子以個人記憶（回憶錄、自傳）來保存集體記憶的趨勢特別強烈，這是因為記憶的傳統保存途徑——歷史書、刊物雜誌、教科書、國家節日、博物館——均遭受官方權力所擺佈，因此作家便身兼了記錄者、記憶保管人和說真話者的角色。」<sup>95</sup>。在不能公開記憶的情況下，無論能否發表，個體記憶寫作都可以成為一種抗爭行為。中國作家在文化大革命時期的寫作，也可作為一個較近處的典型。<sup>96</sup>

近期中國異議作家貝嶺編選《作為見證的文學》，直指在受戰爭、主義與獨裁者左右的二十世紀，當代中國文學的重要組成是「苦難文學」、「地下文學」和「流亡文學」。貝嶺在序言裡說明此三類文學，包括 1949 年中華人民共和國成立後，「由於專制統治和沒有出版自由的文化環境」，或「由於政治恐怖和非人的生存與寫作環境」，而在地下流傳、或導致作家被迫或主動流亡國外而在異域寫作或出版的文學作品。「這些作品當時、甚至當下，都不能（或作者拒絕）在中

<sup>88</sup> 徐賁，〈見證文學的道德意義：反叛和「後災難」共同人性〉，《人以什麼理由來記憶》（長春：吉林出版集團，2008 年），頁 225。

<sup>89</sup> 以西方「見證文學」經典、維塞爾的《夜》為例，就曾被不同的讀者稱作「個人回憶」、「自傳敘述」、「虛構性自傳」、「非虛構小說」、或「人性紀錄」。出處同註 84，頁 218。

<sup>90</sup> 徐賁，〈見證文學的道德意義：反叛和「後災難」共同人性〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 225。

<sup>91</sup> 徐賁，〈為黑夜作見證：維塞爾和他的《夜》〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 222。

<sup>92</sup> 徐賁，〈見證文學的道德意義：反叛和「後災難」共同人性〉，《人以什麼理由來記憶》，頁 225。

<sup>93</sup> 同上，頁 226。

<sup>94</sup> 同上，頁 227。

<sup>95</sup> Richard S. Esbenshade, "Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe." *Representations*, no. 49 (Winter 1995): p.74, 136

<sup>96</sup> 在此，中國作家關於文化大革命時期的「見證文學」範疇，係指「文革時期即進行的創作」，是相對於其後，中國大陸於 1970 年代的文革「傷痕書寫」熱潮而論。至於後者，究竟是否屬於「見證文學」之範疇，實際上是一個更複雜的個案，需要更多的廓清，而非本文重點，因此暫且省略不談。此處務須感謝口試委員黃長玲、與劉亮雅兩位教授的討論與提醒。



國的出版社、雜誌及報紙上出版和刊登，只能（或只願）透過地下流傳及在地下文學刊物上發表。」、「我把這本書命名為『作為見證的文學』，是因為『苦難文學』、『地下文學』和『流亡文學』見證歷史和所處的時代。」<sup>97</sup> 另一中國異議作家胡平也曾以見證文學的概念，在評論中國流亡作家廖亦武的《證詞》時有類似說法：「如果作者是在苦難與邪惡的背景下著手寫作，也就是說，當作者開始寫作時，那個製造苦難的邪惡仍然存在，仍然在繼續作惡，作者還沒有真正擺脫邪惡的控制而獲得自由，作者是冒著巨大的風險著手寫作的，那麼，這樣寫成的文字就是最純粹的見證文學。」<sup>98</sup>

而貝嶺在論及中文文學中的見證文學時，也包括了當代台灣文學：「1949年以來，兩個政府分治中國和台灣後出現的『苦難文學』、『地下文學』和『流亡文學』……這三種文學形態，這沉重的文學主題，是中國和台灣兩岸官方的、體制內的、學院的文學教科書和文學史書上被漠視，甚至不存在的[……]但是，『苦難文學』、『地下文學』和『流亡文學』中的文學作品、文學刊物和文學家，又確確實實是二十世紀中文文學中實實在在的存在。」<sup>99</sup>

解嚴後，台灣在民主化、本土化浪潮之下，曾有眾多小說家投入歷史記憶的挖掘與書寫，蔚為一時風潮；其中不乏觸及台灣白色恐怖歷史之文學書寫，而不必一定曾有白色恐怖受害經驗。然而，台灣白色恐怖歷史之複雜、而時期之漫長，即使放眼世界，仍數一數二，而究其「恐怖」於不同年代，亦有不同對象與內涵；相比之下，關於台灣白色恐怖的文學見證質量，實不能算是完滿。尤其，過往關於台灣白色恐怖小說的研究，少有以親歷之「見證」作為一種前提的視角；於是，一、二手見證被交互混雜、等量觀之，對於白色恐怖歷史的「文學見證」越發意義不明。

如果我們接受「見證文學」應該是以「倖存者」及其記憶為中心的一種文學、我們著眼的不只是文學創造與親歷的真實記憶之間的關係<sup>100</sup>，也是寄望某種框架的存在，能幫助我們更有效地理解台灣獨特的歷史與文學之間的關係。亦即，雖然「見證文學」在某些關於「真實」的原則上有所強調，見證小說家的主要工作卻不在提供信史證據。我們該看見的，正如費修珊與勞德瑞在《見證的危機》前言所述，強調證人的角色、以及見證的位置，並不是「玩小說與人生之間的『鏡影遊戲』」，也不是「視歷史與作品為相互的投射或重現」，而是企圖以嶄新的角度，檢視作品「重新銘刻、翻譯、全面再思、完全重塑的過程」。<sup>101</sup>即使我們事

<sup>97</sup> 貝嶺，《作為見證的文學》（台北：自由文化出版，2009年），編者序。

<sup>98</sup> 胡平，〈我們時代的見證文學——閱讀廖亦武《證詞》〉，《數人頭勝過砍人頭》（香港：晨鐘書局，2006年）。

<sup>99</sup> 同註97。

<sup>100</sup> 費修珊，〈第一章：教育與危機·教學的成敗〉，《見證的危機》，頁78。

<sup>101</sup> 以費修珊在耶魯大學開設的「文學與見證」課程為例，便是以文學、心理分析、及歷史三個



實上並不能確知、是否確實存在某種僅僅於見證（倖存）視野中才能看見的歷史維度，但或許也有可能逐漸撥開「文學」作為集體記憶的一環，如何參與（或未參與）現今台灣社會失落、或等待被辨認的白色恐怖歷史。

透過梳理「見證」、「作見證」、「見證文學」、甚至「當代中文文學內之見證文學」意義群，本文是以葉石濤、陳映真、郭松棻、李渝等四位具有「台灣白色恐怖見證者」身份的作家，他們以「白色恐怖」為主題的小說作品為主，進行研究。誠如我們已經看見的，這四位背景殊異的台灣作家，分別以繫獄、或被迫放逐異域的遭遇，以政治犯或思想犯的身份，成為台灣白色恐怖時代最切身的「道德見證者」。比起「受見證」之為一種命運，四位作家「作見證」之企圖，顯見是一種自發性的道德選擇；因為四位作家涉及白色恐怖題材之寫作，或多或少，皆始於解嚴之前。他們於白色恐怖期間創作、甚至發表的相關敏感作品，無疑具備了「見證文學」的要件。而在 1980 與 90 年代的台灣，極權逐漸鬆動、官方審查漸次鬆綁、直至宣告終結的過程期間與前後，此時四位作家也不約而同集中投入對於台灣白色恐怖時期的記憶寫作。他們的「見證文學」所指向的，除了必然有其「歷史的」、「公共的」面向，同時也伴隨著「自傳的」、「傷痕的」特徵。以「見證」的觀點對這些作品作齊觀式地討論，除了是一個新的文本分析角度，也是有意建立台灣白色恐怖見證敘事之公共意義，進而探尋白色恐怖成為台灣「文化創傷」的可能基礎。另一方面，在上述四者共同的左翼傾向、以及魯迅影響所及之文學背景下，對於暴力的示眾、以及（被）旁觀他人苦痛的心象，或者也因此展現出了與西方或崇高、或神聖的「見證觀」顯有差異的「看客觀」，值得我們進一步認識與檢視。

### 第三節、文獻回顧

本研究主要對象為四位見證作家與「白色恐怖」主題相關之小說作品。然關於「白色恐怖」本身的認識是不可或缺。除了關於西方集體記憶理論、創傷理論、見證理論的耙梳，前文已述；就「白色恐怖」此一史實認識所作的文獻回顧，本文首先針對了時期的定義、範圍、背景、甚至案例考據之需要部份，參見了大量史學、法學、以及社會科學領域的相關研究成果。史料方面，得力於國史館所出版之多部論文合集、口述訪談資料，如《戒嚴時期白色恐怖與轉型正義論文集》<sup>102</sup>、《戒嚴時期臺北地區政治案件相關人士口述歷史：白色恐怖事件查訪》<sup>103</sup>、《台

---

面向探討「見證」的問題，並指出見證問題的複雜絕非這三種層面中的任何一種可以單獨概括。參見費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 23。

<sup>102</sup> 張炎憲、陳美蓉編，《戒嚴時期白色恐怖與轉型正義論文集》（台北：台灣歷史學會、吳三連台灣史料基金會，2009 年）。

<sup>103</sup> 呂芳上計畫主持，《戒嚴時期臺北地區政治案件相關人士口述歷史：白色恐怖事件查訪（上）（下）》（臺北：臺北市文獻委員會，1999 年）。

灣地區戒嚴時期五〇年代政治案件史料彙編》<sup>104</sup>、《口述歷史：台灣文學耆碩——葉石濤先生訪問紀錄》<sup>105</sup>等。除了官方彙編，類似的幫助，也來自於民間出版，如《春雷聲聲：保釣運動三十週年文獻選輯》<sup>106</sup>以及《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯》<sup>107</sup>等保釣文集，便收錄了郭松棻投身海外釣運期間多篇珍貴文稿與訪談紀錄。

在報導文學（報告文學）或口述歷史方面，陳映真〈當紅星在七古林山區沉落〉<sup>108</sup>，和藍博洲歷來包括《白色恐怖》<sup>109</sup>、《天未亮》<sup>110</sup>、《麥浪歌詠隊》<sup>111</sup>、《台灣好女人》<sup>112</sup>、《幌馬車之歌》<sup>113</sup>、《消失的台灣醫界良心》<sup>114</sup>……等著作，以及更近期的包括葉怡君《島嶼軌跡》<sup>115</sup>、顏世鴻《青島東路三號：我的百年之憶及台灣的荒謬年代》<sup>116</sup>、《流麻溝十五號：綠島女生分隊及其他》<sup>117</sup>等，雖不屬本文小說研究之列，本文卻得力於此諸文本甚豐。透過它們對五〇年代白色恐怖時代氛圍的再現、甚至觸及了本研究中某些小說文本內隱晦指涉之真實案件史料等，共同奠定本文於分析小說文本時一個較為堅實的歷史認識基礎。另一方面，除了法政學界關於「轉型正義」理論的引進與考察，首先啟發了本文的寫作動機；社會學者蕭阿勤《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》<sup>118</sup>和《重構台灣：當代民族主義的文化政治》<sup>119</sup>二書，雖以社會學角度出發作世代論之研究，卻因取徑於「敘事」，同時大量地關注了文學領域的再現面向，再者研究年代與本文作家活躍之年代多有吻合，也作為了本文的參考用書。

而以文學觀點出發，相較於「二二八小說」已有選輯與專論<sup>120</sup>，目前並無

<sup>104</sup> 台灣省文獻委員會編，《台灣地區戒嚴時期五〇年代政治案件史料彙編》（南投：台灣省文獻委員會，1998年）。彙編共分五冊，第一冊內容為中外檔案，二至四冊為個案資料，第五冊則為附錄。

<sup>105</sup> 張守貞訪問、臧紫騏紀錄，《口述歷史：台灣文學耆碩——葉石濤先生訪問紀錄》（高雄市：文獻委員會，2002年12月）。

<sup>106</sup> 林國炯等編，《春雷聲聲：保釣運動三十週年文獻選輯》（台北：人間出版社，2001年）。

<sup>107</sup> 龔忠武等編，《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯》三冊，（台北：人間出版社，2006年）。

<sup>108</sup> 陳映真，〈當紅星在七古林山區沉落〉，收錄於《鈴鐺花》（台北：洪範，2001年），頁203-262。

<sup>109</sup> 藍博洲，《白色恐怖》（台北：揚智文化，1993年）。

<sup>110</sup> 藍博洲，《天未亮》（台中：晨星出版，2000年）。

<sup>111</sup> 藍博洲，《麥浪歌詠隊：追憶一九四九年四六事件（台大部分）》（台中：晨星出版，2001年）。

<sup>112</sup> 藍博洲，《台灣好女人》（台北：聯合文學，2001年）。

<sup>113</sup> 藍博洲，《幌馬車之歌》（台北：時報文化，2004年）。

<sup>114</sup> 藍博洲，《消失的台灣醫界良心》（台北：印刻文化，2005年）。

<sup>115</sup> 葉怡君，《島嶼軌跡》（台北：遠流，2004年）。

<sup>116</sup> 顏世鴻，《青島東路三號：我的百年之憶及台灣的荒謬年代》（臺北市：啟動文化，2012年）。

<sup>117</sup> 曹欽榮、鄭楠榕基金會，《流麻溝十五號：綠島女生分隊及其他》（臺北市：書林出版，2012年）。

<sup>118</sup> 蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（第二版，台北：中央研究院社會學研究所，2008年）。

<sup>119</sup> 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北：聯經，2012年）。

<sup>120</sup> 如林雙不主編《二二八台灣小說選》、許俊雅主編《無語的春天：二二八小說選》等。參見林

「白色恐怖小說」此一分類。在某些政治小說選集中，也未收錄書寫白色恐怖題材之作品<sup>121</sup>。綜觀針對「白色恐怖小說」之研究，目前多半以單篇論文形式成立，或散見於曾有受難經驗的作家專論之中；因此宏觀意義上，我們多半需要透過「政治小說」、「二二八小說」等研究成果的分享，得到更多的啟示；如王德威（1954-）於《小說中國》<sup>122</sup>、《歷史與怪獸》<sup>123</sup>等論著中所揭示的，小說作為百年以來彷彿內在於中文文學之中、與歷史暴力相生相克的表達形式，正提供我們一個宏觀的框架、去跨越海峽兩岸「傷痕」文學的視野，同時也提醒我們去注意文學中再現的創痛（hurt）同時可能作為一種「使痛」（to hurt）的目的，參與著「文學」與當代華人政治之間千絲萬縷的關係。

即便如此，少數學者透過聚焦白色恐怖主題所進行的小說研究，仍然提供了本文各種幫助。其中對於本文啟示較大者，如陳芳明（1947-）〈葉石濤與陳映真：八〇年代台灣左翼小說的兩個面向〉<sup>124</sup>，將本文研究的兩位標的作家：葉石濤與陳映真，以其左統及左獨的傾向相互參照，同時補充了台灣現代主義與左翼史的重要拼圖。而柏右銘（Yomi Braester）在《反證歷史：二十世紀的中國文學、電影與公共話語》<sup>125</sup>中，率先指出以台灣白色恐怖為主題之文學作品中，存在著無數空白、斷裂和罅隙，取代了文學講述與歷史實然間的直接等價關係，並認為此一在講述形式與講述內容之間的不對稱形態，正是一種「反面見證」。即便柏右銘的小說分析並不特別強調「見證者」的身份，台灣文學也只作為他對二十世紀中國文學考察的一小部份，本研究第二章中關於「迷態敘述」的考察，無疑得自他的啟發。

同樣以英文專著的形式發表，白睿文（Michael Berry, 1941-）的《痛史：現代中國文學與電影繪製的歷史暴行》（*A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*）<sup>126</sup>，比較霧社事件、南京大屠殺、二二八事件、文化大革命、六四事件、香港回歸等六個族裔創傷事件，逐一分類上述事件對國家認同所可能造成的離心力（centrifugal）與向心力（centripetal）效果；其著重於創傷「敘事」之取徑，與本文不謀而合。相對地，林麗君以《台灣的暴行敘事再現：小說與電影中的二二八事件與白色恐怖》（*Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28*

---

雙不主編，《二二八台灣小說選》（台北：自立晚報，1989年），以及許俊雅主編，《無語的春天：二二八小說選》（臺北：玉山社，2003年）。

<sup>121</sup> 如邱貴芬，《台灣政治小說選》（台北：二魚，2006年）。

<sup>122</sup> 王德威，《小說中國》（台北：麥田，1993年）。

<sup>123</sup> 王德威，《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（台北：麥田，2011年增訂新版）。

<sup>124</sup> 原載於《台灣文學學報》17期（2010年），頁22-44，後收錄於陳芳明，《現代主義及其不滿》（台北：聯經，2013年），頁61-80。

<sup>125</sup> Yomi Braester, *Witness against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003).

<sup>126</sup> Michael Berry, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film (Global Chinese Culture)* (New York: Columbia University Press, 2008).



Incident and White Terror in Fiction and Film) <sup>127</sup>此一類似命題，作為少數專注於此一領域的年輕學者，其對於「創傷本身性」(authenticity)的堅持，卻相對「古典」。而本土年輕學者黃文成則陸續以《關不住的繆思——台灣監獄文學縱橫論》<sup>128</sup>、《黑暗之光：美麗島事件至解嚴前的台灣文學》<sup>129</sup>等研究成果，豐富台灣政治主題小說的討論。而在作家研究方面，相較於汗牛充棟、族繁不及備載的陳映真研究<sup>130</sup>與葉石濤研究<sup>131</sup>，王德威與黃錦樹(1967-)的郭松棻研究<sup>132</sup>、及王德威與鄭穎的李渝研究<sup>133</sup>，無疑是我們論及後兩位作家時不能省略的文獻。

碩博士論文方面，目前觸及本研究主題相關者並不少見，然而多半視白色恐怖經驗為作家生命經驗之一部，關於四位作家的白色恐怖作品分析，因而散見對於各作家專論中之一章或一節，少有通盤性的分析與比較。相較於本文欲以「見證」觀點出發、是以作家的白色恐怖受難經驗為主體，對本研究較具參考價值的學位論文，因此有林世傑的〈台灣文學中的白色恐怖——以葉石濤與陳映真及其作品比較為主軸〉<sup>134</sup>。林文主在「白色恐怖中的台灣文學」與「台灣文學中的白

<sup>127</sup> Sylvia Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film* (New York: Columbia University Press, 2007).

<sup>128</sup> 黃文成，《關不住的繆思：台灣監獄文學縱橫論》(台北：國家書店，2008年)。

<sup>129</sup> 黃文成，《黑暗之光：美麗島事件至解嚴前的台灣文學》(台南：國立台灣文學館，2012年)。

<sup>130</sup> 早期較具經典性的、關於陳映真文學之研究論述，多半集以「陳映真論卷」，收入人間出版社出版之《陳映真作品集 14：愛情的故事》(台北：人間出版社，1988年)以及《陳映真作品集 15：文學的思考者》(台北：人間出版社，1988年)二書中。其他較具開創意義的單篇論文，比如施淑，〈台灣的憂鬱——論陳映真早期小說及其藝術〉，收錄於《新地》1期(1990年)，頁93至205。晚近的陳映真研究於海峽兩岸如火如荼分頭進行，近期較具代表性的論文集結，有陳光興、蘇淑芬編，《陳映真：思想與文學(上、下冊)》(台北：台灣社會研究雜誌社，2011年)，論者則有趙剛《求索：陳映真的文學之路》(台北：聯經、台灣社會研究雜誌社，2011年)與《橙紅的早星：隨著陳映真重訪台灣一九六〇年代》(台北：台灣社會研究雜誌社、人間出版社，2013年)二書，以及陳明成，《陳映真現象：關於陳映真的家族書寫及其國族認同》(台北：前衛出版，2013年)。

<sup>131</sup> 如彭瑞金，《葉石濤評傳》(高雄：春暉出版，1999年)。而與本研究較切題之近期單篇論文，有廖淑芳，〈空間語境與歷史暴力——論葉石濤 1965 後復出階段的鬼魅書寫〉收錄於《台灣文學研究學報》13期(2011年10月)，頁127-166，以及蔡宜珊，〈創傷記憶的再現——葉石濤 1965-1970 年小說書寫研究〉(台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)或杜劍鋒〈台灣文學的老井——以五〇年代的葉石濤及其出發為中心〉(台南：成功大學歷史語言研究所碩士論文，1998年)等學位論文。

<sup>132</sup> 王德威的郭松棻研究參見〈秋陽似酒：保釣老將的小說〉，收錄於《眾聲喧嘩之後》(台北：麥田，2002年)、〈冷酷異境裡的火種：郭松棻的創作美學〉收錄於《奔跑的母親》(台北：麥田，2002年)等，黃錦樹的郭松棻研究見〈詩，歷史病體與母性〉及〈遊魂：亡兄、孤兒、廢人〉等，收錄於《文與魂與體》(台北：麥田出版社，2006年)，以及〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，收錄於《台灣文學研究學報》15期(2012年10月，頁9-35)。其他值得參考者還有顧正萍，《從介入境遇到自我解放：郭松棻再探》(台北：秀威資訊，2012年)，以及簡義明博士論文〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉(新竹：清華大學中國文學研究所博士論文，2007年)。

<sup>133</sup> 王德威的李渝研究參見〈無岸之河的渡引者——李渝論〉，收錄於《跨世紀風華當代小說 20 家》(台北：麥田，2002年)，頁393-413；鄭穎部份參見專書《鬱的容顏：李渝小說研究》(台北：印刻，2008年)。另可參考黃啟峰，《河流裡的月印——郭松棻與李渝小說綜論》(台北：秀威資訊，2008年)。

<sup>134</sup> 林世傑，〈台灣文學中的白色恐怖——以葉石濤與陳映真及其作品比較為主軸〉(台中：靜宜大



色恐怖」基礎架構下，以「左翼」及「認同」兩個主題，探查葉石濤及陳映真的生命歷程及所受政治壓迫，為二位思想光譜上各為「左獨」、「左統」的根源及意義做出解釋，同時透過兩位作家的作品比較，觀察戰後台灣左翼文學作為伏流的演化過程，最後以認同差異比較作家的白色恐怖書寫。林文選題兼有創見與洞見，架構清楚，對戰後「左翼」歷史的梳理頗為用心；然而以「認同研究」作為白色恐怖書寫的解釋，可能過於依賴作家自曝立場的後見之明，流於便宜簡化。相對而言，史峻的〈台灣白色恐怖的創傷研究：一個奠基於「族裔反霸權主義敘述」的觀點〉<sup>135</sup>採取了一個與本研究較為近似的方法，是以後殖民主義／去殖民化的角度切入，探討在當代台灣，歷史記憶的象徵如何被反霸權主義的論述利用。論文中分析了包括陳映真、鄭清文與李昂等的作品，以及有關原住民受害者高一生的歷史文本。然而，或許因為作者並非台灣人、語言程度力有未逮，而在史料收集、與文本解讀上多有闕漏，難免可惜。

最後，同以「白色恐怖」為研究對象，而非以文學作為媒介者，另有政大新聞所葉怡君〈台灣「五〇年代白色恐怖」集體記憶的保存、復甦與建構〉<sup>136</sup>、林婉蓉〈相片與集體記憶初探——以美麗島事件為例〉<sup>137</sup>、以及清大台灣文學研究所邱月亭的〈解嚴後「白色恐怖」紀錄片的創傷敘事與記憶政治〉<sup>138</sup>……等。這些論文或以深度採訪、或以視覺分析、或以影像敘事等不同角度解剖「白色恐怖」集體記憶的型塑與效果，在方法與理論應用上頗具啟發性；此諸領域對於同一命題的研究成果，可說是為接下來的文學研究奠定了水到渠成的基礎。

#### 第四節、理論方法與論文架構

誠如前述，「文學」中的「記憶研究」方法，是遲至 2000 年後，才由德國文化記憶研究專家阿斯特莉特·埃爾與安斯加爾·紐寧，最先提出。在〈文學研究的記憶綱領〉一文中，他們建構了「文學」與「記憶」的跨域理論，提出了五種記憶綱領。其中，以「記憶的模仿」、「文學體裁作為記憶場所」、以及「文學在歷史記憶文化中作為集體記憶的媒介」三種概念，最能互相補充說明本文的研究路徑與旨趣。

---

學中國文學研究所碩士論文，2007 年)。

<sup>135</sup> 史峻，〈台灣白色恐怖的創傷研究：一個奠基於「族裔反霸權主義敘述」的觀點〉(嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010 年)。

<sup>136</sup> 葉怡君，〈台灣「五〇年代白色恐怖」集體記憶的保存、復甦與建構〉(台北：政治大學新聞學系碩士論文，1999 年)。

<sup>137</sup> 林婉蓉，〈相片與集體記憶初探——以美麗島事件為例〉(台北：政治大學新聞學系碩士論文，1999 年)。

<sup>138</sup> 邱月亭，〈解嚴後「白色恐怖」紀錄片的創傷敘事與記憶政治〉(新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年)。

首先，「記憶的模仿」作為一種研究綱領，是首先假定了「文學與文本之外的文化現實有著某種聯繫並能將這種聯繫通過虛構的媒介表現出來」<sup>139</sup>。「模仿」在此並非單純反映或複製，而是指稱「文學作品可以主動創造現實（『通過詩化形成』）」<sup>140</sup>，進而影響個體記憶、集體記憶或記憶文化。這個三段式過程幾乎可說是所有針對「文學中的集體記憶研究」的大前提。阿斯特莉特·埃爾和安斯加爾·紐寧認為，正因文學作品具有下列特點：「它們能與其他象徵體系（如心理學、宗教、歷史學、社會學等）對過去的闡釋及其記憶綱領產生聯繫，並通過特殊的文學手段（如語言圖像、意義形式或運用特殊的虛構形式，如對內心世界的描寫）恰如其分地展現文化知識」<sup>141</sup>，因此，通過文學的「模仿」，正可以看出「對記憶的文學演示」與「社會集體記憶的綱領」，如何動態地共存，並互相型塑；本研究的理論基礎大抵也奠基於此。

而「文學體裁作為記憶場所」的路徑，則主要聚焦「互文關係」的現象、以及由此產生的「文學記憶」的影響。文學體裁如果作為文化記憶的場所、比如兩位作者所舉例的：「20世紀末，後現代片段式的記憶圖像，同一性理論和建立在記憶文化基礎上、對過去的可建構性觀點都通過『歷史編纂元小說』

（historiographic metafiction）被恰當地表現了出來。」<sup>142</sup>，正如我們接下來也將在本研究中各章節所看見的：某些約定俗成的文學體裁（如自傳性小說）、表現方式（如羅生門結構），與某些特定的記憶歷史情況產生聯繫，彷彿也是藉此「通過人人熟知的體系來促進『對時代經歷的意義的建構』，同時也能將很難闡釋的集體經驗變得更有意義並對價值和標準進行編碼。[……]此外，作為在既定文化中已經存在的意義闡釋框架，它還能對文化記憶起到作用。」<sup>143</sup>，我們在第四章關於「文化創傷」建構過程的討論中，便是指認、也是期待「文學」在「創傷過程」中角色扮演（賦予集體經驗意義、並重新進行「編碼」）的可能。

最後，本文取用的記憶綱領途徑，還包括「文學在歷史記憶文化中作為集體記憶的媒介」。這是聚焦文學作品作為記憶媒介，型塑與傳播集體記憶等方面的作用；亦即一條從「接受角度」出發的研究路徑<sup>144</sup>：「作為媒介，文學是通過什麼、又是以什麼方式對集體記憶產生影響的？文學作品又在記憶文化中發揮了哪些作用？」<sup>145</sup>。我們將在後文關於四位左傾作家的「魯迅接受史」的耙梳與討論

<sup>139</sup> 阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、安斯加爾·紐寧（Ansgar Nünning）著，冉媛譯，〈文學研究的記憶綱領：概述〉，阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012年），頁221。

<sup>140</sup> 同上。

<sup>141</sup> 同上，頁223。

<sup>142</sup> 出處同上，頁218。其中，中譯「元小說」，亦台灣常譯「後設小說」。

<sup>143</sup> 同上，頁218-219。

<sup>144</sup> 同上，頁209-211。

<sup>145</sup> 阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、安斯加爾·紐寧（Ansgar Nünning）著，冉媛譯，〈文學研究的記憶綱領：概述〉，《文化記憶理論讀本》，頁224。

中，看見本文得力於此一綱領之處。

事實上，以上三種研究途徑雖各有偏重，概念上也多有重複、或互通之處；本文在後續章節中，便將視文本分析框架與脈絡之所須，分別藉由此諸綱領之適用，期望有效地檢視白色恐怖見證小說中的集體記憶樣貌。

而除了綱領性的研究方法，更重要的是，本研究分別於第二章、與第四章中，對阿圖塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）的「癥候式閱讀」（symptomatic reading）理論、以及杰弗里·亞歷山大（Jeffrey C. Alexander, 1947-）的「文化創傷理論」（Cultural Trauma Theory）有所借重。

與本研究所強調的「見證」概念相呼應，阿圖塞的「癥候式閱讀」對比傳統的字面性閱讀與理解，強調的是對文本中未經言傳之闕漏、斷裂、空白……等抽象「不可見」處的把握。當「見證小說」此一文類可能先天具有展演「壓迫之下的寫作技藝」傾向，使用「癥候式閱讀」的視角，對於台灣白色恐怖見證小說進行考察，不只有其必要性，亦有其建設性。透過癥候式閱讀，檢視「敘事者」或「作者」作為見證者時、分別有意或無意的「不可說」與「不可見」處，論者或才可得見任一見證文本於歷史暴力與文學敘事的互動中，更為宏觀、或更為獨特的意義。

而「文化創傷理論」認為，創傷固然是不可欲的，「文化創傷」卻是可欲的；人類社會且必須像對待集體記憶一樣，透過各種努力去建構它，使其生發意義。因為「文化創傷」發生在社會責任與政治行動領域，透過「文化創傷過程」（trauma process），即「客觀事件」及其「再現」之間的進程，作家作為一群具有反思能力的「能動者」（agents）、或佔有社會結構特殊位置的「承載群體」（carrier groups），可能幫助各種社會群體、國族社會，有時候甚至是整個文明，在認知上辨認出集體創傷的存在和根源、甚至分擔他人苦難。唯有如此，造成創傷的環境才有被改變的可能。本研究第四章中基本上借用了杰弗里·亞歷山大在「文化創傷理論」中所框架的四個關鍵問題：「傷痛的本質」、「被害人的本質」、「創傷被害人與廣大閱聽人的關係」、「責任歸屬」等，作為檢視台灣白色恐怖見證小說文本再現時的基本命題。

此外，正如蕾娜特·拉赫曼在專著《記憶與文學》中以後結構理論中的互文性概念作為基礎、於上建立的文學記憶理論，是開拓領域的功臣。她始終置文學的互文性於記憶的框架中，認為：「文本的記憶就是它的互文性。」<sup>146</sup>，在第三章中，本文對於「魯迅」之於四位台灣白色恐怖見證作家之「影響」、以及關於

<sup>146</sup> 阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、安斯加爾·紐寧（Ansgar Nünning）著，冉媛譯，〈文學研究的記憶綱領：概述〉，《文化記憶理論讀本》，頁 215。



小說中多個白色恐怖「原初場景」的分析，不外也是以「互文」概念出發的文本分析研究。

透過上述理論方法，期能勾畫出「癥候」已然浮現的「台灣白色恐怖見證小說」作為一種類型、其文學技巧的（必然是暫時性的）邊界輪廓。本研究架構除第一章〈緒論〉，其餘分章將如下述：

**第二章〈「匱缺」與「迷態」——台灣白色恐怖小說的「症候式閱讀」**〉，藉由阿圖塞「癥候式閱讀」理論，本章企圖指出台灣白色恐怖見證小說中存在著的種種「空白」、「沉默」、「矛盾」、「錯亂」、「缺失」、「解體」……，是值得論者「正視」的「現象」。據此，本章將進一步歸納出兩種台灣白色恐怖見證小說中的敘事典型：「匱缺敘事」和「迷態敘事」，並且指出「詩意」作為一種再現歷史暴力的途徑，在台灣白色恐怖見證小說中佔有了壟斷性的地位，幾可說是一種再現政治創傷的「範式」。所謂「匱缺敘事」和「迷態敘事」，即圍繞著特定關鍵詞如禁書、電台、卡車、約談、警總、匪諜、馬場町、叛亂、槍斃……等的「去脈絡化」敘事。這些關鍵詞，往往不是小說敘事好整以暇對待的、主體／主題式的書寫對象，卻往往一閃現，便具有動搖論者原有詮釋的效果。藉此，本章企圖指出，台灣小說中對白色恐怖歷史再現的重點，往往不是「見證」，而是「見證的失落」，小說中紀錄的多半不是「集體記憶」的內容，而是「集體失憶」的狀態；於是，此諸見證小說之矛盾與弔詭也將油然而生：很可能，最後只集體見證了一個「歷史於文學無證」的時代。

因此，**第三章〈「見證」或「看客」？——見證台灣白色恐怖小說中的「見」與「不見」**〉，游移在作品與情境兩種問題之間，將透過強調「見證者」的角色、以及「見證」的位置，嘗試以新的方式描述「觀點」問題，並以此解讀戰後台灣白色恐怖創傷於東方與西方脈絡交混下之意義與啟示。本章一方面將指出戰後台灣白色恐怖小說中普遍存在著以猶太民族創傷為主的投射、以及「見證」此一積極觀點的普世性影響；然而另一方面，也將指出中國現代文學之父、兼左翼精神導師「魯迅」的「看客」觀點，如何「啟蒙」台灣白色恐怖見證小說家、並且「影響」他們對於白色恐怖的歷史解釋與小說書寫。於是，擺盪在戰後西方「見證」觀的神聖性、與中國魯迅「看客」觀的創傷性之間，一種特殊的視覺與暴力的聯繫，在台灣白色恐怖之文學見證中持續顯現。小說家在再現白色恐怖國家暴力的時，以視覺為媒介再現的創傷癥候，以及小說中那些「見」或「不見」、「可見」或「不可見」所顯露出的獨特視域、與技術性觀視的創傷效果，將是本章關注的焦點。

費修珊與勞德瑞在研究猶太大屠殺的成果集中曾表示：「我們雖有全部的答



案，卻不知道問題是什麼。」<sup>147</sup>，而許子東在《當代小說與集體記憶——敘述文革》中，也有感嘆：「我們雖見全部的症狀，卻不知道病是什麼。」<sup>148</sup>。在探尋解嚴後作家如何透過小說再現歷史、敘述創傷、記憶政治之後，本研究也期待透過對於台灣小說中的白色恐怖書寫研究，進一步討論存在於「見證小說」中，「政治性」（倫理）與「藝術性」（美學）之間的競爭、以及文學敘事可能擔負起的社會倫理意義。誠如許子東曾在對於文革敘述的研究中指出：「文革小說在一定程度上兼有歷史記載、政治研究、法律審判及新聞報導的某種功能，而且這些『故事』的寫作與流通過程，也不可避免地受到歷史、政治、法律、傳媒乃至民眾心理的微妙制約。當小說家用文學形式將他們個人的文革經驗變成大眾論述時，他們實際上有意無意地參與了有關文革的『集體記憶』的創造過程。」<sup>149</sup>，不可否認，台灣白色恐怖見證小說中亦具有著類似功能與現象。本研究第四章〈從創傷到「文化創傷」——見證台灣白色恐怖小說的實踐〉，擬承繼前述章節的論點，認知台灣白色恐怖見證小說中的「匱缺」與「迷態」，實際上呼應著白色恐怖歷史在台灣當代各界論述中的現況：一個「缺席」的存在，也彷彿阿岡本所說的、是存在於核心處的巨大「空白」。本章目標是總結白色恐怖在小說中被概念化和被理解的方式，再透過杰弗里·亞歷山大「文化創傷理論」的介入，檢視台灣小說在白色恐怖歷史創傷中所呈現的包括「傷痛的本質」、「被害人的本質」、「創傷被害人與廣大閱聽人的關係」、「責任歸屬」等四種關鍵文學再現，並且指向從「創傷」到「文化創傷」的社會過程中，文學敘事從過去到未來可能扮演的角色。

最後，在第五章〈結論〉中，本研究將梳理、歸納前述三章內重要發現，總結論證。關於「台灣白色恐怖見證小說」的客觀評價、及其文學史意義，也期於本章有所定位。而至於本文研究已有觸及、但力有未逮之處，則將於結尾處有所提示，作為展望。

---

<sup>147</sup> 費修珊與勞德瑞，〈前言〉，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 21。

<sup>148</sup> 許子東，《當代小說與集體記憶——敘述文革》（台北：麥田出版，2000 年），頁 18。

<sup>149</sup> 同上，頁 12。

## 第二章

### 「匱缺」與「迷態」——台灣白色恐怖見證小說的「症候式閱讀」

文學見證除了是義務的實踐，  
也是一種無法償清其文義的債務。<sup>1</sup>

#### 緒論：歷史與敘事

費修珊與勞德瑞在《見證的危機》中，早早便提醒我們：

見證永遠不能對這些事件做完整的陳述或紀錄。在見證中，語言經過不斷的行進與審判，永遠無法掌握決斷的結論、無法確定具體的判決、無法達到透明了然的知識。見證與純粹理論有別之處即在於，見證是一種迂迴的實踐過程。作見證，亦即立誓以己之言說作真理的證據，是為了完成一種「言說行動」(speech act)，而不是單純的立論聲明。作為一種言說行動的實踐，見證同時指陳歷史中的行動及影響，歷史中的行動超越任何具體的重要性，而行動的影響也打碎了任何理念性的架構或決判性的分野。<sup>2</sup>

上述這段話提及了「見證」可能同時作為一種「文學」、與一種「行動」。他們以卡繆的《瘟疫》為例：

讀者應知小說最初的創作乃是以一個地下見證的形態呈現，並且作為抵抗的「言語行動」，不再只是一項歷史衝突的直接陳述或描繪，而是對此衝突的真實介入。卡繆的敘述不只是用來作為歷史的見證，而是對事件的參與。<sup>3</sup>

正如埃思本沙德的個案研究：

極權統治下的中、東歐地區，知識份子以個人記憶（回憶錄、自傳）來保存集體記憶的趨勢特別強烈，這是因為傳統保存記憶的途徑——歷史書、刊物雜誌、教科書、國家節日、博物館——均遭受官方權力所擺佈，因此

<sup>1</sup> 費修珊 (Shoshana Felman) 與勞德瑞 (Dori Laub) 著，劉裘蒂譯，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》(台北：麥田出版，1997年)，頁 173。

<sup>2</sup> 同上，頁 35。

<sup>3</sup> 同上，頁 152。

作家身兼了記錄者、記憶保管人和說真話者的角色。<sup>4</sup>

同樣地，在討論台灣的白色恐怖小說時，我們首先必須認知到，所有「見證文學」可能與生俱來、便帶有某種政治偽裝的必然性；例如接下來於本章節中所討論的許多小說，便不乏創作或發表於戒嚴時期、或是解嚴前後的作品，具有某種「地下見證」的歷史地位。言語即行動，書寫即鬥爭。對於本文所研究的四位左傾小說家而言，或許正如葉石濤自白：「我的勞動是寫作。」<sup>5</sup>，於是，見證的「內部性」與「外部性」始終不斷地互動；當敘事保存了歷史，歷史應該也正保存著敘事……然而，當大屠殺研究者對於大屠殺見證文學持續追問：

刻滿二次大戰與大屠殺巨難傷痕的當代歷史，是否完整地保存了傳統中敘事與歷史之間的互動關係？如果不然，大屠殺對歷史與敘事之間的互涉方式有何影響？當代敘事文體是否能在為大屠殺作歷史性的見證之外，也能見證**歷史作為大屠殺**，已對敘事與歷史的相互關係產生決定性的影響？<sup>6</sup>

我們應該察覺到反身性追問的必要性——「白色恐怖」對台灣小說家關於歷史與敘事之間的互涉方式有何影響？他們所使用的敘事文體，是否能在為白色恐怖作歷史性的見證之外，也能見證**歷史作為白色恐怖**，已對敘事與歷史的相互關係產生決定性的影響？

## 第一節、「症候式閱讀」的視野

為了回答上述問題，正如阿圖塞所提醒的：

在許多本書中包含的人的歷史，並不是一本書中所寫下的文字，而歷史的真實也不可能從它的公開的語言中閱讀出來，因為歷史的文字並不是一種聲音（Le Logos）在說話，而是諸結構的作用的聽不出來、閱讀不出來的自我表白。<sup>7</sup>

我們首先必須以「症候式的閱讀」（symptomatic reading）作為方法，更多地留心於白色恐怖文學中的形式層次、以及集體無意識的層面。

<sup>4</sup> Richard S. Esbenshade, "Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe." *Representations*, no. 49 (Winter 1995): p.74, 136

<sup>5</sup> 語出陳明柔，《我的勞動是寫作—葉石濤傳》（台北：時報文化，2004年）。

<sup>6</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁147。

<sup>7</sup> 路易·阿圖塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）、艾蒂安·巴里巴爾（Etienne Balibar, 1942-）著，李其慶、馮文光譯，《讀《資本論》》（北京：中央編譯出版社，2008年），頁6。

阿圖塞的「症候式閱讀」帶有精神分析的色彩，是他閱讀馬克思(Karl Heinrich Marx, 1818-1883)著作的獨特路徑。最遠溯及佛洛伊德對於自身在一定時刻可能作為「被壓抑的他者」所發出的「無意識的話語」之啟示<sup>8</sup>，再部份借自拉岡(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981)「指向深層他者結構」的症候分析哲學，同時易於使人聯想至後結構主義克莉斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)對於現象文本(pheno-text)和基因文本(geno-text)的分類<sup>9</sup>，或是斯道雷(John Storey)更為簡化的說法：即辨認「顯性文本」與「隱性文本」之能力<sup>10</sup>。阿圖塞首先提醒我們，當我們閱讀馬克思，我們首先必當觸及馬克思的閱讀；亦即，我們是在**閱讀另一種**(即馬克思的)閱讀。<sup>11</sup>然而，如果在閱讀馬克思的過程中，只能在馬克思的著作中「看到馬克思已經看到的東西」<sup>12</sup>，那並不是「症候式閱讀」；真正重要的是：「馬克思有沒有看不見的東西？或者更直接一些說，我們能不能看到馬克思沒有看見的東西？」<sup>13</sup>

是在這樣的「問題式」下，阿圖塞賦予了「症候式閱讀」重要的地位。他在閱讀《資本論》的過程中，注意到「看」與「忽視(oversight)」的相互聯繫關係。正如對於某種「被視而不見」之物的非分之想，我們往往必須認知某物的缺席並非傳統意義上實在的缺失，「不是簡單的『沒有』，而是在實有之中的『無』」，才有可能發現「問題就是它的空缺本身」<sup>14</sup>。因為：

看不見的東西不是簡單地處於看得見的東西之外的東西，不是排斥物的外在的黑暗，而恰恰是看得見的東西本身所固有的排斥物的內在黑暗(inner darkness of exclusion)，因為排斥物是由看得見的東西的結構所決定的。<sup>15</sup>

在此，阿圖塞所謂「看」，固然是視覺性比喻，也明確指向了「思維」。當「看不見的東西」作為理論上的「失誤、不出現、空缺、或症候隱匿了」<sup>16</sup>，阿圖塞

<sup>8</sup> 阿圖塞的說法是：「我們只是從佛洛伊德才開始對聽、說(或沉默)的**含義**產生懷疑；這種聽、說的『含義』在無辜的聽和說的後面、揭示了完全不同的另一種語言，即無意識的語言的明確的深刻含義。」出處同上註，頁5。粗體按原文所加。

<sup>9</sup> 張一兵解釋：「克莉斯蒂娃在自己的意指分析中區分了現象文本(pheno-text)和生成文本(geno-text)，前者是指文本的現象層面，是文本中可見的作為生產成物的具體語言體；後者則是超符號學的意指系統的生成過程，它是垂直性的一種生產性意義超拔。」見張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》(北京：中央編譯出版社，2003年)，頁77。

<sup>10</sup> 約翰·斯道雷(John Storey)著，楊竹山、郭發勇、周輝譯，《文化理論與通俗文化導論》(南京：南京大學出版社，2001年)頁161。

<sup>11</sup> 後文中，我們也將在第三章、討論台灣白色恐怖見證小說家們共同的「魯迅閱讀史」時，觸及這種「雙重閱讀性」(或克莉斯蒂娃的說法：「互文性」)。

<sup>12</sup> 《讀《資本論》》，頁9。

<sup>13</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁76。

<sup>14</sup> 同上，頁78。

<sup>15</sup> 《讀《資本論》》，頁83。

<sup>16</sup> 同上，頁20。



認為此即「症候式閱讀」發揮之處：

為了看見這種看不見的東西，為了看到這種「忽視」，為了在完整的文章中證明這種空缺，在細心寫作的文章中證明這些空白，我們所需要的不是敏銳的注意的目光，而是另一種構形的目光（informed gaze），新的目光……<sup>17</sup>

這種目光有別於「單純的字面上的閱讀」，前者只能在論證中「看到文本的連續性（the continuity of the text）」<sup>18</sup>。而「症候閱讀」的採用，「能使這些空白顯示出來」，「能從已說出的文字中辨別出沉默的話語（the discourse of the silence）」。<sup>19</sup>至此，阿圖塞界定所謂「症候式閱讀」，即「依據一種文本中不能直接把握的症候（空白和沉默），更深地捕捉到文字和一般言語之後的理論問題式」<sup>20</sup>，同時，「在同一運動中，把所讀的文章本身中被掩蓋的東西揭示出來，並且使之與另一篇文章發生聯繫」<sup>21</sup>的認識論。

阿圖塞推崇這個「認識」的過程、甚至賦予其「生產」的地位，因為「新的話語」就將「在舊的話語斷裂處突現出來」<sup>22</sup>。對此，我們可以引述杰拉斯（Norman Geras, 1943-）為阿圖塞的論點作精闢說明；杰拉斯指出，正因為僅僅憑靠字面理解或直覺式閱讀，很難把握文本中「被排斥的概念（欠缺部份、空白點）」和「未能充分提出的問題（半沉默之處、分析漏洞）」或「根本沒有提出的問題（沉默之處）」，那種「未曾言明的論述」、那些「潛藏在原文中未被人意識到的問題式的許多癥候」，唯有通過「症候閱讀」的意識與實踐，即「把明確的論述與那些欠缺部份、空白點沉默之處結合起來理解」，才有可能不是想像力層面的純粹發揮，「而是理論性的勞動和生產」。<sup>23</sup>

即使阿圖塞自身從未明確指認所謂「症候」究竟所指為何，我們應可從後來諸多論者進一步的闡述說明中，恰當地把握其旨。比如張一兵（1956-）認為所謂「症候」，是「由一定的問題式統攝所形成的深層語言之空無，它甚至就是字

<sup>17</sup> 出處同上註。譯文改動參考：張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 84。

<sup>18</sup> 《讀《資本論》》，頁 94。譯文改動參考：張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 88。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 79。

<sup>21</sup> 《讀《資本論》》，頁 21。

<sup>22</sup> 同註 20，頁 89。

<sup>23</sup> 杰拉斯（Norman Geras, 1943-2013）著，《阿爾圖塞的馬克思主義：說明與批評》，載《新左派評論》編《西方馬克思主義：批判性讀物》（英國：倫敦，1977 年）。中譯文參見麥克萊倫（McLellan, David）著，林春、徐賢珍等譯，《馬克思之後的馬克思主義》（北京：東方出版社，1986 年版），頁 322。轉引自張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 85。

句的沉默。這是一種**理論無意識**。」<sup>24</sup>，柯林尼可斯（Alex Callinicos, 1950-）的解釋是：「一個理論問題式中複雜和矛盾的、包含著不同層面的錯亂。這些矛盾以空白、失誤、沉默、缺失等方式，作為一個複雜結構的症候被反映在作品的表面上來。」<sup>25</sup>，而今村仁司（1942-2007）的說法尤為重要：「語言有空虛的時候，這空虛的場所就叫作『症候』。讀懂這症候就是症候性解讀。這種讀法使語言表層的連續性解體，或者是被朝兩個方向撕開的語言狀態表面化，從而診斷並解讀空無和空虛的症候。」<sup>26</sup>。其中，特別值得注意的是張一兵的提醒，「症候性閱讀並不直接破解空無，它只是把某種理論症候作為把握問題式的入口」<sup>27</sup>，而作法顯然是將理論「痕跡（常常採取充實的形式空隙、空白、闕如等）作為暗號來解讀」。<sup>28</sup>

「空無」、「沉默」、「無意識」、「矛盾」、「錯亂」、「空白」、「失誤」、「缺失」、「空虛」、「解體」……在高度重複的詞語、逼近雷同的概念中，敏感的讀者或許已感覺到某種「既視」的熟悉。那無疑與我們曾反覆辯證的「見證」概念、以及費修珊與勞德瑞在《見證的危機》中向世人揭露的一系列屬於「見證危機」的「症候」，顯露出了驚人的相似。

我們可以大膽假設這並非一個巧合。如果任何的寫作、本質上都具有見證的意義（抽象而言，沒有一種寫作不與其所處的時空互相紀錄），那麼傾聽或閱讀倖存者／受難者的創傷經驗，幾無異於逼近某種唯有「症候閱讀」才能顯現的「文本空白」。我們在阿圖塞那裡，看見了基本上是在費修珊與勞德瑞、或阿岡本那裡會出現的句子：

……見證**永遠不能**對這些事件做完整的陳述或紀錄。在見證中，語言經過不斷的行進與審判，**永遠無法**掌握決斷的結論、**無法**確定具體的判決、**無法**達到透明了然的知識。<sup>29</sup>

（費修珊，《見證的危機》）

……只有採用「症候閱讀」才能使這些空白顯示出來，才能從已說出的文字中辨別出沉默的話語（the discourse of the silence），這種沉默的話語，由於突現在語詞的話語（verbal discourse）中，因而使文字敘述出現了空

<sup>24</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 87。粗體按原文所加。

<sup>25</sup> 轉引自張一兵，頁 87。

<sup>26</sup> 今村仁司著，牛建科譯，《阿圖塞：認識論的斷裂》（北京：河北教育出版社，2001 年），頁 292。轉引自張一兵，頁 87。

<sup>27</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 88。

<sup>28</sup> 轉引出處同上註。粗體為本文所強調。

<sup>29</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 34。粗體為本文所強調。

白，也就是說喪失了它的嚴格性或者說它的表達能力達到了極限。<sup>30</sup>

(阿圖塞,《讀《資本論》》)

當阿岡本探究在「見證」的核心處包含著一種本質的「空白 (lacuna)」,倖存者所見證正是某種缺席的、空白的、無法捕捉、「不可見證之物」,而對倖存者所作見證之評論,就必然「意味著對這種空白的探問」<sup>31</sup>,假以文學研究的角度出發,那或許也就是,比如對於猶太浩劫詩人策蘭詩作的探問。即使「奧許維茲之後,(可能)不再有詩」,阿岡本仍發現了「詩人」足以作為見證者的隱喻;因為「詩的文字乃是位於一個活著的跟已死的、混亂和規範之間不斷擺盪所殘餘的位置,就如同證言」<sup>32</sup>,用阿岡本的話說,便是「在詩人/見證者身上,發現了語言做為殘餘、作為生還的可能性、以及言說的不可能性。」<sup>33</sup>

最重要是,當阿岡本說:

聆聽不在場/缺席之物,[……],並不意味著研究的無結果。首要的是,對不在場之物的聆聽,得有可能清除自奧斯維辛以來、在倫理的名義下推進的種種學說/教條,[……],如果,在試圖定位見證的地點與主題的時候,我成功地建立了一些使未來新倫理學領域的製圖師得以自我定位的路標,[……],如果這本書使我們能夠丟棄某些特定的言語,並在別的意義上理解另一些言語的話,那麼,我就是滿意的。這也是一種——也許是唯一一種——聆聽未被說出之物的方式。<sup>34</sup>

我們會在那願景中,注意到那與阿圖塞的「症候閱讀」互通有無、同舟共濟之處;我們會注意到「症候式閱讀」理論與「生命政治 (bio-politics) 理論可能在什麼地方具有協力的潛力。而那些主動或被動、有意識或無意識的「空無」、「沉默」、「無意識」、「矛盾」、「錯亂」、「空白」、「失誤」、「缺失」、「空虛」、「斷裂」、「解體」……作為種種可見/不可見性、可能/不可能性的表現,在台灣白色恐怖的見證文學中亦有其安處,正以其「詩化」的特徵/症候,或許靜候著症候論式地理解。

<sup>30</sup> 《讀《資本論》》,頁 94。中譯改動參考:張一兵,《問題式、症候閱讀與意識型態:關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》,頁 88。

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, p.13.

<sup>32</sup> 陳婷芳,〈生命政治與見證:以 2003 年 SARS 期間和平醫院封院為例〉(台北:東吳政治研究所碩士論文,2009 年)。

<sup>33</sup> 中譯轉引自上註,頁 71。

<sup>34</sup> 同註 31,頁 13-14。

## 第二節、見證的危機之一：檔案與瘋癲的匱缺性

### 一、檔案熱與病

葉石濤曾在自傳性的〈紅鞋子〉中，重現他被捕的那一刻：

夜寒料峭，隨著吉普車的疾駛，一陣冷風從疏著的他的雙膝間吹到臉上來。往昔快樂的生活情景如一齣齣的電影鏡頭在眼前閃過去。簡阿淘禁不住眼淚滂沱的滴下來。只是他還搞不懂他為什麼被捕。<sup>35</sup>

八則短篇組合而成的中篇小說〈紅鞋子〉，以上段文字作為〈6.紅鞋子〉的尾聲，總結了前此〈1.米街〉、〈2.阿才的家〉、〈3.辜雅琴〉、〈4.本順哥〉、〈5.甘瑞月〉所牽連的地理、以及「重要關係人」。然而接著，這篇被作者自稱為「五〇年代白色恐怖的慘烈證言！」<sup>36</sup>的重要作品，故事結構卻引人側目地明顯失衡：過多枝節的對話、過份瑣碎的細節，鋪墊了大半部的「事發前」，而最重要的「事發當晚」、以至「事發後」的〈7.審問〉、〈8.判決〉兩節，劇情可謂「急轉直下」；就在讀者預期將會大書特書的部份，作者筆勢是出人意表地言簡意賅：

那是看守所裡的囚房，在那最左邊的一間是簡阿淘的住家，他在這圍著鐵柱的監房過了認不出晝夜的一個月漫長而痛苦的時間。幾次疲勞訊問的結果，他寫了自白書，又在口供上面簽名捺指印，他的案件似乎暫時告了一段落。<sup>37</sup>

最後〈判決〉一節中，速記了主人翁被捕後的兩次開庭。第一次庭訊，「簡阿淘聲淚俱下地抗辯」，僅只佔了一段的篇幅，內容可謂一個白色恐怖時代不慎「讀錯書」的文藝青年無辜受累的典型自白：

他是光復以後才接觸祖國文物的一個台灣青年。對大陸的政治狀況一無所知。為了早點能駕馭祖國語文，成為一個正正當當的中國人，日以繼夜地學習祖國語文，因此到處借祖國來的漢書研讀。他累了很多力量終於讀懂了國父的《三民主義》。在國父的《三民主義》裡似乎讀到這麼一句話：「民生主義就是共產主義」，所以借來毛澤東的《新民主主義》時誤以

<sup>35</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》（台北：草根，1994年），頁59。

<sup>36</sup> 同上，載於書封。

<sup>37</sup> 同上，頁63。



為這本書就是《三民主義》的解說……<sup>38</sup>

葉石濤甚至沒有忘記在這段答辯文的追敘中，持續在「國父」之前放上一共三次的挪抬。在那樣「天真無知」、「聲淚俱下」的陳述之後，葉石濤下一段卻是這樣地追憶：「軍事檢察官和審判官的臉上浮起了某種曖昧的苦笑，是不是他的陳述荒謬而引起的，他也就永遠無法知道了。」<sup>39</sup>。如果參考葉石濤所自陳，簡阿淘的〈紅鞋子〉是作為了作家葉石濤的「證言」<sup>40</sup>，那麼在寫完了自己的痛陳抗辯之後，又寫了對方的「曖昧苦笑」、最後寫了自己的「陳述荒謬」。這無疑是一個遠比當時的自白、更為誠實的段落。然而接著，關於第二次的開庭，葉石濤卻甚至連自己的抗辯也不記述了。他平鋪直敘地用了五個句子幾乎麻木地結束了這個段落：「主席審判官仔細的問他身世、讀書經過以及認識吳多星、辛阿才等人來往的細節，並不駁斥他的陳述，任他用拙劣的北京話答辯下去。大約開庭不到一小時他就被押回監房。」<sup>41</sup>

如果說此前、關於首次開庭的「慷慨陳詞」，在事過境遷自己的追憶之中，只能作為了某種關於真相的「荒謬陳述」；倘是再持續記敘自己那第二度為求苟活的抗辯、那些如今自己也不忍卒賭的說詞，無疑也是一種折磨。此時，回想對方當時的「並不駁斥」、「任他用拙劣的北京話答辯下去」，絕非對方仁慈的表現，只感受了絕對的冷血。

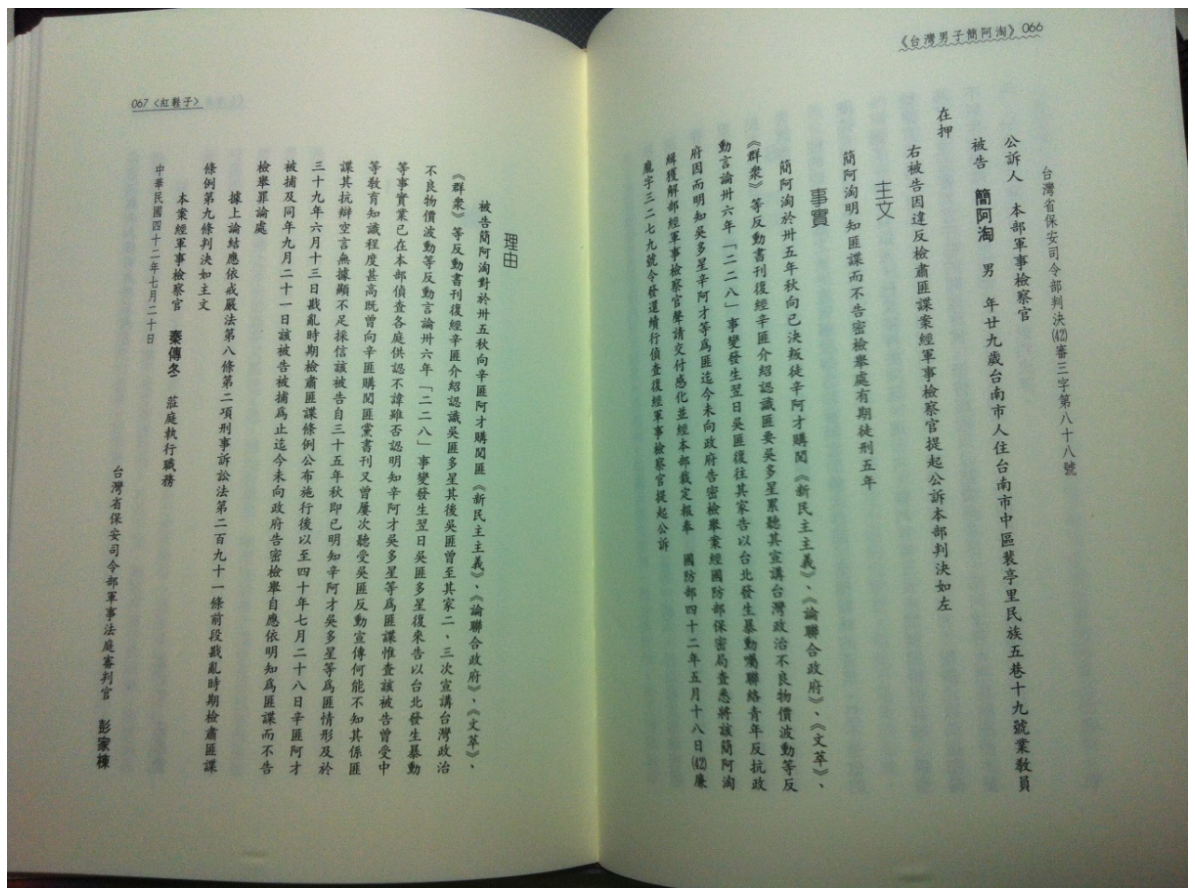
在這些個看似漫不經心的段落之後，接下來，〈8. 判決〉一節的結尾（也是〈紅鞋子〉全篇結尾），以其可堪玩味的形式、以及餘音嫋嫋的效果，將輕而易舉地攫抓住我們的目光。在報時臺化機械的一句：「一九五三年七月，他收到一張判決書」後，翻頁，一張「判決書」主文的完整收錄彷彿「轟然而至」，再「戛然而止」：

<sup>38</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》（台北：草根，1994年），頁65。

<sup>39</sup> 同上，頁65。

<sup>40</sup> 葉石濤自陳：「這簡阿淘的掙扎的過程也就是我掙扎的過程，可以說簡阿淘就是我本身的投射。多篇小說裡簡阿淘的遭遇也就是我底遭遇。他代表了戰後初期參與過抗議活動的台灣年輕小知識份子的徬徨、掙扎、到覺醒的過程。」葉石濤，〈序〉，《台灣男子簡阿淘》，頁4。

<sup>41</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁65。粗體為本文所強調。



圖一：〈紅鞋子〉「判決書」頁 42

「來函照登」。讀者一時間彷彿與彼時接到噩耗的主人公的視線重疊，達到了真正「觸目驚心」的效果。即使不細讀判決主文、不依賴文字，僅只透過畫面的視覺性，在同樣的視域中，便可能逼近了對於白色恐怖的感同身受。

小說隨即結束。然而在小說結束前，「敘事」早已先一步結束。作者對「判決書」再「不置一詞」的作法，反襯了前文中所有「我記得……」的叨叨絮絮、瑣碎枝節。一張判決書，彷彿坍塌、吸收、壟斷、終結了「抗辯」與解釋、語言與敘事的可能：「簡阿淘明知匪諜而不告密檢舉處有期徒刑五年」<sup>43</sup>——黑洞出現了；形成巨大的匱缺、無光的所在，正「不言而喻」地無聲控訴著「檔案化」的白色恐怖系統。在此，正如阿圖塞的「症候式閱讀」所提醒：重要的絕不只是那文本的顯而易見之處；我們必須辨別出沉默的話語（the discourse of the silence）<sup>44</sup>、將明確的論述與欠缺、空白、沉默之處結合起來理解<sup>45</sup>；因為「新

<sup>42</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 66-67。

<sup>43</sup> 同上，頁 66。

<sup>44</sup> 同註 30。

<sup>45</sup> 同註 23。

的話語」會在舊的話語「斷裂處」突現出來。<sup>46</sup>

在此，這個「斷裂」所在之處，即為「檔案」(archive)。蘇珊·桑塔格(Susan Sontag, 1933-2004)曾精確闡釋文本中「文件式的權威性」所發揮的效果：

對越來越多的讀者而言，唯一看上去可信的散文，不是像艾吉這樣的人所寫的出色文字，而是粗糙的紀錄——由錄音機記錄下來的經編輯或未經編輯的談話；次文學文件（法庭紀錄、書信、日記、精神病歷等）的片斷或完整文本；過份自貶身份地草率、往往有妄想狂傾向的第一人稱報導。<sup>47</sup>

在見證文學中，「次文學文件」以其樸素的形式，尤其比起任何精心說服的文字，都還具有可信度；葉石濤置放於〈紅鞋子〉結尾的「判決書」，確實適切地說明了這個道理。如果〈紅鞋子〉是透過了蘇珊桑塔格所謂「粗糙的紀錄」形式、以決裂性的姿態，企圖逼真我們對主人翁命運的感同身受，達到見證歷史、保存記憶的效果；那麼陳映真的〈文書〉<sup>48</sup>具有同樣鮮明的特徵，也帶來了更為複雜的訊息。

〈文書〉作為陳映真引人側目的早期短篇小說之中，以「公文」、「報告」、「自白書」、「診斷說明書」四種形式組合而成的特殊文本，故事主要集中於「報告」中巡佐對一樁精神病患殺妻案由的結案說明，以及嫌犯在「自白書」中的案情敘事：主角外省籍安某，年輕時參軍作戰，銘刻下記憶的創痕，來台後曾作為白色恐怖時期執行槍決的劊子手，而至日後意識到妻子唯一的兄長，竟亦自己槍下的一縷亡魂，長久累積的精神焦慮、恍惚越趨嚴重，終於幻覺中崩潰，開槍錯殺深愛的妻子。

我們很容易察覺〈文書〉在結構上幾乎是魯迅〈狂人日記〉的翻版：同樣以一舊友或舊日同僚身份之「客觀者(看客)」／「正常人」筆下編按作為前言，取「日記」或「自白書」的形式承載主要的故事內容，借似是而非、模稜兩可的「精神疾病」之名作為曖昧的掩護，在通篇「瘋子／狂人」的囈語獨白正文之中，挾藏辯證的張力，與批判的訊息。不同的是，狂人之「日記」或還有歸屬私人領域的可能；疑犯之「自白書」一旦歸屬於「結案報告」之副本，更多地指向了隱身其後的公權力。

陳映真對於「檔案」的關注不僅只於此，一脈相承的，還有後來的〈夜霧〉。〈夜霧〉故事以情報機關一對「師徒」特務為主，結構上同樣分兩部份：戒嚴時

<sup>46</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 89。

<sup>47</sup> 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，黃燦然譯，《論攝影》(台北：麥田，2010年11月)，頁 125。

<sup>48</sup> 〈文書〉最初發表於 1963 年九月號的《現代文學》，後收錄於《陳映真小說集 1：我的弟弟康雄》(台北：洪範，2001)。



代老一輩情報人員丁士魁的視角敘事，以及年輕一輩的李清皓遺物中的日記轉載。陳映真筆下的李清皓或因良心未泯、為著自己曾在特務生涯中陷害無辜始終良心不安，即使去職以後仍揮不去陰霾；尤其感應解嚴前後政治風向轉變，一心憂慮著報復降臨，基於「嚴重內疚和犯罪意識」所導致的精神失常漸甚，卻始終「守口如瓶」，最終自縊而死。小說中，不斷出現的各式「檔案」元素：日記、笱記、信件、報告、筆錄、口供、情報、「陰謀份子」名單、錄影蒐證、照片、病歷（「核磁共振造像」）、新聞紀錄片……寫實了現代官僚／情報工作性質中的某種「檔案本位」，卻同時反諷著這些與「檔案」之名本應代表的「客觀」、「公正」、「真實」……盡皆毫無關聯的整個「檔案化」過程。

德希達曾在《檔案熱》(*Archive Fever: A Freudian Impression*)<sup>49</sup>一書中，討論某種源於「體制化」欲望的立法、制定誡令、建立檔案系統、與鞏固命名權力的衝動 (archontic primacy, archival desire)，指出其所形成的認知模式，涉及知識空間與權力空間的形塑與糾葛，並察覺存在於這種衝動之中，是包括了遺忘、解消、摧毀的死亡趨力，即之所以現代性中、「檔案狂熱」可能作為一種惡病 (archive fever) 的因由。<sup>50</sup>葉石濤與陳映真，便是在小說中挪用、擬仿 (mimicry) 了「判決書」、「自白書」、「結案報告」等的形式，以再現白色恐怖時代，「檔案」如何結合軍警系統「命名」罪刑的暴力、本身便作為了一種「惡」的宰制形式。當陳映真描述李清皓死後，丁士魁對其遺書之處置方式，是如何地基於體制化了的認同、情報經驗訓練之本能、展現了絕對的理性邏輯：

丁士魁又復花了幾天的時光，把這些資料細加整理，大量汰去不很相干的東西，思忖著要附上一個報告，呈到上面去。把汰除的燒了，把選出來的呈上去專卷研究存檔，這件事就結了。<sup>51</sup>

同時，基於絕對專業性之判斷，將舊日裡曾賞識的親信部屬所遺留於這世界上最後、但「不合時宜」的心聲，以幾乎不受動搖之判斷能力、處心積慮「歸檔」於「機密」之中：

「我們試過了，希望他逐漸把他的內疚透露出來。」醫生嘆息了。「但他守口如瓶，什麼也不說。」醫生說。

「他什麼都沒說嗎？」丁士魁說。

<sup>49</sup> 另譯「檔案病」或「檔案惡」；英譯參見 Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz, (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996).

<sup>50</sup> 參見劉紀蕙，〈檔案與書寫：儂曦之形象—出現—想像的偽裝〉(2007)，來源：[http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/PEA/asiaweb/P\\_A\\_E/P\\_Ethics/%E5%BD%A2%E8%B1%A1%E2%94%80%E5%87%BA%E7%8F%BE%E2%94%80%E6%83%B3%E5%83%8F%E7%9A%84%E5%81%BD%E8%A3%9D%E2%94%80%E8%87%AA%E7%94%B1.pdf](http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/PEA/asiaweb/P_A_E/P_Ethics/%E5%BD%A2%E8%B1%A1%E2%94%80%E5%87%BA%E7%8F%BE%E2%94%80%E6%83%B3%E5%83%8F%E7%9A%84%E5%81%BD%E8%A3%9D%E2%94%80%E8%87%AA%E7%94%B1.pdf) (2013/9/3 擷取)

<sup>51</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》(台北：洪範書店，2001年)，頁84。粗體為本文所強調。



「有些病人就是這樣。」醫生說，「要他們說，需要很長時間。」

「他什麼也沒說了。」丁士魁說，舒了一口氣。

「守口如瓶。」醫生說。

[……]

現在他終於可以把李清皓作為一個卷宗，關起來歸檔。「他什麼也不曾說，好傢伙。」他默然地說。<sup>52</sup>

正因「檔案」與「機密」的關係在極權政治中有如孿生；於是，被檔案「異化」了的，絕不只是〈紅鞋子〉中的無力抗辯者，還包括了整個「機密檔案」生產線上的所有「工人」（警察、巡佐、特務……）。更令人不寒而慄的是，「加害者」也可能轉眼就成為必須被灰飛湮滅的「檔案」：「現在他走了。丁士魁覺得李清皓就像一個要結案歸檔的卷宗，反正從此就要封藏起來了。」<sup>53</sup>。

那是早在傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)關於規訓與懲罰的經典論述中，便曾指出現代化檢查系統(examination)如何把人引入文件領域的灼見：

檢查留下了一大批按人頭、按時間匯集的詳細檔案。檢查不僅使人置於監視領域，也使人置於書寫的網絡中。它使人們陷入一大批文件中。這些文件俘獲了人們，束縛了人們。檢查的程序總視同時伴有一個集中登記和文件匯集的制度。一種「書寫權力」作為規訓機制的一個必要部份建立起來。在許多方面它都仿照了傳統的文牘方法，但它也有獨特的技巧和重大革新，其中涉及到識別、通知或描述的方法。<sup>54</sup>

由於「檢查」伴隨著一整套的書寫機制，於是兩種相互關聯的可能性也就應運而生：首先是把個人當作一個可描述、可分析的對象；其次是建構一個比較體系，從而能夠度量綜合性現象，分類描述，造就「把每一個人都變成『個案』」的一系列文牘技術，具有「客觀化」與「征服」的意義。<sup>55</sup>於是，當〈紅鞋子〉小說結尾，「判決書」以規格化的檔案形式降臨，「被判者」的話語權即遭掠奪；我們看見的是受害者「表達能力達到了極限」<sup>56</sup>，也是「檔案」在規訓與懲罰的過程中，至高無上的權力。

<sup>52</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 121-122。粗體為本文所強調。

<sup>53</sup> 同上，頁 82。

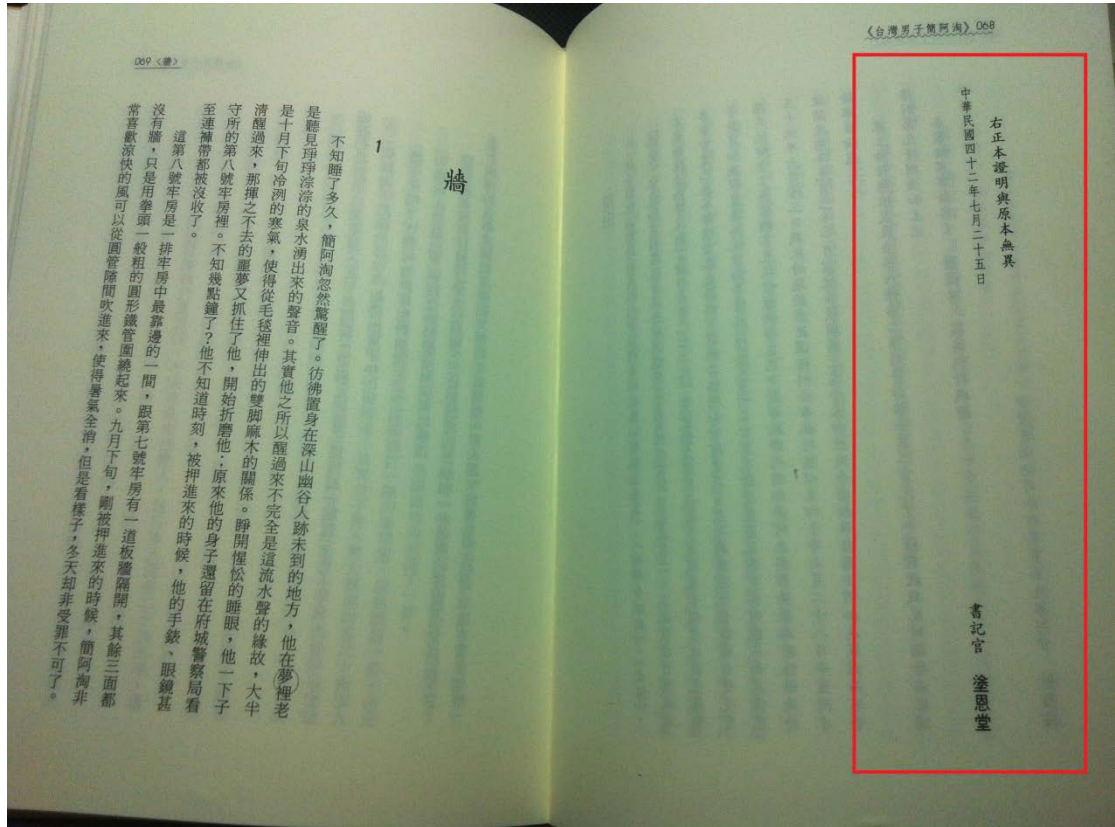
<sup>54</sup> 米歇爾·傅柯(Michel Foucault)著，劉北成、楊遠嬰等譯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》(台北：桂冠圖書，2011年)，頁 188。

<sup>55</sup> 同上，頁 189-190。

<sup>56</sup> 《讀《資本論》》，頁 94。

## 二、 匱缺的檔案，檔案的匱缺

由此出發，我們應該注意到，在〈紅鞋子〉石破天驚的「判決書」後頁，事實上還有僅存的三行字，作為真正的結尾：



圖：〈紅鞋子〉結尾頁<sup>57</sup>

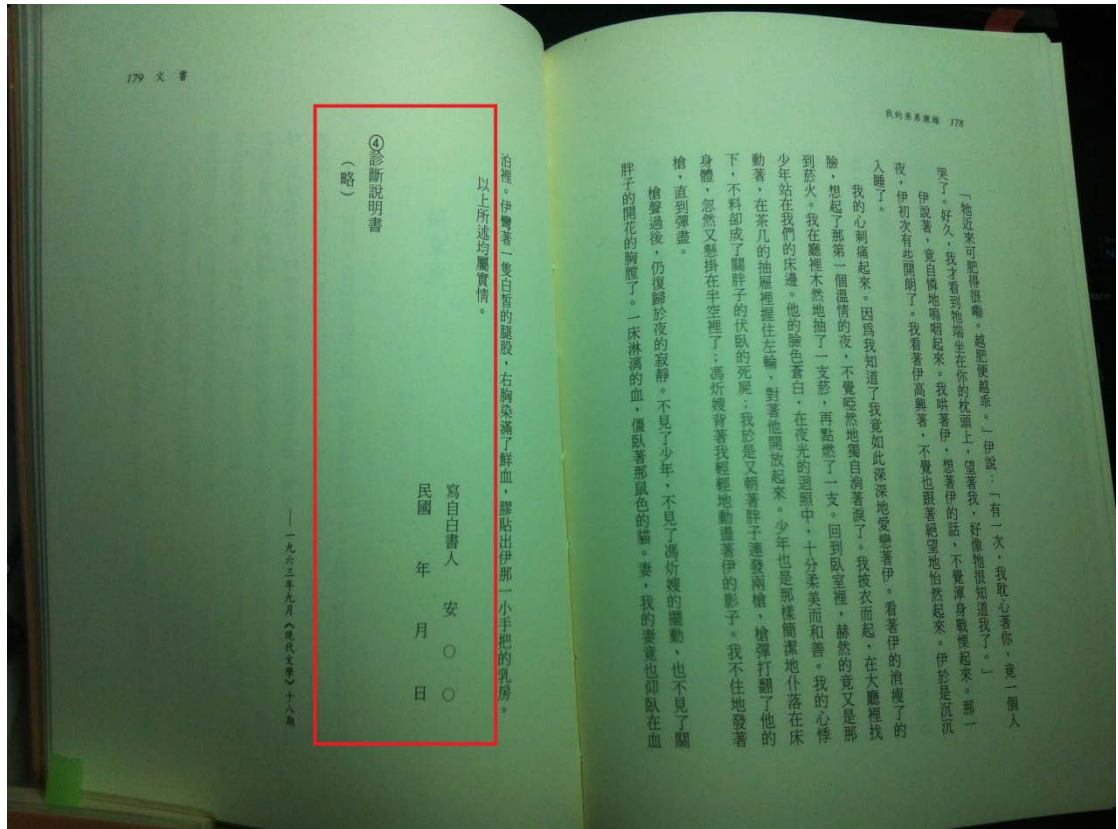
其中最值得玩味之處，不啻透過了「右正本證明與原本無異」的標舉，彷彿無比清晰地具象了存在於國家暴力結構中某處、由無數冰冷排列齊整劃一而無限綿延的檔案櫃集合而成的、某一巨大檔案庫場景。在此，引用 (citation) 的形式和複製 (copy) 的暗示，皆指向了一個空洞而未知的「無盡處」。如果我們還記得阿圖塞的提醒，那正是「癥候性閱讀」應該追問的、「依據一種文本中不能直接把握的症候 (空白和沉默)，更深地捕捉到文字和一般言語之後的理論問題式」<sup>58</sup>，也是應該「使之與另一篇文章發生聯繫」<sup>59</sup>之處。

這個「另一篇文章」，無疑會是陳映真的〈文書〉。

<sup>57</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 68。

<sup>58</sup> 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》，頁 79。

<sup>59</sup> 《讀《資本論》》，頁 21。



圖：〈文書〉結尾頁<sup>60</sup>

如果將兩篇小說的結尾合而觀之，對比〈紅鞋子〉引為作收的文件檔案，是判決書末冰冷的官僚術語：「**右正本證明與原本無異**」，〈文書〉中「**以上所述均屬實情**」的自白，是殺妻疑犯之「狂人日記」被視同結案報告附件，話語權在此似乎並未被剝奪，完整地以「故事」傳遞了自身。然而，〈文書〉巧妙的形式，即在於「自白書」不過作為總共的四項文書之一，無論是前文的「報告」：「偵訊期間，則時而清醒與常人無異；時而發病語無倫次，是以其語錄口供多謔語，無由採證。」<sup>61</sup>、「疑犯自少頗工於文藝，唯其中仍荒謬妄誕之陳述，語多鬼魂神秘，由足見其精神之狀態也。雖不足採信，或不無參考之價值焉。」<sup>62</sup>，或後文的「診斷說明書」，無不都以更為權威性的姿態，在與「自白書」結尾的「**以上所述均屬實情**」積極對抗、奮力搶奪詮釋權。

而理應作為關鍵一擊、全盤推翻「自白書」可信度之有力證據、最後卻出奇以「(略)」示之的「診斷說明書」，更是〈文書〉全篇最重要的一個「留白」、一個「缺口」。在前文中一再被強調的存在：「故血案之起，職以為出於疑犯勞碌終年，致精神異常所致也，有省立進德精神科醫院診斷書為證（見副本）。」<sup>63</sup>，

<sup>60</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》（台北：洪範，2001年），頁179。

<sup>61</sup> 同上，頁158。

<sup>62</sup> 同上，頁159。

<sup>63</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》，頁158。



其「不在的在」，恰恰與葉石濤在「判決書」後不置一詞的空缺相互補充。讀者在閱讀過程中，容或察覺了安某自白書中「語多鬼魂神秘」或「荒謬妄誕之陳述」啟人疑竇，被直接略去的診斷說明書，卻更顯可疑。小說藝術在此抹除的、正是現實中往往能將「理性」與「非理性」一刀兩斷的證據；透過「空缺」召喚出了曖昧性，對於「檔案」、及其背後一整套被國家暴力所掌控的規訓機制，產生了反抗與反諷的效果。此時再閱讀〈夜霧〉中李清皓的日記，我們也能敏銳意識到其中是無論如何地強調了編輯與「審查」的角色：「丁士魁細心挑出了這十篇劄記……」<sup>64</sup>。

事實上，不只是屬於「官方」的判決書或自白書，在台灣白色恐怖小說中，包括陳映真〈山路〉中的「遺書」、〈趙南棟〉中的「病歷」、李渝〈夜煦〉中的「剪報」、郭松棻〈奔跑的母親〉中的「心理諮商紀錄」……等，無不是小說家不動聲色、卻也不厭其煩地一再示現著類似的「檔案」與「空缺」，如同黃錦樹在郭松棻〈月印〉中發現：

一如〈月印〉中那沒打開的箱子，那相互理解的死角。這裡頭的棺木是究極的框，因裝載著死亡而無比沈重。而箇中的死屍則是最極端的物。小說並沒有藉書信、日記等敘事作品常用的方式讓死去的男主人公發聲。這和〈月印〉的鐵敏的情況一樣。沒有死後的發聲——而死者往往可以藉過去的書寫把過去調動為現在，把此曾在轉換為敘事——閱讀的當下，重疊在此刻之上的此刻（兩層不同敘事的疊印）。但作者捨棄了這些手法。讓死者處於單行道的終點，陷於全然的沈默。<sup>65</sup>

作者可做、但不做的安排，可敘事、而不敘事的手法，讓奇特的事情發生了：在那之間，「檔案」出現得多、「匱缺」也顯露得多；檔案越是無所不在，匱缺就更無所不在。無論於公於私，「檔案」元素的存在與示現、那些原帶著「讓歷史自己說話」的企圖，在白色恐怖見證小說中所揭露的、卻似乎比起任何歷史「真相」的保存，反而是其「匱缺」意涵將更加地被凸顯出來。「斷裂」一旦閃現，便以永恆的沉默和空白懸置在那，無有定論。

### 三、 檔案中的「瘋癲」(madness)，及其幻覺

而這個「無有定論」，在白色恐怖小說中將牽連出另一個帶著鮮明特徵的表現形式，即「瘋癲」(madness)。也是蘇珊·桑塔格在闡釋文本中「文件式的權

<sup>64</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 119。

<sup>65</sup> 參見黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《台灣文學研究學報》第 15 期（2012 年 10 月），頁 29。



威性」效果時，曾連帶提及的：「過份自貶身份地草率、往往有妄想狂傾向的第一人稱報導。」<sup>66</sup>。當〈狂人日記〉的狂人「然已早愈」，出示日記不過「可見當日病狀」，目的在「以供醫家研究」<sup>67</sup>，陳映真〈文書〉中的安某，卻是「病況轉劇，終日已無清醒之時，且暴戾兇狠，已送交上開精神病院治療中」，而其自白，則是在被迫「服以大量鎮定劑」的偵訊期間、遭「拼排刪修數日」的結果，也因此，之前言中巡佐的報告直指其「多謔語，無由採証」<sup>68</sup>，已是多此一舉。「檔案」作為一種匱缺、存在於小說文本的同時，「瘋癲」正同時環繞著這份匱缺，進行公與私、歷史與記憶、理性與感性、創傷與言語的辯證。

比如葉石濤多數關於台灣白色恐怖的見證小說，都在解嚴後發表，唯有一篇例外。1980年寫作的〈有菩提樹的風景〉，是一被論者咸認荒謬詭異的鬼魅文本。故事由主角在妻子的期待下不得不出發尋找差事的旅程中展開，一路上，提防被跟蹤而疑神疑鬼、或是遭遇奇怪男女以荒謬的理由指責誣賴為騙子，都為文本增添了奇詭之感。小說最後場景，是他遭拖進斗室、強打一針而癱瘓下來，四周盡是巨大的眼睛，在周圍彈跳、甚至在他身上蠕動，終使得他害怕得放聲大哭起來<sup>69</sup>。正如不少論者所指出的，文中亦步亦趨、無所不在的監控之眼，顯然極大可能地指涉了白色恐怖時期的感覺結構。同樣地，在〈夜霧〉中，陳映真耗去大量篇幅描述的，是李清皓死前因「嚴重內疚和犯罪意識」所導致的精神失常病徵：「這兩年來，清皓哥變得特別容易害怕。[……]他也怕為什麼他會沒來由地怕這、怕那……他怕壞了。」<sup>70</sup>。在郭松棻的〈雪盲〉中，孤兒「米娘」從自盡的父親那裡遺傳了精神的失常；在李渝小說〈夜煦〉中，政治加諸於個人的創傷或許終能在藝術的感召中超克昇華，然而曾經的「失智」、「失憶」、「失語」……仍作為好辨認的特徵，暗示著起死回生前的凶險。

在上述文本中，我們可以察覺白色恐怖小說中深深需要某種內在趨力，作為外力的抵抗，那個內在趨力，便是「瘋癲」。「瘋癲」在故事中，常常是「檔案」的原動力（如〈文書〉中因瘋癲而殺妻的安某自白書，〈夜霧〉中因崩潰而自殺的李清皓日記，或〈夜煦〉中因失智而上報的女伶等），然而最後往往都反過頭來動搖了官方檔案敘事的合理或合法性地位。如果說葉石濤在解嚴後所發表的〈紅鞋子〉，可以「見證小說」的號稱、安全地被理解，那麼陳映真早在1963年〈文書〉的創作與發表，無疑更展現了「迫害與寫作藝術」同時於文本內部與外部的膽大心細。當陳映真企圖逼真所處的白色恐怖時代，尤其透過再現「檔案」此一規訓機制、本身作為一種冷酷異境的表現，在戒嚴的年代，他勢必得找到一

<sup>66</sup> 蘇珊·桑塔格，《論攝影》，頁125。

<sup>67</sup> 參見〈狂人日記〉。收錄於魯迅著，楊澤編，《魯迅小說集》（台北：洪範，2004年），頁3。

<sup>68</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》，頁158-159。

<sup>69</sup> 葉石濤，〈有菩提樹的風景〉，《葉石濤全集三·小說卷三》（高雄：高雄市文化局，2006），頁324。

<sup>70</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁81。

個絕對遠離自傳性的辦法。「小說」或許不是最安全的方法，但小說中的「瘋子」很可能是。

或許就和魯迅筆下的「狂人」一樣，「瘋癲」與檔案的協力，於白色恐怖小說中作為一條路徑，邏輯上猶如童話中直指國王裸體的兒童，一旦招致殺生之禍，或還可以童言無忌的方式挾帶入關，作為迴避審查的一條退路、一塊薄紗；而事實上正若隱若現地傳遞著先知或智者一樣的訊息。「真假難辨」在此只是未經深思的說法；瘋癲的語言所傳達的，正是小說家心中的真理：「我彷彿覺得張明在聲嘶力竭地向整個城市叫喊，而整個城市卻報之以深淵似的沉默、冰冷的漠然、難堪的竊笑，報之以如常的嫁娶宴樂，報之以嗜慾和麻木……」<sup>71</sup>

也因此，我們格外必須意識到：一方面，「檔案」、及其背後一整套被國家暴力所掌控的規訓機制，或許是「見證」只能以「瘋言瘋語」的方式被呈現、以「病例」的形式被認識的關鍵；然而，只要藉由「癡候式閱讀」的協力，便有可能再一次反轉了閱讀效果，讓「瘋癲」成為證言的掩護。那是傅柯在《瘋癲與文明》中所說的「逃遁到瘋癲中」：

因為它（按：瘋顛）使幻覺登峰造極，從而使幻覺不成其為幻覺。瘋顛者的角色被自己的錯誤包裹起來，此時他開始不自覺地解開這個錯誤之網。他譴責自己，並情不自禁地說出真理。[……]於是，由於瘋顛而使真相大白。[……]它用錯誤來掩蓋了真正的問題所在，從而使問題能真正得到解決。它用錯誤來掩護真理的秘密活動。<sup>72</sup>

我們也應同時參考傅柯如何解釋戲劇性文本中「瘋癲」的運作方式：

它也是戲劇安排中最必要的錯覺形式。因為無需任何外部因素便可獲得某種真正的解決，而只須將其錯覺推至真理。因此，它處於戲劇結講的中心。它既是一個孕育著某種秘密「轉折」的虛假結局，又是走向最終復歸理性和真理的第一步。它既是表面上各種人物戲劇性命運的會眾點，又是實際上導致最終大團圓的起點。透過瘋癲建立起一種平衡，但是瘋顛用錯覺的迷霧、虛假的混亂掩蓋了某種平衡；這種構造的嚴整性被精心安排的雜亂無章的外表所隱遁。<sup>73</sup>

於是，「瘋癲」對應於「檔案」，這種「被精心安排的雜亂無章」昭然若揭。如果「文書」作為篇名作為結構，是反諷也是辯證，再現了一個信任與信仰皆無

<sup>71</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 117、118。

<sup>72</sup> 米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》（台北：桂冠圖書，1992 年），頁 28。粗體為本文所強調。

<sup>73</sup> 同上，頁 28。

以憑恃的年代，人們的話語和精神狀態皆處於一種「穩定的不穩定」狀態，加害者與受害者的因果報應只能「預先」在小說中循著「非理性」的途徑私了；無論是將錯覺推至真理（「由於瘋顛而使真相大白」），或是將真理推至錯覺（「用錯誤來掩護真理的秘密活動」），似乎都可能從而「使問題獲得真正的解決」。

同時，當傅柯指出，尤其在軍隊或醫院這兩個場域，更是「檔案」這種「規訓式書寫」革新的培養皿、實驗室：「精神病人或罪犯的經過仔細核對的生平也屬於具有政治功能的書寫」<sup>74</sup>，那麼白色恐怖小說中層出不窮的精神病人、罪犯……等的身世，或許也都應該被重新指認。那就如同魯迅曖昧賦予「狂人」的潛力、甚至可能寄予地贊許一樣<sup>75</sup>，陳映真注視狂人（安某）的眼光中，也帶有了濃濃同情的慈悲。穿越了重重文書蛛網、與綿延檔案的禁錮，在有意無意間，讓民族身份框架著政治苦難，去銜接一個外省老兵其罪其罰的前世今生；一時間，發生在大陸上與島嶼上的，可被同一隻「鼠色的貓」的幻覺所連通：「生命原來便是這樣地糾纏不開的羈絆呀！」<sup>76</sup>。陳映真在此建構的，與其說是一個沉默年代的瘋狂聲音，或許更近似於一個認同明確的理性主體，同樣留待日後我們更清楚地指認。

我們終將發現，就在白色恐怖一網打盡的色盲下，往往也將延遲了同一座監獄裡，同一個創傷的再現框架中，因為不得不共同披上「瘋癲」外衣、而暫被擱置／懸置了的那個理性主體；比如說，究竟其屬於「紅帽子」或「白帽子」？此一問號、以及答案的鮮明分歧。正如陳映真在〈夜霧〉中所顯露的、對於白色恐怖時代「昔日加害者」終將淪為「心象受害者」的關注，「妄想狂」式主體的形象書寫，以及多視角的「羅生門」式結構等等，皆早在三十多年前的〈文書〉中便一覽無遺；我們不能不注意到，這種對於「羅生門」結構式的迷戀（除了〈文書〉、〈夜霧〉，另外還有〈趙南棟〉等），或許也應該被作為一種「癥候」來認識。「羅生門」結構向來所暗示的，難道不正是一種各說各話、「沒有真相」的困境嗎？白色恐怖小說中對於「迷態」的迷戀正暗示了我們，走過同一段戒嚴的歷史，被延遲的認同的困局，就在不遠的未來。<sup>77</sup>

<sup>74</sup> 米歇爾·傅柯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》，頁 190。

<sup>75</sup> 關於魯迅對「狂人」形象的塑造及其評價態度的討論，近代以來汗牛充棟。如楊小濱便曾指出：「魯迅最早使用『狂人』一詞是在 1907 年他的雜文〈摩羅詩力說〉中，他把令人傾慕的浪漫詩人雪萊稱為『狂人』……無論看上去有多麼荒謬，〈狂人日記〉中的瘋狂是被用來傳遞比社會『理性』更加健康的個人和歷史真實的。魯迅的狂人似乎代表了五四時期的離經叛道，以摧毀現有的體制，展望充滿希望的未來。」見楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年），頁 31。

<sup>76</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》，頁 176。

<sup>77</sup> 即使以白色恐怖歷史研究的角度而言，相對於極權體制的邏輯，我想更多地指出，「發現分歧」此一件事本身、亦即「共同擁有分歧」，事實上就具有超克的意義。。

### 第三節、見證的危機之二：「迷態」與「詩意」的壟斷

#### 一、自匱缺而「迷態」的路徑

柏右銘曾觀察台灣文學與電影中存在著某種「蔣後的迷態敘述」，特徵包括模仿《羅生門》似的多重版本結構方式來呈現故事，是一種「敘述者大量症」<sup>78</sup>，柏右銘不諱言地將這種「敘述體崩潰」的象徵性症狀，視為台灣認同與記憶危機的表徵：

自一九八〇年代中期，台灣文壇出現了一種新的文體，主張再度喚起以往種種潛藏壓抑的記憶，並以此鑄造一種台灣認同。這主張暗示著，以往那些不能說起的種種，都能藉此機會抒發暢談。但是，令人好奇的是，就在白色恐怖的秘密被揭發出來的同時，台灣的文學與電影轉向迷態敘述。[……]依我之見，這種迷態文體，正顯現出這些台灣作家自認既無法重新追溯過往記憶，也不能「拯救歷史」。因為他們所呈現出來的過去，是一種缺席的狀態，甚至為記憶所塑造的過去，也是以一種未定、未完成的敘述體展現出來。<sup>79</sup>

柏右銘舉陳映真〈山路〉作為分析台灣「蔣後迷態敘述」的典型文本，透過分析女主角千惠於小說中遺留的種種「檔案」：包括其捏造的生命故事、終生於關鍵處的沉默、諱莫如深的故人碑文、以及終究未能投遞的信件，在在說明她親眼見證的是「一個只能透過沉默來了解的過去事件」<sup>80</sup>。柏右銘認為，千惠「對過去做出證詞的方法，乃是透過沉默無語與記憶擦拭」<sup>81</sup>，這是陳映真在藉故事揭示一件事實：「記憶只能以破裂的聲音而存在」<sup>82</sup>。於是，〈山路〉以蔣後台灣的歷史為背景，顯示了文字總是作為一種過時書寫；因為證詞所傾訴的對象，「不是那些無言的死者，就是那些活輦子。」<sup>83</sup>。也因此，「經驗與語言的表達兩者互相排斥，而記憶卻成了見證者的仇人」<sup>84</sup>。

柏右銘的見解深刻之處，在於直指這種文本中「多重敘述」的現象，事實上不應只簡單地被「歸功」於後現代的「歷史增殖性」，而應該更多地被視為根植

<sup>78</sup> 柏右銘 (Yomi Braester)，黃女玲譯，〈台灣認同與記憶的危機——蔣後的迷態敘述〉，收錄於周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》(台北：麥田，2000年)，頁234。

<sup>79</sup> 同上，頁233-234。粗體為本文所強調。

<sup>80</sup> 同上，頁238。

<sup>81</sup> 同上。

<sup>82</sup> 同上。

<sup>83</sup> 同上，頁241。

<sup>84</sup> 同上，頁236。



於「多重沉默」的歷史、及其於日後的制約與宰制。於是，自「匱缺」而「迷態」的路徑漸次清晰，成為研讀台灣白色恐怖文本時，特別需要被辨識、與建立的一種認識：

蔣後的迷態敘述，不但指出了這種沉默是如何繼續支配著敘述的身份，還點出了書寫記憶無法轉變成歷史見證，也就是個別記憶依然受制於集體記憶。這些故事之所以屬於蔣後文本，不但因為它們帶出了與官方版本互相抵觸的論述，也是因為它們使人開始注意這種長期制約的沉默，還有這種慢性的記憶宰制，而導致作家無能作證。其結果就是，這些證詞使得讀者陷入一團神秘的迷霧，因其中的多重敘述從不互相吻合，所以他們的偵探故事也從來不能水落石出。<sup>85</sup>

當柏右銘注意到〈山路〉等小說中的「迷態敘事」如何在蔣後文本中造就了使讀者「如墜五里迷霧」的效果，「曾經有一陣霧……」正是解嚴前夕，李渝創作的短篇小說〈夜琴〉的開頭。〈夜琴〉收錄於《七十五年短篇小說選》，正好是二二八事件四十周年<sup>86</sup>；小說通篇以詩化的筆法、現代主義式意識流的技巧，時空交錯地敘述一「父親沒有再回來，丈夫又是不見了的」<sup>87</sup>外省籍少婦，自情篤的丈夫不告而別地不知去向以後，操持麵攤維生的靜寂日常、偶爾教會的活動、以及揮之不去的惶惑回憶之間，三線並進的故事。日常作為一種「後事」，始終凌遲著故人的後人；在安靜而壓抑的筆觸中，小說之推進，與其說是少婦「現在」的聲音在敘事，不如說是她「過去」的感官在導引：「這時她又聽見了槍聲。」<sup>88</sup>、「匆匆一眨在他們臉上她又看到熟悉的面目；戰爭並沒有結束。」<sup>89</sup>。在今與昔的錯亂、幻想與現實的競爭、以及閨怨般婉約無解的情感背後，親人無預警離席所留下的難以彌補的斷裂與空白，成為敘事一再重返、歷歷在目的對象。

而「為什麼人人都要去不見呢？」<sup>90</sup>的一再天問，彷彿號召著一切的情有可原，卻只顯露了無盡的悲涼，與撲朔迷離的哀痛；隱身其後的是推理小說式、追索謎底的結構：「一天出了門，像父親一樣，沒有回轉來。」<sup>91</sup>、「是回去了呢還是抓去了呢？」<sup>92</sup>、「她努力地尋找，特別地，特別的，特別的事。」<sup>93</sup>，即使已自往事的回憶復返看顧著麵攤的現下，此時一個客人獨自前來用餐，也會勾引出

<sup>85</sup> 柏右銘，〈台灣認同與記憶的危機——蔣後的迷態敘述〉，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，頁 235。

<sup>86</sup> 參見季季編，《七十五年短篇小說選》（台北：爾雅出版社，1987 年 3 月），頁 12。

<sup>87</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》（台北：洪範書店，1991 年），頁 120。

<sup>88</sup> 同上，頁 124。

<sup>89</sup> 同上，頁 125。

<sup>90</sup> 同上，頁 133。

<sup>91</sup> 同上，頁 130。

<sup>92</sup> 同上，頁 132。

<sup>93</sup> 同上，頁 132。

婦人的傷感，「眼眶周圍浮出一陣水氣」：「這樣突然回來，假裝客人似地叫碗麵，慢慢地吃，讓自己慢慢地發現，給自己一個驚喜，也未必是不可能的。」<sup>94</sup>，寥寥數筆，懸而未決的謎團之中，未亡人戀戀不捨之傷痛躍然紙上，令人痛惜；唯謎底仍未揭開。直至小說結尾，麵攤打烊，婦人踽踽踏上歸途，恍惚間乍現、卻又轉眼消逝的，是久違的故人前來再度比肩的幻覺：

我給你拿吧——

一個熟悉的聲音說。

一個肩開始溫暖地擦著這一邊肩。

她知道他會回來的。

遲疑著，讓他接過鍋。手碰到自己的，一陣溫熱。

這幾年都好，他說。

她低下頭，嗯了一聲，算是回答，心裏還是有點氣。

騰出一隻手，伸過來，摸索到她的腰。她一陣羞，在黑暗裡紅起了臉。

那是十多年前的事了。

她停下步子，回轉過頭。空寂的街道靜靜鋪在自己的身後，浸在紅色的燈光中。除了燈柱頭下的細長而規則的影子，除了自己什麼人也沒有。<sup>95</sup>

〈夜琴〉結尾之關鍵，值得我們亦步亦趨地討論。在「真相」理當呼之欲出、丈夫下落終要揭曉的結局時刻，李渝敘事的腳步卻越發慢了下來、慢得出奇；在詩化的分行形式中，充塞著感官的細節（「溫暖」、「溫熱」）、與私密的對話，彷彿延遲著什麼外力的破壞與介入。直至最後一行，最後一句：

**黑暗的水源路，從底端吹來水的涼意。聽說在十多年前，那原是槍斃人的地方。**<sup>96</sup>

那是彷彿敘事聲音瞬時由婦人視角處拔高、轉換至「全知」觀點的一刻，卻具有令人沉吟低迴久久的效果。〈夜琴〉結尾之巧妙不在它真正解開了任何謎底；卻是一個沒有了主詞的句子、離去了主體的聲音（「黑暗的水源路，從底端吹來水的涼意。」），在「聽說」、在強烈地「暗示」（「聽說在十多年前，那原是槍斃人的地方。」）。全篇故事中「不知去向的丈夫」、與最後「槍斃人的地方」之間

<sup>94</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 141。

<sup>95</sup> 同上，頁 142。

<sup>96</sup> 同上。

的因果關係，並非來自小說敘事本身的建設：是斷裂的行式、與空無的並置在聯繫著二者。一方面，誠如鄭斐文曾分析《白色檔案》中所收錄的白色恐怖受難者檔案敘事，指出其中許多戛然而止之處：

檔案行文至此就結束了，留下給讀者的是一種失落與無法理解的創傷。在此，死亡的意像夾帶著無法目睹（witnessing）的創傷；在這裡，創傷不是因為知道（knowing）事件的結果、獲得答案；創傷，在於「無法得知」（not knowing），在於錯過生與死的遭遇之處，在於永遠無法回到原初、因此無法理解親人的死亡。<sup>97</sup>

小說結尾的戛然而止，或許正與真實檔案中所再現的創傷不謀而合；另一方面，在貌似謎底前存在的「聽說」二字，明顯是說者有心，聽者卻很可能無意間忽略的安排；事實是小說不曾直指真相之大白。婦人這樣擺盪在幻境與現實間、彷彿無盡重複的日常一天，並非偶然，而是得不到答案的永劫回歸。我們應該察覺，即使存在著暗示，**在嚴格的意義上，謎題仍未解開。**

更多人注意到的是郭松棻的〈草〉。晚了〈夜琴〉一年寫就發表的〈草〉（原名〈含羞草〉），有著手法極其類似的結尾。故事敘述留學海外的「你」與在神學院攻讀歷史哲學的病弱的「他」作為友人，卻始終對「他」沈默寡言的憂鬱不得其解、不能其門而入對方隱密的精神世界：「只有接近他，你才感到人的內裏原是那樣晦不可測。」<sup>98</sup>、「他在毀滅自己，你這麼以為。」<sup>99</sup>、「只是靜坐中，你感到他的身體已經敏捷地在旅行。」<sup>100</sup>，就在最後一次分別以後，原本認定「他清癯憂愁的身影如今讓你相信，那是從搖籃裡一起帶大的孤獨。」<sup>101</sup>，也在一次登高望遠的體驗中，「你」忽然自覺終於懂得了「他」的苦苦追逐原是一種鄉愁：「你突然灼見了他那一向都是憂愁的眼神，原是飛躍著開滿了家鄉五月桃花的斑彩。這樣的驟醒，宛如自天而降的喜悅，耀眼欲眩。」<sup>102</sup>，「思鄉情懷」在此，似乎儼然作為了憂鬱青年懷抱的謎底，小說的高潮湧現。然而很快地，就在前一大段雄渾鋪排的登高景象、麗緻開展的望遠場面之後，敘事卻筆鋒一轉，「你興奮之餘，自以為已經了解了他一向的懷抱，直到那一天……」<sup>103</sup>，隨即出現的結尾，是在極短的篇幅中、髮夾彎般劇烈轉折了的劇情。我們應該全文引述〈草〉的最末一段：

<sup>97</sup> 參見鄭斐文，〈創傷、記憶與紀念性：《白色檔案》攝影的反檔案性〉，論文發表於文化研究學會 2002 年學會「重訪東亞：全球、區域、國家、公民」（台中：東海大學，2002 年）。

<sup>98</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》（台北：麥田文化，2002 年），頁 144。

<sup>99</sup> 同上，頁 155。

<sup>100</sup> 同上，頁 156。

<sup>101</sup> 同上，頁 161。

<sup>102</sup> 同上，頁 162-163。

<sup>103</sup> 同上，頁 164。

你接到妹妹從台北寄來的食品。你打開一箱生力麵。正要把包裝的報紙擲掉，而你的貓以為那是一場嬉戲。牠早就苦苦在等待，這些日子你又冷落了牠。現在貓迫不及待跳進了紙堆，身上翻仰過來，腳爪在空中抓弄，做著急於抱玩的動作。紙張清脆，在牠的翻滾中不斷發出嘶嘶的裂聲。你無意間看到被貓爪撕下來的一塊報紙上，在一個不顯眼的角落裏，登著他的一則消息：他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。<sup>104</sup>

對於〈草〉此一耐人尋味的結尾，我們應該怎麼去認識？如果小說中「思鄉」與「叛亂」的關係，誠如我們的理解，是「誤認的、障眼法的」，對比「真相的、恍然大悟的」安排；那麼我們亦將追問兩者前多後少比例的錯置，具有什麼樣的涵義。郭松棻用不成比例的大塊篇幅與驚人氣勢，鋪陳「你」自覺灼見了「他」精神世界神秘核心的謎底、某種（單純的）思鄉情懷時，那份狂喜顫慄與福至心靈。隨即，卻以同樣不成比例的短小精幹，轉瞬翻開另外一個。高潮與反高潮的精密調度之間，與其說結尾「被貓爪撕下來的一塊報紙上」出現了另外一個謎底，不如說是又一個謎面。敘事者「你」的認知，在結尾處輕易就被取代；我們無比熟悉地看見了和〈夜琴〉一樣，轉瞬就拉高到全知的視角：「你興奮之餘，自以為已經了解了他一向的懷抱，直到那一天……他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。<sup>105</sup>」，並且，同樣的，事實上在此之中，不曾有任何一句敘述言明了所謂真相。遭遇始終是視覺的：「你無意間看到被貓爪撕下來的一塊報紙上，在一個不顯眼的角落裏，登著他的一則消息……」，可是在真正的結論之前，敘事便戛然而止。「真相」只是一種暗示，不是謎底；再一次地，在嚴格的意義上，謎題仍未解開。

事實上，除了〈草〉之外，包括〈向陽〉與〈成名〉的結尾，也都曾被論者注意到帶有某種郭松棻小說結尾特有的突兀感與反差性；前者或因無端多出一段旁白、後者或因戛然而止，而與前文敘述或情節造成反差，「成為別有所指的政治寓言」、「賦予政治的解釋」，也讓讀者「不免必須回頭思索」文本可能的「真義」。而郭松棻在此反差性中，始終保持的某種「沒有作答」的姿態，在何雅雯看來，則是「郭松棻從單一、直截的批判轉而尋找複數、多元視野的開始」、「隱然已經有一種超脫左右統獨等相反立場的關照視野。」。直至較長篇幅的〈含羞草〉、或是日後再經大幅改、擴寫的〈草〉，在郭松棻的作品中便具有了某種代表性，「〈含羞草〉全篇不曾提到具體的政治事件，只有在小說結尾處指出主角與政治事件的關聯。」<sup>106</sup>，正如柏右銘的觀察：

令人好奇的是，就在白色恐怖的秘密被揭發出來的同時，台灣的文學與電影轉向迷態敘述。這種主張之下產生的故事文本——不管其故事處理的是

<sup>104</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁164。

<sup>105</sup> 同上。

<sup>106</sup> 何雅雯，〈震耳欲聾的寂靜——讀郭松棻、想像台灣〉，「現代文學的歷史迷魅：第一屆國際青年學者漢學會議」會議論文（南投：暨南大學中文系，2003年11月13-15日）。



最近的過去，還是抽象的寓言故事——其中的謎題，往往在故事結尾無法有任何的解答。<sup>107</sup>

的確，無論是李渝〈夜琴〉結尾：「黑暗的水源路，從底端吹來水的涼意。聽說在十多年前，那原是槍斃人的地方。<sup>108</sup>」，或郭松棻〈草〉之結尾：「你無意間看到被貓爪撕下來的一塊報紙上，在一個不顯眼的角落裏，登著他的一則消息：他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。<sup>109</sup>」其中，「槍斃」或「叛亂」作為一種關鍵詞，平地一聲雷式地轟然出現，都不過是那麼僅僅一次，就幾乎改變了詮釋的全局；然而，誠如我們已經看到的：懸而未解的行文方式，是以一個新的謎面、替代確實去揭開謎底的作法，前文的故事、霎時只能盡皆成為一種「匱缺的敘事」，即圍繞著這些關鍵符號的「去脈絡化」敘事。在此，小說家對於白色恐怖的書寫再現中，「知道」什麼往往不是重點，「不知道」才是。原來「單純」的文本瞬間出現曖昧的歧義（彷彿〈草〉中將「他」禁忌的政治懷抱、誤認為「單純」的思鄉情懷的「你」）：「你興奮之餘，自以為已經了解了作者的懷抱，直到那一句……」

## 二、「知面」與「刺點」的鬥爭

羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）在《明室·攝影札記》中，曾將影像的吸引元素分為「知面（Studium）」與「刺點（Punctum）」。前者是「經由道德政治文化的理性中介所薰陶的情感」，是「調教」出來的「人文興趣」，帶有公眾的、客觀的訊息含義，類似觀賞攝影作品時所具備的知識背景與社會脈絡；後者則是用來打破前者（「或為之標出抑揚頓挫」）的一個「傷口」、一個「針孔」，一個「利器造成的標記」，<sup>110</sup>通常是一「細節」，亦即一「局部物體」的突如其來<sup>111</sup>，卻多少具有潛在的擴展力<sup>112</sup>，朝私密的、主觀的面向開展。當知面具有「語碼或固定意義」，刺點卻不然<sup>113</sup>；刺點任人解讀。羅蘭·巴特推崇相片中的「刺點」勝過「知面」：

有時刺點作為一個「細節」吸引住我，讓我感覺它的存在便足以改變我的閱讀，一新耳目，在我眼中像是見到一張新的相片，具有更優越的價值。

<sup>107</sup> 柏右銘〈台灣認同與記憶的危機——蔣後的迷態敘述〉，收錄於《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，頁 233。

<sup>108</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 142。

<sup>109</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁 164。

<sup>110</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997年），頁 36。

<sup>111</sup> 同上，頁 54。

<sup>112</sup> 同上，頁 55。

<sup>113</sup> 同上，頁 62。

這個「細節」便是**刺點**（刺痛我者）。<sup>114</sup>

於是，這種「從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我」<sup>115</sup>的經驗，事實上是一種「悟」的機運，「有了這**某個東西**的標記，相片不再隨便無關緊要。這**某個東西**扎了一下，激起我心中小小的震盪，**悟**（Satori），剎那一陣空。」<sup>116</sup>，並且「無論其輪廓是否分明，**刺點**都是一額外之物：是我把它添進了相片，然而它卻早已在那裡。」<sup>117</sup>

我們在此引用羅蘭·巴特的上述說法，是因為其中所有關於「刺點」的闡述，似乎都可以用來恰如其分地說明〈夜琴〉或〈草〉等白色恐怖小說結尾時、作為一把（開啟記憶）鑰匙的關鍵字（keywords）特色。「**槍斃**」或是「**叛亂**」，成為小說文本中的「**刺點**」：一個傷口、一個針孔，一個利器造成的標記；一個細節，一局部物體的突如其來，而具有潛在的擴展力，任人解讀。悟（Satori），剎那一陣空；額外之物，卻「早已在那裡」。

然而，我們同時必須認知到，羅蘭·巴特使用知面與刺點來討論的，某種程度上，是關於「玩賞」相片的樂趣：

辨識**知面**，即註定要迎對攝影者的企圖，要與之和諧共處，或者贊同，或者反對，但必定可以了解，可以在心中思辨，因為（**知面**所依藉的）文化即是創作者與消費者之間的一項合約。知面是一種教養（知識和禮儀），教我能夠認出**操作者**，能夠體驗其創作的動機目的；不過，這是依我**觀看者**的意願略微反其道而行的體驗。<sup>118</sup>

當他基於一種普遍性的觀賞攝影角度，揚「刺點」而抑「知面」、顯然對攝影中的「知面」興致缺缺，我們知道其中並不特別關涉於任何創傷的文學見證，以及倫理命題。因為「刺點」如果作為一種「關鍵字」，就永遠有待被搜索（for searching）、被認識，否則關鍵字本身的訊息量是永遠不能超出一把「鑰匙」的作用，遍尋不得其門而入。最重要、而尤值得我們深思的是，巴特在書中，其實直指了「**攝影與文章相反**」<sup>119</sup>：「攝影是純粹的偶遇，也只可能如是」，文章卻是「牽動隻字片語即可將一段描述文句轉為省思。」——這是否正暗示了我們：羅蘭·巴特認為「知面」應該擔負起「政治見證」<sup>120</sup>的時刻、或許並不在攝影中，

<sup>114</sup> 羅蘭·巴特，《明室·攝影札記》，頁 52。粗體為原文所按。

<sup>115</sup> 同上，頁 36。

<sup>116</sup> 同上，頁 59。粗體為原文所按。

<sup>117</sup> 同上。粗體為原文所按。

<sup>118</sup> 同上，頁 37-38。粗體為原文所按。

<sup>119</sup> 同上，頁 36。38。

<sup>120</sup> 羅蘭·巴特文中談及「知面」的「政治見證」功能：「正是由於『知面』，使我對許多相片產生興趣，或者將其視做政治見證，或者當作美好的寫實畫來欣賞：因為我是以文化的觀點（知面

而其實仍在文學中呢？

當我們一如黃錦樹於〈草〉中觀察到了：「於是政治便減約為一句上下文被裁掉的間接引語（亦如文中出現的《德意志意識形態學》、形上學、歷史哲學均如此被壓縮），縮減為一種狀態，它的空洞處，指向戒嚴年代迫害、恐懼、憤懣的幽黑稠密。」<sup>121</sup>，我們也注意到了台灣的白色恐怖見證者／小說家如何在白色恐怖文學中借用了攝影與視覺性書寫的技巧，以文字之「刺點」代替了影像之刺點，寫出了一篇篇以「匱乏」與「迷態」敘事為特色的作品，那是很可能正大規模地弱化了「知面」的向量。白色恐怖的歷史知識被稀釋到了最低，細節只作為刺點出現，難以作為認識的輔佐。白色恐怖的種種真相被以空洞、匱缺與迷態的形式，而非以主體或實體再現的方式，存在於見證文學之中。心創的缺口即使脫去「檔案」好辨認的獨特形式，斷裂的空無仍可能接受了「詩意」的屏障，在「迷態」的敘事中，正無聲傳遞著同樣的訊息，成為台灣白色恐怖小說中尤值得我們深究的癥候。

### 三、 史的暴力，詩的壟斷

所以，我們應該怎麼去理解白色恐怖小說中的「詩意」？便將成為對於白色恐怖小說症候性閱讀的認識中，最重要的一環。

關於李渝與郭松棻小說中「詩化」藝術表現的討論，所在多有。然而，唯有得力於黃錦樹的分析，我們才似乎得以稍微除魅於「神秘主義」詩化的迷霧、或藝術昇華的「狂喜」或「熱衷」(enthusiasm)中，再度將評論的視角還原回經驗主義的範疇中。黃錦樹梳理郭松棻作為一個左翼知識份子、「在革命破產後向詩轉化的精神狀態，一種憂鬱的生產」<sup>122</sup>中，發現他「從經驗主義撤向神秘主義」<sup>123</sup>的表現，是「在精神上烙上了一戰後西方馬克思主義者的基本標記」，帶有「一種共同的、潛在的悲觀主義」<sup>124</sup>，反應在「語言文字的憂鬱症症狀」<sup>125</sup>上。亦即，「詩化」在郭松棻那裡，同他對現代主義文學的看法一樣，並不是一種先驗傾向，而是一種選擇，一種轉向。黃錦樹因此在對〈草〉的分析中不諱言地指出：

歷史現實強烈而直接的衝擊，反証了知識份子理念的空洞和天真；[……]

---

具有這一內涵意指）來體會這些人物的神情、姿態、佈景和劇情。」出處同上，頁 36。

<sup>121</sup>黃錦樹，〈詩、歷史病體與母性〉，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版，2006年），頁 280-281。

<sup>122</sup> 同上，頁 250。

<sup>123</sup> 同上，頁 255。

<sup>124</sup> 同上，頁 254。

<sup>125</sup> 同上，頁 286。



以詩為重生的救贖，或不免墮入神秘主義或意識的自我欺瞞……」<sup>126</sup>

「以詩為重生的救贖」，說明了「詩化」在小說家創傷深沈、渴求救贖的精神世界中的目的性，<sup>127</sup>同時，也讓我們回想起了德希達、阿岡本等人對於「見證」的討論，正是以猶太詩人策蘭之詩作為例證。

當策蘭透過零碎、流動的語言，彷彿在以身體性經驗，瓦解德語秩序法則，使得語言熟悉卻又陌生，這份劫難後不完整的敘述，足以逆轉任何法庭內的「見證」。它顯現一個「持續、未完」的狀態，呈現出見證內部的侷限、與不可呈現（non-presentation as such）<sup>128</sup>，再次以阿岡本的話說：「詩的文字乃是位於一個活著的跟已死的、混亂和規範之間不斷擺盪所殘餘的位置，就如同證言」<sup>129</sup>；於是，「詩意」就成為了「證言」的代言，同時創造了沉默。

日後，紀傑克（Slavoj Žižek, 1949-）曾不無嘲諷地、論及了「暴力」與「敘述」之間的關係：

有一些理由令我們相信，有必要從斜視的角度檢視暴力問題。我的基本前提是，對暴力的正面直視之中存在著某種先天神秘化的現象：那種對暴力行為的過度恐懼和對受害者的同情，不可避免地變成阻礙我們思考的誘餌。[……]讓一個被強姦的女人(或任何其他創傷性敘述)的敘說成為真相的，正是這種敘說在事實層面上的混亂、不可靠特徵以及不一致性。如果受害人能夠以清晰的方式敘說她的痛苦和被羞辱的經歷，並以前後一致的次序組織所有材料，那麼這會讓我們對其敘說的真相有所懷疑。在這裡，問題正是解決方案的一部分：**正是受創的當事人的敘說在事實層面上的缺憾驗證了她的敘說的真相性**，因為這些缺憾暗示了敘說的內容「污染」了敘說的方式。當然，同一個道理也適用於在對猶太大屠殺中的生還者口頭敘說的所謂不可靠性：一個能夠清晰地敘說其集中營經歷的證人，會因為其清晰敘述的能力而喪失證人資格。<sup>130</sup>

從「斜視」的角度檢視暴力問題，是「詩意」於白色恐怖小說中的企圖與效

<sup>126</sup> 同上，頁 281。

<sup>127</sup> 黃錦樹談郭松棻小說中的詩化手法：「敘述既非以因果主導時間（一般小說情節開展的基本方式），亦非以時間支配因果（年譜記事），而是如現代詩最慣見的，以意象、意境、情緒狀態做跳躍的銜接。」，其他關於李渝與郭松棻創作美學中的「詩化」現象，還可分別參考鄭穎，〈凝視與回望：李渝的現代主義小說實踐〉，收錄於《鬱的容顏》（台北：印刻文學，2008年）；以及顧正萍，〈從介入境遇到自我解放：郭松棻再探〉（台北：秀威資訊，2012年），第三章。

<sup>128</sup> Derrida, Jacques. "Poetics and Politics of Witnessing," in *Sovereignities in Question: the Poetics of Paul Celan*, Thomas Dutoit ed. (NY: Fordham University Press, 2005), pp.65-96.

<sup>129</sup> 見陳婷芳，〈生命政治與見證：以 2003 年 SARS 期間和平醫院封院為例〉。

<sup>130</sup> 斯拉沃熱·齊澤克，唐健、張嘉榮譯，〈暴力 六個側面的反思〉（北京：中國法制出版社，2012年），頁 3-4。粗體為本文所強調。

果嗎？然而，如果「對暴力的正面直視之中存在著某種先天神秘化的現象」，這個「神秘化」的現象，難道不存在於理所當然的「沉默」、或「敘說在事實層面上的混亂、不可靠特徵以及不一致性」中嗎？

當大屠殺研究者比較卡繆先後創作的見證文學《瘟疫》與《墮落》後，指出：

在《瘟疫》中，見證的場景乃是歷史紀錄事件的場景。《墮落》中的見證場景卻反而是事件紀錄的缺乏，[……]《瘟疫》中事件被見證的方式乃是完整直接的經驗；《墮落》中的事件被見證的方式乃是經驗的錯失。實際上見證並未被看見……<sup>131</sup>

由於見證的對象無法被整合成具有威信的故事，《墮落》同時失去《瘟疫》中敘事的連貫性與歷史巨觀。一如《瘟疫》，《墮落》見證的是他人的死亡。然而見證的場景已失去了共通性的盪氣迴腸，失去了見證團體的保證。見證不再是集體的場景，而是孤獨：不再具有歷史的重量，或集體終極經驗的明顯重要性，而是象徵著錯失遭遇與兩種孤獨無法相逢的無關緊要。<sup>132</sup>

我們發現，比起《瘟疫》、更值得白色恐怖文學研究參考的，正是《墮落》「將重要性分散、將歷史觀點重新修正，不從敵人的罪惡來探索當代歷史災難的根源，而反從友人的背叛作為探索的起點。」<sup>133</sup>的特色。這與李渝的〈號手〉、郭松棻的〈月印〉和〈今夜星光燦爛〉、陳映真的〈山路〉和〈夜霧〉……等小說最特出之處，簡直如出一轍。

因此，《墮落》的弔詭，或許，也就是上述這些白色恐怖見證小說中的弔詭：「見證的時代反而變成歷史無證的的特殊時代」<sup>134</sup>。我們在《墮落》中見到的、以深奧的形式對大屠殺所做出的文學「見證」，事實上與那些斷然否認大屠殺歷史存在的對手，很可能共用了類似的技巧——包括了「空無」、「匱缺」、「迷態」的技巧。竟而，可能與「修正學派」歷史學家的湮滅手勢如出一轍，彷彿殊途同歸於了對大屠殺之「否認」。費修珊認為，正是「現代敘事與藝術的深奧形式」，「見證了大屠殺所開啟的見證的尖銳歷史危機」<sup>135</sup>，亦即，敘事與藝術見證的，正是一個可能否認大屠殺曾經存在、「修正學派」歷史學家可能生存的年代：一個見證失落的年代。

<sup>131</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 245。

<sup>132</sup> 同上，頁 250。底線為本文所強調。

<sup>133</sup> 同上。

<sup>134</sup> 同上，頁 286。

<sup>135</sup> 同上。

## 小結

阿圖塞提出「症候式閱讀」時曾提醒我們，如果「一個不在場的概念未被揭示出來，反而又被奉為在場的和宣佈為完整的概念，這在某些情況下會阻礙一門科學或者它的若干分支的發展」<sup>136</sup>；因此，留意並悉心傾聽所有文本發出的「空洞的聲音」(hollow sounds)，是通往科學的唯一正途。

事到如今，所有台灣白色恐怖小說文本本身、廣義上或許都將被視為了一種「檔案」。本章自「見證」的觀點出發，對台灣白色恐怖小說作癥候性閱讀式地檢視，察覺了「匱缺」與「迷態」作為台灣白色恐怖嚴酷歷史的文學見證危機，正如台灣史學者周婉窈在一篇講稿中，曾提出的問題與觀察：

這幾年來，我經常思考，二二八事件以及其後三十多年的白色恐怖到底給我們社會帶來什麼影響？換句話說，國民黨近乎四十年的威權統治到底影響何在？[……]當我回顧過去、思考今天的問題時，我越來越深切感受到威權體制對我們的剝奪，這些剝奪造成我們今天精神上的貧乏、空洞、虛無，而這和解嚴後台灣社會不斷向下沉淪的現象恐怕有密切的關係。換句話說，我想討論的是那來自於「無」或「欠缺」所導致的負面作用。<sup>137</sup>

如何不至於淪落廉價的救贖式美學、或不導致王德威在《歷史與怪獸》書序中所言：「自以為是的見證只能帶來傲慢與偏見，對於暴力急切的控訴往往已經埋下另一批暴力的種子。」<sup>138</sup>，同時，卻又能如實地擔負起記憶與見證的責任，讓創傷之再現「有效」，對作者與讀者而言，無疑都是一個與時俱進的難題。當然，我們應該記得郭松棻在〈草〉中借「你」的學位論文發出的提醒：「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……」<sup>139</sup>，在歷史學觀點中，「匱缺」(欠缺)與「迷態」(無)可能導致的負面作用，在文學中，在小說中，卻可能以其「詩意」與「昇華」的表現被認識。然而，歷史證據存在的時代、與否認歷史證據存在的時代的不謀而合，就歷史學觀點看來，或許這種見證文學仍不免帶有著、令人不忍苛責的「親痛仇快」的成份。尤其，若是戒嚴時期不能公開記憶的情況，無論能否發表，個體記憶寫作便足以成為一種抗爭行為；但是在極權宣告終結、官方束縛漸次鬆綁終至無關痛癢，如解嚴後的台灣創作環境，則更形複雜。該如何重新理解作家的「見證者」、「記憶保管人」、以及「說真話者」的三重身份，不論對同時代或新世代讀者而言，可能都是不小的考驗。

<sup>136</sup> 《讀《資本論》》，頁 23。

<sup>137</sup> 周婉窈，《面向過去而生》(台北：允晨文化，2009年)，頁 346-347。

<sup>138</sup> 王德威，〈增訂版序論〉，《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》(台北：麥田出版，2012年)。

<sup>139</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁 157。

我們終要回答緒論中應該追問的問題。即便台灣白色恐怖與猶太大屠殺兩個歷史事件本身難以類比，同在見證的「內部性」與「外部性」不斷互動的過程中，當敘事保存了歷史，歷史應該也正保存著敘事……問題是，如果這個敘事對歷史的保存並不「完整」呢？亦即，假使敘事與歷史互動的結果，是「匱缺」與「迷態」的指涉，正如我們在本章的白色恐怖見證小說中所看見的那樣；那麼，我們所能見證的，無疑就是一個「歷史於文學中無證」的特殊時代：

把歷史學者與歷史的**緘默**變成一種**符號**，把歷史與見證之不可能當成文學、對話中的象喻，將敘事內蘊的喑啞導引向外，指向現代與未來對「他人」，亦即讀者的指涉。<sup>140</sup>

當卡繆透過《墮落》，傳遞給讀者一個對話性的歷史任務，敦促我們「不但傾聽、更要為敘事的無言發言，成為故事本身，重複其無法重複的特性」，正是在賦予時代的沉默與歷史的無言一種「召喚的力量」，或許得以「形成讀者回應能力的契機」<sup>141</sup>；我們或許也會想起李渝於小說中轉述的、一江山戰役時廣播中的呼告：「我們撤守是把拳頭收回，為了再打出去更有力。」<sup>142</sup>，在「撤守」與「再打出去」之間，或許從來就不只是戰鬥，也是文藝；然而「撤守」通常是現實，而「再打出去」終究只是呼告。米蘭昆德拉（Milan Kundera, 1929-）言猶在耳：「人類對抗強權的鬥爭，就是記憶與遺忘的鬥爭。」<sup>143</sup>，而台灣白色恐怖小說讓我們看見的是：「遺忘」正是「記憶」的一部份；只是「記憶」往往並非主題，「遺忘」才是。

而也是在此諸認識之後，接下來我們便應該更多地在小說家的精神與教養層次、以及集體無意識的層面，就其顯眼的「可見／不可見」之處，探尋源頭，追索路徑。在隱喻或象徵層次上做出視覺研究式的「見證」分析，嘗試找出一條通往理解白色恐怖見證小說家創傷心象的道路，便是他們所傳遞給讀者的、一個「對話性的歷史任務」，正靜靜、而殷殷敦促著我們回應他們的召喚。

<sup>140</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 287。

<sup>141</sup> 同上，頁 288。

<sup>142</sup> 李渝，〈收回的拳頭——溫州街的故事〉，《九重葛與美少年》（台北：印刻，2013 年），頁 232。

<sup>143</sup> 米蘭昆德拉（Milan Kundera）著，尉遲秀譯，《笑忘書》（台北：皇冠，2002 年），頁 8。



### 第三章

#### 「見證」或「看客」？

#### ——見證台灣白色恐怖小說中的「見」與「不見」

#### 緒論：自「癡候」出發

在前一章中，我們透過阿圖塞「癡候式閱讀」所發現的、關於台灣白色恐怖見證小說中的「匱缺」與「迷態」，除了是它「自身」的，也是集體性的。而那與西方「後奧許維茲」(post-Auschwitz)時代，種種蔓生發展的、關乎「藝術如何再現災難」等藝術倫理之辯論路徑，顯有不同。

我們已經認識，過去二十年以來，西方歐美學界高度關注「記憶」、「創傷」等議題的重要緣起，與德國戰爭罪行、猶太人大屠殺事件等歷史焦點息息相關，也使得猶太民族的創傷帶有某種「普世性創傷」的代表性，同時可能成為了戰後各種集體創傷的比較座標<sup>1</sup>。同時，在歐美藝文或知識界，則在「見證之必要」或「再現之褻瀆」兩種立場上，有著彷彿永無止境地辯證與拉鋸。然而無論如何，我們是可以察覺、在那之中，無論是站在「可再現」、或「不可再現」立場之兩造，基本上都是對於某種「崇高性」(sublime)<sup>2</sup>的回應；<sup>3</sup>其中又以「歷史特殊

<sup>1</sup> 一個典型的例子，即中國對於日本二戰期間南京大屠殺的論述，往往透過與納粹屠殺猶太人歷史罪行之比較開始；而對於南京大屠殺歷史責任的追究，也往往以戰後德國反省精神和悔罪意識的全面性，對比日本推諉與卸責的傾向。

<sup>2</sup> 西方美學史上的「崇高」(sublime, 另譯「壯美」或「雄渾」)概念由來已久，最早可能由朗吉努斯(Cassius Longinus, 85-42 B.C.)的《論崇高》所提出，首次對此一審美範疇理論建構，經悠長歷史演變概念漸趨完整，後由康德等人進而歸納進具哲學基礎之體系。朗吉努斯推崇「崇高」的風格作為文學好壞的判準，是能夠將自身從普通作品中提升出來的文風。他並歸納出崇高性的五個來源，其中首要、也是最關鍵者為「莊嚴偉大的思想」，其餘依序是「慷慨激昂的感情」、「思想與言語的修辭」、「高尚措辭的使用」、「結構的堂皇卓越」等。可參考馬文婷譯，〈論崇高〉，《美學三論》(北京：光明日報出版社，2009年)；或錢學熙譯，〈論崇高〉，楊義、高建平主編：《西方經典文論導讀(上)》(合肥：安徽教育出版社，2009年)。

<sup>3</sup> 比如李歐塔、阿岡本等人繼承了自康德、黑格爾(Hegel, 1770-1831)和阿多諾以來的崇高美學概念(Aesthetics of Sublime)傳統，將「見證」自法理意義中解放出來，便是以「見證」之永不可能、暗示其神聖而不可侵犯的地位，並將倖存者的言說與見證書寫，視為圍繞著真理危機運行的陳述問題，而據此批評「美學化的見證」(aestheticize testimony)、也反對所有將見證從「語言上的不可能」轉化為「美學上的可能」之企圖；類似的說法，在某一時期儼然成為「後奧許維茲」的一個倫理學說／教條。而另一方面，即使前述的反對者如拉卡帕、洪席耶，嚴正反對賦予創傷於美學上過度的神聖性(sacred)或崇高性(aesthetic of the sublime)，尤其反對因此而可能在解釋上出現「不可解釋」(inexpressible)與「不可再現」(unrepresentable)的結論，也不得不承認：將災難的創傷視為「無可理解」、「無能再現」的某種負面「崇高物化」(sacralization)的概念，頗具有吸引力。

論」<sup>4</sup>者或「不可詮釋論」<sup>5</sup>者尤為明顯。而大屠殺文本／故事之多源不絕、與多義解讀，實反映了西方「見證」概念、與崇高美學、與道德責任緊密扣連、保持活力的辯證關係。

相對於此，台灣白色恐怖論述或文本，在不同的歷史教養與文化脈絡下，其「崇高性」之缺乏，以及「見證」意識之低落，癥狀顯而易見，原因卻隱晦不明。透過此一比較的「視野」出發，首先以三篇分別作於三個時期（台灣解嚴前、解嚴後、與西元 2000 年台灣政黨輪替之際）的短篇小說，我們可以發現台灣白色恐怖見證者／小說家，對於二戰後東、西方集體創傷事件，實不乏某種連結性認識、與反身性思考，值得我們進一步檢視，或可作為回答上述重要問題的第一步。

### 第一節、台灣白色恐怖小說中的「第一課」：納粹／猶太創傷的投射

1983 年郭松棻作〈第一課〉，讓我們看見一位正名列海外黑名單、離散美國的台灣小說家，如何在台灣白色恐怖時期尾聲，以猶太民族之命運，鏡射政治受難之歷史，理解「見證者」之創傷，同時預見台灣白色恐怖「倖存者」之遭遇。

小說始於「雷根主政」時代，一位中國文學專業的年輕女教授，在紐約一所大學找到一份臨時教職，卻在學期前的系務會議上，見識到了美國高等學術機構的偽善與腐敗，「並在西方高級知識分子對中國的虛幻想像中映照出自身同樣虛

<sup>4</sup> 「歷史特殊論」強調的是猶太大屠殺經驗的空前與絕後地位；這個特殊性將在倫理上排除、並且拒絕所有類比的可能。劉裘蒂曾說明：「在以色列的文化論壇中，經常有知識份子反對以同樣的字眼（Shoah）來描述任何其他類似的歷史事件，對他們而言，二次大戰期間猶太人所經歷的迫害，是歷史上絕無僅有的一次。因此，拒絕把 Shoah 意譯為其他語言中的相同字眼，是為大屠殺及見證作哲學性的思考或質疑：猶太人的經驗是否能被翻譯成其他民族所能領悟的經驗呢？是否這種翻譯不但涉及語言的轉換，也不可避免地牽入經驗的比附或對立？而見證本身不就是把無言的經歷翻譯成具體的語言嗎？」引自費修珊（Shoshana Felman）與勞德瑞（Dori Laub）著，劉裘蒂譯，〈導言·沒有一具屍體的現代啟示錄——一段與真理摩擦的歷史〉，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》（台北：麥田出版，1997 年），頁 5-6。

<sup>5</sup> 「不可詮釋論」者對於再現或詮釋猶太大屠殺歷史之可能，持有悲觀或否定態度。德國社會學家阿多諾的名言頗具有代表性：「奧許維茲之後，不再有詩。」（"No poetry after Auschwitz."）；類似的概念可見於德國學者米切利希（Alexander H. Mitscherlich, 1908-1982）所說：「大屠殺之後，人們不再懂得如何哀悼（inability to mourn）。」，以及德國哲學家呂伯（Hermann Lubbe, 1926-）所謂「只能沉默的交流（communicative silence）」。對於戰後的德國哲學界而言，這些說法似乎反應出某種極度震驚之後的「休克狀態」。可參見 Bernhard Giesen, "The Trauma Perpetrators: The 'Holocaust' as the Traumatic Reference of German National Identity." In Jeffery C. Alexander, et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, p.116. 然而徐賁認為，「對公共社會來說，『休克』是一種奢侈。」是過度精緻的思想，可能成為道德懷疑論、極端相對主義和犬儒主義的溫床。「把像大屠殺這樣的『制度之惡』神秘化，僅僅報以虔誠的沉默，有可能導致大惡問題從公共論壇上的『合理消失』。」參見：徐賁，〈災難見證和公民運動〉，《人以什麼理由來記憶》（長春：吉林出版集團，2008 年），頁 301-302，註三。而關於大屠殺見證文學內在矛盾的分析，參見 Jack Kolbert, *The Worlds of Eile Wiesel: An Overview of His Career and His Major Themes* (London: Association University Press, 2001), pp.64-65, 160.

幻的實境，而上了寶貴的『第一課』<sup>6</sup>。席間，熱衷於中國文化的猶太教授為著午休時吃中國麵發出噪音，遭到其他教授抱怨，而辯解道：「任何攻擊吃中國東西發出聲音的人，都忽略了支那偉大文化傳統的精神所在。」<sup>7</sup>；而會議結束後，一位自集中營倖存的猶太裔教授也追上她，表達對於中國文學、甚至文化大革命時期，所懷抱的熱切心情與美好想像，亟欲獲得一張「文化大革命的郵票」：「那是一個偉大的革命時代。那樣轟轟烈烈……簡直是排山倒海。全人類的歷史未曾有過，也沒有哪個民族敢於掀開……唯獨……唯獨中國有資格搞得起……然而犧牲又那麼慘烈。它那麼神秘，那麼為外人所敬畏，那麼難以為外人所了解。」<sup>8</sup>。當猶太教授最終求愛失敗，一時回想起「半生的逃難、孤獨、無奈、未婚，甚至這輩子的一事無成」<sup>9</sup>，終不禁當街「對著全世界，嘔出了他一生的委屈」，失神大喊：「誰也阻擋不了我蒐集文革的郵票[……]就是希特勒也阻擋不了。」<sup>10</sup>

蘇珊桑塔格曾在《旁觀他人的苦痛》中指出，意識形態製造了龐大的、具有代表性的圖像檔案，「它們紀念『重要歷史時刻』，其醒目不遜於郵票；事實上，那些『耀武揚威』的圖像（除了原子彈爆炸圖像）真的變成了郵票。幸運的是，並沒有納粹死亡集中營的標誌性圖像。」<sup>11</sup>。文革與希特勒的並置，在此毋寧具有對位的深意；而由對位以至「錯位」（「就是希特勒也阻擋不了」），那便是沒有過去的過去還在作用，也是政治創傷在人類文明史與精神世界裡的一再重演、層層覆寫。

這個「錯位」的敘述，進一步可見於李渝發表於解嚴後的〈夜煦〉，身心患者意識流的獨白中：「救護車的警號由遠而近，鳴放出二次大戰紀錄片中的蓋世太保的警車的聲音，向這個方向駛來[……]但是你怕什麼呢真是的，戰爭不早已過去了麼？這也又不是捉人的警車；這是救護車吶」<sup>12</sup>。台灣白色恐怖在此取代了郭文中的文化大革命，並且擁有對照性的主體位置。第一重的誤認，是白色恐怖時代夜裡令人聞之喪膽的「捉人的警車聲」、與二次大戰紀錄片中蓋世太保的警車聲的混淆，那是過去與現在的疊影，是普世性創傷於潛意識的交通；第二重的誤認，則存在於象徵深沈恐怖的前二者（警車聲）、與象徵救贖可能的救護車聲之間。如果時期終結、「事過境遷」後，仍然救贖與迫害難辨，那麼這第二重的誤認，便不是對於迫害的嘲諷，而是對於救贖的。在白色恐怖時代感覺結構下的悲觀，彷彿某種遺物一般的存在，創傷的「事後性」，仍不斷與現實互動。

<sup>6</sup> 魏偉莉，〈異鄉與夢土——郭松棻思想與文學研究〉（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2004年），頁134。

<sup>7</sup> 郭松棻，〈第一課〉，《郭松棻集》（台北：前衛出版社，1993年），頁259。

<sup>8</sup> 同上，頁264。

<sup>9</sup> 同上，頁265。

<sup>10</sup> 同上，頁265-266。

<sup>11</sup> 參見蘇珊桑塔格（Susan Sontag）著，黃燦然譯，《關於他人的痛苦》（上海：譯文出版社，2006年），頁79。

<sup>12</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》（台北：洪範書店，1991年），頁20。



然而相對於上述連結、對照、與錯位，彷彿暗示二十世紀的創傷具有某種普世性的意義，郭松棻卻又在小說中暗示了「共享」的艱難。如果誠如〈第一課〉中的角色所言：「郵票，那是世界之窗」<sup>13</sup>，那麼，「全世界各國的名貴郵票他幾乎都蒐全了，唯獨中國的怎麼也難以入手」<sup>14</sup>，這樣的「獨漏」，具有什麼樣的意義？是什麼原因讓我們的小說家，要設計一個猶太倖存者對中國文化／文革投射了美好的想像，卻又安排他失落了這份想像的情節？

如果著眼於此篇小說發表之時空，自然可視為小說家自身在 1976 年造訪中國後，對文革大陸幻滅而生的反思小說；也是其旅居美國多年，對於西方人注視中國時所抱有的東方主義式幻想的嘲諷。而白色恐怖時代，「中華民國」與「中華人民共和國」各自透過其所主張的「中國性」，在西方世界競逐「代表性」的荒謬處境，也透過女主角難辨的「來歷」、曖昧模糊的「中國代表性」被呈顯出來。然而從中，我們除了可嗅得濃濃的嘲諷況味，亦能察覺其中難以掩藏的某種悲觀傾向，明顯不只指向表面的猶太、或文革符號。那可能是白色恐怖的感覺結構在作用，後設地指向了小說家作為另一個當下的政治暴力見證者所採取的視角、以及迂迴的技藝。不只預言了台灣在「後白色恐怖時期」即將排山倒海而來的「認同」與「再現」問題，也點出了面對日後國際社會勢力傾軋與權力競逐，可能的幻滅與失落：「她還是百思不解，難道這就是她嚮往的名校？[……]系務會議就是這麼開的嗎？以後她該怎麼參與呢？」<sup>15</sup>甚至，郭松棻是在此暗示了：歷史暴力只會一再重演。正如一位曾飽受希特勒迫害的猶太人，卻對文化大革命時期的迫害一無所知；即便是曾為受害者的遭遇，也似乎難以幫助倖存者敏銳感知他者的苦痛、準確判斷正在發生的災難。

這個悲觀的視角，正是本文將要處理的重心。相對於〈第一課〉女主角始終心不在焉、沉默無語，不只從頭到尾屬於她的對話框付之闕如，最後甚至讓猶太裔教授的聲音在小說尾聲奪去了敘事權的安排；〈夜煦〉則是以另一種極端方式，讓我們看見後白色恐怖時期的言說型態，並不因話語權的復返，便能輕易地「正常化／常態化」。值得注意的是，〈夜煦〉中也不存在任何屬於敘事者的對話框，所有話語被神經質的意識流、病識化的叨叨絮絮、以及令人喘不過氣來的長句所充滿：

你知道你一旦成為社會的一份子眾人的一部分便得鞏固企業接受體制發揮團體精神掌握主動創造不可三心二意自成個體或感覺；無關的事必須被拋棄或遺忘。你加入時代的巨輪培養知與愛和大家一同進入健康快樂寫實正面肯定人性熱愛生活的風格，不得荒謬失落孤寂虛無和現代（因為，據

<sup>13</sup> 郭松棻，〈第一課〉，《郭松棻集》，頁 264。

<sup>14</sup> 同上。

<sup>15</sup> 同上，頁 262-263。



一位著名的中國當代作家說，這些都是外國人的東西，中國社會不具備產生這些情緒的條件）才能成為主流的一部分。[……]在電子錶閃過午夜三點，你發現自己還在思考前述種種論題，與自己還是某個設想的對象不停地糾纏討論，中了魔一般時，才明白自己是已經患上了失眠症。[……]但是而且實非而是仍是所以因為無論反正既然從這樣的觀點那樣的角度事實上換句話說假設主張提出呈現堅持努力爭取，直到你完全亢奮從床上翻身起來對你自己你對談的對手還是對面的牆壁大聲說停止停止快停止！<sup>16</sup>

戒嚴時期並不陌生的、承載著集體意識的冠冕堂皇大敘述，在解嚴之後可能換了效忠對象（「鞏固企業」），便捲土重來。比如「健康寫實的風格」很快地成為新的霸權，與民族主義一起（「這些都是外國人的東西」），禁錮了現代主義式的心靈，才發現「新世界」的自由是一種悖論，自由是真正的牢籠。〈夜煦〉的小說主角之一成長於戒嚴時代，是白色恐怖苦難的一個「旁觀者」，透過剪報，見證了少年時期心中偶像因為政治因素的樓起樓塌、顛沛流離，一朝首席紅伶，一朝結婚退隱；一朝在台灣作為「匪諜」失蹤，一朝在對岸受到「英雄」式禮遇。轉眼遭到批鬥失憶、發配邊疆，歷經愛人十年的陪伴與歌聲喚回了記憶，最後一同回到闊別四十年的台灣，重新登台。這一對伴侶人生中的此一時與彼一時，與其說是與中國近代史的國族命運緊密牽繫，不如說是遭到了無情地擺佈。即使小說結尾暗示了：藝術具有昇華的力量，得以超越政治的暴力、與命運的不由自主，贖回失去的時光。然而主角們在解嚴時代裡，紛紛患上的失眠症、恐懼症、焦慮症……卻也令人矚目地、成為眾多台灣白色恐怖小說不約而同的「現象」之一，有待我們更細緻的認識。

最後，誠如前述，如果猶太大屠殺作為同一時代、某種先行的創傷，可以作為某種經驗的提示，是台灣白色恐怖小說照見自我的「第一課」，那麼重要的當然不是作家們對他者（猶太族裔）的創傷有多少認識，而是他們如何在小說中「投射」他者的創傷。陳映真 2000 年發表的小說〈夜霧〉，是連結德國納粹歷史、與台灣白色恐怖時代所造成的創傷，最具有代表性的文本。曾任國民黨特務的主角，在台灣民主化後意識到今非昔比、感覺滄海桑田，認定台獨人士將有清算報復，迫害妄想油然而生：「往後，等他們更為壯大，他們一定會天涯海角，追殺不赦，像猶太人在戰後追殺德國納粹。」<sup>17</sup>。值得注意的是，陳映真已不滿足於事件對位於事件的作法（如猶太大屠殺對位於文化大革命），他是直接探向最敏感的地帶，企圖在台灣白色恐怖歷史中，找尋適切的「加害」與「受害」對照組。當外省籍的前國民黨特務囁語喃喃：「但近日，我忍著頭痛和心思渙散，左思右想：

<sup>16</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁 18-19、21。

<sup>17</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》（台北：洪範書店，2001 年），頁 94。

他們果而是猶太人，而我們竟是納粹的嗎？」<sup>18</sup>，頻頻追問：「則究竟誰是猶太人，誰是納粹？他們憑什麼天涯海角追殺我？憑什麼？」<sup>19</sup>，甚且半清醒半瘋癲的細數：「台灣人、外省人，全送進黑牢[……]而憑良心說，外省人往往還真判得比台灣人重。」<sup>20</sup>。作為白色恐怖時期的政治犯，陳映真借用了西方納粹迫害猶太民族之歷史定調，而在類比於台灣白色恐怖歷史時顯然別有用心。他引人側目地以一政治不正確之角色、連串政治不正確之問句，「意外」達致了某種「負負得正」的辯證效果——主角自始至終狂人般似真似假的口吻，並沒有弱化其論點的擲地有聲，既定的加害與受害分界不得不開始顯得模糊。

當許多轉型正義論者指出：在長逾四十年的戒嚴體制結束後，台灣的社會現實是白色恐怖受害者有名有姓、各層級的加害者卻幾乎隱姓埋名；呈現在社會大眾視聽前的，往往是一種「只有受害人，而無加害人」的敘事<sup>21</sup>，小說家先行的理念，得以在事過境遷後、設身處地於加害者的立場，無疑展現出了一定的道德高度，也幫助我們全面性地回顧了時代的創傷。然而作為讀者，我們該追問的是：如果受難的經驗本身、都無法成為追究加害者的有效憑證；如果歷史的錯誤人人有責，「憑甚麼」已經是一個問句，「憑良心」也只得到了「受害者比比皆是、傷痕人皆有之」的解釋，作為台灣白色恐怖暴力的親身見證者，比起郭松棻創作了被視為以陳儀為主角的〈今夜星光燦爛〉，是以人為本的小說美學在「鬆動」僵化的白色恐怖政治解釋<sup>22</sup>；陳映真在〈夜霧〉中所做的，似乎更像是某種「挪動」的行動美學在作用，指向了某種先行的理念。我們應該參考他所自陳，這毋寧是一篇：「為了 2000 年總統大選而作的小說」<sup>23</sup>。

在解嚴後本土化浪潮風起雲湧、各路意識形態競相逐鹿的時空背景下，在不得已的時空壓縮、與政治目的中，這種「誰是猶太人、誰是納粹」、或是「一方判得比另一方重」的討論方式，雖隱隱帶有「以子之矛、攻子之盾」的況味，卻似乎無助於脫離、甚至很可能複製二元對立的窠臼；只「見證」了「見證」的互

<sup>18</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》（台北：洪範書店，2001年），頁94。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 同上，頁95。

<sup>21</sup> 「台灣有一個特色：在台灣至少有一萬多個受害者，可是沒有任何一個加害者。將近二十年了，我們還不知道到底誰應該為這一萬多件侵害人權、凌虐生命的案件負責。因為沒有人需要負責，我們也就沒有討論處置方式的需要。」參見吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第2期（2006年7月），頁7。

<sup>22</sup> 黃錦樹的論文中曾參考陳海濱、李敖、陳兆熙等人論著，提及「陳儀究竟是二二八的首惡還是國民政府的替罪羊，其實不無爭議。然而對本土立場的人而言，沒有任何操作寬恕的空間；對左統而言，陳儀曾有息戰心意本可能為解決中國內戰（台灣問題）提供可能性，且其人作為魯迅、郁達夫、許壽裳等的摯友，不是甚麼大奸大惡之徒。郭松棻以這麼一個對台灣歷史有非常特殊意義的人物為主人公，也許真有歷史哲學上的考慮。」引自黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《台灣文學研究學報》第15期（2012年10月），頁23。另可參考黃錦樹，〈詩、歷史病體與母性〉，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版，2006年），頁249-287。

<sup>23</sup> 郝譽翔，〈永遠的薛西弗斯：陳映真訪談錄〉，《聯合文學》第17卷第9期（2001年7月），網路來源：[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200107/storyb1-1.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200107/storyb1-1.htm)（2013/12/12擷取）

相遮蔽，而無法生出更多的進步性意義。於是在某個程度上，解嚴後的台灣白色恐怖書寫，即使是出自於「道德見證者」之見證，似乎也只再次回應了郭松棻悲觀的暗示：倖存者／見證者的存在，並不確保所見證之事的獨一無二，而「見證」本身，也可能無法避免一再對他人苦痛的旁觀。

以上，不同時期以台灣白色恐怖為主題的見證者小說中，藉由彼時已然內含某種罪與罰關係定調的西方猶太大屠殺歷史，作為「他山之石」<sup>24</sup>，再現種種涉及見證之危機、倫理命題，以及猶太民族作為歷史暴力之倖存者，其難以言說、又不被傾聽的困境。一方面，台灣小說家可能藉此憂鬱「自況」了不同階段白色恐怖的在地創傷，文本遂成為一種「聲東擊西」、「藉此喻彼」的載體，一個突破禁錮的缺口，是以他人之不可言說、而得有所言說的可能途徑；另一方面，在觀看他們如何觀看他者創傷的過程中，我們終究也觀看到了他們的創傷。

## 第二節、國共內戰的歷史伏流：白色恐怖小說中的「魯迅」影響

觀看台灣小說家如何觀看他者創傷的過程，可以是我們觀看他們自身創傷的一種途徑。誠如前述，「悲觀的旁觀」、「見證之不見」，是台灣白色恐怖小說中巨大的迷障；而事實上，在台灣白色恐怖見證小說中所顯露的、對於「見證」的悲觀與不信任，或許不只可以在與西方大屠殺脈絡的比較中發現，也可以自他自身的繼承中被察覺。其中，魯迅的文學與思想的影響，絕不容論者小覷。

對於魯迅的推崇，是本文四位作家難得的共同之處。葉石濤認同王詩琅評價魯迅為「中國最偉大的作家」，認為其「特別是對魯迅的作品的評估和定位相當正確」<sup>25</sup>。陳映真認為魯迅在學術和思想上的成就，「至今還沒有一位中國作家趕得上他」<sup>26</sup>，類似的見解也可見於郭松棻：「魯迅到目前還是我認為的第一」以及李渝：「你要說中國二十世紀的世界性作家，除了他（沈從文）和魯迅，其他都還不太夠。」<sup>27</sup>

魯迅對於本文四位作家之影響，或可各自成就一篇專論。此處僅茲舉數例：

<sup>24</sup> 如陳映真便曾直指：「譬如德國，在納粹以後的反省便多得不得了，成為文學、哲學、電影等等用之不竭的題材。但是我在台灣卻看不到這樣的生命力。因為缺乏反省，便留下一個很大的矛盾。」出處同上。

<sup>25</sup> 葉石濤，〈台灣新文學與魯迅〉，收錄於中島利郎編，《台灣新文學與魯迅》（台北：前衛出版社，2000年），頁8。

<sup>26</sup> 陳映真，〈陳映真的自白——文學思想及政治觀〉，《陳映真作品集6：思想的貧困》（台北：人間，1988年），頁35。

<sup>27</sup> 參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，《打開作家的瓶中稿——再訪捕蝶人》（台北：九歌，2004年），全文可參見網路：

[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm)（擷取日期2014/4/19）。



一方面，對於自身所受魯迅之影響，陳映真有兩個膾炙人口的自陳：「魯迅給了我一個祖國」<sup>28</sup>，以及「魯迅給我的影響是命運性的」<sup>29</sup>；在郭松棻的說法是：「魯迅應該是和我最貼近的作家了」<sup>30</sup>；而在李渝的說法中，她甚至肯認自己的其中一個創作階段為「魯迅影響時期」<sup>31</sup>。另一方面，魯迅作為一個符號，也具體表現在四位小說家的文學中。葉石濤在〈鹿窟哀歌〉中，記敘主角簡阿淘獄友王傑生曾為日本留學生，與魯迅、許壽裳皆是好友，也因此不見容於政府。陳映真小說中的魯迅影響／意象族繁不及備載<sup>32</sup>，僅以其白色恐怖主題小說〈夜霧〉<sup>33</sup>為例，形式上便具有〈狂人日記〉的影子。郭松棻最富魯迅色彩的小說當屬〈雪盲〉，文中，作為戰前知識份子代表的「校長」，將其亡兄遺物《魯迅文集》，贈與戰後一代知識份子代表——主角幸鑾，然而在戰後政治高壓比戰前更劇的情況下，其所能繼承，或許也唯有魯迅筆下經典人物「孔乙己」殘缺不全的讀書人精神樣貌。同樣將「魯迅」作為一種傳承之物的，還有李渝。其得獎之作〈江行初雪〉，在結構與敘事氛圍上對魯迅的〈故鄉〉和〈在酒樓上〉致敬<sup>34</sup>，並且在短篇小說〈朵雲〉中，以病中的夏教授低調將魯迅著作贈與／傳承給小女孩阿玉的喬段中，召喚了自傳性的記憶。<sup>35</sup>

閱讀魯迅，在台灣作為一種禁忌，幾乎與白色恐怖時代相始終<sup>36</sup>。無論魯迅充滿悖論的文本與思想，本身該被理解為「悲觀」或否，在白色恐怖時期的台灣閱讀魯迅的經驗，必定都帶有某種壓抑而禁忌的色彩。同時，我們也可以從台灣小說家分別「發現」魯迅的公開敘述中，發現那些啟蒙場景驚人的類似，而幾乎可視「閱讀魯迅」的相似過程與啟蒙經驗、為一項白色恐怖時代文學青年的某項「集體記憶」。葉石濤在〈台灣新文學與魯迅〉一文中追溯經驗至太平洋戰爭末期：「我在坊間書店買到井上紅梅所譯的魯迅短篇小說選[……]戰後，從一九四五年到一九四九年的四年間，台灣與中國的來往未曾斷絕，三〇年代文學也未曾

<sup>28</sup> 摘自陳映真於香港浸會大學「魯迅節座談會」上的談話，引自香港《大公報》2004年2月23日報導。

<sup>29</sup> 陳映真，〈陳映真的自白——文學思想及政治觀〉，《陳映真作品集6：思想的貧困》，頁35。

<sup>30</sup> 簡義明訪問、整理，〈附錄：郭松棻訪談〉，收錄於郭松棻著，《驚婚》（台北：印刻文學，2012年），頁241。

<sup>31</sup> 「〈台北故鄉〉之前，這些統統都還是社會寫實時期。是魯迅影響時期。」見李渝口述，鄭穎採訪，〈在夏日，長長一街的木棉花——記一次訪談的內容〉，《鬱的容顏——李渝小說研究》（台北：印刻文學，2008年），頁184。

<sup>32</sup> 可參見林世傑，《台灣文學中的白色恐怖——以葉石濤與陳映真及其作品比較為主軸》（臺中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2008），或，呂正惠，〈陳映真與魯迅〉，封德屏編，《陳映真創作50週年國際學術研討會論文集》（台北：文訊，2009年）等。

<sup>33</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁69-124。

<sup>34</sup> 鄭穎，〈江行初雪：從傳統山水畫到余承堯，李渝的小說美學與自我救贖〉，《鬱的容顏》，頁18。

<sup>35</sup> 參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，網路全文：

[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm)（擷取日期2014/4/19）。

<sup>36</sup> 可參考張清文，〈鍾理和文學裡的「魯迅」〉（台北：政治大學中國文學研究所博士論文，2006年）。其中第二章〈魯迅文學在台灣的傳播〉。以及楊傑銘，〈魯迅思想在台傳播與辯證（1923~1949）：一個精神史的側面〉（台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009年）。



查禁，在這期間我讀遍了魯迅的小說和雜文……」<sup>37</sup>，陳映真談創作歷程，言必稱魯迅：「一次，在書房中找到了他的生父不忍為避禍燒燬的、魯迅的小說集《吶喊》。他不告而取，從此，這本有暗紅色封皮的小說集，便伴隨著他度過青少年時代的日月。」<sup>38</sup>。郭松棻是在訪談中表示，初中時，他在文學中找到魯迅，覺得魯迅的作品是他所需要的東西<sup>39</sup>：「初二時家中不知為何出現了一本他的精選集，還是人家給我的，就開始看……」<sup>40</sup>。李渝描述了更多的細節：「那時候，我確實有一本書，我忘記是誰給我的，那本書也的確沒有封面，我拿了以後，就翻開來看。第一篇是〈影子的告別〉，我一看，還以為是俄國翻譯小說，從來就沒看過中文是可以這樣寫的，我就一直看下來，發現不是俄國小說，是魯迅的……」<sup>41</sup>。來歷不明或不告而取的、沒有封面或「不忍為避禍燒毀」的，可以說是魯迅文學在台灣白色恐怖時代一個「經典」的「面貌」；而台灣白色恐怖小說中的魯迅文學，也往往就以此「沒有封面」的「面貌」示人。比如李渝〈朵雲〉：

從一大排史記的後面，摸出一本薄薄的小冊子。

沒有封面，四邊起黃的書；阿玉拿在手裡，翻開第一頁。

人睡到不知道時候的時候，就會有影子來告別，說出那些話——

多奇怪的句子，阿玉停住了手，心裡想。

中國人，是不能不看的。

夏教授在身旁說。

阿玉把沒封面的書帶回來房間。

[……]

當少年離自己越是遠去的以後，阿玉常想起那幾個深秋的黃昏，撒著一地桂花的通廊瀰散著茶香的書房，本本沒有封面的小書，病中的夏教授給她列出的中國作家的名字。還有《故鄉》裡的句子，一段段，總是忠心地載負著阿玉的日子。<sup>42</sup>

<sup>37</sup> 葉石濤，〈台灣新文學與魯迅〉，收錄於中島利郎編，《台灣新文學與魯迅》（台北：前衛出版社，2000年），頁11。

<sup>38</sup> 陳映真，〈後街〉，《我的弟弟康雄》，頁15。

<sup>39</sup> 李怡，〈昨日之路：七位留美左翼知識分子的人生歷程〉，收錄於林國炯等編，《春雷聲聲》（台北：人間，2001年），頁754。

<sup>40</sup> 簡義明訪問、整理，〈附錄：郭松棻訪談〉，收錄於《驚婚》，頁240

<sup>41</sup> 參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，網路全文：

[http://units.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://units.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm)（擷取日期2014/4/19）。

<sup>42</sup> 李渝，〈朵雲〉，《溫州街的故事》，頁198-199。

類似的描寫，還可見於郭松棻〈雪盲〉：

飯後，校長啣著牙籤的嘴嘖嘖動起來。他邊走邊對你說，家裡沒什麼東西讓你玩。他打開了老玻璃櫥，拿出了那本舊書。這是家裡唯一的一本中文書了，你就拿去看罷。你把書接過來。書蟲已經蛀穿了書頁，一個一個小小的洞疤布滿在每一頁相同的位置上。你在書脊上還可以讀到「台灣總督府監印」的字樣，其餘的都給蟑螂吃光了。

他拿著書俯身向你。一邊翻著一邊若有所思起來。跌入了一段往事。嚼著檳榔的口腔壓迫著你。

「你就拿去看罷。」<sup>43</sup>

這段敘述，於小說中具有無比重要的地位，讀者或許要直到日後／後文中，透過主角第二次重述，才能察覺。而相對於前述，在第二次的重述中，被添加／揭開的某個關鍵性細節，也成為解讀這篇小說的重要關鍵：

「來，這是家裡唯一的一本中文書了，」

校長從懸著蚊帳的床邊站起來，走到玻璃櫥去拿出那本書。

他翻了翻，一時沉默了。跌進一段往事。

家裡沒什麼讓你玩的，這書你就拿去看罷。

你把書接過來，讀著被蟲蛀了的書面：

**魯迅文集 台灣總督府監印**

就這樣，你第一次接觸到了魯迅。<sup>44</sup>

「就這樣」第一次接觸到的魯迅，要事過境遷後，才能直指其名、才能生發意義。因為郭松棻書寫的方式，這個第一次接觸的場景，成為一次不折不扣的視覺性遭遇，被「魯迅文集 台灣總督府監印」、這個「被蟲蛀了的書面」所佔滿。

「與其說畫面變成了文本，倒不如說文字文本變成了圖畫。」<sup>45</sup>，之後我們將在本文最後一節關於「技術化視覺性」(the technologized visuality) 的討論中，再次與這個畫面相遇。

<sup>43</sup> 郭松棻，〈雪盲〉，《奔跑的母親》，頁 171。

<sup>44</sup> 同上，頁 211。

<sup>45</sup> 周蕾著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》(台北：遠流出版，2001 年 4 月)，頁 35。

而在此，我是企圖指出：「沒有封面的封面」，有如失去了關鍵字的關鍵，是「不說」的「說」，也是台灣白色恐怖小說敘事其中一個具體而微的代表性象徵／癥候，更是台灣白色恐怖見證小說中存在著我們在上一章中所提到的、某種「匱缺敘事」的證明。所謂「匱缺敘事」，亦即圍繞著特定關鍵符號的「去脈絡化」敘事。我們很容易便可以察覺「空缺」的存在，如同集中營、鐵絲網、皮箱、火車、毒氣室、焚屍爐、煙霧……這些代表性的意象可說是大屠殺敘事的符號、在虛構中獲得了外在的形式；禁書、電台、卡車、約談、警總、匪諜、馬場町、叛亂、槍斃……則是台灣白色恐怖文學中的符號與「刺點」。這些關鍵詞，包括魯迅（或其文本），往往不是小說敘事好整以暇對待的、主體／主題式的書寫對象，但它們是小說家開啟記憶所繫之處的鑰匙，是小說召喚集體記憶的媒介。它們可能一再出現卻不被多作解釋；它們可能被意味深長地提及又隨即閃逝，霎時間便使原來「單純」的文本出現曖昧的歧義。在此，小說家留下了時代的證言，而易於使我們聯想起阿岡本如何探究在證言以及見證（或證人）之間存在的縫隙；那縫隙是介於「完全的見證者」（即死難者）和「見證者」（即倖存者）之間、主體「感官經驗」與「語言能力」之間的弔詭：

見證在核心處包含一種本質的空白（lacuna）；換言之，倖存者見證的是某種不可見證之物。因此，對倖存者見證的評論，就必然意味著對這種空白的探問，或者更確切地說，即聆聽這空白的努力。<sup>46</sup>

回到〈雪盲〉尾聲，被謎底一般揭曉的、尚有扉頁上的另外一個名字，與「魯迅文集 台灣總督府監印」並置：「陳昆南 昭和四年」。那是讓「你」第一次接觸到魯迅的校長其亡兄的名字。《魯迅文集》作為遺物，在這個三段式的故事中，校長的亡兄原是最初的持有人，也是這個三代台灣知識份子伏流似一脈相承的精神象徵物、以及啟蒙性的源頭。他與「你」這個戰後一代成長起來的、最後的持有人之間，與其說是透過其弟（校長）而有的聯繫，還不如說是透過《魯迅文集》而來。當郭松棻寫道：「書蟲已經蛀穿了書頁，一個一個小小的洞疤布滿在每一頁相同的位置上」，那每一頁落在相同位置上的「一個一個小小的洞疤」，隱喻了一代代台灣知識份子的位置以及宿命，也再度呼應阿岡本所說、發生在見證核心處的某種「空白」（lacuna）的體現。敘事性的語言總是在關鍵處止步，斷裂，讓位給了視覺性的描摹，而永遠有待論者探問。

以上我們得見「魯迅」作為隱喻、象徵，以及影響源頭，是本文中四位作家所共同繼承；而在冷戰結構森嚴、左傾社會主義思想被迫禁絕的時代，其出沒於台灣白色恐怖小說情節中的特色、與效果，也因此值得我們進一步探討。

<sup>46</sup> Giorgio Agamben, trans. Daniel Heller-Roazen. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, (New York: Zone Books, 1999), p.13.



## 一、「從頭說起」：台灣白色恐怖中的「幻燈片事件」

確認魯迅之於四位小說家的影響後，接下來我們應該檢視這個影響在台灣白色恐怖見證小說中的表現，尤其這些表現所指向的意義。我企圖指出，同樣是目擊暴力的展示、以及旁觀他人苦痛的視覺創傷，在西方往往能與崇高美學相關連的「見證觀點」，卻在台灣文本中，儼然出現了一個強勢的競爭者：即「看客觀點」。而這個「看客觀點」，顯見來自於魯迅。

以下，我將連結魯迅廣為人知的「幻燈片事件」（或說「砍頭事件」），以台灣白色恐怖相關作品中的「刑場」、「示眾」場景作為主要分析對象，說明將「見證」的概念代入台灣白色恐怖的見證文學時，我們很快會遭遇到另外一道視線：那便是這四人共同的精神導師——魯迅——的視線。魯迅帶領著他們將視線轉移到中國最具代表性的一種「見證者」——也是麻木、盲從、虛無的庸眾的代名詞——「看客」身上。見證者之「見」，與看客之「看」，即使同樣出於視覺、同時投向受難者、也會有截然不同的意義，值得我們進一步認識與檢視。

如今我們已然知道，「看／被看」的關係，在魯迅的小說創作中，是一個具有原型意味的場景<sup>47</sup>。其中經典，當屬1922年記載了俗稱「幻燈片事件」的〈《吶喊》自序〉一文<sup>48</sup>，描述魯迅留學日本期間，在解剖學課堂上教師展示了日俄戰爭相關的幻燈片中，會見了久違的中國同胞：「一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的神情。據解說，則綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍著的便是來賞鑑這示眾的盛舉的人們。」<sup>49</sup>。因為與魯迅「棄醫從文」的決定息息相關，幻燈片事件歷來的意義不僅是文學的，也是文學史的。而對「看客」的批判，也自此成為魯迅創作中所有二元對立論述的起點：魯迅與「看客」的關係，是獨異個人與庸眾的關係、是啟蒙與被啟蒙的關係、是「鐵屋子」的隱喻中覺醒者與沉睡者的關係，也就是知識份子與普羅大眾的關係。那是魯迅「改造國民性」主題的核心，也成為我們闡釋魯迅創作的的基本模式。

然而，即便由於魯迅被尊為中國現代文學之父，對於魯迅文學創作起源的追溯，也就是對中國現代文學起源的追溯；過往對於魯迅幻燈片事件的解讀與分析，也多半只到魯迅為止。直到周蕾指出，批評家們只將幻燈片事件看成現代中國文學史源起敘述的一部分時，忽略了這個事件「首先且根本上是一次視覺的遭遇」<sup>50</sup>，

<sup>47</sup> 此一原型場景至少便曾出現於〈狂人日記〉（1918）、〈孔乙己〉（1919）、〈藥〉（1919）、〈阿Q正傳〉（1921）、〈祝福〉（1924）、〈示眾〉（1925）、〈鑄劍〉（1926）等經典文本之中。

<sup>48</sup> 同一場景也可見於其作於1926年的散文〈藤野先生〉。

<sup>49</sup> 魯迅著，楊澤編，〈《吶喊》自序〉，《魯迅小說集》（台北：洪範書店，2004年），頁466-467，

<sup>50</sup> 周蕾，〈原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影〉，頁25。

才由視覺研究的角度，有效開展了「幻燈片事件」的解釋力。而相對於幻燈片事件中，歷來被認為因為魯迅對「看客」的過度關注、而受到遮蔽的「被砍頭者」的角色，羅崗也整理出了其中多重的「看」與「被看」的關係；在錯綜複雜的視線中，魯迅當然不僅是一個「觀看者」，同時也是一個「被看者」<sup>51</sup>。另一方面，魯迅文學中的「看客觀」，相關研究歷來汗牛充棟，容此不再贅述；值得強調的是，若暫時將目光自看客移開，轉向「被看者」，我們將可以看出，「被看」的犧牲者至少有兩類：一是「庸眾」中的一員（如祥林嫂、孔乙己、阿Q等），另一類卻是「獨異的個人」。他們是中國知識份子的原型，是具有獻身精神、改革主義、啟蒙思想……等特質的先驅，如狂人、大禹、宴之敖、墨子等。而也正是「看客」對後者投去的眼光，「使一切犧牲都化為演戲、成為殘忍的娛樂的材料，失去了其應有的崇高、偉大感，這是一個深刻的社會悲劇」<sup>52</sup>。是在這個意義上，一旦處在「被看」的位置，魯迅便與幻燈片中被砍頭的中國人二者合一了；而這個二者合一的位置，我們或許可以說，也正是本文中四位同時兼有「白色恐怖受害者」、與「見證文學創作者」雙重身份的小說家的位置。

我們可以從本文所研究的四位台灣小說家筆下的白色恐怖小說，發現許多神似「幻燈片事件」、或魯迅經典的「示眾」場景。在那些場景中，白色恐怖時代下，曾作為某種意義上的「獨異個人」的政治犯／小說家筆下，種種源於「看」與「被看」的、視覺暴力與創傷的關係，很可能都來自於魯迅的啟示。如果我們想要探問台灣白色恐怖小說中「失落的見證」，或許可以首先檢視這些小說中所描寫的「群眾」形象；尤其出現在小說中的示眾場面裡，有魯迅的「看客」，也有魯迅式看客的「變體」。本文意欲追問：如果魯迅的影響，真類似於某種班雅明所說的「教導姿態」(instructing stance)<sup>53</sup>，那麼，這個「教導姿態」飄洋過海，之於台灣左翼白色恐怖見證／書寫者的效果與啟示是什麼？當魯迅作為影響論的源頭，後人、尤其自承受魯迅影響的後人，如何看待魯迅對「看客」的看待，如何理解被砍頭者（暴力受難者）、「看客」（旁觀者、見證者）、與自身之間的關係，是我們理解這些台灣作家心象的關鍵，也是解讀台灣白色恐怖書寫的蹊徑。

<sup>51</sup> 包括：1、幻燈片中，中國人「看」中國人被殺頭；2、魯迅「看」中國人的圍觀；3、魯迅的日本同學「看」中國人的被殺與被圍觀；4、魯迅「看」他的同學如何看幻燈片；5、日本學生「看」中國同學魯迅（周樹人）看幻燈片時的反應等。參見：李歐梵、羅崗，〈視覺文化·歷史記憶·中國經驗（代序）〉，收錄於羅崗、顧錚主編，《視覺文化讀本》（桂林：廣西師範大學出版，2003年），頁3。

<sup>52</sup> 王愛玲，〈論魯迅小說中的看客形象〉收錄於《忻州師範學院學報》25卷3期（2009年）。

<sup>53</sup> 張厲君翻譯班雅明（Walter Benjamin）的「教養姿態」，意指「一個透過思考過當代生產條件的作家的的工作不只是生產產品，而同時也在於生產的手段。換句話說，進步的作家能通過他的進步技巧（technique）或生產手段讓他的產品獲得一種『組織的功能』（organizing function）。這種『組織功能』能夠使大眾都能依循技術媒體或生產機器的解放性傾向投入到各種類型的生產之中，開啟技術媒體或生產機器所潛藏的解放力量。作者這種進步的技巧和生產手段，班雅明稱作『教導姿態』。」參見張厲君，〈時間的政治——論魯迅雜文中的「技術化觀視」及其教導姿態〉，收錄於羅崗、顧錚主編，《視覺文化讀本》，頁282，註4。

## 二、 見證台灣白色恐怖小說中的「原初場景」

如果說魯迅棄醫從文的決定，是一次帶著「原初」意味的經驗，本質上首先且根本是一次視覺的遭遇，帶著視覺性創傷的印記；在實際檢視、比對魯迅於台灣白色恐怖小說中的「教養姿態」之前，我們首先應該檢視台灣白色恐怖見證者、他們自己筆下的「原初場景」，因為我們無疑可以從中發現類似的創傷。

所謂「原初場景」(Primal Scene)<sup>54</sup>，被佛洛伊德提出，用以表示精神分析家根據病人的回憶而建構的、有助於說明患者病因的場景或事件。<sup>55</sup>佛洛伊德對於「原初場景」的分析作法，是透過病人敘述性的回憶，重建出病人童年早期的原初場景，再於難辨真假的童年記憶中迴旋往復，抽絲剝繭，而緊緊扣住原初場景的種種可能，捕捉想像與真實之間的交錯。<sup>56</sup>

一方面，值得注意的是本文中大量白色恐怖小說不約而同採取了「兒童」的視角，而對於國民政府（父權體制）施加於親近的長輩親屬身上的迫害，往往顯露了難以排遣的衝擊、以及安全而理想的假設性世界（*assumptive world*）被粉碎的創傷；另一方面，本文也企圖借用佛洛伊德的分析方法，企圖找出、並重建文中白色恐怖見證者／小說家的「原初場景」，期能透過多重參照、比較與分析，指認其創傷與建構性意義。

首先，陳映真對白色恐怖時代的最初記憶，以著十分蒙太奇式的手法展現：

一九五一年，他到台北上初中。每天早晨走出台北火車站的剪票口，常常會碰到一輛軍用卡車在站前停住。車上跳下來兩個憲兵，在車站的柱子上貼上大張告示。告示上首先是一排人名，人名上一律用猩紅的朱墨打著令人膽戰的大鉤，他清晰地記得，正文總有這樣的一段：「……加入朱毛匪幫……驗明正身，發交憲兵第四團，明典正法。」人們以悸動的靜默，湧向告示。有時候，他會看見農民模樣的人，因為在告示上看見親人的名，突然在人群中失聲，癱倒在地上。他的初中生的生活，便是在那白色的、

<sup>54</sup> 所謂「原初場景」(Primal Scene)在佛洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析理論中，意指發生於童年早期記憶中、性知識尚未萌芽階段，目睹父親向母親求愛與交媾畫面，而將之誤認為暴力的場景。這樣的場景散播著擾人的訊息：父母角色的消失、孩童渴求安慰卻被摒除在外的心理，以及家庭關係的瓦解。此段記憶可能構成孩童陰鬱、受創的性格，卻也同時激發性生理與性心理的發展，甚至使得孩童對原初場景抱有延伸幻想。本文此處借用的是相關學說的延伸闡述：對於幼齡孩童來說，原初場景中如同生死交融的畫面，正意味著人類窺探生命源起與熄滅的好奇心。

<sup>55</sup> 參見殷企平，〈走出批評話語的困境——從「初始場景」說起〉，《外國文學評論》第2期（1996年），頁24-29。

<sup>56</sup> 一個經典的案例以及佛洛伊德的分析，可參考佛洛伊德(Sigmund Freud)著，陳嘉新譯，《狼人：孩童期精神官能症案例的病史》（台北：心靈工坊，2006年）。



茫茫的歲月中度過。<sup>57</sup>

這個帶有原初印象的場景，日後迴旋往復地出現在小說家的口述或書寫中。我們能在短篇小說〈鈴鐺花〉中，再次看見上述記憶中的話面如何糾纏著陳映真的敘事。〈鈴鐺花〉開頭是一個年份自成一段：「一九五〇年。」，而小說結尾彷彿是小說家記憶最鮮明段落的改寫：

而那年的夏天，我考取了臺北的C中初中部。這以後的一年中，我逐漸從大人的口中知道了逃離山洞的高東茂老師，不久就被捕獲了。並且又在其後不久，有人在台北車站的一個告示上，在一排都被重重地用朱紅的墨勾劃過的名字中，找到「高東茂」三個字。<sup>58</sup>

那一排人名、以及人名之上猩紅的朱墨大鉤，無疑是一極富暴力性的畫面，烙印在小說家的視域中。在散文敘事中，唯一能與前述暴力對抗的，是受難者家屬在告示上看見了親人姓名，而「突然在人群中失聲、癱倒在地」的破壞性的畫面。在敘事中連結此二者的，則是「以悸動的靜默，湧向告示」的「看客」。〈鈴鐺花〉形式上帶有成長小說的性質，小說時空也幾乎吻合陳映真自敘中的經驗與年齡。童稚天真的目光在旁觀／反襯了國家暴力的同時，對於因為自己的「目光」、因為自己在山洞裡「發現」了逃亡中的恩師，而間接造成其必須逃離、而至被捕獲、喪命的結果，巨大的創傷無疑存在於雙重的無力之中：作為年幼者的無力，以及作為旁觀者的無力。

與陳映真只相差一歲的郭松棻，曾不只一次在訪談中表現出對於陳儀被槍斃一事的印象深刻：「我小學三年級的時候（那年陳儀被槍斃）……」<sup>59</sup>「他槍斃那年，我小學三年級。他被槍斃的消息，我全剪下來，留了好幾年，後來因為搬家，就漸漸找不著了。」<sup>60</sup>。即便針對論者慣常視其小說〈今夜星光燦爛〉為以陳儀為主角的歷史小說，郭松棻在以史實一一駁斥之餘，也反而格外地展現了他對其槍決發生場景的知之甚詳、歷歷在目；而這個槍斃的場景，很可能也就作為郭松棻的「原初場景」，在其白色恐怖相關小說中，顯露了創傷的向度：

他槍斃也不是在那個地方槍斃，他槍斃是非常隱蔽的、沒有人去的，只有《中央社》跟《中央日報》的一、兩名記者。他是在新店的一個公墓旁邊

<sup>57</sup> 陳映真，〈後街〉，《我的弟弟康雄》，頁15。

<sup>58</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》，頁48-49。

<sup>59</sup> 簡義明訪問、整理，〈附錄：郭松棻訪談〉，收錄於《驚婚》，頁182。

<sup>60</sup> 參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，全文可參見網路：[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm)（擷取日期2014/4/19）。



被槍斃掉的，沒有人看，沒有像我寫的那麼多人。<sup>61</sup>

郭松棻遺作《驚婚》開篇不久，主角亞樹的描述中，便有這樣一場、同樣發生／脫胎於「小學三年級」時的槍斃：

這個牆角槍斃過人，那是我小學三年級[……]我早上上學走到這裡，看到黑壓壓一群人擠在那兒等著看槍斃。[……]於是我也就擠在人群裡。[……]那天下課了，我又走到這裡來，人們已經洗去了血跡，牆角還是濕的。我只對自己說，那麼我的小叔們也是這樣死的。<sup>62</sup>

或是「小學四年級」：

就在我現在坐的這個地方，他第一次——記得那是小學四年級——遮遮掩掩道出了他父親突然被槍斃在嘉義火車站而由他和祖母去收屍的往事。<sup>63</sup>

如果連死亡本身都需要「遮遮掩掩」才能道出，那麼所謂「死因」當然更是時代語境下的禁忌。小說中，作者從未正面提及主角小叔們的死因；但經由種種暗示，我們可以推測那是政治因素所導致的連袂槍決。當郭松棻在訪談中提及：「當時國軍撤退到台灣，槍斃的人簡直是無數，你想都想不到。」<sup>64</sup>，那麼我們當然想問，為什麼偏偏是「陳儀」的槍斃作為郭的「原初場景」？這個問題的答案，或許還是要由小說來回答。當《驚婚》女主角問：「你為什麼要看呢？這種可怕的事。」男主角的回答，顯露的是對於另外一個問號的執著與追索：「我只對自己說，那麼我的小叔們也是這樣死的。」<sup>65</sup>。正如對於陳儀之受槍斃，曾顯露出某種「著迷」(obsession)傾向的郭松棻(「他被槍斃的消息，我全剪下來，留了好幾年，後來因為搬家，就漸漸找不著了」<sup>66</sup>)，男主角亞樹作為圍觀的「看客」，是藉由旁觀他人的受刑，想像／尋索了自身親人的受刑。

一方面，站在見證者的人道主義立場，所有白色恐怖時代的受難者，不分省籍階級身份，都是國家暴力的犧牲者，是某種「被想像的共同體」；另一方面，而那「不分」，卻正是幼小心靈所感覺到的、這個白色恐怖體制真正的恐怖來源：那是一個連「自己人」都無能免於恐懼、倖免於難的體制。因此或許也就不難想

<sup>61</sup> 參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，全文可參見網路：[http://units.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://units.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm) (擷取日期 2014/4/19)。

<sup>62</sup> 郭松棻，《驚婚》(台北：印刻文學，2012年)，頁 19-20。

<sup>63</sup> 或如〈奔跑的母親〉中的「小學四年級」：「就在我現在坐的這個地方，他第一次——記得那是小學四年級——遮遮掩掩道出了他父親突然被槍斃在嘉義火車站而由他和祖母去收屍的往事。」見郭松棻，〈奔跑的母親〉，《奔跑的母親》，頁 131。

<sup>64</sup> 同註 61。

<sup>65</sup> 郭松棻，《驚婚》，頁 19-20。

<sup>66</sup> 同註 61。

像，解嚴後郭松棻何以自此一原初場景出發，擇定一有陳儀色彩的國民黨軍官作為主角，寫出〈今夜星光燦爛〉這樣易於被視為「政治不正確」的「翻案」小說。<sup>67</sup>

同陳映真與郭松棻，一樣是五〇年代的台北，一樣脫胎自童稚之眼的見證追憶，還有李渝《溫州街的故事》。被李渝稱為「我的約克那帕托法與馬康多」<sup>68</sup>的五〇年代溫州街，自然是她所有白色恐怖記憶發生的原初場景。誠如李渝自述：「我當時很小，我們那個年代跟現在不一樣，一個白色恐怖的年代，整個時代都很壓抑。[……]整體來講，國民黨的白色恐怖造成一種氣氛，我心裡想逃開來，想到另外一個世界去。」<sup>69</sup>；我甚至認為，《溫州街的故事》，幾乎可說是一本白色恐怖故事集<sup>70</sup>。然而相對於此，卻少有論者全面性地討論《溫州街的故事》中的白色恐怖「景觀」，箇中原因，顯見並非因為場景闕如：

譬如〈夜琴〉這個小說，我們那個時候，白色恐怖，有些最喜歡的老師不見了，然後，朋友的哥哥一下就不見，就是被拖去槍斃了，水源路那裡是以前槍斃人的地方，你必須要往下走、往下走，這是一個公開的秘密，很恐怖的一個地方。[……]當時在文學院，可以說是動不動就可以捉人[……]在總圖書館借書，倘若借的書不對的話，馬上，可能就掉腦袋。我們那時候並不覺得恐怖，我們沒有意識，白色恐怖是後來70年代我一看台灣歷史的時候才曉得，歷史的名詞是後來出現的，那時幾乎就是台灣人每一家都是可能有人失蹤的，就是不見了。<sup>71</sup>

相反地，我想指出，正恰恰是因其無所不在的白色恐怖意象，以及小說家選擇的書寫方式，很可能盡皆具有某種「遮蔽」的特徵，如同秘密作為一種公開、「不見」作為一種「景觀」，而使得溫州街的故事盡皆鬼影幢幢、威脅惶惶。如果誠如李渝自言：「於我，溫州街的故事說不完；若有其他不標明『溫州街的故事』，也都是溫州街故事的延續。」<sup>72</sup>，我們也可以在她日後所有「溫州街故事的延續」中，發現那都是白色恐怖故事的延續。包括《應答的鄉岸》中的〈無岸之河〉、〈八傑公司〉、《夏日踟躕》中的〈號手〉、〈踟躕之谷〉、〈尋找新娘〉、《九重葛與美少年》中的〈給明天的芳草〉、〈三月螢火〉、〈叢林〉、〈亮羽鷓〉、〈收回的拳頭〉，以及長篇《金絲猿的故事》……人的「不見」或「下落不明」，成為了

<sup>67</sup> 即使郭松棻本人對這樣的評論明顯不以為然。參見參見廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——專訪郭松棻、李渝〉，網路全文：[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200307/storyb5.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200307/storyb5.htm)（擷取日期2014/4/19）。

<sup>68</sup> 李渝，〈臺靜農先生「父親」和溫州街〉，《溫州街的故事》，頁232。

<sup>69</sup> 李渝口述，鄭穎採訪，〈在夏日，長長一街的木棉花——記一次訪談的內容〉，《鬱的容顏——李渝小說研究》，頁175、177。

<sup>70</sup> 《溫州街的故事》全書收錄七篇小說，兩篇附錄。半數以上明確涉及白色恐怖情節（包括〈夜煦——一個愛情故事〉、〈夜琴〉、〈菩提樹〉、〈朵雲〉等），比例顯著；另兩篇涉及國共內戰（包括〈她穿了一件水紅色的衣服〉以及〈傷癒的手，飛起來〉），亦有相關。

<sup>71</sup> 同註69，頁182、183。

<sup>72</sup> 李渝，〈集前〉，《溫州街的故事》，頁3。

李渝所有小說中迴旋往復的文眼：「為什麼人人都要去不見呢？」<sup>73</sup>、「抓壯丁，抓逃兵，抓共產黨，黃包車跟在你身後，簾一掠，槍抵在腰口，你就不見了。」<sup>74</sup>、「那是人人都會不見的年代呢，牧師說。」<sup>75</sup>。既以「溫州街的故事」為名，正是當一街的存在從整座城市中被孤立、托升出來，也連帶暗示了域外有更深的失落之處，一個更遠的、更不測的去向，反使得溫州街成為一「偏安」的所在；一旦離街，之後的行蹤，難免猶如歧路亡羊，難以想像、難以得見。

在「不見」的見證中，「偏安」的或許也不只指向某種地裡位置，還可能指向某種心靈狀態。見證白色恐怖時代，最年長的葉石濤，其「原初場景」或許尤為能說明此事。就在半自傳小說〈紅鞋子〉中，記載的明顯是他被捕當晚的親身經歷。<sup>76</sup>那個晚上他首先去看了一場名為《紅鞋子》的英國芭蕾舞電影，劇情描繪一個首席芭蕾舞星「在愛與藝的相剋中」，穿著紅鞋子跳樓自盡的故事。這故事「刺激他產生了極其浪漫的情懷[……]看完了電影，淚眼朦朧的看著高掛在舞廳上空的秋天下弦月，他的心還在《紅鞋子》的極美鏡頭上徘徊流連。」<sup>77</sup>，然而看完電影返家後，等待他的卻是遭熟人密告而被捕的命運。葉石濤描述在混亂和迷惑中被銬離了家門的主角，上了警察局的紅色吉普車後，「往昔快樂的生活情景如一齣齣的電影鏡頭在眼前閃過去。簡阿淘禁不住眼淚滂沱的滴下來。只是他還搞不懂他為什麼被捕。」<sup>78</sup>。

在這段敘述中，我們首先會注意到的，是一個巨大的反差，同時存在於這個「命中註定」的夜晚：藝術的、浪漫美的、影像的經驗；對比於背叛的、粗暴的、不明的遭遇。這個夜晚的前半段越是美好，後半段就越是殘酷。他越是「搞不懂他為什麼被捕」，便顯得「被捕」的荒謬。作家在這樣一個「原初場景」的再現中，或許是企圖暗示我們：在白色恐怖的時代，僅只是對於藝術與美的純然愛好（「在愛與藝的相剋中」），都可能埋下了不祥的種子，讓人付出極大的代價。

然而，很快地，我們同時也注意到自篇名至內文，無所不在的「紅色」意象。正如我們知道白色恐怖時期獄中政治犯有「紅帽子」之稱<sup>79</sup>，陳芳明也曾指出「紅鞋子」之「紅」所隱涉的社會主義思想隱喻<sup>80</sup>。至此我們可能若有所覺，在那樣

<sup>73</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 133。

<sup>74</sup> 李渝，〈傷癒的手，飛起來〉，《溫州街的故事》，頁 91-92。

<sup>75</sup> 李渝，〈八傑公司〉，《應答的鄉岸》（台北：洪範書店，1999 年），頁 58。

<sup>76</sup> 包括回憶錄《一個台灣老朽作家的五〇年代》（台北：前衛出版，1991 年）、或多次受訪的口述中，都能找到茲堪對照的映證。

<sup>77</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》（台北：草根，1994 年），頁 57-58。

<sup>78</sup> 同上，頁 59。

<sup>79</sup> 「就戒嚴時期政治案件之本質而言，可以概括為兩大類：即匪諜（紅帽子）案與臺獨（白帽子）案。」參見侯坤宏，〈戰後台灣白色恐怖論析〉，《國史館學術集刊》第 12 期（2007 年 6 月），頁 152，以及廖中山，〈少年台灣與台灣少年〉，見陳三興，《少年政治犯非常回憶錄》（台北：前衛，1999 年），頁 12。

<sup>80</sup> 參見陳芳明，〈白色歷史與白色文學——葉石濤與藍博洲筆下的台灣五〇年代〉，《典範的追求》



的一個年代，藝術愛好之「有害」或「無害」，或許只是某種「假議題」；真正的關鍵仍在於社會主義思想。正如簡阿陶遭到逮捕並非由於當晚觀看的電影、甚至也非案由的多年前一個「讀書會」本身，「知匪不報」是其罪名，其中關鍵仍在於過去「不慎」結交了懷抱社會主義理想的地下黨人。然而卻在這樣一個「原初場景」中，關鍵往往隱身成為了某種密碼，正如同我們在李渝那裡的發現：秘密是公開的，「景觀」是「不見」的。在此，陳映真的直言不諱，或許可作為有力的補充：「總的來說，文學、藝術、電影的檢查是存在的。但是，三十年來，台灣幾乎可以說，從來沒有一個作家單單為了他的作品受到監禁、迫害和羞辱。一九六八年我坐了牢，但卻與我的作品無關。」<sup>81</sup>；我們忍不住要問：如果連創作者都並非因為作品而受害，「讀書會」想必往往也並非真因為「讀書」而敏感，那麼小說家在對於「原初場景」的追憶中，透過強調自己對於藝術的愛好、放大因為文學而受牽連的形象，希望達致的效果，會是什麼呢？在這些原初場景的「版本」中，透過「不見」、遮蔽、或是避重就輕的敘事技巧，效果上（無論是不是出於作者的刻意），無疑強化了某種「無辜受難」、「清白無瑕」的形象，進而催化出了某種「無辜敘事」的套路，無意間在文學中也證成了「被壓抑的左翼運動史」現象，值得我們於後另闢專章討論。<sup>82</sup>

### 第三節、見證 V.S 看客：台灣白色恐怖小說中的「示眾」

有一回，我竟在畫片上忽然會見我久違的許多中國人了，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的神情。據解說，則綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍著的便是來賞鑑這示眾的盛舉的人們。<sup>83</sup>

——魯迅，〈《吶喊》自序〉，1922年12月

此後回到中國來，我看見那些閒看鎗斃犯人的人們，他們也何嘗不酒醉似的喝彩，——嗚呼，無法可想！<sup>84</sup>

——魯迅，〈藤野先生〉，1926年10月

我們很容易察覺，在台灣白色恐怖小說中的「原初場景」，往往是一場槍決、

---

（台北：聯合文學，1994年）。

<sup>81</sup> 陳映真口述，韋名訪談整理，〈陳映真的自白：文學思想及政治觀〉，收錄於《七十年代》月刊（1984年1月），後收入陳映真，《思想的貧困》（台北：人間，1988年）。

<sup>82</sup> 關於白色恐怖小說中「無辜敘事」，可見第四章討論。

<sup>83</sup> 魯迅著，楊澤編，〈《吶喊》自序〉，《魯迅小說集》（台北：洪範，2004年），頁466-467，

<sup>84</sup> 魯迅著，楊澤編，〈藤野先生〉，《魯迅散文集》（台北市：洪範，1995年），頁65。



或槍決結果的「示眾」。這個現象易於使人聯想到王德威所說的：「早在魯迅觀看中國間諜被砍頭的回憶文字裡，就已經銘刻了一種傷痕，這傷痕既是暴力施加於身體的見證，也是暴力的『文本』記號。[……]指向一個矛盾的欲望——一方面想要抹消，一方面卻又一再重訪暴力的現場。」<sup>85</sup>，一方面，我們同樣可以在台灣白色恐怖小說層出不窮的「示眾」場面中，看見這個矛盾的欲望；另一方面，我們也應該敏銳地注意到這些示眾場面中「看客」的「變體」：白色恐怖小說中的白色恐怖時代，「看客」往往不只是看客，而常常同時是「被砍頭者的同志」、「被砍頭者的親人」……甚至敘事者本身便是「即將被砍頭者」。當王德威直指魯迅的敘事位置「是『觀看』中國人『觀看』殺頭的好戲。這樣的游離位置引發了道德的歧異性[……]他其實採取了居高臨下的視角。[……]魯迅於此反成指點批判看客的高級看客」<sup>86</sup>，那麼同時擁有受難經歷的台灣白色恐怖小說家的位置，勢必擁有了獨特的觀點。

首先，郭松棻在〈今夜星光燦爛〉的槍決場景中，對看客的反諷式描寫，易於使人聯想到李渝的〈號手〉，也易於使人聯想到魯迅。即將伏法的將軍因為沒有遺言，讓「刑場的人都失望了。[……]而最令他們感到驚異的是這位將軍的儀態。」<sup>87</sup>。在這兩篇小說中，相同的是看客的漠然與庸俗；例如李渝〈號手〉中被行刑的號聲「深深的感動了」的「我們」，正反襯了被槍決者「從容的演出」。當郭松棻於小說最後描寫：「從他的胸前及時走出來他們看不見的一個人——那就是他的那個鏡中人走出了鏡子。」那之中複雜而多重的「看」與「被看」、「可見」與「不可見」的關係，精彩辯證了示／眾之間的相對與相生。

同樣承繼了魯迅對於「看客」的描寫與批判，陳映真在〈夜霧〉中，描寫的是一個「示眾」場景的「變體」。時空在解嚴之後的台灣資本主義社會，曾為特務的主角與昔日經辦的政治受難者，在「日本人開的一家大百貨公司」狹路相逢時，遭到對方當街控訴追問：「我想問個明白，當時你們何苦睜著眼瞎編派，硬派我們是奸匪……[……]你們何苦，我們家破人亡呀……」<sup>88</sup>，而感到「現在我像一個被押往法庭上的重罪犯。[……]我想我一定會被在這百貨公司裡的人眾揪住，亂拳打死。」<sup>89</sup>。然而，這個原應是一個示眾的、公審的場景，卻只引來成群「佯裝不知」、「若無其事」、「事不甘己」的「看客」：

「那個人一定是個瘋子。」那滿面脂粉的胖太太笑著對我說。我心境慘側

<sup>85</sup> 王德威著，余淑慧譯，〈傷痕記憶，國家文學〉，收錄於李爽學主編，《異地繁花，海外台灣文論選譯上》（台北：國立台灣大學出版中心，2013年），頁201。

<sup>86</sup> 王德威，〈從頭談起——魯迅、沈從文與砍頭〉，《小說中國——晚清到當代的中文小說》（台北：麥田文化，1993年），頁18-19。

<sup>87</sup> 郭松棻，〈今夜星光燦爛〉，《奔跑的母親》，頁274、275。

<sup>88</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁116。

<sup>89</sup> 同上，頁115、117。

地笑了。但我注意到滿場鼎沸的人群中皆都若無其事，拎著滿載的購物袋，笑容滿面。沒有一個人在意張明的淒厲的叫罵，有人看著張明竊竊私語，有人對他咧著嘴笑。[……]我彷彿覺得張明在聲嘶力竭地向整個城市叫喊，而整個城市卻報之以深淵似的沉默、冰冷的漠然、難堪的竊笑，報之以如常的嫁娶宴樂，報之以嗜慾和麻木……<sup>90</sup>

陳映真對圍觀看客犀利而「寫實」的描寫，無疑脫胎自魯迅。然而在這個示眾場景，過去曾「被砍頭的」獨異個人（前政治犯張明），仍然位於視覺中心點，被看客的視線所包圍，並不能因為事過境遷而得到「翻案」的地位；而過去的「砍頭者」、也是現在理應「伏法」的自覺「重罪犯」（前特務李清皓），卻在眾目睽睽之下隱身成了看客的一員，也能輕易逃脫了。看客的漠然沉默、心不在焉、若無其事，再一次發揮了「作用」。新時代的「看客」在此並未絕跡，反而成為了更加虛無的、「籠罩著這大城市的夜霧，無所不在、陰狠、寒冷的白色的夜霧……」<sup>91</sup>，成為遮蔽受難者／見證者歷史創傷的幫凶。

不只陳映真，台灣白色恐怖小說中的示眾場面與「看客」描寫，雖深受魯迅影響，卻多半在其「麻木」、「酒醉似地」形象之外，有所變體。例如在郭松棻《驚婚》中，男主角亞樹曾作為他人槍決現場之「看客」（「於是我也就擠在人群裡」），而在小說中以再也「離不開那鬼影」的形象受困終身。乍看之下，郭松棻提供了一個迥異於魯迅經典中麻木無感的「看客」形象的可能：看客」在示眾場面的無動於衷，或許顯露的並非無動於衷，而是某種視覺創傷性的「時差」，需要時間的消化（或無法消化）。或者，如果說魯迅對於「看客」的批判，是鐵屋子中清醒者對熟睡者的批判，那麼郭松棻是暗示了熟睡者被喚醒的可能。

然而，另一方面，如果亞樹的抑鬱終身，是作為了魯迅關於「鐵屋子」的難題：「從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚起了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的苦楚，你倒以為對得起他們麼？」<sup>92</sup>的一種答案，那麼郭松棻便似乎又與魯迅一樣悲觀、甚至只有過之而無不及了。<sup>93</sup>旁觀他人之苦痛，是因為想要追蹤歷史的苦痛；然而對歷史苦痛之追蹤，終成為自身苦痛的來源。當郭松棻寫道，主角亞樹終其一生都在三個叔叔的死亡，與父親「不知為何」的倖存之中拉扯：「三個叔叔死在他很小的時候。就是這一點，他和父親疏遠了。」<sup>94</sup>，我們看見的，不只是受難者的創傷，也是倖

<sup>90</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 117、118。

<sup>91</sup> 同上，頁 119。

<sup>92</sup> 魯迅，〈《吶喊》自序〉，《魯迅小說集》，頁 469。

<sup>93</sup> 魯迅原文中，面對此一難題友人企圖說服：「然而幾個人既然起來，你不能說決沒有毀壞這鐵屋的希望。」魯迅是明顯持有較為悲觀的看法：「是的，我雖然自有我的確信，然而說到希望，卻是不能抹殺的，因為希望是在於將來，決不能以我之必無的證明，來折服了他之所謂可有……」出處同上。

<sup>94</sup> 郭松棻，《驚婚》，頁 23。

存者、與見證者的創傷。

而這個創傷，不能不說是執刑者的有意為之。葉石濤曾在〈夜襲〉中，描寫了一個協助了地下組織簡阿淘等人夜襲行動、而成「替死的犧牲羔羊」的鄉長，遭到公開槍決、「以儆示眾」<sup>95</sup>的場面。幾乎全村的人都趕來圍觀。葉石濤描述：「他們出奇的沉默，步伐沈重地成隊走去，這好比是出山時，同牽一條繩子的悼喪者，也許這批群眾裡也有人抱著好奇心，欲一睹槍決的情景吧。但沒人敢將這意思表達出來，[……]在無聲無息的沉默中，槍決乾淨俐落的進行。」<sup>96</sup>。沉默本是「看客」最鮮明的特徵，然而此刻混在圍觀群眾之中的不只置身事外的看客，還有「咬緊牙關」、不能作聲的「始作俑者」：

「那麼要槍決林鄉長是真的了！」簡阿淘混在一群戴笠的中年農婦間，注視著空蕩蕩的草地，猛地一股吶喊從喉嚨中衝出來。他咬緊牙關忍住，握緊了拳頭。<sup>97</sup>

同樣涉及「看客」中的「異質性」，同樣描寫與臨刑者關係匪淺、卻只能隱身於「看客」之中的悲哀，小說〈月印〉<sup>98</sup>中，有郭松棻筆下最經典的一個槍決場景。在不知情的狀況下，妻子文惠成為了丈夫鐵敏地下組織工作的告發者，終使丈夫被槍斃於馬場町上。與〈夜襲〉中的「簡阿淘」一樣，〈月印〉中的文惠，置身群眾之中，同樣只有無聲的吶喊：

「敏哥。」

她想從這邊大聲喊他。

她沒有喊出來。她只在心裏這麼叫了一聲，膽怯怯地。<sup>99</sup>

無聲的視覺場面，是這些示眾場景的共相。然而，相較於葉石濤的〈夜襲〉，在知情者／同志（簡阿淘）的眼中，受刑的鄉長仍能顯露出某種程度的崇高感（sublime）與英雄性：（「他的臉色蒼白憔悴，可是他的一雙炯炯有神的眼睛卻目不轉睛，盯盯地看著遠方碧藍的天空，好似那遠方隱藏著解開不了的自由與幸福的謎題似的。」<sup>100</sup>），在〈月印〉中，郭松棻書寫妻子目睹丈夫及其同志將臨槍決前的場景卻是：

<sup>95</sup> 葉石濤，〈夜襲〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 14。

<sup>96</sup> 同上，頁 15-17。

<sup>97</sup> 同上，頁 17。

<sup>98</sup> 郭松棻，〈月印〉，《奔跑的母親》，頁 15-112。

<sup>99</sup> 同上，頁 104-105。

<sup>100</sup> 葉石濤，〈夜襲〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 16。

大家擠在草繩邊，淚眼爭看，都想遠遠認出自己的親人。

突然，從蠢動的人頭中，她看到了敏哥。

站在卡車上卻一動也不動。是他，錯不了。

然而那麼遠，那麼短暫的一瞬間，接著又看不到了。

文惠連看都來不及看清楚。

只看到風吹起了他那一頭濃密不馴的長髮，在卡車上。

然後看不見了。

[……]

「那是阿敏了。」

母親突然大聲啣叫起來。

可是文惠再伸頭看，卻是看不到了。

才一瞬間的工夫，他們又統統不見了。<sup>101</sup>

複沓的「看不到」、「看不見」，阻絕了妻子的視線、也阻絕了一對夫妻的最後一面，同時刻意減省任何心緒的描寫。一時間，那因著過度的震驚而顯得恍惚的妻子，表面看上去，只與麻木圍觀現場的「看客」並無二致。當郭松棻描述文惠身處馬場町刑場時恍惚自問：「這不是戰前和敏哥一起來看過馬戲團的地方嗎？」、「這不是日據時代的競馬場嗎？怎麼會……」<sup>102</sup>，是政權的快速更迭與覆寫，造就了快速變化的地景，使人不知今夕何夕；然而直到故事最後，是小說家刻意掩蓋的、關於鐵敏革命事業的細節，使得「文惠還是想不通。」：丈夫究竟「做」了什麼？為什麼這麼做？什麼時候開始的？……太多沒有被交代的問號，即使是已知彼夕何夕的讀者，也只能感受自己與女主角同樣的無知<sup>103</sup>。於是，再一次地，呼應了本文中關於文字作為一種遮蔽物，只悖論地以其「空缺」、以其「匱乏」、以其「不見」，再現了一整個「不（可）見」時代的討論。

另一方面，當郭松棻勇於啟人深思地，選擇一個受難者家屬的角色，而讓她作為「告密者」與「看客」的角色合體；愛人並非同志。那巨大的悲哀，不只顯現了時代的荒謬，也顯現了每一個獨異個體壓抑而孤立的處境。那裡面有一整個時代的感覺結構在作用。1984年發表的〈月印〉，在解嚴前夕，同時挑戰了黨內的敏感神經、與黨外的主流論述，而白色恐怖時代的眾多細節，例如地下黨的存在、

<sup>101</sup> 郭松棻，〈月印〉，《奔跑的母親》，頁 104-105。

<sup>102</sup> 同上，頁 103。

<sup>103</sup> 同上，頁 111。



左翼思想的伏流、以及最重要的：誰究竟應該為丈夫「鐵敏」的死負責？我們都知道小說家的答案絕不（只）是妻子文惠。凡此種種問題，也將漸漸浮上檯面。

於是，葉石濤的〈線民〉便特別值得一提。〈線民〉是葉石濤少數不以「簡阿淘」作為主角的白色恐怖小說，卻反而因此顯露了更加值得玩味的、弔詭的白色恐怖受害者心象。如果〈月印〉的鐵敏，在魯迅式示眾場面中、是屬於「獨異個人」的「被砍頭者」；那麼〈線民〉中的黃知高，便明顯屬於「庸眾」中的一員。在此，葉石濤將一位猥瑣的告密者，置放於「示眾」的場景中央。我們首先必須注意到這一個畫面的弔詭：黃知高是作為一位熱心告密、「忠心耿耿」的線民，在收集證據的同時，卻被當局誤認為秘密集會的農民組織同夥，一併逮捕。小說結尾（也是整本《台灣男子簡阿淘》白色恐怖小說集的結尾），是聲淚俱下大聲喊冤的告密者，與他原有意檢舉的一群「叛徒」被特務們銬在一起。當黃知高「禁不住滿腔悲傷，抽抽噎噎的哭了起來」，葉石濤寫：

在他周圍的那一群叛徒始終不發一言，冷然看著這一幕好戲，這時候禁不住高興，幸災樂禍但仍然規矩地低著頭，卻個個開懷大笑，笑得人仰馬翻。<sup>104</sup>

在這裡，令人驚異地，「看」與「被看」的關係經過了重新洗牌。「看客」成為了那些有志之士、獨異個人。當故事結束在黃知高的哭聲，和「叛徒」的轟然大笑後，弔詭也隨之油然而生：在這個場景中，究竟誰是真正的「無辜者」？是地下組織的成員？還是遭「誤認」的黃知高？

王德威和周蕾都曾在討論魯迅的幻燈片事件時，借用傅柯《規訓與懲罰》中關於公開處刑的討論，指出「肉體恐懼、集體驚恐，必須深深烙印在觀看者記憶中的意像」<sup>105</sup>、「就我們對世界上行刑制的了解，旁觀者完全有可能屬於行刑者有計劃安排的一部分，用以警示公眾」<sup>106</sup>。這個「警示」的作用當然不只面向群眾，也面向與被行刑者有同樣處境的獄友；比如葉石濤小說〈牆〉中便曾觸及，簡阿淘與獄友們被特務們以假作行刑、愚弄戲耍的經過<sup>107</sup>。然而，固然群眾的圍觀原是示眾場景設計的一部份，是殺一儆百、也是規訓與懲戒的無上權力彰顯，王德威卻也曾以《阿Q正傳》為例，提示我們：群眾對「大觀」式刑罰是既怕且愛，「群眾的笑聲未嘗不使殺頭的威嚇警惕意義大打折扣，從而搖動了執法者嚴肅的權威性。」。於是，魯迅作為一位啟蒙者的弔詭於焉誕生：如果「他似乎並不排斥使砍頭成為可能的那套道德與政治思維模式。」，把砍頭「真當回事兒」

<sup>104</sup> 葉石濤，〈線民〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 175。

<sup>105</sup> 轉引自周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁 37。

<sup>106</sup> 出處同上，頁 25。

<sup>107</sup> 葉石濤，〈牆〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 69-78。

的魯迅，反倒可能是無意間附和了統治者設計砍頭示眾的初衷。<sup>108</sup>

同樣地，如果誠如上述，圍觀群眾的麻木反應，可作為一種無懼於迫害與刑罰的顛覆效果，那麼在葉石濤的〈線民〉的最後場景中，「看客」般圍觀告密者黃知高的「叛徒」／志士，面對遭到特務不分青紅皂白逮捕、同是白色恐怖時代天涯淪落人處境的黃知高，卻只報以「冷然」、「大笑」、「幸災樂禍」，無異於也把這套「羅織」、「錯抓」的治術「真當回事兒」了。存在於政治犯與告密者表面的對立關係之上，那一個更高的宰制的存在（「當局」），在此被借力使力、反倒成為了一種快意恩仇的制裁者。小說就這樣結束在（被）告密者的哭聲，「叛徒」的哄然大笑，以及被描述為「永恆」的沉默之中。

最後，我們可以自李渝近作〈三月螢火〉<sup>109</sup>，看見台灣白色恐怖小說中，擺盪在「見證」與「看客」之間的軌跡，以及迴旋往復的「可見」或「不可見」的辯證。其中顯現出來的、對「見證」的悲觀與失落，源於對「看客」的悲觀與失落。並且這份悲觀，並不因解嚴已近三十年，而得到紓解；無論解嚴後政治情勢的變遷、言論空間的開放、罪名的平反或補償……甚至是新史料的出土，都無法成為救贖的來源，甚至只讓人感覺滄海桑田。不該發生的都業已發生，只有各式悲哀將與時俱進，在現代主義的年代，也在後現代主義的年代。敘事者偶遇一位甫出獄的政治犯，聽他描述曾親身目睹一場處決、被作為獄中管訓的一種手段：

那是一個深夜，被人叫醒起來，匆匆被加上手銬後和幾個人一起給催趕上卡車，送到了那河灘。

「太可怕了，準備處決你們嗎？」

「不，不是，是要大家看一場處決。」他說。

說清楚點，我要求。

那是一個晴朗的夜晚，月亮特別好，清楚得像白天一樣。

「這是有意的挑選。」我說

除了水流和腳步在石子上踩動的聲音，河岸的空間靜極了。然後你聽見槍上膛，槍聲響起，像隔巷在爆米花。

「然後呢？」我問。

「然後再是腳步凌亂移動在碎石上的聲音。」

<sup>108</sup> 王德威，〈從頭談起——魯迅、沈從文與砍頭〉，《小說中國——晚清到當代的中文小說》（台北：麥田文化，1993年），頁19。

<sup>109</sup> 李渝，〈三月螢火〉，《印刻文學生活誌》第110期（2012年10月號），頁224-234。

「然後呢？」我問。

「然後，」他嚇嚇地第一次笑出了聲，「然後就又給驅上卡車押送回來了。」<sup>110</sup>

這段敘述中，我們應該注意李渝敘事中空白與斷裂的痕跡。面對他者的一再追問（「然後呢？」），應是視線極佳的晴朗月夜，在敘事中，卻全數代以聽覺的摹寫，親眼之目睹再無法重述、無法「得見」。在此，「看客」與「被處決者」的關係，被統治者的治術有意地重疊了：巨大的視覺性創傷，失落了「見證」的可能。當敘事者建議對方寫下獄中經歷：「應該寫出來，讓大家都知道，否則不是白白關了一場？[……]你可以發揮作用的，很多人在等著你發言，等著你行動，這是你的資本。」<sup>111</sup>，對方的答覆是：「這個社會已經什麼都不再需要了。」他說，「我能給這社會的，這社會能給我的，都已經變成了零。」<sup>112</sup>。

周蕾曾在對魯迅「幻燈片事件」中的討論中直指：「視野與視覺性對魯迅來說意味著威脅。」<sup>113</sup>；這一威脅促成魯迅寫作生涯的「開始」，也可以被解釋為魯迅作為一個旁觀者（看客）的回應。：

儘管魯迅的「答案」是從事寫作，視覺性的威脅效應將始終噩夢般地纏擾他。他在不期然中遭遇到的幻燈片展示內容將是魯迅以及他的知識份子朋友在未來寫作時的主要關懷。<sup>114</sup>

於是，顯然地，如果說在大屠殺文學中，我們可以找到無數說法，為書寫找到「拒絕遺忘」、「留下見證」、「不再發生」（Never again）的進步意義；在台灣白色恐怖小說的見證文學中，其動能卻只彷彿始終擺盪在「見證」與「看客」的兩種視線之間，「變成了零」。自然，寫作本身無疑便具有「見證」的意義，而選擇「白色恐怖」作為小說主題，無論小說的內容本身如何強調著「不可見證」性，也已經後設地作為了一種見證。然而，當我們離開形式，檢視台灣白色恐怖小說的內容，很容易就可以發現，似乎是魯迅看過的幻燈片，不只成為了他自己的、也成為了四位作家的夢魘；那看客們的麻木、沉默，是作家們內心最深沈的恐懼。「看客」越值得批判，「見證」可能就越顯得悲觀。因為從魯迅那裡，他們察覺：視覺性的本身，便可能意味著威脅。

另一方面，雖然經由種種「看客」性質的變體中，我們看見了台灣白色恐怖小

<sup>110</sup> 李渝，〈三月螢火〉，《印刻文學生活誌》第 110 期（2012 年 10 月號），頁 230。

<sup>111</sup> 同上，頁 228-229。

<sup>112</sup> 同上，頁 229。

<sup>113</sup> 周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁 27。

<sup>114</sup> 同上。

說中的「看客」，除了魯迅的影響，還有其自身特殊的現象：任何一個白色恐怖作家都身兼了多重的角色，他們可能同時是受害者、倖存者與「看客」；而他們筆下的「看客」，又往往不只是看客，而常常同時是「被砍頭者的同志」、「被砍頭者的親人」、甚至敘事者本身便是「即將被砍頭者」……。然而，經由這種特殊的角色設定偏好，台灣白色恐怖小說卻只顯露了其更巨大、更無力的悲哀與悲觀傾向：即使「看客」之中具有了異質性、即使與「看客」的關係匪淺，也不能因此而為受刑者帶來任何救贖。相反地，我們只看見「不可見性」的一再強調——無論「看客」是誰，「看客」的存在，只代表了徒勞的「見證」。

於是，於台灣白色恐怖小說中，群眾或「看客」的存在，儼然有取代國家暴力、成為見證者最大敵人的態勢；幾乎每一位劫後餘生的小說家，都戮力於描寫示眾的場面、與圍觀的「看客」。那是王德威所說的「一方面想要抹消，一方面卻又一再重訪暴力的現場」的矛盾的欲望，卻也彷彿是台灣白色恐怖小說的書寫，就這樣跳過了整個紐倫堡大審判，直接進入了漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt, 1906-1975）對於「邪惡的庸常性」（the banality of evil）<sup>115</sup>的討論——而那關於「邪惡的庸常性」的討論，或許正是魯迅關於「國民性」的討論，也是發生在李渝〈菩提樹〉中本省籍知識青年（日後將成為白色恐怖受難者）及外省籍啟蒙師長之間的討論；而很可能將開始與某種「不同意」有關：

經過這樣的歷史，仍能維持完整，是存在著一種民族主義的緣故。父親口鼻之間吐逸出藍色的煙霧，飄繞在紗窗的那邊。

而中國民族性裡最偉大的，父親接著說，莫非就是這民族主義了。

他抬起了暗中的臉。

可是，國民性裡的驕妄愚昧無理，也正來自這民族主義呢。

纏結在裊裊的藍煙中，這是那晚他開始不同意父親而說的一句話。<sup>116</sup>

#### 第四節、技術化視覺性的介入：看得見與看不見白色恐怖暴力

記憶越來越變成不是回想一個故事，而是有能力回想一張照片。

——蘇珊桑塔格（Susan Sontag）<sup>117</sup>

<sup>115</sup> 關於「邪惡的庸常性」定義與討論，參見漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）著，施奕如譯，《平凡的邪惡：艾希曼耶路撒冷大審紀實》（台北：玉山社，2013年）。

<sup>116</sup> 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》，頁166。

<sup>117</sup> 蘇珊桑塔格（Susan Sontag）著，黃燦然譯，《關於他人的痛苦》（上海：譯文出版社，2006



承繼前文所有討論，我們可以初步地看見了台灣白色恐怖見證者書寫時，暴力的「可見」或「不可見」，往往是文學再現的重點，成為文本視覺性特色的來源。那些關於「看」或「被看」，失蹤或示眾，「見證」或「看客」，「空白」(lacuna) 或「刺點」(punctum)……等等的無窮辯證，其中濃濃的悲觀與不確定性，挑戰了「文字」遠古以來作為一種傳統的、見證載體的地位，使其不得不在巨大的暴力與集體創傷中，不自主地顯露出了動搖；也暗示了台灣白色恐怖見證文本與「技術化視覺性」(the Technologized Visuality) 的頻繁互動關係。

所謂「技術化視覺性」意指通過現代媒體如攝影、幻燈片、電影等科技或機械運作而產生的視覺影像，而有別於肉眼的視覺。當革命性的技術發明，透過特寫等微物放大與擴張的效果，提供日常肉眼前所未見的炫目與怪異視像，將同時改變了人們感知世界的方式，帶來震驚 (astonishmen) 的視覺體驗<sup>118</sup>。周蕾曾在她對於魯迅幻燈片事件的著名討論中提到，「技術化視覺性」是檢視現代媒體與中國現代文學關係的有效途徑：

在二十世紀，正是由新媒體如攝影和電影所帶來的視覺性力量促使作家改變了對文學本身的思考；無論是有意識或是無意識，新的文學樣式無可爭議地完全被媒介化了，其自身內部包含了對技術化視覺性的反應。<sup>119</sup>

對此，羅崗認為，周蕾可惜沒有深入討論中國現代文學在面臨「技術化視覺性」挑戰時究竟做出了怎樣具體的回應。僅只「大而化之」地把文學寫作看作是次一等的、「回歸傳統」式的逃避方式，顯然低估了中國現代作家在視覺生產領域中所做出的不懈努力：

這種努力不僅指的是現代作家積極介入到電影、攝影和畫報等新興的圖像傳媒領域，更重要的是他們如何用文學創作來化解、容納和提升來自圖像領域的刺激和震驚，從而在某個特定的方面激發出文字前所未有的視覺潛能。<sup>120</sup>

本文認為，正是在台灣白色恐怖見證小說中，我們可以明確指認出羅崗所期待看見的「文字的視覺潛能」。誠如前文中種種台灣白色恐怖文學特徵：那些對於原初場景的視覺性描摹，往往以場景代替了敘述；而那些敘事性語言止步與斷裂之處，又以不連續句法建構了具有空間形式感的小說。意識流或大量的自由間接引語，營造出具有壓迫感的長鏡頭；破碎的多視角敘事，像是「特寫」或「閃

---

年)，頁 82。

<sup>118</sup> 參見周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁 22-30。

<sup>119</sup> 同上，頁 35-36。

<sup>120</sup> 羅崗，〈視覺互文、身體想像和凝視政治——丁玲的《夢珂》與後五四的都市圖景〉收錄於《華東師範大學學報》第 5 期（2005 年）。

回」等節略、剪輯和焦點化的電影語言。而台灣白色恐怖小說中尤為借重的蒙太奇手法，同源於電影敘事的分場段落轉換，尤其在各種今昔對比、時空交錯的需要中，頻頻隱喻了暴力與創傷的陰魂不散。可能源於四人或多、或少的現代主義美學教養，也可能來自白色恐怖時代的感覺經驗結構作祟。本文的最後一部分，便將檢視畫報、圖像、攝影、電影等「技術化視覺性」，如何介入了白色恐怖的見證與書寫；而台灣白色恐怖文學，又是如何化解、容納、和昇華來自圖像的刺激和震驚，而在哪些方面激發出了文字前所未有的視覺潛能。

## 一、報紙與照片的規訓

從砍頭到槍斃，從公開處決到告示宣佈，白色恐怖時代「示眾」的形式與意義，想必與傅柯的時代已有不同，然而其精神仍一脈相繼。或許有形的「場面」已難得見，但只要「懲罰」仍在，即使轉變了形式，「規訓」也持續透過其他形式存在。誠如周蕾在魯迅幻燈片事件中所察覺的：「技術化視覺性」的介入將取代直接的觀視，成為震驚體驗、恫嚇人心的全新戰場。當行刑場面漸次移師到了媒體，透過官方宣稱、告示、報紙……處刑也就發生在收音機、車站公告欄、報紙版塊角落上……無處不在的刑場，無處不在的示眾，無處不在的白色恐怖。

陳映真〈山路〉中的千惠，是由報紙得知受自己兄長連累的楊國坤的死訊、以及黃貞柏終身監禁的判決，才開啟一則關於罪與罰、恩與情的故事；而郭松棻〈草〉中，敘事者探索友人長年神秘難解的憂鬱多時，最後卻是一塊被貓爪不經意撕下來的報紙、在「一個不顯眼的角落裡」揭曉作結：「他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。」。李渝的白色恐怖小說中，總頻頻出現關於「剪報」的敘述；〈夜煦〉是其中最具有代表性的、幾乎透過剪報內容在推進敘事的小說。當用以作為故事中心角色「女伶」生平交代的工具時，「剪報」同時也儼然是小說的主題／主角：

對於這位女伶，我的朋友說，從小我就有一種莫名的嚮往，偷偷把她在報上的照片剪下藏起來。[……]隨著剪貼本的變厚，時間過去。一年春天的某天，報上登出這位女伶的結婚的消息並且配上了大半頁的照片，[……]消息少了下來，除了文藝版一小段報導她如何參加某某慈善義演之類外。豔美的劇照也為家居照所取代。[……]她的消息更少了。然而我仍注意著報紙；這是我和她保持聯繫的唯一的媒介，無法預期不可信任每天讓你失望又讓你希望。你今天在撿起報紙打開報頁一眼看過各條新聞時失望，同時又馬上對明天當報紙從牆外扔進前院從水泥地上撿起的那一刻寄滿了希望。<sup>121</sup>

<sup>121</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁6、7、8、9。

消息沒有了；消息越來越熱鬧；甚至除主報以外還出現了增刊或號外；這是國軍打下米格機的日子。一天竟打下了十七架之多，以最大的紅體字印在第一版。<sup>122</sup>

白色恐怖時代，由主政者掌控的報章雜誌媒體上，你想知道的消息總是很容易就「沒有了」，而「熱鬧」的消息，都是主政者希望你知道的、型塑集體認同意識、屬於復興基地的「好消息」。有趣的是，女伶此一時代人物在李渝筆下，一方面明顯擔負了國族的寓言，卻又隱隱與之對立，顯露出對抗大敘述的潛力：

這件案子牽涉進不少人，一連被調查約談質詢被捕下獄。城市嘩然，島嶼轟動。幾乎每個人都是目擊者如果不是共犯，因為每人都能提供各種不同的細節內幕過程前因和後果。年輕美麗的她的照片重新出現在每種新聞媒體上，盈盈地笑著，迎面而來無論你走到哪兒。連她小時候的照片也都給翻找了出來，一篇篇一張張一頁頁的報導隨談雜文憶舊告訴了她的身世是怎樣地從棄兒變成了首席紅伶。重新翻出來的過去喚醒了填補我們平日不曾留心的對歷史和時代（你知道韓戰是幾年開始打的一江山是什麼時候丟掉的史大林是哪一年去世的）和對她的瞭解。<sup>123</sup>

另一方面，小說中以令人難以忽視的大量意識流或蒙太奇手法，透過「剪報」此一載體與象徵物，羅列著兩岸對峙期間的台海戰役與匪諜新聞。不只產生壓迫與焦慮的效果，也彷彿再現了台灣白色恐怖時代集體記憶、與整體視聽氛圍：

突然以匪諜的身份再現是多麼令人吃驚。你的腦裡只有前邊這一段報導不斷重複出現在你上課的時間下課的時間考試的時間吃便當的時間和人講話的時間作練習的時間等公共汽車的時間。你一直不斷地看到這一段報導像重放的一節電影重複地從眼前走過：

### 匪諜畏罪逃亡

### 匪諜畏罪逃亡

吊在公共汽車賣票亭的屋簷的鐵絲上的一排的早報晚報新聞雜誌和地攤上的一排早報晚報新聞雜誌和書店裡排成一排的早報晚報新聞雜誌重複報導。匪諜是獐頭鼠目的在臉的正中央用橡皮印打一個「匪」字的人，怎麼能和這麼好看的人連在一起呢？<sup>124</sup>

類似的場面，郭松棻也不陌生：「台灣在一九四七年二二八事件之後，有好

<sup>122</sup> 同上，頁9。

<sup>123</sup> 同上，頁13-14。

<sup>124</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁10-11。

幾年的時間，在報紙上都可以看到匪諜被殺的新聞，那時我家是訂《台灣新生報》，每天看到的新聞就是殺！殺！到底是不是匪諜，沒有人知道。」<sup>125</sup>。當李渝也在小說中不斷喃喃：「你知道新聞快照實在顯不出什麼真相」<sup>126</sup>、「沒有人知道真相是什麼。」<sup>127</sup>，並且不厭其煩地寫道：「這是人常常在突然間就不見了失蹤了再也沒有回來從世界上消失了的年代」<sup>128</sup>，有示眾場面可看，有看客可供指認的，於此，已經是一個古典的年代。「可見」，才有見證的可能；「看客」無從看起，無從聚眾的、人人突然就「不見」了的年代……召喚出的唯有虛無與蒼白的「不存在」。這是台灣白色恐怖書寫的內容、也是形式。是作家身處年代的感覺結構，也是他們所經營出的、文本內的感覺結構。

## 二、電影與錄像的懲罰

在葉石濤的〈紅鞋子〉中，有一場具有白色恐怖「史前時代」意味的觀影經驗。一個平常的秋夜，簡阿淘飯後離家散步，先是「忽然那電影院的巨幅廣告希隱了他的注意」，得知那是一個首席芭蕾舞星在「在愛與藝的相剝中」穿著紅鞋子跳樓自盡的故事後，葉石濤寫到：「那巨幅廣告不知是哪一位市井畫家所畫的，芭蕾舞黎娜被畫得冰青玉骨，而那鮮紅的舞鞋就像盛開的玫瑰花。」<sup>129</sup>

敘事中的「紅色」逗引著讀者，正如敘事者所受的視覺逗引。而我們已經知道紅色在此所擔負著的社會主義思想隱喻。接下來，小說這樣追憶電影的放映：

他買票進去在電影院的薄暗中從頭看到尾，陶醉在劇情裡，終於眼淚盈眶。為那芭蕾舞黎娜哭，後來又變成自憐，為光復以後這幾年的坎坷日子而悲嘆。他憶起了辜雅琴、許尚智、阿才以及終於沒來向他借書的那鄉下女教師龔梨花小姐而暗自神傷了。<sup>130</sup>

如果我們回頭檢視小說〈紅鞋子〉的形式，收錄於葉石濤的《台灣男子簡阿淘》中（封面印有介紹：「五〇年代白色恐怖的慘烈證言！」），是以八則標有序號的短篇組合而成的中篇小說。分別是〈1.米街〉、〈2.阿才的家〉、〈3.辜雅琴〉、〈4.本順哥〉、〈5.甘瑞月〉、〈6.紅鞋子〉、〈7.審問〉、〈8.判決〉。形式上，〈紅鞋子〉的分則敘事，便有電影分場的效果；而從〈米街〉、〈阿才的家〉等地理位置的交代開始，接著分則介紹日後牽連入罪的各主要人物，再經過事發當晚遭到逮捕審

<sup>125</sup> 簡義明，〈〔附錄〕郭松棻訪談〉，《驚婚》，頁 218-219。

<sup>126</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁 7。

<sup>127</sup> 同上，頁 9，以及頁 14。

<sup>128</sup> 同上，頁 11。

<sup>129</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 57。

<sup>130</sup> 同上



間的記敘，皆具電影邏輯的敘事色彩。尤值得一提的是，最後的〈判決〉一節，以一張「判決書」主文的完整收錄，此一幾乎「來函照登」的方式／畫面作收，而無任何一字一句解釋贅述，「全靠畫面說話」的形式感強烈，控訴的力道卻不減反增；透過此一形式，一時間，一翻頁，讀者與接到噩耗的主人公的視線便就此重疊了；讀者再不需要細讀判決主文，不需要透過文字，僅只透過畫面的視覺性，在同樣的視域中，讓逼近了對白色恐怖感同身受的可能。

此時，讓我們再回到〈紅鞋子〉。以其同名以及內容，無疑佔由全篇小說中承先啟後的地位。它紀錄的是一次類似於成長或啟蒙小說中決定性的事件。而對於這個決定性事件（遭到逮捕）的紀錄，卻幾乎是一次觀影事件的紀錄。在主人公的追憶中，在尚不知其後命運的狀況下，為電影而陶醉流下的流淚，為什麼一轉就「變成了自憐」？與其後設地說那是由於「光復以後這幾年的坎坷日子」，或許更多地、還是源於「在電影院的薄暗中」的影響。

電影院的觀視場景，提供了一個特殊的場地，得以打斷、跳脫日常累進的時間感（「光復以後這幾年……」），在投射／投影的邏輯中，巨大的屏幕容易使人錯覺自己也置身其中。於是觀影的過程，便是眼前上演的他人的劇情，與自己的回憶互相滲透的過程。簡阿淘在此憶起的人物，盡皆是小說前文中登場過的人物，帶有某種青春尾聲的純潔感，以及純潔的不詳感<sup>131</sup>。這樣一場電影，是原初場景，也是「遺物」。是作為白色恐怖時代的某種「預告片」，也是主人公「天真無邪」時代的「喪鐘」。當晚觀影經驗中的每一個細節，都是對險惡未來的線索與暗示；那彷彿某種「最後一眼」的回顧，易於使人聯想起了臨終前的回憶跑馬燈：「往昔快樂的生活情景如一齣齣的電影鏡頭在眼前閃過去。」<sup>132</sup>。

早期時代，電影擴張與放大的效果，是觀影經驗中震驚與恐怖感受的來源。周蕾以魯迅為例，認為如果我們回到魯迅「幻燈片事件」中的視覺經歷，從魯迅自己作為一個電影觀眾的角度著眼，我們或許可以說魯迅所看到、或發現到的不僅是行刑者的殘忍或旁觀者的殘酷，「更是電影媒體本身直接的、殘忍的以及赤裸裸的力量。」。因而，魯迅首先面對一種「看似無須中介就可傳播的新媒體的透明效應」，其次認識了「這一新媒體的力量與行刑本身的暴力之間的默契」：

進一步而言，正如我們對魯迅二十世紀初視覺經驗以後的歷史所了解，如果電影與行刑之間契合關係的最終涵義是法西斯主義，那麼對魯迅來說，部份的震驚亦源自這樣一種認識。<sup>133</sup>

<sup>131</sup> 這個「純潔感」、「不祥感」，無論作者是否有意為之，事實上也與前文曾提過的、彷彿總潛意識地營造的「無辜感」、「無辜敘事」有關。將於第四章中進一步討論。

<sup>132</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 59。

<sup>133</sup> 周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁 26-27

當電影本身，「是以攻擊的形式強化了內含於殘忍中的震驚」，而在電影播放的過程中，你並無能阻止任何（劇情中的）死亡的發生。〈紅鞋子〉中，當簡阿淘的淚水滑落，他看見的是青年藝術家故事中，青年藝術家的死亡。如果芭蕾舞者黎娜是簡阿淘的投射／投影，而簡阿淘是葉石濤的投射（同樣引自《台灣男子簡阿淘》的封面：「這是一本自傳體小說，主角簡阿淘顯然即是作者葉石濤的化身[……]是台灣苦難時代吉光片羽的印證縮影。」<sup>134</sup>），這個晚上的這場觀影經驗，「影像」便是即將巨輪般碾壓而來的命運，難以停止、也無法阻擋，其與行刑、與法西斯主義隱含契合的關係，透過了葉石濤的記憶／技藝，得到了印證。

而至解嚴後，大規模的影像／錄像技術，透過形式上、與內容上的「揭竿起義」，凌駕了平面媒體（報紙）的權威，又瓜分了電影的極權，讓暴力更「可見」、而可能反噬，終揭示了一個「可見性」即作為一種「暴力」的「民主時代」。陳映真〈夜霧〉中一個反諷的場景，可以說明這種新型態技術性觀視的「造／照反」：

接著不久是桃園機場闖關事件。那時候，局裡給了我一張桃竹苗地帶「陰謀份子」的名單，要我去現場錄音、跟監。那天嘯聚的民眾少說也近一萬人。警憲用水在沖，便衣用棍子打。但不料對手竟有了一個新武器，輕便型錄影機。他們拿錄影機搞反搜證，拍偵警打人，和我方錄影搜證的人員對著拍。特情人員的大戒，首先是不能讓自己的形貌曝露。後來聽說有幾個同志倉惶躲避對方的鏡頭，被群眾判定是「國民黨特務」，有落荒而逃的，有挨了打的。<sup>135</sup>

「輕便型錄影機」本身並不作為一種「新武器」，而是「反蒐證」的目的，讓它可以成為一種「新武器」。比起已經隱隱感受到自身的漸趨失勢、開始意識到的歷史責任彷彿是背負著重荷倉皇躲避的一方，「輕便」所帶來的機動性具有游擊的意味，隨身攜帶、人手一台的特質，不無某種類似於民主的、與自由的象徵隱含其中。而在兩方「對著拍」——此一劃時代的場景中，最後竟是由代表威權政府的一方「落荒而逃」。是在這樣的意義之下，這一場一葉知秋的微戰役，只因輕便型錄影機在手便能戰勝，而作為了一種新武器。

然而我們也不能忽略，輕便型錄影機在故事中並沒有被象徵民主的一方所壟斷。在那樣一場「和我方錄影搜證的人員對著拍」的鏡像關係中，陳映真最後仍透過了暴力的結尾，暗示這只預告了一個「以眼還眼」的時代的到來。「以其人之道還治其人之身」的成功者，不過是襲用了同一套工具，內建了同一套邏輯的施暴者；正如「反蒐證」是對蒐證的反抗，只因「蒐證」而來，而與「見證」無關。對於陳映真來說，無論黨內黨外，在其念茲在茲的兩岸對峙、保台反共的「分

<sup>134</sup> 葉石濤，《台灣男子簡阿淘》，書封。

<sup>135</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 88。

裂」情境中，「分裂」永遠作為一種畸形；於是透過描寫人性化的工具，或是工具化的人性，讓這個分裂的狀態難以擺脫作者有意的反諷。而這在〈夜霧〉的尾聲，透過一通新政府招募舊特務的來電中，便得到了映證：

「新政府了。」他說，「他們指定了我找幾個老同志商議商議……」

[……]

「可是，時代變化這麼大……」沉默片刻，丁士魁說。他的心臟不由得欣快地跳動起來。

「丁老師，時代怎麼變，反共安全，任誰上台，都得靠我們。」<sup>136</sup>

「分裂」的狀態的成立，是源於某種「一體」的前提與召喚。而當技術化視覺性進一步在小說中發展至對於「X光片」或「核磁共振造影」等醫學技術的描寫，分裂成為一種自體狀態，也成為主人公的疾病、與作者頻繁的醫病敘事的來源：

一間多月來，我曾到N大學醫院看病，檢查腦波，做了腦部的核磁共振造影，但醫生卻只會苦惱地說沒病。明明發作時頭痛欲裂，怎麼就能睜著眼說沒有病。我很疑心長了腦癌，醫生不肯說破罷了。但醫生說即便是初生期的一丁點腦瘤，絕對逃不過核磁共振造像的法眼。我張大眼睛看著看片箱上兩大張一格一格把我的腦部割成一層層切片照出來的相片，但覺得自己竟能看見自己腦部的幾十個切片圖而驚歎不已之外，也看不出什麼道理來。<sup>137</sup>

不相信醫生，自己卻也看不出什麼道理來。「透視」的科技並沒有帶來任何令人信服的真相，只是讓自身也成為了旁觀的他者，成為了自己病痛苦處的「看客」。至此，砍頭或槍斃示眾的時代已然過去了；而被歷史與記憶「一格一格」、「一層層切片」的「凌遲」的時代，才要到來。

## 第五節、屏風與屏風的背後：白色恐怖小說中的可見，與不可見性

承繼著重於形式的、「可見的」技術化視覺性的討論，接下來我們將討論台灣白色恐怖小說中，那些「不可見」的部份，並且認為對於小說中「不可見性」的掌握，會是理解這些小說的關鍵。

<sup>136</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁123。

<sup>137</sup> 同上，頁90。

## 一、屏風，與屏風的背後：「不可見性」的存在

黃錦樹曾在討論郭松棻作品中的「可見性」時指出，視覺意象作為關鍵，往往也涉及了寫作的有限性問題：「在寫作呈現的可見性部份，總是被深濃的不可見性所包圍」。黃錦樹是以小說中的「窗」與「框」兩種特殊裝置作為焦點表示：

窗也有框的作用，它切割或限制了視野。換言之，它既是可見性又是它（形式上）的限制。它總是一個開口，又是一個區域。[……]窗就如同語言，「事物的死亡虛空」藉以巡遊。如此看來，〈論寫作〉確實是個悲觀的寓言：寫作意謂著寫作的不可能、再現的不可能、理解的不可能。<sup>138</sup>

這三重的不可能，也致使黃錦樹認為，郭松棻的小說中，闕如的歷史脈絡、自由間接文體框限的敘事視角、以及產生於可見或不可見的矛盾、或視覺死角之間所造成的死亡與悲劇等，凡此種種匱缺（不可見）性的特色，都在在暗示了「小說關切的不是白色恐怖本身」，而是「可觸、可見、可感的世界的愛、煩憂、悔恨，黯淡世界裡微亮的光」。也因此，「歷史本身仍然晦暗不明」。

本文認為，黃錦樹對於郭松棻晚期風格中的主要技法之掌握與分析，實具有啟發性，也與本文的觀察不謀而合。然而本文在同意「可觸、可見、可感的世界的愛、煩憂、悔恨，黯淡世界裡微亮的光」是作為郭松棻文學關切之一，以及其作品使得「歷史本身仍然晦暗不明」兩項結論的同時，卻不敢斷言「小說關切的不是白色恐怖本身」。相反地，本文認為，正是郭文中巨大的「不可見性」，使得讀者或論者容易對其寫作關心做出一個廣泛傾向的結論，卻輕忽這個廣泛的「可觸、可見、可感的世界」、或「愛、煩憂、悔恨」的情節，以及「黯淡世界裡微亮的光」的昇華，幾乎都與白色恐怖時代的悲哀有關。

屏風，是為了遮蔽屏風背後的東西而存在，當黃文同時指出，正是郭松棻自己曾疾言批評過的現代主義表現手法<sup>139</sup>，在郭的晚期風格中佔有絕對主導的地位；我們絕不能忽略，郭以現代主義技法（屏風）遮蔽、而時隱時現其身後的，是原初場景般陰魂不散的白色恐怖感覺結構，也是某種與迫害周旋的寫作技

<sup>138</sup> 黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《台灣文學研究學報》第15期（2012年10月），頁22。

<sup>139</sup> 即「崇尚個人意識流片面的捕捉，摒棄歷史、社會的大動態的刻畫，講究點滴、瞬間的特殊經驗的攝取，而無視於連貫的、整體的現實的掌握。現代派常自喻這種看世界的方式是，以片段看整體，以剎那喻永恆，從一粒砂看全世界。」參見郭松棻，〈談談台灣的文學〉，陳映真編《左翼傳統的復歸》（台北：人間出版社，2008年1月），頁20。原刊於1974年，以羅隆邁為筆名，刊於香港《抖擻》。轉引自黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《台灣文學研究學報》，第15期（2012年10月），頁27，註35。



藝。<sup>140</sup>換個角度想，屏風的存在，也可能作為存心讓人「以為」屏風背後有「什麼」的存在。如果如黃文結論：「小說中的窗與框，也無非是語言的自我指涉」<sup>141</sup>，那麼現代主義技巧在白色恐怖時代、與白色恐怖主題的相遇，也很可能是存心讓人意識到了背後「是有什麼」被遮蔽物的存在。尤其，失能的遮蔽、往往以一種不完全的「不可見性」出現在此諸小說的尾聲，如郭松棻〈草〉的最後一句：

你無意間看到被貓爪撕下來的一塊報紙上，在一個不顯眼的角落裡，登著他的一則消息：他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。<sup>142</sup>

或李渝〈夜琴〉的最後一句：

黑暗的水源路，從底端吹來水的涼意。聽說在十多年以前，那原是槍斃人的地方。<sup>143</sup>

那功虧一簣的「神秘性」，很可能證明了作者往往透過「不可見性」而原欲遮蔽的，很可能恰恰是遮蔽本身。可惜的是，「歷史本身仍然晦暗不明」若非作者的寫作企圖，最後卻導致了某種幾乎普遍的閱讀效果。正如黃錦樹所說：

在郭松棻最好的小說裡，敘述總是留下大量的空白、省略，這不可見或不透明性，構成小說中可見性的背景。「雪盲」作為雪的反光造成的暫時失明，暗示了凝視的背反：主人公終究被自己看的欲望所困住了。<sup>144</sup>

這讓主人公受困其中的「暫時性失明」，與白色恐怖時代之間的關聯，便是雪、與雪盲的關聯。沒有雪，便沒有雪盲；沒有「看的欲望」或許也不至於受困。然而我們該思索的，正是那明明應該是一種「例外狀態」的「受困」處境，何以在論者或讀者的解釋中，易於成為了一種幾乎去脈絡化的「天然狀態」（「可觸、可見、可感的世界的愛、煩憂、悔恨，黯淡世界裡微亮的光」），而幾乎取代了「看的欲望」的天經地義？當我們在白色恐怖小說中找到了眾多的、關於「不可見」的共相，卻只將其理解為作者本人的選題傾向、或源於個人先天的創作個性，無論小說關切的究竟是不是「白色恐怖本身」，無論歷史是否本就「晦暗不明」，都

<sup>140</sup> 黃錦樹也曾在一篇書評中，提及「陳映真的早期作品對某些人有一股蠱惑的魅力。那並非來自於小說中直白的意識型態宣論，而是夢一般迂迴的詭麗表象，耽美與嗜死。那或許是礙於彼時戒嚴文網，而不得不採取的文學手法。陳的某些同代人顯然能深刻的感受到箇中寓言的共鳴，那些故事、場景、意象，也就彷彿帶著些許神諭的意味」。見黃錦樹，〈陳映真的理想讀者〉（來源：<http://www.chinatimes.com/newspapers/%E6%96%87%E5%8C%96%E8%A7%80%E5%AF%9F%EF%BC%8D%E9%99%B3%E6%98%A0%E7%9C%9F%E7%9A%84%E7%90%86%E6%83%B3%E8%AE%80%E8%80%85-20130602000642-260117>，《中時電子報》，2013年6月2日）

<sup>141</sup> 黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，頁33。

<sup>142</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁164。

<sup>143</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁142。

<sup>144</sup> 黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，頁24。

將使我們這些讀者，在觀看了他們的觀看（甚至是觀看了他們觀看魯迅的觀看）的同時，也一併被捲入了某種文本的視覺權力鬥爭之中。因為視覺是觀看，也是技術；是暴力，也是創傷。「讀者」作為一種「看客」，在此和作者命運交織。當書寫完成，文本旅行至讀者的閱讀效果之中，當我們注視著他們的觀看，便邁向了一個「文化創傷理論」(Cultural Trauma Theory)<sup>145</sup>的開始；是作為「見證者」，或是作為「看客」，也將成為一種集體性的選擇。

## 二、「旁觀他人的苦痛」 v.s 「觀看他人的觀看」

最後，以李渝為例，或許我們仍可能找到自「觀看他人的觀看」中，逼近「不可見性」的可能。

周蕾曾指出蕭紅（1911-1942）是以「突兀文句和濃縮描述」展露了內部的電影視覺性痕跡，也是傑·雷達（Jay Leyda, 1910-1988）認為蕭紅與魯迅、沈從文一樣，是通過寫作給「受文字束縛的電影」上了一課的原因所在<sup>146</sup>。無獨有偶地，李渝也曾專文談論蕭紅的敘述風格。他對蕭紅敘述風格的洞見與引荐，幾乎可以成為我們窺探她自身文本敘述風格的鑰匙。李渝認為蕭紅之所以能特出於三〇年代戲劇化、激情化、批判性的窠臼，其偏離主流的寫法，是採用了「敘述者退出」的旁觀視角：「平淡語氣來自遙遠的觀點，作者與題材拉出「觀」的距離，使讀者——作者——題材之間的關係發生了移位。」<sup>147</sup>。於是，「從說書人變成視者」，是擺脫了交代故事的職責，直接「受感於象」，便自一種「呈現性遠多於交代性的文體來進行敘述」，變成了視者，也營造出一個「感官多於道德的世界」。而那一個世界裡，「虛無主義」是作為一種「十分正面的文學品質的」。

一方面，我們可以說李渝對蕭紅敘述風格的分析，幾乎是一種技術化視覺性的分析。無論是主題以單句一再出現的比對羅列、或是碎片似的章節結構的鋪排並置，李渝檢視的眼光，也幾乎是一種摹仿的眼光。甚至她也提到了這種「虛無主義」的文學品質，與「現代主義」技法的關聯：

---

<sup>145</sup>「文化創傷理論」(Cultural Trauma Theory)在2004年由耶魯大學教授傑佛瑞亞歷山大(Jeffrey C. Alexander)提出。有鑑於二十世紀以來層出不窮的人類集體創傷，亞歷山大定義「文化創傷」並非自然反射性的存在，而是和集體記憶一樣，必須透過各種努力去建構，才有發生意義的可能。他認為，創傷固然是不可欲的，「文化創傷」卻是可欲的。因為「文化創傷」發生在社會責任與政治行動領域，「藉由建構文化創傷，各種社會群體、國族社會，有時候甚至是整個文明，不僅在認知上辨認出人類苦難的存在和根源，還會就此擔負起一些重責大任。一旦辨認出創傷的緣由，並因此擔負了這種道德責任，集體的成員便界定了他們的團結關係，而這種方式原則上讓他們得以分擔他人的苦難。」參見 Jeffrey C. Alexander 著，吳震環譯，《文化社會學：社會生活的意義》（台北：五南出版，2008年），頁144-177。本論文第四章便將借用「文化創傷理論」，檢視台灣白色恐怖小說中的敘事及其建構性意義。

<sup>146</sup> 周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁35。

<sup>147</sup> 李渝，〈夢歸呼蘭——談蕭紅的敘述風格〉，《女性人》創刊號（1989年2月），頁92。

隔著距離在觀看，「我」的語氣是平靜的，甚至是冷淡的，有意在迴避立場，以沒有觀點為觀點。和大部分同時代作品幾乎跳到紙面上呼喊著愛與憎比，這幾近疏離冷漠的敘述觀點似乎更接近五、六〇年代在台灣發展出來的（包括了段彩華、聶華苓等小說家在內的）「現代主義」。<sup>148</sup>

所以明顯的，對於虛無主義的推崇，是來自於一個與同時代（三〇年代的中國）誇大而僵化風格的比較視角。然而另一方面，我們卻也忍不住要問：當「作者」從「說書人」（關心故事），變成「視者」（關心氣氛、感覺和心情），而這件事是可欲的；那麼面對著歷史暴力銘刻於文本中的創傷，對於擺盪在「見證」或「看客」之間的、後至的「讀者」的處境，又將發生什麼樣的「引導」作用？親歷見證者本身的「虛無主義」，將更多地、把讀者推向挺身「見證」的那一邊，抑或是彰顯了「國民性」負面本質的「看客」的那一邊？如果最後更多地、推向的是「看客」的那一邊，讀者一旦看客，所有的閱讀都只為了閱讀本身而存在，正如看客的看，只是某種視而不見的「看」，並不具有場景之外更多的意義；那麼魯迅原為了「醫治」看客的精神、而「棄醫從文」的中國／中文現代文學史，會不會到頭來，竟只成為了一種巨大的弔詭、成為他自身及其文學繼承者虛無感的來源？甚至可能是直抵了文學終極意義的根本與咽喉。

在此，或許李渝自身的解釋和企圖，可以成為一種集體的出路。首先李渝承認的是，「虛無文體來自虛無生活」<sup>149</sup>。她將「虛無主義」與「台灣現代主義」作比，暗示了社會寫實主義評論家對於虛無主義的攻擊，正如同台灣現代主義所受到的攻擊，都是一種誤解。如果台灣現代主義是表現出了一種「虛無文體」，那必定也是孕育了這種虛無文體的、白色恐怖時代「虛無生活」的「代罪羔羊」。不過在李渝的看法，「虛無主義」其實是「更深沈的人文主義」，包括魯迅在內，都有虛無主義的傾向：

只有在要求更高，期望更大更切，比別人更能看清無望的本質時，虛無主義才會出現。文學史上的卓越作家，包括魯迅和沈從文在內，不同程度上都有虛無主義的傾向。<sup>150</sup>

接著她告訴我們，事實上，「虛無」應和「鄉愁」有關。李渝比較了蕭紅創作的前後期，發現那是從惡夢的世界轉向寬恕的世界。在蕭紅離家十年之後，「肉身和時間拉長距離終就漂洗出蒼靜寬容的視眼」，而使童年意境在光暈中出現<sup>151</sup>。而我們很容易就可以由此聯想到，隨郭松棻名列黑名單不能返鄉的漫長日子裡，李渝的《溫州街的故事》正是這樣的一個作品，也作為了她對蕭紅的批評的實踐。

<sup>148</sup> 李渝，〈夢歸呼蘭——談蕭紅的敘述風格〉，《女性人》創刊號，頁 91。

<sup>149</sup> 同上，頁 104-105。

<sup>150</sup> 李渝，〈夢歸呼蘭——談蕭紅的敘述風格〉，《女性人》創刊號，頁 104。

<sup>151</sup> 同上，頁 106。

最重要的是，李渝透過了比較蕭紅與三〇年代丁玲等人幾近舞台激情劇或樣板戲的作品，揭曉了她所推崇的這個「視者」位置，其動機與目的，正是「和讀者站在一起」：

三〇年代小說作者大部分過於熱情地擁抱主題，故事照顧得太週到，使讀者的我們懶惰退卻，站離開敘述者；在〈手〉中，當作者離開他的題材，與情況拉出距離時，反而與讀者接近起來。

隱身在「我」裡的作者觀察著王亞明，他在局限了的視角正是讀者局限了的視角，他的不介入的心情也正是讀者的不介入的心情，他的好奇心和無能為力也都跟我們相近；在遠看題材時，反和旁觀者的我們站在一起了。<sup>152</sup>

這個「站在一起」的決定，與技法，或許也正是作為了小說家意圖打破——無論對作者或讀者而言——在「見證」與「看客」間永恆地擺盪的一種努力。它同時也打破了各自擺盪於「見證」或「看客」矛盾的作者與讀者的平行關係。於是，白色恐怖小說中所有的「不可見性」，都是透過感覺結構的再現，意圖指向一種使人感同深受的可能；小說家通過「逼真」自己的經驗，試圖抵達的，並不是任何人為的真相，而很可能是對未來讀者的爭取。只是，當然，這個爭取的程度、以及效果，仍有待更進一步的檢視。正如波蘭詩人米沃什（Czeslaw Milosz, 1911-2004）在《詩的見證》中提醒我們的：

如果說今天的時尚是探討這個或那個歷史時期特有的語言結構，試圖找出這些語言結構在多大程度上決定該時期自整體思維方式，那麼我們沒有理由不把懷疑也投向我們自己的世紀。[.....]反省悲觀主義並不能確保我們有一個樂觀結果，因為我們可能會發現它是合理的，至少是部分合理的。<sup>153</sup>

## 小結

王德威曾論中國當代傷痕文學的脈絡，直言在「書寫創痛」（a writing about pain）的過程中，不覺間便有可能落入「創痛書寫」（a writing in pain）的盲點，並且指出 1950 年代作家的困境在於冗長的、誇張的，以及公式化的故事逐漸耗盡了讀者的好奇心和耐性。於是，當王德威追問：「反共與親共小說家該如何仰賴美學形式的推陳出新來傳達傷痕經驗的特殊性，並維繫讀者的注意力於不墜？」<sup>154</sup>，本文中四位台灣白色恐怖小說見證者，是以作品中精簡與留白的技術，

<sup>152</sup> 同上，頁 92。

<sup>153</sup> 米沃什（Czeslaw Milosz）著，黃燦然譯，《詩的見證》（廣西：廣西師範大學出版，2011 年），頁 24。

<sup>154</sup> 王德威著，余淑慧譯，〈傷痕記憶，國家文學〉，收錄於李爽學主編，《異地繁花，海外台灣文



作為了五〇年代兩岸累贅與誇張的反面；而其虛無與「準宗教性」的氛圍，則是站在了七〇年代對岸控訴與清算的對面；至於左翼符號與題材的伏流、洶湧的現代主義美學表現，對比同一時期台灣島上鄉土文學浪潮的席捲，也是一個略顯不合時宜的側面。他們的書寫中所展現的、在政治上的種種「不積極」意義，在文學上卻或許正展現了某種「不廉價」、「不呆板」的「積極性」意義。如果魯迅是「透過砍頭追求完整」，我們或許也可以說，這些小說家是通過了「分屍」，以求全屍。

然而，大屠殺研究者拉卡帕也曾追問：為何災難敘述的「不可能」往往成為災難敘述的中心？對於創傷經驗的再現，不正是突破其自身美學框架的侷限，以及區別生命與藝術、紀錄的與美學的／虛構的關鍵？拉卡帕甚且犀利指出：創痛往往帶有一個極端、而值得留意的面向，在於它易於剝奪他人對某些見證文本「抹去令人不安的過去」、或導致了「遺忘受難者命運」的質疑，彷彿傷痛欲絕的憂鬱、不可言傳的哀號、以及無盡的嘆息，就是面對了可怖情狀唯一的可能反應。於是，當創傷被直覺地視為不可再現，被敬畏、被崇拜、甚至因其神秘而吸引人時，便極有可能拒絕所有感覺，淪於下降至深淵的空無（void）<sup>155</sup>。

本文對於創傷經驗的可比性、與見證觀的可譯性的立場，便是部份地來自拉卡帕上述的提醒。尤其值得注意的是，上述的觀察與追問，不謀而合地、正可以用來追問當代台灣小說中對於白色恐怖歷史的見證的危機。

而在閱讀台灣白色恐怖小說時，我們首先不能不意識到，這其中存在著的多重觀看的關係。本文經由展示台灣的左傾作家如何在戰後普世性精神創傷的投射中，以及魯迅式「看客」的視覺創傷性之間，亦察覺白色恐怖感覺結構中「見」或「不見」、「可見」或「不可見」的獨特視域，同時，是《見證的危機》已在猶太大屠殺文學中發現：「舊有心創同時塑造了痼疾與靈視，使病人『知道』他已變成自我行刑的見證人。」<sup>156</sup>，比起如何見證歷史創傷，本文更加關注的，是如何「見證歷史創傷的見證」；並認為後者是反思暴力、倫理、媒介、現代性、和文化差異的關鍵。

如同王德威在評論陳映真時曾指出：「我們回顧三〇年代左翼作家的成就，與其說他們寫出了時代的徵候，不如說他們的寫作『反證』了革命行動的缺席，歷史願景的尚未完成。寫作因此只能是項體現缺憾的工作，一種負面的美學實踐。」<sup>157</sup>。當政治與文學的關係千絲萬縷，追索台灣白色恐怖小說中失落的見證，

---

論選譯上》，頁 254。

<sup>155</sup> LaCapra, D., *History and its limits: Human, animal, violence* (Ithaca: Cornell University Press, 2009), p.71.

<sup>156</sup> 費修珊與勞德瑞，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 41。

<sup>157</sup> 王德威，〈最後的馬克思——論陳映真〉，《後遺民寫作》（台北：麥田文化，2007 年），頁 199。

本文目的並不在拷貝他們「不見」的路徑，去逼迫作家「正視」這些暴力與創傷的內容。本文恰恰是要指出，透過「見證」概念的介入，我們可能更有效地理解文本核心處的空白，以及左傾作家在白色恐怖小說中所持的特殊敘事模式、內含怎樣的精神結構。通過文本視覺性的表現，作家所受創痕之深、所述情態之逼「真」，只能透過一種悖論的方式被把握。這或許也是白色恐怖歷史留給了作家、見證者、以及文學研究者的艱難的一課。



## 第四章

### 從創傷到「文化創傷」——見證台灣白色恐怖小說的實踐

#### 緒論：見證的危機

我們似乎正處於過去的「現實」正在轉化為「歷史」的時刻。至此，我們在台灣白色恐怖見證文學／文本中所看到的（缺）「現象」所顯像的、或許正是斯拉維·紀傑克曾引用愛瑞克·桑特納（Eric Santner, 1955-）對於班雅明〈歷史哲學大綱〉的闡述：「與其說是被遺忘的行動，不如說是被遺忘的未行動（forgotten failures to act）未能懸置那些得以阻止我們與社會『他者』（others）產生團結行動的社會羈絆（social bond）」：

徵候不只標誌過去失敗的革命嘗試，更恰當地說，徵候還標誌往日未能對於行動要求的回應，或甚至對於那些受難已在某種意義上屬於生活形式的人——而他即是這生活形式的一部份——的移情。即使從未達到完全實體的一貫性，但他們已經佔據了某些在那裡，持存在我們的生活裡的東西的位置。因此徵候在某種意義上是空無（voids）虛擬的檔案——或者更確切地說，是對抗空無的防禦機制——存在於歷史經驗中。<sup>1</sup>

當我們從台灣白色恐怖小說之「見證」談起，談的卻是它所闕漏、所遺忘的「癥候」，那個作者們保持沉默的部份，是某種「被遺忘的未行動」，也是單一本文之外、巨大社會文化文本的一部份，「存在於歷史經驗中」。當政治或社會學者往往以「轉型正義」的論點，指出「白色恐怖」作為代表性的台灣歷史創傷，至今在大眾視野中，卻唯其「面貌模糊」此點彷彿清晰可辨；這個「現象」所透露的，一方面可能是社會的意含；另一方面，假使文學藝術、尤其小說，作為國族寓言性的意義在這個時代仍然成立，它勢必也勾引著文學研究者的我們、不放棄地去思考：白色恐怖時代之「再現」，與白色恐怖時代之「被遺忘」，是否也存在著關聯？會是「質」、或「量」上的「不足」嗎？或者，對於白色恐怖見證小說之考察將讓我們發現，其中確實帶有某種、或某些，不易被一般性地歸納、或好理解的「特質」，將終究使它實難參與任何社會性話語的生成？

更棘手的問題是：文學書寫（應該）存在效用問題嗎？在社會性意義中存在

<sup>1</sup> 斯拉維·紀傑克（Slavoj Žižek）著，王文姿譯，《歡迎光臨真實荒漠》（台北：麥田，2006年），頁64-65。

著的「匱缺」，是否真能被視為那些意圖再現台灣白色恐怖歷史的政治小說、其集體書寫成果的某種「(無)效果」？當「台灣政治的創傷與願景並非全然可以透過文字來救贖與勾勒」<sup>2</sup>，這些「無效」的文字，還有可能達致什麼？最重要是：面對政治上複雜難解的悲劇、歷史上難以挽回的創傷……「我們」為什麼(還)需要「故事」？

## 第一節、邁向「文化創傷」的可能：一個來自文學的回應

為了延續並傳遞價值體系，人類被痛擊、威脅、押進囚牢、丟入集中營、哄騙、賄賂、塑造成英雄、鼓勵去閱讀報紙、背對牆處決，有時甚至還得被教授社會學。<sup>3</sup>

### 一、從創傷到「文化創傷」——一個「文化創傷」理論的實踐

如今我們可以確認，我們透過「癥候式閱讀」在台灣白色恐怖見證小說中所看到的種種，無疑是「創傷」的癥候。無論是凱西·卡露絲最早引申自佛洛伊德的定義，強調創傷作為一種「無法整合」、「難以言明」(unspeakable)的記憶，或是拉卡帕所補充強調的「延遲」(belatedness)、「無法理解」、以及「被壓抑後的強制回返並重複展演」(compulsive repetition)<sup>4</sup>等特徵，都說明了創傷如何透過重複的「倒敘」(flashback)、「夢魘」、「非自願的記憶」(involuntary memory)……等方式，一再「閃現」、「返回」，斷裂著過去與現在的一般關係，同時顯現了人們藉由某種暫時性的「延遲」逃離原初時刻創傷的震撼時，那「不斷離開原初」的衝動，事實上正意味著的、卻是對受苦那一刻無間的重複／重返。<sup>5</sup>於是，當企圖將「創傷經驗」轉為一種「證言」，勢必會同時察覺其中存在著令人難以忽略的啞啞、失憶、妄想、幻聽……或者，「更正確的說，造成另一種的，消逝：事件本質上難以理解的缺憾，也有種不願意、不想去理解的力量。」<sup>6</sup>；而與此同時，我們也已經察覺，台灣白色恐怖的小說見證，基本上紀錄的不是「記憶」

<sup>2</sup> 參見邱貴芬，〈政治小說：勾勒願景與希望〉，收錄於《台灣政治小說選》(台北：二魚，2006年)。

<sup>3</sup> Barrington Moore Jr., *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world.* (Boston: Bacon Press, 1967), p.486.

<sup>4</sup> 參見 LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

<sup>5</sup> 參見 Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

<sup>6</sup> 譯文參見鄭斐文，〈創傷、記憶與紀念性：《白色檔案》攝影的反檔案性〉，論文發表於文化研究學會 2002 年學會「重訪東亞：全球、區域、國家、公民」(台中：東海大學，2002 年)，註四。



與「證詞」，而是對於「記憶無用」與「證詞失效」的佐證。在與猶太大屠殺文學的比較中，我們終將發現，在台灣白色恐怖小說中認識到的弔詭，正是存在於所有見證文學中的弔詭：越是寫作，越寫出了寫作的不可為；越是見證，越證得了見證的不可能。

有鑑於此，在告別充滿世界性戰爭、與區域性政治創痕的二十世紀後，新世紀之初，耶魯大學社會學系教授杰弗里·亞歷山大（Jeffrey C. Alexander, 1947-）師承了猶太大屠殺見證研究經典《見證的危機》作者費修珊，於2004年，呼籲地提出了「文化創傷理論」（"Toward a Theory of Cultural Trauma"）。<sup>7</sup>在杰弗里·亞歷山大的理論中，創傷研究勃興以來的「常民觀點」必須被重省。因為，無論是基於「啟蒙」思維（enlightenment）<sup>8</sup>，認為「人們會發展出行動方案，個人和集體環境將會重構，最後，創傷的感覺會平息消退」的過度樂觀主義；或是源於精神分析<sup>9</sup>（psychoanalytic），深信經驗的真相唯有透過無意識才能被察知、「實際上，真相潛伏地底，正確的記憶和責任行動都是犧牲品」的過度悲觀主義，這兩種最常見的「常民創傷理論」版本，都將「受害者蒙受創傷的感覺」，以及「必須加以回應的行動」，視為「針對壓迫本身的未經仲介、常識性的反應」<sup>10</sup>，是一種「自然主義的謬誤」（naturalistic fallacy）；而「文化創傷理論」（Cultural Trauma Theory）的研究取向，就奠基於對這種謬誤的拒斥上。

對於杰弗里·亞歷山大而言，「文化創傷」並非自然反射性的存在，而是和集體記憶一樣，必須透過各種努力去建構，才有發生意義的可能。創傷固然是不可欲的，「文化創傷」卻是可欲的。因為「文化創傷」發生在社會責任與政治行動領域：

藉由建構文化創傷，各種社會群體、國族社會，有時候甚至是整個文明，

<sup>7</sup> 原文出處：Alexander, Jeffrey C., "Toward a Theory of Cultural Trauma", in Eyerman, Ron, *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004), pp. 1–30.

<sup>8</sup> 亞歷山大解釋所謂「啟蒙思維」：「啟蒙的理解指出，創傷是對於劇烈變化的理性回應，無論那是個人或社會層次的變化。行動者清楚覺察到引發創傷的物體或事件；他們的反應很清晰；這些反應的效果是解決問題且有所進展的。當壞事降臨到好人身上，他們會很震驚、憤怒、憤慨難平。從啟蒙的視角看，非常明顯、甚至尋常無奇的是：政治醜聞是憤慨的原因；經濟蕭條是絕望的原因；自然環境的災難導致恐慌；人身攻擊引發強烈焦慮；技術災難引起對風險的關切，甚至是驚慌對於這類創傷的反應，則是致力扭轉造成創傷的環境。對於過去的記憶，引導了這種朝向未來的思考。人們會發展出行動方案，個人和集體環境將會重構，最後，創傷的感覺會平息消退。」參見傑弗里·C. 亞歷山大（Jeffrey C. Alexander）著，王志弘譯，〈邁向文化創傷理論〉，收錄於陶東風等主編《文化研究》第11輯（2011年6月），頁13。

<sup>9</sup> 亞歷山大解釋所謂「精神分析思維」：「這種取向在外部的損害性事件和行動者的內在創傷反應之間，安放了無意識情感恐懼和扭曲認知的心理防衛機制模型。根據這種常民理論的學院版說法，當壞事降臨好人身上，他們會非常驚駭，以至於實際上將創傷經驗本身壓抑下來。造成創傷的事件在行動者的想像和記憶裡被扭曲，而非直接得到認知和理性的認識。正確從事責任歸屬的努力，以及發展改善回應的進步努力，都因為移置（displacement）而破壞了。」出處同上註，頁15。

<sup>10</sup> 傑弗里·C. 亞歷山大（Jeffrey C. Alexander）著，王志弘譯，〈邁向文化創傷理論〉，收錄於陶東風等主編《文化研究》第11輯（2011年6月），頁17。

不僅在認知上辨認出人類苦難的存在和根源，還會就此擔負起一些重責大任。一旦辨認出創傷的緣由，並因此擔負了這種道德責任，集體的成員便界定了他們的團結關係，而這種方式原則上讓他們得以分擔他人的苦難。<sup>11</sup>

也就是說，當文化創傷理論源於這樣一個倫理命題：「他人的苦痛，也可以是『我們』的苦痛嗎？」，杰弗里·亞歷山大的答案是：他人的苦痛，當然可以、也應該是「我們」的苦痛；因為一旦他人的苦痛變成我們的苦痛，「我們」的範圍就擴大了。文化創傷理論企圖傳達的是：「創傷反應是理性的。」。因為，唯有具備創傷的認知與反應，才有可能「致力於改變造成創傷的環境」；否則，「社會群體也可能（而且經常如此）拒絕承認他人創傷的存在，且藉此推卸自身對他人苦難的責任，其結果是侷限了團結的範圍。」<sup>12</sup>

因此，他首先主張：「事件本身不會創造集體創傷。事件並非本然具有創傷性質。創傷是社會仲介的屬性。」<sup>13</sup>。當然，杰弗里·亞歷山大承認，要接受創傷研究的「建構主義立場」可能很困難，因為在深植了自然主義謬誤的常民創傷概念中，「有關逼真的聲稱對創傷的發生而言是非常根本的。」。但作為一個文化社會學家、創傷研究者所能關心，事實上絕非社會行動者宣稱的「正確」與否，更非評估他們的「道德正當性」；而是「這些聲稱如何提出，在什麼條件下提出，結果如何。」。亦即，文化創傷論者關切的，「既不是存有論，也不是道德論，而是認識論。」：

創傷要在集體的層次出現，社會危機就必須成為文化危機。事件是一回事，對事件的再現又是另一回事。創傷並非群體經驗痛苦的結果。創傷是這種尖銳的不舒服，進入了集體自身的認同感核心的結果。集體行動者「決定」將社會痛苦再現為對於自身是誰、來自何處，以及要往那裡去等感受的根本威脅。<sup>14</sup>

而這個來自集體行動者的「決定」，往往並非因為創傷實際的傷害性、或創傷客觀的突發性，而是因為「人們相信這些現象是突發且造成了傷害，並影響了集體認同。」。杰弗里·亞歷山大認為，這才是個人的「創傷」之所以可能成為集體、或「文化創傷」的原因：

<sup>11</sup> 傑弗里·C. 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第 11 輯 (2011 年 6 月)，頁 11。

<sup>12</sup> 陶東風，〈主編的話〉，《文化研究》第 11 輯 (2011 年 6 月)，頁 5。

<sup>13</sup> 傑弗里·C. 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第 11 輯 (2011 年 6 月)，頁 18。

<sup>14</sup> 同上，頁 20。

認同牽涉了文化參照。唯有集體的模式化意義突然遭到驅逐，事件才會獲得創傷地位。是意義，而非事件本身，才提供了震驚和恐懼的感受。意義的結構是否鬆動和震撼，並非事件的結果，而是社會文化過程的效果。那是人類能動性（human agency）操作的結果，是新的文化分類系統成功施行的結果。這種文化過程深受權力結構，以及反身性社會能動者的權宜技巧所影響。<sup>15</sup>

## 二、「說一個新故事」——「創傷過程」中的文學敘事地位：

也因此，檢視「文化創傷」的「社會過程」，尤其其中「能動者的權宜技巧」，便成為此一理論至為關鍵的核心。對此，杰弗里·亞歷山大將客觀事件及其再現之間的差距稱為「創傷過程」（trauma process），並悉心鋪陳框架出了之中集體行動性質的系列過程，以及其間扮演仲介的文化與制度角色。

首先，一群具有反思能力的「能動者」（agents）、或佔有社會結構特殊位置的「承載群體」（carrier groups）是重要的，他們「既承受了創傷、又具有反思和再現創傷的知識—符號能力」<sup>16</sup>，而他們對於社會現實之樣貌或原因的再現、及其所暗示之行動責任，所做出的「宣稱：表意作用螺旋」（claims: spiral of signification），更是必要的。因為，「創傷的文化建構始於這種宣稱」。而關於這種「宣稱」，可能包括：「這是論及某種根本損傷的宣稱，是某種神聖價值令人驚駭的庸俗化的感歎，是令人恐懼的破壞性社會過程的敘事，以及在情感、制度和象徵上加以補償和重建的籲求。」<sup>17</sup>。因此，杰弗里·亞歷山大特別強調了承載群體「訴說其宣稱」、「製造意義」的「特殊論述天賦」：

承載群體兼有理想和物質利益；他們位居於社會結構裡的特殊地點；而且他們擁有在公共領域裡訴說其宣稱（或許可以稱為「製造意義」）的特殊論述天賦。<sup>18</sup>

對「宣稱」與「論述天賦之強調」，便很容易促使我們將文化創傷理論、與著重受眾與情境的「言說行動」（speech act）理論，合而觀之：

言說者的目標是以有說服力的方式，將創傷宣稱投射到受眾—公眾。這麼做的時候，承載群體利用了歷史情境的特殊性、手邊能用的象徵資源，以

<sup>15</sup> 傑弗里·C. 亞歷山大（Jeffrey C. Alexander），〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第 11 輯（2011 年 6 月），頁 19-20。

<sup>16</sup> 陶東風，〈主編的話〉，《文化研究》第 11 輯（2011 年 6 月），頁 8。

<sup>17</sup> 同上，頁 20-21。

<sup>18</sup> 同上，頁 21。



及制度性結構提供的限制和機會。當然，言說者的受眾首先必定是這個承載群體本身的成員。如果獲得「以言行事」(illocutionary)的成功，這個起源集體的成員就會相信他們蒙受了某個獨特事件的創傷。唯有辦到這一點，創傷宣稱的受眾才能擴展，包含「大社會」裡的其他公眾。

也就是在這個地方，我們可能發現在文化創傷的社會過程中，「文學敘事」的地位。如果以白色恐怖小說而言，一個成功的創傷再現的過程，便有可能使文本的影響力擴展至非白色恐怖倖存者、甚至是不曾經歷白色恐怖時代的受眾；喚起讀者的共感，意識到此一災難之「集體性」、而不僅只為「他人的」創傷，甚至投身於反思。為此，「建構一個令人動容的文化分類架構」、同時革新敘事方式，是重要的工作。

於是，對於台灣白色恐怖小說研究而言，杰弗里·亞歷山大接下來所提出的，正是本章得力於「文化創傷理論」最多、並將據以作為檢視框架的重要分類工作，亦即，「文化分類」：「造就創傷成為新的主導敘事」<sup>19</sup>：

創傷再現仰賴於建構一個令人動容的文化分類架構。在某個意義上，這就是說一個新故事。不過，在此同時，這種故事的訴說，也是個複雜且多重價值的象徵過程，依時勢而定，爭議很大，而且有時候是高度極化的。要讓廣大受眾深信他們也因為某個經驗或事件而蒙受創傷，承載群體必須投身於有效的意義工作。<sup>20</sup>

據此，杰弗里·亞歷山大進一步指出：「有四種關鍵再現對於新主導敘事的創造來說非常根本。」，是檢視承載群體（比如小說家）所投身的、是否真為「有效的意義工作」的重要途徑。這四種「關鍵再現」，亦可被視為四個核心問題；我們可以說，一個集體再現過程是否「成功」，便端視其是否對這四個問題提出了足以「動人」的答案。這四個問題牽涉的分別是：(1)「痛苦的性質 (The nature of the pain)」、(2)「受害者的性質 (The nature of the victim)」、(3)「創傷受害者與廣大受眾的關係 (Relation of the trauma victim to the wider audience)」、以及(4)「責任歸屬」(Attribution of responsibility)。

正如亞歷山大所呈現的，自創傷而「文化創傷」，必然是一個漫長而牽連甚廣、涵蓋了眾多社會層面的集體過程。其中，文學的再現，敘事的行動，在這個理論的過程中，佔有了部份、但是顯然極其關鍵的地位。本文認為，姑且不論「文化創傷理論」之其他過程與機制，亞歷山大在此中為了造就「創傷」成為一種新的主導敘事、所悉心建構出來的「文化分類」檢視框架，實能「借用」來檢視台

<sup>19</sup> 陶東風，〈主編的話〉，《文化研究》第11輯（2011年6月），頁22。

<sup>20</sup> 同上。



灣白色恐怖文學再現中幾個重要面向的有力工具，值得我們接下來不厭其繁、細細分析。

## 第二節、檢視白色恐怖「創傷過程」的四種文學再現：

以下，我們便借用杰弗里·亞歷山大文化創傷理論中的「文化分類架構」，以四關鍵問題作為框架基礎，一一提問、檢視台灣白色恐怖見證小說中、經由文學再現的「答案」，及其背後深意。

### 一、「痛苦的性質」

杰弗里·亞歷山大的首要提問是：「對於特殊群體，以及這個群體所從屬的廣大集體來說，到底發生了什麼？」。以南京大屠殺為例，一個有效的再現，可能便必須在「這些死難是源自單方面的『屠殺』，還是兩軍交戰的『猛烈對抗』呢？」<sup>21</sup>這種關鍵的問題上，作出負責任的闡釋。

如果參考吳乃德的說法，在書寫民族創傷時，務求辨析「歷史真實」、「歷史闡釋」、與「歷史啟示」之不同；畢竟，和所有的創傷事件一樣，台灣白色恐怖的歷史解釋，很難避免政治的使用<sup>22</sup>。一方面，對於二二八事件、或白色恐怖的歷史記憶，以陳映真為代表<sup>23</sup>的說法往往定位是「中國內部階級鬥爭的環節與遺緒」：

二二八事件是 1946 年到 1949 年全中國人民反蔣、反獨裁、反貪腐，要求民主、和平建國的國民主義運動的組成部分，是舊中國地主階級、官僚資產階級、買辦階級與全國被壓迫民主人民間的矛盾與鬥爭的一個環節，決不是「外來」「中國政權」和「外省人」對「台灣人」的「殖民壓迫」的

<sup>21</sup> 陶東風，〈主編的話〉，《文化研究》第 11 輯（2011 年 6 月），頁 23。

<sup>22</sup> 吳乃德以二二八事件為例：「當蔣介石和他的軍隊屠殺的時候，他們的對象是『台灣人』，還是不服從權威的人民？雖然加害者和受害者明顯屬於不同的族群，可是加害行為的基礎是『族群』對立，還是政治權力的濫用？也就是說，壓迫者和受難者明顯屬於不同的族群；可是壓迫和屠殺的動力／動機，是族群身份的分野還是統治和反抗的分野？對這些問題，歷史提供了相當程度的解釋空間。而歷史記憶的書寫，經常是在這個空間中，根據現實的需要、未來的願景，對歷史所做闡釋。」參見吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》第 8 期（2008 年 1 月），頁 13。

<sup>23</sup> 類似於陳映真，藍博洲亦主要定調台灣白色恐怖為「民族內戰下所產生的歷史悲劇」。見藍博洲，《幌馬車之歌》（台北：時報文化，2004 年）。

然而另一邊，站在台灣認同的立場上，對同一段歷史的感受與評價，則可能是「台灣民族」的漫漫長夜，以及來自於「外來」統治者的恐怖統治。雙方對於白色恐怖歷史「痛苦的性質」的認識，也因此截然不同。比如學者吳乃德便曾直指以陳映真為代表的「大歷史架構的理解」，是「試圖將二二八置於當時中國國民黨和共產黨內戰的歷史情境中」，那雖然提供了「寬廣的歷史視野」，卻也疏忽了更仔細的歷史分析：「暫不論中國內戰是否為地主階級、官僚資產階級、買辦階級和人民間的鬥爭，為何台灣的抗議事件在性質上等同於中國內戰，並沒有獲得具體的歷史分析。而對台灣認同者所強調的「族群性質」，也沒有賦予太多的關注。」<sup>25</sup>

於是，我們或許已經隱隱覺察，面對台灣白色恐怖見證小說之再現，為有效探究台灣白色恐怖的「痛苦的性質」，我們至少應當追問以下問題：台灣白色恐怖究竟是冷戰架構、與內戰延伸下的民族悲劇，還是外來政權統治暴力下的族群苦難？台灣白色恐怖究竟是「民族」的創傷、還是「民主」的？是「台共」的悲歌，還是「台獨」的夢魘？……

針對此諸「痛苦的性質」的難題，誠如我們已經看見的，陳映真是其中答案最踴躍而鮮明的一位。不只是作家身份的現身說法，其作品中所再現的白色恐怖故事，無不架構於吳乃德所說的、一種奠基於「民族分裂」處境下悲涼情感的「大歷史的理解」中。早期的〈文書〉便已見端倪；小說講述一個外省老兵其罪與罰的前世今生，是前半生於大陸上欠下的「債」，終要由島嶼上後半生的幸福作為代價來「償」：「生命原來便是這樣地糾纏不開的羈絆呀！」<sup>26</sup>。因果循環，報應不爽，即使因果之間的連通應非不證自明，然而，基於對台灣白色恐怖的歷史解釋、持有「內戰延伸、民族分裂」的立場，小說家理所當然便將分屬兩地的政治暴力與創傷合而觀之。也因此，在悲劇的結尾，敏銳的讀者或者已能先驗地看出，小說家對於某種精神性的（「幻覺」）、情感至上的趨向。而至於，僅以一隻鼠色的貓、神出鬼沒的「幻覺」，在情節中牽繫著兩地的「羈絆」，則或許正存在著連小說家自身都未有察覺的反諷性。

同樣地，在〈鈴鐺花〉中，我們看見的是，穿插於這個成長小說中、最重要的啟蒙者高東茂老師，其因逃亡而不知下落的時刻，童稚的主人翁即使一知半解、仍時不時吟唱著的中國愛國或抗日歌曲。而作為這個白色恐怖故事中的受難者，

<sup>24</sup> 吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》第8期（2008年1月），頁14。上下引號中陳映真說法，引用自陳映真，「序文」，藍博洲、橫地剛、曾健民編，《文學二二八》（台北：台灣社會科學出版社，2004），頁13。

<sup>25</sup> 吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，頁14。

<sup>26</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》（台北：洪範，2001年），頁176。

同時是「從中國大陸回來了（的）一個青年」，高東茂懇切而動人的訴說：「我們都不要讓別人教你們從小就彼此分別，彼此仇恨，[……]啊，彼此……」<sup>27</sup>，無疑也有意在言外的深意。

而當〈鈴鐺花〉故事結尾，成年的主人翁追憶，是「一直到近年來，偶爾在報章雜誌上讀到一些反共宣傳文章，才在連自己都不甚了然的情懷中，重又想起高東茂老師來。」<sup>28</sup>，這個被「反共宣傳」勾起的「連自己都不甚了然的情懷」，或許是陳映真在〈文書〉與〈鈴鐺花〉中還未能正面作答的問題，卻正如我們已在他章中指出的：無論在文本內或外，總是因這樣不得不的諱莫如深、而很可能導致了「被誤認」而生的新一層創傷。其在文本內之展現，比如郭松棻的〈草〉：「你興奮之餘，自以為已經了解了他一向的懷抱，直到那一天……」<sup>29</sup>、〈月印〉：「她跑到派出所只不過是告發他私藏一箱書而已。[……]鐵敏已經被槍斃好幾天了，她還是弄不明白到底為的是什麼。」<sup>30</sup>、或李渝的〈菩提樹〉：「看出來就好了。平日多說兩句，給我聽出來，就好了，也許還拉得回來，就好了。父親埋怨著自己似的——很優秀的學生。」<sup>31</sup>〈夜琴〉：「她應該早注意他平日的言行和交往的，[……]心裏在兩個問題上打轉：是回去了呢還是抓去了呢？[……]其實，她是一點都不知道他的。」<sup>32</sup>……等，這些故事中所再現的，正如同陳映真的〈山路〉一樣，主人翁真正的「痛苦的性質」，往往夾雜於某種難以辨識的、被誤讀的悲哀：

李國木再細讀了一遍那伊則消息。黃貞柏被送回桃鎮，和八十好幾的他的瞎了雙眼的母親，相擁而哭。「那是悔恨的淚水，也是新生的、喜悅的淚水。」報上說。

李國木忽然覺得輕鬆起來。原來，他想著，嫂嫂是從這個叫做黃貞柏的終身犯，想起了大哥而哭的罷。也或許為了那些原以為必然瘦死於荒陬的孤島上的監獄裡的人，竟得以生還，而激動的哭了罷。<sup>33</sup>

很快地我們發現，文本內，無論報紙的官方說法、或是親人自以為的理解，都無能為力靠近的，正是存在於文本之外，島上無論解嚴前、後，都「不合時宜」的左傾思想（「我們這種時代，具有這種意識，卻有點不合時宜，要作烈士呢。」<sup>34</sup>），

<sup>27</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》（台北：洪範書店，2001年），頁19。

<sup>28</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》，頁49。

<sup>29</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》（台北：麥田文化，2002年），頁164。

<sup>30</sup> 郭松棻，〈月印〉，《奔跑的母親》，頁103。

<sup>31</sup> 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》（台北：洪範書店，1991年），頁169。

<sup>32</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁131、132、133。

<sup>33</sup> 陳映真，〈山路〉，《鈴鐺花》，頁58。

<sup>34</sup> 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》，頁167。

甚至於傾左思想背後的傾中(共)情感(「一旦又找著了中國，死而無憾。」<sup>35</sup>)。——更進一步而言，如果說在常識性的理解上，台灣白色恐怖之歷史在目前的台灣社會中，主要是被「民主」的需要、或「台獨」的陣營，視為了召喚的資源；那麼我們在這些見證小說中所看見的白色恐怖，其「痛苦的性質」，卻絕大多數與「民族」意識的創傷性相關連。「內戰延伸下的民族悲劇」意識有如伏流，總在對政治暴力的控訴之下，化為小說敘事者的最念茲在茲的天問：「戰爭，戰爭，中國為什麼有那麼多的戰爭。」<sup>36</sup>、「一代一代這樣幹，希望在哪裡？父親說。」<sup>37</sup>，甚至敘事者念茲在茲的，自始至終是「大陸的革命」：「如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的突然……」<sup>38</sup>

於是在此關頭，當我們討論小說中所再現的「被誤認的悲哀」，其所指向的，便不僅僅只是故事情節中主人翁或為自保、或為保人而蓄意作為的隱瞞與諱莫，也可能正是以其自身作為了一個見證，見證了一個文本所處於的、政治對歷史各取所需的時代。此時，葉石濤的文本便可作為一個有力的對照。或許因為成書較晚，在葉石濤那裡，白色恐怖的傷痛本質，已能侃侃而談為一種「為國捐軀」：

「為國捐軀……」這一句話使得簡阿淘猛然驚醒過來。這一句話正擊中了要害，不是嗎？他們의思想和行動不就是一切為了國家？只是這個「國家」，在他們의心中的形象不同於外來統治者的有關「國家」的概念而已。簡阿淘陷入激動的思維裡，忘去了一切。<sup>39</sup>

然而，當葉石濤在自傳性的〈紅鞋子〉中慷慨陳詞「台灣人的台灣」：

我們以前讀過考忒基和恩格斯的許多經典之作，但是都把這些書當作教養的一部分讀的，而且我們對祖國大陸消除不了陌生感，那祖國對我們而言，只不過是遙遠的異鄉，在實際生活上並不具有任何意義。我們雖然同情被欺壓、被剝削的廣大中國民眾，但是我們更關懷的是如何從陳儀的惡政下求得解放。我們台灣民族的再解放並不需要和祖國大陸的解放運動取得聯繫。我們相信四百多年的台灣歷史，已經使台灣人締造了共同的歷史命運，唯有台灣人本身站起來，才能把台灣建設為「台灣人的台灣」這樣的一個天堂。<sup>40</sup>

<sup>35</sup> 陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 190。

<sup>36</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 132。

<sup>37</sup> 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》，頁 169。

<sup>38</sup> 陳映真，〈山路〉，《鈴鐺花》，頁 88。

<sup>39</sup> 葉石濤，〈夜襲〉，《台灣男子簡阿淘》（台北：草根，1994 年），頁 6-7。

<sup>40</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 47。粗體為本文所強調。



陳映真的小說人物臨終的夢裡，卻仍徘徊著願「為之生，為之死的中國」：

「民族內部互相仇視，國家分斷，四十年了。」林添福朗聲說，「羞恥啊……」

「每回有人被叫出去，我在押房裡唱過：安息吧，親愛的同志，別再為祖國擔憂……我們走的時候，老趙，你們也這樣唱，」蔡宗義無限緬懷地說，「快四十年了。整整一個世代的我們，為之生，為之死的中國，還是這麼令人深深地擔憂……」<sup>41</sup>

而在葉石濤那裡，「推翻法西斯獨裁，以建立台灣人當家作主的新國家」<sup>42</sup>的願景，陳映真小說中的主角，則想必無論如何是不會同意的。我們可以見到的是，作為白色恐怖見證小說再現時的首要命題，小說家如何作答白色恐怖歷史創傷之「痛苦的性質」、確實十分關鍵，而始終有著因國族認同差異、亦即「紅帽子」（中國民族主義立場）或「白帽子」（台灣獨立思想）立場而異的現象。

當吳乃德指出，在台灣社會集體尋回二二八記憶的過程中，可能存在三種爭論：第一，創傷是「反抗外來政權」的民族鬥爭還是「官逼民反」？第二，創傷是否屬於「族群衝突」？第三，如果我們將創傷放在歷史的大脈絡中理解，又該如何看待人在歷史結構中的責任？<sup>43</sup>我們或許也可借用這三個問題，來探問台灣白色恐怖見證小說的再現。

首先，關於台灣白色恐怖的創傷，在小說再現中，究竟是冷戰架構、與內戰延伸下的民族悲劇，還是反抗外來政權統治暴力下的族群苦難？參考吳乃德的提示，答案很可能決定於，小說家意圖再現的，究竟是「歷史真實」，還是「歷史啟示」。在陳映真、郭松棻、李渝那裡，對於傾左知識份子、台共地下組織苦難之再現，對照史實中五〇年代多數遭槍斃者之背景身份，其歷史真實的成份，似是確實大過了葉石濤日後所慷慨陳詞的歷史啟示；也就是說，如果前三者的工作多在「分析過去」，那麼葉石濤的任務更像是「指引未來」。

而如果要問，台灣白色恐怖究竟是「民族」的創傷、還是「民主」的？正如吳乃德所說，答案決定於：「我們關注的是背景因素和成因，還是屠殺和壓迫的

<sup>41</sup> 陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 192-193。

<sup>42</sup> 葉石濤，〈船過水無痕〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 149。

<sup>43</sup> 參見吳乃德原文：「第一個爭論是：這個創傷是『反抗外來政權』的民族鬥爭，還是『官逼民反』？答案決定於：我們要的是歷史真實還是歷史啟示？我們的工作是分析過去，還是指引未來？第二個爭論是：這個創傷是不是一項『族群衝突』？答案決定於：我們關注的是背景因素和成因，還是屠殺和壓迫的本質？當我們書寫歷史記憶和民族創傷的時候，我們願不願意讓記憶得以和現在及未來的需要產生共鳴？第三個爭論是：我們要不要將創傷放在歷史的大脈絡中加以理解？答案當然是肯定的；問題在於，我們如何看待人在歷史結構中的責任？」出自吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》，第 8 期（2008 年 1 月），頁 16。

本質？」。比如陳映真明顯尤為關注時代的背景和事件的成因，葉石濤則更多地見證了壓迫的影響，也對屠殺的本質表現出了更多的在乎。

最後，綜觀具有見證者身份的此四位小說家之白色恐怖故事，我們或將驚訝地發現，有別於現今台灣社會在民主化過程中、對於白色恐怖歷史偏向「台派」、自由主義式的理解，「台共」與左翼的悲歌，無疑在四人的選題中佔有了更為主導性的地位。接下來，我們將有機會透過其餘三種檢視的框架，更進一步認識這個「歷史的大脈絡」現象。

## 二、「受害者的性質」

「痛苦的性質」外，根據杰弗里·亞歷山大的「文化創傷理論」，探問「受害者的性質」亦是檢視文化創傷再現的重要命題：

遭受創傷痛苦影響的人群是誰？他們是特殊的個人或群體，還是包容更廣泛的一般「人民」？遭受痛苦衝擊的是單一且有限的群體，還是涉及了好幾個群體？<sup>44</sup>

換句話說，遭受台灣白色恐怖創傷痛苦影響的受害者，究竟是誰？會是具有特殊條件的人士、還是更廣泛說法上的「全台人民」？是限定的族群受苦、還是牽涉了更多團體？

針對此一命題，我們可以分兩個層次來檢視台灣白色恐怖見證小說中的再現：一為「身份」之再現，一為「性質」之再現。

### (一)、「身份」之再現

首先，關於「身份」之再現，正如杰弗里·亞歷山大在此舉例之一：「科索沃的阿爾巴尼亞人是族裔淨化的主要受害者，或者科索沃的塞爾維亞人也受害頗深，甚至是遭受同等的傷害？」，過往，關於台灣白色恐怖小說中「受害者性質」的討論，我們很容易將眼光置放於受害者的「省籍身份」之上：台灣白色恐怖的見證小說中，究竟是本省籍的台灣人被再現為了主要受害者；或者外省籍來台人士、軍官也創傷深重，甚至有過之而無不及？

<sup>44</sup> 陳映真受訪談論中篇〈忠孝公園〉時，曾表明取材自 2000 年的總統大選，同時論及〈夜霧〉：「嚴格說來，這是我第二篇關於總統大選的小說。第一篇是〈夜霧〉，發表於《聯副》。」參見郝譽翔，〈永遠的薛西弗斯：陳映真訪談錄〉，《聯合文學》第 17 卷第 9 期（2001 年 7 月）。網路來源：[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200107/storyb1-1.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200107/storyb1-1.htm)（2013/12/12 擷取）

實際上，或許因為這個問題正同時也是民主化之初，台灣社會對於白色恐怖之歷史解釋（當然亦包括政治使用）的重要熱區、或爭點所在，因此，我們似乎可以在小說中發現，小說家們或隱（頻以主角背景的設定偏好暗示）、或現（直以主角之口義正詞嚴）參與了歷史解釋的過程，而那動機卻往往是與文本所處时空的「政治使用」在對話，而意圖帶有某種「翻案」的色彩。其中，最明顯的例子，當屬陳映真自陳其「關於總統大選的小說」：〈夜霧〉，一個引人側目的段落，是小說家借前特務之口「憑良心說」：「外省人往往還真盼得比台灣人重。」<sup>45</sup>。

對此，正如陳映真受訪時的自陳，其對話／對抗對象，明顯是 2000 年台灣總統大選前後甚囂塵上、山雨欲來的「本土化」意識浪潮<sup>46</sup>。解嚴以來，伴隨著台灣民主化過程的，不只是種種歷史的再發現、或再解釋，也是邊緣與弱勢復權／賦權意識的再甦醒，以及政治勢力的再分配。在此過程中，或許正如范銘如所言：「本土運動的高漲伴隨著族群意識的抬頭甚或激化，某種程度上引發了常被斥責為外來政權的外省族群認同上的焦慮。」<sup>47</sup>，曾受打壓越低者，或許將反彈越高，而被視同既得利益者，或也有其離散流亡之創傷（「外省人咧，全是孤家寡人」<sup>48</sup>）；張力無所不在，衝突便一觸即發。日後，目睹民進黨政權樓起樓塌之際、實不乏學者就台灣民主化過程中所挾帶的某種「本土沙文主義」傾向，作出過整體反省<sup>49</sup>。

<sup>45</sup> 「在山莊上課的時候，教官教育我們，抓台灣人，要考慮政治社會效應。『他們本地人，我們隨便抓了一個人，起碼就得罪了他們的父母妻子兒女、再起碼堂表親、同學朋友……都會對政府不滿。』教官說，『外省人咧，全是孤家寡人，少數朋友全是軍公教，不怕不服管，外省人搞陰謀，尤不可赦。抓一個就消滅了一個。』……但究其結果毫無差別。千方百計叫你編一個案情之後，台灣人、外省人，全送進黑牢，短則七年，長則十年二十年。管你是冤假錯案。而憑良心說，外省人往往還真盼得比台灣人重。」見陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 95。

<sup>46</sup> 1997 年台灣地方縣市長選舉，在野的民進黨首度超越執政的國民黨，共計贏得 12 席，已形成「地方包圍中央」的局面；而此期間之高潮，或可以 1999 年時任總統的李登輝接受德國記者專訪時、表明中華人民共和國和中華民國為兩個對等的國家（即「兩國論」或「特殊兩國論」）之事件作為代表。

<sup>47</sup> 范銘如，〈解嚴後總論〉，擷取自文化部網頁「台灣大百科全書」：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2334>（2013/10/23 擷取）

<sup>48</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 95。

<sup>49</sup> 如何東洪曾直言：「自 1990 年代以來，台灣活在由民進黨導引著『對抗外來政權』的『台灣化』的本土化動員中，試圖去除台灣民眾腦中『無根』、『飄渺』的中國意識。這種『作為家』的奮鬥，當然需要，也必須；但台灣所經歷的本土化，卻在一個自然、神聖化政治運動裡，變成了巨獸。所有關於生活方式的意義建構，一方面成為一個復闢鄉愁（揮卻那種沒家的感覺）而造成了國族主義、原始宗教主義、物化傳統等排他性力量；一方面卻在經濟邏輯中，讓文化活動成為人潮轉化選票的政治計算。」；而曾為民進黨員、同時也是陳映真昔日論敵的陳芳明，彼時也曾不諱言：「殖民時代與戒嚴時代的歷史當然必須重新反省，但民進黨所做的反省卻只是為了鞏固化、永久化本省族群的被壓迫意識。這是民進黨政府把自己塑造成「本土政權」的重要策略。依循這種思路推演下去，歷史上同樣受到壓迫的外省、原住民族群就全然受到抹消遺忘。更嚴重的是，本土政權似乎只是代表本省族群，特別是台灣南部的閩南族群。一個世紀初的民主政府，竟只表現出世紀末的思考，已為豐饒的本土與開放的民主帶來無可估算的損害。參見何東洪，〈715 觀點：是本土化還是文化災難〉，原刊台灣《蘋果日報》2006 年 8 月 31 日〈論壇〉版；以及陳芳明，〈別再掛受難勳章 別再談受害道德〉，原刊《中國時報》2006 年 11 月 27 日〈時論廣場〉



〈夜霧〉的用心良苦，因此或許必須在這樣的語境下被解釋，才有更深刻的意義。在美麗島事件之後，台灣白色恐怖創傷幾由民進黨等「台獨派」、「白帽子」作為代言者，已是明顯趨勢。而至於在五〇年代（也是白色恐怖期間遭槍斃人數最多時期），大量被捕受難的外省籍台共份子、亦即「紅帽子」之命運，在中國文革、天安門事件、以及鄧小平改革開放後的時空乖隔之後，以及台灣民主化、本土化過程中各種政治勢力的競逐消長間，夾縫於國、民、共黨的三不管地帶中，漸漸下落不明。對此，作為本省籍知識份子的陳映真，透過〈夜霧〉此一用力頗深的小說，擇以一特殊主角（作為「國民黨鷹犬」的特務或前特務）、特殊敘事手法（熔日記、簡記、結案報告、精神病症等於一爐），傳達了發表彼時似乎顯得「不符常識」、或「不合時宜」、卻可能在很大程度上符合史實（「而憑良心說，外省人往往還真盼得比台灣人重。」）的陳述；此中確顯其意義非凡的人道主義：

在我的經歷中，外省人並不等於外來政權的迫害者，而且我在牢裡看到的外省人數量比本省人還多，處境也更悲慘，因為他們隻身在台，沒有任何的影響力。在政治等不可抗拒的因素下，外省人來到台灣與本省人相遇，我們要如何理解這個衝突？沒有一個絕對聖潔的台灣人，也沒有一個天生萬惡不赦的外省人。像〈忠孝公園〉的林標，只是一個單純的台灣鄉下人，身上也有直接或間接的罪疚。而〈夜霧〉也是在討論類似問題。<sup>50</sup>

同樣地，在李渝的〈夜煦〉、〈號手〉、〈跼蹐之谷〉，或郭松棻的〈今夜星光燦爛〉中，我們看見的是外省族群、甚至是國民黨軍官所遭遇的白色恐怖故事；小說家多以不帶批判性的眼光，詩化之筆觸，呈現了有別於此一族群可能存在於其他社會文本或文學敘事中的全然負面形象。在前面的章節裡，我們看見過郭松棻的〈今夜星光燦爛〉，是如何透過一以陳儀作為原型之主角鋪陳小說，已使論者以翻案文學論之；而李渝對於筆下眾多「軍官」角色之描寫，也有異曲同工的效果。無論是〈號手〉中所強調的「性命報效、忠誠幹練」、「克盡職守，一刻都不曾鬆懈過」、「與歷史同進退」的軍官人格特質，或是在「一生戎馬顛沛」之後「拿起了筆」，而至於在方興未艾的文字獄中終也不能倖免、被捕受難的命運，彷彿軍官此一角色，一方面因其對於藝術與愛情之追求，已可被視為良心未泯之人，而軟化了白色恐怖敘事中的刻板印象；另一方面，亦似乎得以透過其同受的不幸命運，在某種程度上「償還」了作為白色恐怖加害者的債，步上精神救贖／昇華之路。即使小說中不乏反諷的成份，李渝對軍官角色之同情，仍可見一斑。

可與〈號手〉並而觀之的，是〈跼蹐之谷〉。李渝同樣擇以一位帶隊於山區主持開路工程的軍官作為主角，其曾「出於愛國憂國的原因，或陷獄或暗殺了一

---

版。

<sup>50</sup> 參見郝譽翔，〈永遠的薛西弗斯：陳映真訪談錄〉，《聯合文學》第 17 卷第 9 期（2001 年 7 月）。網路來源：[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200107/story1-1.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200107/story1-1.htm)（2013/12/12 擷取）。



些人」，卻在李渝筆下，「除去所有的職責，軍官回到本質，是個樸實的人。」。在開路工程日日爆破工作間，每每感覺虛脫，聯想起半生創傷，而終至「對著深谷住下來」，與自身的歷史或鬥爭、或和解：

他記得住每件案子的經過，每一個受到牽連的名字，每一張驚恐的臉，時時騷擾著他，形成不去的夢魘。靜處的時候，夜半醒來的時候，密審的暗室，昏黑的刑場，驟然臨置，變成不是別人而是他自己的刑場，他便不得不在這刑場裡，和前述種種夢魘持續又持續地搏鬥者。<sup>51</sup>

在現實中久候不至對方的道歉與補償時，對於「加害者將良心不安」的想像，或許已是受害者最大的安慰。即使難以否認、這種安慰多半帶有天真、或自我安慰的成份，小說家是盡了最大努力，意圖撐開絕對政治正確的狹小區段，以虛構之藝術，探索歷史的難處。當故事中段，小說家以敘事者之口，對著讀者指向潛心作畫的前軍官，寫道：「我們因此也不得不在這裡停止稱呼他為軍官，而改稱為畫家了。」<sup>52</sup>，那是小說家引人深思地、再次分享了心中最寶愛而至高無上之存在、即藝術之愛好，竟而賦予了白色恐怖加害者「再生」的可能。在人道主義式無邊寬諒同情的展現中，幾已近於宗教性悲天憫人的高貴情操。在此，李渝和陳映真〈夜霧〉所要傳達的訊息相同：民族創傷的前仆後繼、以及白色恐怖的無邊無際中，所謂「加害者」，或許也同受創傷的折磨。

後文中，我們將再有篇幅擴大檢視這些見證小說如何再現「加害者」的責任歸屬問題；然而，回到「受害者」身份之再現上，當陳映真選擇透過日趨瘋狂的前特務，恍若良心不安的角色敘事，似假還真、氣急敗壞的逼問：「則究竟誰是猶太人，誰是納粹？」、「他們憑甚麼天涯海角追殺我？憑甚麼？」<sup>53</sup>，我們應該注意小說家敘事間有意或無意顯露出的盲點。在「則究竟誰是猶太人，誰是納粹？」<sup>54</sup>的逼問中，陳映真對於白色恐怖的加害與被害命題，是以本省籍與外省籍作為分類的捉對廝殺；誠如前文所述，在本土化浪潮最初的壓力下，這個預設不無時代的侷限性，可以說是針對著某些「壟斷」受害者論述的「台獨派」人士而去的以正視聽。然而比起族群受害身份的界定、或受害程度永無休止的「比大小」賭局，本文認為，我們接下來該處理的，或許才是一個在白色恐怖的文學再現過程中，更為關鍵、也更有建設性的問題，即對受害者「性質」之再現。

## (二)、「性質」之再現

<sup>51</sup> 李渝，〈踟躕之谷〉，《夏日踟躕》（台北：麥田文化，2002年），頁83。

<sup>52</sup> 同上，頁87。

<sup>53</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁96。

<sup>54</sup> 同上，頁96。

這個問題對應的是亞歷山大文化創傷理論中，檢視「受害者性質」時的另一例問：「北美印第安人是歐洲殖民者的受害者，或者受害者是那些處於特殊情境，而且特別『有攻擊性』的印地安民族？」，這個問題供給了我們一個檢視白色恐怖受害者性質之再現時、有別於省籍問題的框架，同時，也是新出土之史料所可能帶來的新歷史解釋：

台灣白色恐怖的被害人，究竟多是「無辜受害的知識份子」、還是「主動抗爭的組織成員」？是「讀書人」、還是「地下黨人」？亦即，普遍而言，他們究竟是被空穴來風的「倒楣鬼」、還是捨身取義的「烈士」？換句話說，他們受害的性質，究竟是純屬意外的「被動牽扯」、還是具備了政治意識與理想的「主動介入」？……凡此種種，我們將看見的，絕不僅是文學如何再現歷史的問題，當然，也牽涉了小說如何型塑了受眾對於白色恐怖的歷史認識問題。

在台灣白色恐怖的故事中，對於受害「性質」的描述，一個常見的說法，可以「讀書『會』死？」這個雙關表現。「讀書」、以及「讀書會」致人入罪的敘事，在小說中比比皆是。以本文所研究的四位見證小說家之作品為例，究其故事角色之受害性質、與被害原因之再現，以「看了幾本書就被抓」的文藝或知識青年形象尤為普遍。

陳映真〈夜霧〉中，無論是曾為「報效國家……做一點有意義的事」<sup>55</sup>而加入情報機關、最後卻因良心不安而發瘋自盡的前特務李清皓，或是遭到李清皓等特務誤認誣指「為匪宣傳」的受害者「阮老師」，其中某種「讀書人」的、知識青年的特質，都一再被強調出來（「什麼東西會這麼沉？」／「還不就是一些書嗎？」<sup>56</sup>）。而小說中，白色恐怖受害者的「年輕」、「純潔」形象，也往往是再現的重點；如李渝〈朵雲〉中的牌桌耳語：「一車車給拉走的，連麻袋都來不及蓋的，也都二十幾呢。」<sup>57</sup>、〈菩提樹〉中被捕的陳森陽，則正是那「二十幾」的、作為敘事者阿玉大學教授的父親的得意門生。陳映真〈文書〉中被「我」槍殺了的妻舅，是作為了一個死囚，卻擁有一張「幼稚得很的臉，或者說，純潔得很的臉。」<sup>58</sup>，星光下彷彿散發出聖潔的光輝，使得行刑者也自慚形穢，難以忘懷。郭松棻〈草〉中，敘事者描述於神學院攻讀歷史哲學的病弱的友人「他」擁有「晦不可測」的憂鬱青年內裏：「他清癯憂愁的身影如今讓你相信，那是從搖籃裡一起帶大的孤獨。」<sup>59</sup>；而〈雪盲〉中的小學校長，則帶著孔乙己那樣、幾乎萎弱的中國知識份子形象，在「戒嚴中的台北」，只為讓病中老母吃到一碗

<sup>55</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 73。

<sup>56</sup> 同上，頁 98。

<sup>57</sup> 李渝，〈朵雲〉，《溫州街的故事》，頁 195。

<sup>58</sup> 陳映真，〈文書〉，《我的弟弟康雄》，頁 175。

<sup>59</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁 161。

豆腐，便遭遇「喇地憲兵一個大巴掌摑在校長的臉上」<sup>60</sup>的屈辱，「那清脆的巴掌如記憶響徹在一街荒涼的空間。」<sup>61</sup>

尤有甚者，小說中更多是這些「無辜者」，一天醒來就「不見了」、無交代、沒來由的失蹤情節。前文曾經提過，郭松棻的〈草〉，是透過彷彿敘事者與讀者一起渾然未覺的誤導手法，製造出了最終命運降臨時的驚愕效果：「你興奮之餘，自以為已經了解了他一向的懷抱，直到那一天……他因涉嫌叛亂，被判刑入獄。<sup>62</sup>」，此後其他細節則與主角一起再下落不明；李渝〈夜琴〉的敘事者，則相對地作為丈夫「一天出了門，像父親一樣，沒有回轉來。」<sup>63</sup>的白色恐怖未亡人，喃喃自語的便始終是：「為什麼人人都要去不見呢？」<sup>64</sup>之無解。這種一夕巨變、就此生死未卜的目睹，幾可說是白色恐怖故事中的某種特徵。如李渝〈收回的拳頭〉：

學期還沒結束，施老師突然不來上課了，國文課進來的是一位穿旗袍的年輕女老師，[……]不見在教室裡，不見在走廊上，不見在辦公室，那瘦瘦的人影，緩慢的步子，微馱的背，和氣的笑容。／去了哪兒？阿玉在心裡嘀咕[……]到底發生了什麼事，去了哪兒，施老師再也沒有了消息。<sup>65</sup>

也幾乎是陳映真〈鈴鐺花〉的翻版：

寒假結束以後，回到學校，卻不見了高東茂老師。「看牛仔班」換了一個脾氣暴躁的女老師。[……]學生中，沒有人知道高東茂老師去了什麼地方。看牛仔班的同學曾向任課老師問起過，卻立刻被制止了。那一年，整個鶯鎮出奇的沉悒，連大人們也顯得沉默而懼畏。<sup>66</sup>

在〈夜煦〉中，李渝曾深刻描寫這種感覺結構：「這是人常常在突然間就不見了失蹤了再也沒有回來從世界上消失了的年代。[……]你還記得菜頭的哥哥去他家常講故事給你聽的，一天晚上和幾個朋友聚會由穿土黃色中山裝的人敲門搜查帶走就再也沒有回來。你小時候覺得比較和氣的師長和對你比較親切比較好的人，後來都不見了失蹤了再也沒有回來從這個世界消失了。」<sup>67</sup>

白色恐怖的年代，那巴掌一樣落下於無辜知識份子、或純潔文學青年身上的

<sup>60</sup> 郭松棻，〈雪盲〉，《奔跑的母親》，頁 185。

<sup>61</sup> 同上，頁 186。

<sup>62</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁 164。

<sup>63</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 130。

<sup>64</sup> 同上，頁 133。

<sup>65</sup> 李渝，〈收回的拳頭——溫州街的故事〉，《九重葛與美少年》（台北：印刻，2013 年），頁 228-229。

<sup>66</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》，頁 19。

<sup>67</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁 12。粗體為本文所強調。

命運與記憶，不只是他們自身創傷的來源，也是旁觀者的。在青年不能創造時代，時代也無法創造青年（「太遲了。太遲了。／你在心中總是這樣對自己說。」<sup>68</sup>）的白色恐怖時代，知識之無用，抱負之無用，在小說中成為一再被再現的主題「回到你的國家，你也教不了你的魯迅。」<sup>69</sup>；而其控訴之力道，也往往體現在那「好人」之不能如願、「無辜」卻不能長命的痛惜與感嘆聲中。

然而，另一方面，如果我們的眼光，得自小說家的敘事重點（比如「由穿上黃色中山裝的人敲門搜查帶走就再也沒有回來」）稍稍偏離，轉至「一天晚上和幾個朋友聚會」等原輕描淡寫之處，那麼或許，我們也才能、也應該對那些在小說家的再現中，「比較和氣的師長和對你比較親切比較好的人」，更多一些瞭解。

當葉石濤〈紅鞋子〉寫：「你既然看了這些書，你就是叛徒！」<sup>70</sup>，李渝〈三月螢火〉中：「不過是參加了一個地下聚會，傳看了一些禁書，撰寫了幾篇信誓旦旦的文章罷了。他告訴我。」<sup>71</sup>，尤其，郭松棻〈月印〉的悲劇：「然而她怎麼也不肯相信他們會把鐵敏槍斃。／她跑到派出所只不過是告發他私藏一箱書而已。」<sup>72</sup>，或葉石濤〈紅鞋子〉所附判決書：「被告簡阿淘對於卅五秋向辛匪阿才購閱匪《新民主主義》、《論聯合政府》、《文萃》、《群眾》等反動書刊……」<sup>73</sup>，以及簡阿淘以其作為一個無辜的文藝青年的自白，於敘述偵訊期間「聲淚俱下地抗辯」：「他是光復以後才接觸祖國文物的一個台灣青年。對大陸的政治狀況一無所知……」<sup>74</sup>

凡此種種，無不營造出了某種「讀書『會』死？」的時代形象與感覺結構。然而，在論者往往對此形象照單全收之際，或許，也可以參考陳映真的說法：

總的來說，文學、藝術、電影的檢查是存在的。但是，三十年來，台灣幾乎可以說，從來沒有一個作家單單為了他的作品受到監禁、迫害和羞辱。一九六八年我坐了牢，但卻與我的作品無關。<sup>75</sup>

確實，禁書作為白色恐怖時代暴政之一，自然是問題。但綜觀歷史檔案、與判決實例，往往真能陷人入罪的，並非文藝青年式的純然知識追求、或藝術愛好。即使葉石濤在〈紅鞋子〉中一再將簡阿淘描寫為於政治無知與無辜的文藝青年，

<sup>68</sup> 郭松棻，〈雪盲〉，《奔跑的母親》，頁 214。

<sup>69</sup> 同上，頁 211。

<sup>70</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 62。

<sup>71</sup> 李渝，〈三月螢火〉，《九重葛與美少年》，頁 112。

<sup>72</sup> 郭松棻，〈月印〉，《奔跑的母親》，頁 102-103。

<sup>73</sup> 葉石濤，〈紅鞋子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 67。

<sup>74</sup> 同上，頁 65。

<sup>75</sup> 陳映真口述，韋名訪談整理，〈陳映真的自白：文學思想及政治觀〉（香港：《七十年代》月刊，1984 年 1 月），後收入陳映真，《思想的貧困》（台北：人間，1988 年）。



卻也在整本書中不時透露了，使其遭牽連入獄的舊日「讀書會」的左派思想與人際網絡關係；也因此，究其罪名實非「閱讀匪刊」，而是「知匪不報」。正如陳映真 1968 年被以「組織聚讀馬列共黨主義、魯迅等左翼書冊及為共產黨宣傳」等罪名逮捕時，實際上我們可以知道，「讀」，絕非如小說再現中那樣、作為那麼被強調的重點，「聚讀」才是。

正如我已在第三章中指出的：我們將漸漸若有所覺，在那樣的一個年代，藝術愛好之「有害」或「無害」，或許只是某種「假議題」；真正的關鍵仍在於社會主義思想，以及組織性的行動。然而，倘使讀者因閱讀至此，而心生：「既然如此，政府逮捕鎮壓豈非情有可原、受害者原來『罪有應得』」的想法，那麼這或許也就是促使小說家在文本中、不得不顯得那麼避重就輕的社會氛圍、與文化原因之一。

白色恐怖口述史研究者柯朝欽，曾在白色恐怖政治犯的訪談經驗中，發現某種他稱為「意外的受難」的「去政治化」的自我敘述模式<sup>76</sup>。他感受到大部分受訪者對於再現受難歷史所表現出的「被動」與「消極」：

大部分受難者比較願意花時間不斷陳述自己的「無罪／無辜／受牽連」，而在關於如何賦予自己的這段歷史予以政治性與歷史性意義則著墨甚少。[……]大部分的受難者表達出他們對於被捕入罪是非常意外、沒想到的。大部分的受訪者表示，對於被捕完全都沒有心理準備。他們的無辜表現在被惡意牽連、不當密告、或者無心疏忽被刻意擴大為「政治事件」等等。換言之，他們意外的被捕，意外的成為受難者，「意外的成為政治犯」。<sup>77</sup>

作為社會學者，柯朝欽認為，這些受難者的「意外敘事」，是對自身受難經驗的「去政治化」。然而，本文走筆至今，或許正能提供一種文學的途徑，幫助建立對此種自我敘述的認識。事實是：這種「去政治化」的表現，恰恰是完完全全政治的；正是某種政治在隱微之處的積極運作，使得「癥候」存在於敘事的離題、迴避、沉默與意義的匱缺之中。

當曾為受害者的作家，於小說中亦一再強調的是：「那是一個什麼事也沒幹就隨時人不見了的年代。」<sup>78</sup>，或強調受害者對於藝術的愛好、或放大因為文學而受牽連的形象；本文企圖指出，某種「無辜受難」、「清白無瑕」的形象，催化出的某種「無辜敘事」的套路，無意間在文學中也證成了與口述史中不謀而合的

<sup>76</sup> 參見柯朝欽〈意外的受難——去政治化的政治犯自我敘述〉，「歷史記憶的保存與再現——威權時期口述歷史的實務與生產」工作坊論文（中央研究院社會學研究所主辦，2012.03）。

<sup>77</sup> 柯朝欽〈意外的受難——去政治化的政治犯自我敘述〉，「歷史記憶的保存與再現——威權時期口述歷史的實務與生產」工作坊論文（中央研究院社會學研究所主辦，2012.03），頁 2。

<sup>78</sup> 李渝，〈三月螢火〉，《九重葛與美少年》，頁 112。

「被壓抑的左翼運動史」現象。

耕耘白色恐怖受難者口述史多年的研究者林傳凱，曾以「他們為什麼不說話？」為題，在他的田野觀察筆記中，深刻分析台灣白色恐怖倖存者的沉默現象<sup>79</sup>，而可作為柯朝欽訪談結果的回應，以及本文論點最重要的參照。在訪談過超過兩百位地下黨的參與者或同情者後，林傳凱驚訝地發現，自 1980 年代開始，存在於台灣的民間、學術機關、乃至於官方各種大小規模的口述歷史計畫中的故事，前後呈現極其鮮明的差距：

在以前的訪問中，許多受訪者習慣說出這樣一個故事：「我到今天，我始終不知道為什麼要抓我？把清白的人抓去監獄，這就是所謂的白色恐怖」，或是「我只是看了一本書，或是聽了朋友說一句話，我就被抓走了！」但是，自從 2008 年以來，這些長輩們，卻經常在這樣或那樣的機緣下，開始這樣訴說：「其實，我今天要跟你說的，是我這輩子都沒對人說過的故事……其實，我有參加地下組織，我當時是真正想要革命的……！」<sup>80</sup>

自「無辜的受難者」而「坦承的革命者」，前後差距之大，幾如翻案。也讓他察覺了台灣白色恐怖倖存者在說與不說之間、所牽涉的種種難題。他認為此中曲折，須透過「宏觀」、「中層」、「微觀」三個層次而論。

在林傳凱的研究中，宏觀而言，80 年代至今的白色恐怖「口述歷史」生產因素，與「民主化」過程中的人權論述息息相關。在以「人權」理念出發下，往往預設台灣白色恐怖受害者的「本質」，是一群受到國家暴力侵害的「無辜」、「無瑕」當事者，似乎唯有「本身沒有做過任何威脅政權的事情，卻受到政權無理且殘酷的侵害」，才值得平反；而他們爭取平反的過程，便是一種「討回清白」的過程。一方面，台灣在 1980 年代對「民主化」、以及「民主社會」的想像，多以發源於西歐與北美的資產階級民主制度為藍本，另一方面，左翼思想路線仍持續受到壓抑與拒斥，因此，彼時對於抵抗者的「想像」、或說是「理想」，多為溫和的時政議論、或體制內改革與非暴力手段。因此，不難理解在「清白的認定」、與「理想的形象」的雙重預設下，過往或曾確實參與台共等地下組織、或企圖以武裝行動推翻國民黨政權的「叛亂份子」，便很可能於某種「聆聽者氛圍」的非意圖後果下，選擇對真相消極避談、或避重就輕，換一種自我敘述「粉墨登場」。

林傳凱甚至在接下來的中層因素中，展示他所挖掘出的史料，發現過往口述歷史中，幾乎清一色強調「無辜受難」、避談當時的地下組織抗爭，很可能是白

<sup>79</sup>林傳凱，〈「他們為什麼不說話？」——論 1940 年代抗爭史田野過程中的一些觀察〉，來源：[http://interlocution.tw/contributeDetail\\_other.php?j3T50ewp1DOZD6jo88VJ7elF5bY](http://interlocution.tw/contributeDetail_other.php?j3T50ewp1DOZD6jo88VJ7elF5bY)（2013/12/9 擷取）

<sup>80</sup> 同上。

色恐怖受難者團體內部「經過開會討論」的結果。而他認為，這個結果，很大部份，是為了回應 1998 年「戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例草案」立法通過，以及同年底「補償基金會」成立時的偏頗預設：「補償對象是『冤屈者』。若有『叛亂實據』，也就是參與地下組織，則會排除補償資格。」<sup>81</sup>

這樣的補償制度限制，自然更加助長了「無辜」、「冤屈」的敘事，彷彿一種「理想的政治犯形象」的存在。這個針對「冤假錯案」的「補償」標準，背後所根據的倫理法則，至今仍有待討論。到底從歷史的後見之明來看，什麼樣的「反抗」可以被視為「正當」？什麼樣的「反抗」又仍是「不合宜」的？<sup>82</sup>作為後人，我們的判準何在，我們判準的資格又從何而來？

將上述「社會文本」與文學文本合而觀之，我們便能察覺，受難者「無辜」與「意外」性質的敘事，同時存在於口述歷史、與（曾為受難者的）小說家筆下的文學再現中，是一個值得正視與深思的「現象」。作為論者，我們首先應該認知各種意義層面上的「無辜」定義，那可能包括了：現實意義上的無辜（可能是真的「毫無犯行」、無端遭牽連惹禍的「意外者」）、歷史意義上的無辜（可能是確實為了政治理念與抱負，投身了地下組織的「叛亂犯」、非暴力抗爭者的無辜、武裝反抗者的無辜……等等。如果不先悉心分辨、甚至肯認那背後往往「並不無辜」的邏輯，而悉數將之整併於「無辜」的敘事之中，也可能無異於某種扭曲。更否則，一切對於「無辜」的過度強調，都導致了歷史真相的被遮蔽。

正如林傳凱提醒我們，對於「抗爭」不假思索地「鎮壓」，和不假思索地合理化國家行動的傾向一樣，很容易忽略了這些「叛亂者」為什麼要抗爭的歷史謎題。而論者也將在這個過程中，喪失一種「記憶與訴說的自由」：「在展開一切的評價或思索前，我們已經失卻了某些聲音，這使得任何的評價或思索只會是殘缺的。」：

實際上，抗爭是艱難與危險的——他們的生命軌跡更直接證明了這一點。我們真正面對的難題，則是這種「記憶的闕漏」——即使當事者的肉身延續著，真相，或「他們認知中的真實經歷」，卻始終在我們的集體記憶與公共聆聽中缺席。<sup>83</sup>

<sup>81</sup> 林傳凱指出，在「補償基金會」網頁上，即定調補償係針對「冤、錯、假之個案」：「台灣地區自民國卅八年五月廿日起至七十六年七月十四日間宣告戒嚴，固有其時空背景，但對在戒嚴期間之叛亂及匪諜案件中，所發生冤、錯、假之個案受裁判者而言，卻是永遠難以忘懷的傷痛。」，同時，在組織架構中，更明言「本會設審查小組由學者、社會公正人士、政府代表十五人共同組成，就申請之個案事實逐一審認，以認定其是否為叛亂犯或匪諜確有實據。」，出處同上。

<sup>82</sup> 據林傳凱的說法，在一九五〇年代的史料卷宗中我們甚至可以看見，比如當時的台中、桃園、或海山地區，幾個暴力行動較為激烈的個案，甚至牽涉搶劫、暗殺、綁架等情節。

<sup>83</sup> 參見林傳凱，〈「他們為什麼不說話？」——論 1940 年代抗爭史田野過程中的一些觀察〉。



同樣地，雖然我們也能在葉石濤的〈夜襲〉、〈鹿窟哀歌〉、〈船過水無痕〉，陳映真的〈山路〉、〈趙南棟〉，李渝的〈夜煦〉、郭松棻的〈月印〉等小說中看見，五〇年代，死於山區的軍警圍捕、死於馬場町的「通匪組織」、「武裝青年」，他們或多或少、或隱或現的蹤跡；然而綜觀其餘多數，「公然而大聲地宣稱無辜」，「隱晦而低調地敘寫行動」，仍是台灣白色恐怖小說的主要基調。也因此，郭松棻〈月印〉中，最後因其對丈夫以租書店掩護地下電台一事毫無所知，竟而在無意間成功「告密」、「大義滅清」破獲了組織，致使深愛的丈夫及其同志遭到槍斃的女主角文惠，此一角色，就可能成為了某種更巨大的隱喻。其欲語還休的夫婦關係，幾乎代言了被壓抑的左翼、或「非非暴力抗爭」的故事裡，低調隱晦的敘事者（作者）、以及被刻意疏離隱瞞的旁觀者（讀者）之間，往往難以被確實傳遞的訊息，以及傾向於悲觀的結局。

白色恐怖受難經驗的複數性、重層性確實存在。然而，不可否認地，無論是作家本身有意無意地聚焦於受難者的「無辜」與「意外」，或是社會受眾對於「無辜」與「意外」的敘事本身接受度較高，都可能同時在暗示其他「非主流」故事的被壓抑。我們應該謹記他山之石：「為了在納粹屠猶之後重建交流途徑，作為撒旦化身的行兇者的形象必須與受害者的純粹無辜一起被破除。」<sup>84</sup>。事實是，「獻身」與「犧牲」並不相同；當作家越將白色恐怖寫成對「無辜者」的迫害，而傾向以一種「無端受牽連」的保護傘包裹角色，期能召喚最多的同情，而對受害者苦難的再現、與堅強的詠嘆，俱體現在其如何在遭遇橫生之「意外」、繼而能「隱忍」著走過歷史黑暗的禁錮，亦即，其如何「被政治介入」，而不是「介入政治」；那麼與此同時，一種受難者性質的刻板印象或也將應運而生，束縛著我們透過文學再現、所能得到的歷史認識。

最後、也最重要的或許是，對於「受難者性質」的追問，隨著時代不同，自「省籍的身份」、而「無辜的成份」，終究仍必須回到吳乃德自二二八事件出發的提醒：「二二八事件之所以成為民族的創傷，是因為菁英份子和無辜人民的慘遭屠殺，而不是他們的抗議，更不是引起抗議和衝突的背景因素。」<sup>85</sup>，使白色恐怖之為一種恐怖的，無非受害者遭到濫權殺害與迫害的此一性質；而可以無關其省籍，也可以無論其動機。

### 三、「創傷受害者與廣大受眾的關係」

「受害者與廣大受眾之間的關係」，在此所指，便是白色恐怖小說與其讀者、

<sup>84</sup> 羅伯特·布勞恩（Robert Braun）著，盧彥名譯，〈納粹屠猶和歷史再現問題〉，收錄於《新史學（第八輯：「納粹屠猶：歷史與記憶」）》（河南：大象出版社，2007年），頁295。

<sup>85</sup> 吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》，第8期（2008年1月），頁13。



與其社會之間的關係。即使苦難的本質漸被釐清，受害者的身分也日益確立，亞歷山大認為，典型上，在創傷過程初始，一般讀者、或閱聽人，大都不認為自己與被害團體有什麼連結性的關係；因此，「唯有被害人在被再現時，表現出廣大的集體認同也有的重要特質，閱聽人才可能象徵性地參與原始創傷帶來的經驗。」<sup>86</sup>。白色恐怖創傷與小說中之再現，可以在多大的程度上，促使讀者、甚至整個社會，對直接受害的團體發展出認同？便可能端視小說家對於「被害人與廣大集體共有的重要特質」的積極再現。當亞歷山大問：「他人的苦難也是我們的苦難嗎？」，並且表示：當社會願意去思考，事情確實應該如此，那麼「『我們』的範圍就擴大了。」<sup>87</sup>，這和蘇珊桑塔格所說的是一體兩面：「當涉及到觀看他人的痛苦時，任何『我們』也不應被視為理所當然。」<sup>88</sup>，他們都在提醒我們，必須讓「我們」的意義擴大。

然而，在第三章〈「見證」或「看客」？〉中，我們已經「見證」了台灣白色恐怖見證小說中、某種由衷的悲觀傾向。奠基於在彼章節之發現與結論之上，我們通過了他們共同閱讀的魯迅作為路徑，發現魯迅對其自身「國民性」論述裡最為典型的一個負面形象「看客」的型塑、與態度，很可能如何深刻地影響了這四位左傾的、台灣白色恐怖見證小說作者，使得他們彷彿始終擺盪在「見證」與「看客」的兩種矛盾之間，也形成了由 **A. 「白色恐怖歷史」、「主角（敘事者或受難者）」**、「受難場景的圍觀者或人群」，以及 **B. 「白色恐怖歷史」、「小說家（倖存者／見證者）」**、「讀者（受眾／社會）」等兩組，三方組合而成的、文本內外交織的關係。

小說的文學再現中，有意無意顯現的、是敘事者對於白色恐怖歷史投去的，或扮演驚痛憂傷的「見證者」、或扮演自嘲反諷的「看客」的分裂的眼光；同時，另一方面，無論是小說家對文本中旁觀／圍觀群眾之描寫、或是隱隱對準文本外大眾社會責任的指向，也分裂地時而展現渴求集體見證的心願、時而又不得顯露出自覺所託非人、鄙其後人（讀者／受眾）終將不過只是「看客」的悲觀與無望。

我們同時看見的是，對於白色恐怖見證小說之再現而言，「白色恐怖歷史」片面加諸於「見證者（小說家）」或「讀者（受眾）」的壓迫感，使得「受害者與廣大受眾之間的關係」，往往並非一個流動的能動關係，而是一種彷彿沒有轉圜餘地、也沒有出路可能的「單行道」；以及，文本如何洩漏小說家在實踐「見證」的過程中，卻其實自覺無從召喚「廣大受眾」的悲觀傾向。

<sup>86</sup> 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander) 著，〈文化創傷與集體認同〉，吳震環譯，《文化社會學：社會生活的意義》（台北：五南，2008年），頁 158。

<sup>87</sup> 同上，頁 144。

<sup>88</sup> 參見蘇珊桑塔格 (Susan Sontag) 著，黃燦然譯，《關於他人的痛苦》（上海：譯文出版社，2006年），頁 5

這種「視覺即創傷、見證即看客」的悲觀傾向，除了得見於前一章節中大量的刑場場景之中，另一個線索尤多之處，便是描寫政治犯出獄後的處境喬段。比如葉石濤曾在〈吃豬皮的日子〉、和〈邂逅〉裡描寫的，便是簡阿淘出獄後經濟上的窮愁潦倒，以及知識份子尊嚴上的落魄掃地：「人落魄到這個地步也只好任人踐踏。[……]糟糕的是我跟世界上任何一個地方的小知識份子一樣，身無一技之長，真是個『無用的人』。」<sup>89</sup>。而一個知識份子於社會「無用」、任人踐踏的年代，事實上也是知識份子與社會大眾正無聲對立的年代：

如今這些熟人遠遠的看見他來了，像見了鬼似的趕忙躲開側著臉拐進岔路去，有些人則瞪著白眼定定的直視著他，不發一言地大步走過去；這好比他是個瘟神會給他們帶來疫病似的。[……]簡阿淘習慣了這冷漠和敵意之後，為了減少熟人的恐懼和不安，只好不上街頭，終日杜門不出，讀他的書去。<sup>90</sup>

決絕的傾向，來自被隔絕的處境。作為前政治犯的簡阿淘，葉石濤以「域外人」<sup>91</sup>稱之，不約而同地，陳映真也選擇借日本童話「蒲島太郎」作喻，描述政治犯「重返人間」後卻人事已非的「失語」遭遇：「其實，不是我不說。整個世界，全變了。說那些過去的事，有誰聽？有幾個人聽得懂咧？」<sup>92</sup>，彷彿滄海桑田、人生如戲：「關了將近三十年，回到社會上來，我想起那一台戲。真像呢。這個社會，早已沒有我們這個角色，沒有我們的台辭，叫我說些什麼哩？」<sup>93</sup>，再一次地，作為一個域外人、「異國之人」<sup>94</sup>的創傷，讓小說中的白色恐怖受害者，無可選擇地自其人群與社群中剝離而出。至於白色恐怖的受害者或倖存者的故事，與廣大受眾的關係，或許便直如陳映真小說中政治犯出獄後，與社會大眾重又遭遇時的關係：

我們，和你們，就像是兩個世界的人。我們的世界，說它不是真的吧？可那些歲月，那些人……怎麼叫人忘得了？說你們的世界是假的吧，可天天看見的，全是鬧鬧熱熱的生活。<sup>95</sup>

即使文化創傷理論意欲「讓我們的意義擴大」，白色恐怖小說中的受害者與

<sup>89</sup> 葉石濤，〈吃豬皮的日子〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 103。

<sup>90</sup> 葉石濤，〈邂逅〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 108-109。

<sup>91</sup> 葉石濤，〈邂逅〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 109。

<sup>92</sup> 陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 110。

<sup>93</sup> 同上，頁 118。

<sup>94</sup> 「應該要比趙慶雲還要熟悉日本童話故事的葉春美，卻並不曾想到以『蒲島太郎』來比喻出獄後她自己滄海桑田的感受。葉春美的感想，毋寧是更悲愁的一種吧。那陣子，她怎麼也無法不感覺到，在她長期監禁中，時間、歷史、社會的變化，已經使回到故里的她，在她的故鄉中，成了異國之人……」參見陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 112。

<sup>95</sup> 同上，頁 119。

廣大受眾之間的關係，卻始終是「我們，和你們，就像是兩個世界的人。」。平行世界的關係中，白色恐怖的政治犯是獨異個體，與「鬧鬧熱熱生活」的社會大眾，互為看客。被再現的被害人，其被再現的重點，往往是和廣大集體「不同」、「孤立」的部份被強調出來，而不是「廣大的集體認同也有的重要特質」。也因此，究竟能夠促使多少閱聽人「象徵性地參與原始創傷帶來的經驗」，並不容易樂觀。

而當亞歷山大在論述「創傷受害者與廣大受眾之間的關係」時，以美國種族議題舉例：「美國白人的種族支配歷史被歸入了一個完全獨立的時代，或是因著集體記憶的重建，被認為是當代議題？」<sup>96</sup>，啟示我們也去思考：白色恐怖時代是被小說家歸入了一個「已經過去」、「已然完結」的時代，或始終仍是某種具有「當代」、「當下」意義的議題？而李渝或以其近作〈三月螢火〉，作為某種回答：

「例如，裡邊的經歷，寫出來，讓大家都知道，不然不是白白給關了一場？」

「我不恨什麼人，沒有堅決的立場，沒人會相信的。」他說。

[……]

「你可以發揮作用的，很多人在等著你發言，等著你行動，這是你的資本。」我想起此時正在場面上叱吒的一些風雲人物了。

「過去了就是過去了。」他說。

[……]

「這個社會已經什麼都不再需要了。」他說，「我能給這社會的，這社會能給我的，都已經變成了零。」<sup>97</sup>

能夠說出：「過去了就是過去了。」，或許正是一種曾受創傷者夢寐以求的烏托邦之境。然而如果我們還記得「文化創傷理論」的提醒：創傷、或「文化創傷」盡皆不是自然反射性的存在，而是有待我們以各種敘事去努力**建構**的對象；因為唯有如此，造成創傷的環境才有可能被積極改變。所以，「『忘卻或忽視創傷經驗，不是個合理的選項』，『抱持溫和怠慢的態度』或『犬儒般的冷漠』也不合理。」<sup>98</sup>；否則，或者，「社會群體可以（而且經常如此）拒絕承認他人創傷的存在」，而且藉此「推卸了自身對他人苦難的責任」，其結果是「侷限了團結的範圍，讓他人

<sup>96</sup> 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈文化創傷與集體認同〉，《文化社會學：社會生活的意義》，頁 158。

<sup>97</sup> 李渝，〈三月螢火〉，《九重葛與美少年》，頁 114-115。

<sup>98</sup> 傑弗里·C·亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第 11 輯 (2011 年 6 月)，頁 14。

獨自受苦」<sup>99</sup>。而當過往的受難者如今說出：「我能給這社會的，這社會能給我的，都已經變成了零。」，言談間是哀莫大於心死，只顯示了其所身處的社會，過去了的即使是過去了，仍是一個「讓他人獨自受苦」的社會。

至此，這樣悲觀的傾向、以及對這樣悲觀傾向的再現，在多大的程度上，可能促使讀者、甚至整個社會，對白色恐怖的受害者發展出認同？自然是小說家本身也難以計算、無從掌控之事。

如果回頭探看我們目前已經檢視的三種（新的創傷敘事創造時必不可少的）再現，我們會認同亞歷山大所說的：「在社會現實場景中，這些再現的呈現，是以一種交錯且不斷交互參照的方式進行。」<sup>100</sup>。比如我們在前文「受害者的性質」一節中也會看見無論是李渝〈收回的拳頭〉：「學期還沒結束，施老師突然不來上課了，[……]到底發生了什麼事，去了哪兒，施老師再也沒有了消息。」<sup>101</sup>、或陳映真〈鈴鐺花〉：「寒假結束以後，回到學校，卻不見了高東茂老師。[……]學生中，沒有人知道高東茂老師去了什麼地方。」<sup>102</sup>裡，那種眼睜睜看著講台上師長失去下落，座位上幾無行動能力的稚幼學生視角。因為，「這是人常常在突然間就不見了失蹤了再也沒有回來從世界上消失了的年代。」<sup>103</sup>，是「你小時候覺得比較和氣的師長和對你比較親切比較好的人，後來都不見了失蹤了再也沒有回來從這個世界消失了」的時代。<sup>104</sup>小說再現中，正如我們已經注意到的，「創傷受害者與廣大受眾的關係」，是謎題的授與收者之間的關係，也是一個又一個的平行世界。

然而，在這裡，如果我們換個角度想：「眼睜睜看著講台上師長失去下落，座位上幾無行動能力的稚幼學生視角」，不正是作為白色恐怖時代之後的讀者、受眾的視角嗎？也或者在此同時，小說家能透過某種「日常性」作為共感的召喚，使讀者、受眾能身歷其境地感受白色恐怖時代一夕劇變的驚悚？

而在我們檢視前一種、關於「被害人性質」的再現中，曾經批評的：那種幾乎刻板印象化了的、具有「無辜受難」、「清白無瑕」、典型知識青年意外遭禍的白色恐怖被害人普遍形象，又會不會（即使可能造成其他敘事被壓抑、被噤聲）、其實也正是小說家基於最有效率、以及最大程度地召喚受眾同情的目的，找出「被害人與廣大集體共有的重要特質」，才刻意選擇了強調某些最能引發一般讀者共

<sup>99</sup> 同上，頁 11。

<sup>100</sup> 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈文化創傷與集體認同〉，《文化社會學：社會生活的意義》，頁 156。

<sup>101</sup> 李渝，〈收回的拳頭——溫州街的故事〉，《九重葛與美少年》，頁 228-229。

<sup>102</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》，頁 19。

<sup>103</sup> 李渝，〈夜煦〉，《溫州街的故事》，頁 12。

<sup>104</sup> 同上，頁 12。



鳴的、更「無爭議性」的「無辜」、「意外」等特徵，所積極作出的選擇性再現？

再進一步深思，當文化創傷理論指出：「唯有被害人在被再現時，表現出廣大的集體認同也有的重要特質，閱聽人才能象徵性地參與原始創傷帶來的經驗。」<sup>105</sup>，而我們的小說家確實是再現了他們所認為的「廣大集體認同中的重要特質」；那麼此時我們該問的，或許是，為什麼台灣社會集體認同的重要特質，是「無辜」、「意外」、「堅忍」；而不會是「勇敢」、「行動」、或「抗爭」？難道，這不也正是長達三十八年的白色恐怖時期所留下的、某種特殊的集體意識結構嗎？正如陳芳明曾指出：

白色恐怖，並非只是指對個人身體的監禁與殘殺而已，最重要的還在於這種政策對個人的精神、心靈所造成的徹底傷害。白色恐怖政策的最大作用，乃是無需對每位人民進行迫害，就可使全體被統治者完全屈服。繼一九四七年二二八事件的大屠殺之後，五〇年代恐怖政策所達到的震攝效果，可謂無遠弗屆。<sup>106</sup>

以上無不是我們在檢視這些白色恐怖小說的「創傷受害者與廣大受眾的關係」時，會發現的種種難以避免自相矛盾、互相掣肘的難題。我們已經見證台灣白色恐怖小說中，絕大多數「創傷受害者與廣大受眾的關係」，被再現為了平行、甚至對立的關係，也是獨異個體、與庸眾看客之間的關係；同時，我們也確認了小說家在文學再現中，傾向看輕見證、批判「看客」、控訴受眾的傾向。一如我們曾經比喻，這個傾向彷彿「跳過了整個紐倫堡大審判，直接進入了漢娜·鄂蘭對於『邪惡的庸常性』的討論」；終使得我們必須在接下來關於「責任歸屬」的最後一個檢視框架中，或許細細還原被小說家所省略的重要步驟。

#### 四、「責任歸屬」

現在我們已經來到了創造「文化創傷」的新敘事時，一個令人信服的故事所必要回應的最後一個關鍵命題，即小說家對「責任歸屬」的再現：「創造令人信服的創傷敘事時，建立迫害者（「對手」）的身分是很重要的。誰實際上傷害了受害者？誰導致創傷？這個議題總是涉及了象徵和社會的建構。」<sup>107</sup>，也因此，這個議題或許也是至此為止的四種關鍵再現中，最敏感、也最困難的一個部份。

<sup>105</sup> 亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈文化創傷與集體認同〉，《文化社會學：社會生活的意義》，頁 158。

<sup>106</sup> 陳芳明，〈白色歷史與白色文學——葉石濤與藍博洲筆下的台灣五〇年代〉，《典範的追求》（台北：聯合文學，1994年），頁 281。

<sup>107</sup> 傑弗里·C·亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander)，〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第 11 輯（2011年 6 月），頁 24。

首先，我們很容易可以察覺，在葉石濤的小說中，往往是格外明確地傳達了他所認為的責任歸屬去向，亦即法西斯主義色彩的「外來統治者」：「他痛恨自己生於這傷心之地，無辜受到法西斯的凌辱……」<sup>108</sup>，小說中也多次定調反抗行動是為「摧毀法西斯的統治體制」<sup>109</sup>、「對付法西斯殘暴的統治力量」<sup>110</sup>，或借用喬治·歐威爾（George Orwell，1903-1950）《1984》中指稱極權政體的經典意象：「老大哥」（Big Brother）一詞，諷喻當時的國民黨政權，直指其為歷史創傷的始作俑者：

那老大哥的眼睛是無所不在的，一定不高興舊政治犯的互相關懷。這種友情其實是再組織的步驟，在老大哥雪亮的眼睛裡，是容不下此類假惺惺的互舔傷口的行為；因為那傷口是老大哥一手造成的。<sup>111</sup>

相對地，另一個立場鮮明、卻與葉石濤彷彿分據國族認同光譜兩端的陳映真，則自然奠基於其對於白色恐怖歷史解釋的認識框架、而將「責任歸屬」再現於「冷戰架構」下的「美帝」介入，痛陳其所造成的「民族內部互相仇視，國家分斷，四十年了」<sup>112</sup>的歷史創傷：

「善奕者，有洞燭機先的識力。老蔡，你畢竟看對了。可是我得一直要到十年後才看清楚，那一切的屠殺和監禁，都和戰後四十年間享盡了自由、民主的美名的美國，有深切關係……」<sup>113</sup>

然而除此之外，比起葉石濤幾乎一以貫之地、對國民黨政府的批判，陳映真在多個白色恐怖小說中所再現的「責任歸屬」，又更形複雜。在〈鈴鐺花〉童稚的視野中，「連大人們也顯得沉默和懼畏」<sup>114</sup>的原因，是故事的巨大背景，而始終尚未被交代；四個月後〈山路〉之發表中，陳映真所再現的「責任歸屬」，卻彷彿已經撐竿一躍，直接進入了某種關於時代性的思想檢討之中。「我來你們家，是為了要喫苦的」少女蔡千惠，如今儼然已是台灣白色恐怖小說中的經典角色。她懷抱的是作為一個背叛者（告密者）胞妹的羞恥與贖罪心，要「為了那勇於為勤勞者的幸福打碎自己的人，而打碎我自己。」<sup>115</sup>，然而，舊友的出獄、重獲新生，終讓她忽然驚醒了「被資本主義商品馴化了的、飼養了的、家畜般的我自己」<sup>116</sup>，

<sup>108</sup> 葉石濤，〈鐵檻裡的慕情〉，《台灣男子簡阿洵》，頁 79。

<sup>109</sup> 同上。

<sup>110</sup> 同上，頁 86。

<sup>111</sup> 葉石濤，〈約談〉，《台灣男子簡阿洵》，頁 122。

<sup>112</sup> 陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 192。

<sup>113</sup> 同上，頁 189。

<sup>114</sup> 陳映真，〈鈴鐺花〉，《鈴鐺花》，頁 19。

<sup>115</sup> 陳映真，〈山路〉，《鈴鐺花》，頁 87。

<sup>116</sup> 同上，頁 90。

而感到「絕望性的、廢然的心懷」<sup>117</sup>，認定「這失敗的一生，也該有個結束。」<sup>118</sup>。我們可以察覺，曾為論者眼中「以一種緩慢卻堅決的姿態走向死亡，成就了終極荒謬（女）英雄的姿態」<sup>119</sup>的女主角蔡千惠，是如何以肉身的萎亡，似是將白色恐怖創傷的責任歸屬「弱指」向政治的暴力，而「強指」向了繼之的「被資本主義商品馴化了的、飼養了的、家畜般的」世代，以及那一整個「避開政治」、「力求出世」的意識形態<sup>120</sup>。甚至，受害一方後來「舒適、休閒的生活」，都被不失嚴厲地再現為了應感到「刺心的羞恥」的、無異於「墮落」地遺忘了「初心」的表現。<sup>121</sup>當蔡千惠在遺書裡幽幽自問：「如果大陸的革命墜落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」<sup>122</sup>，我們可以明確感受，白色恐怖所遺留下來的最大創傷，或許不在成仁，而在不能取義；而白色恐怖創傷的「責任歸屬」，比起引發革命的政權，對於陳映真而言，或許更在不能堅持的同志、以及未能繼承遺志的世代。

這一點，日後的〈趙南棟〉或〈夜霧〉，或許都能作為應證。在以政治犯家庭三段式故事為主的〈趙南棟〉中，為左翼理想入獄的趙慶雲已病入膏肓、於病床上燈殘油枯，即使曾一心勉勵後代要做「正直、剛健，蔚為民族所用的兒女」<sup>123</sup>，實情卻是，大兒子趙爾平成為資本主義趨利味義、貪取苟得的有成商人，「步步為營地，滑進了一個富裕、貪嗜、腐敗的世界。」<sup>124</sup>，而么子趙南棟，更是恰如其分地作為了「整個時代，整個社會，全失去了靈魂，人只是被他們過度發達的官能帶著過日子」<sup>125</sup>的最佳註腳；在性與欲的追逐，歡與娛的享受中，終使他亦繼承了身陷囹圄的命運，卻再不若父輩是為了理想的犧牲奉獻，而竟是販毒和侵佔的罪行。同樣地，〈夜霧〉中紛陳著歷史責任的思考，其中一道便強指向了墮落的資本主義世代集體象徵：「籠罩著這大城市的夜霧，無所不在、陰狠、寒冷的白色的夜霧……」<sup>126</sup>；這可能是曾為受難者的小說家共同的心聲。對於瀰漫於集體之間的自私、冷漠，以及旁觀他人苦痛、「看客」似的社會大眾，葉石濤亦曾於小說中再現過：

簡阿淘心裡的愁苦無處可洩，他徹底明白了人的自私。但是那自私卻淵源於整個黑暗社會的壓力，兇暴的法西斯統治力量，扭歪了人的心靈，異化

<sup>117</sup> 同上，頁 89。

<sup>118</sup> 陳映真，〈山路〉，《鈴鐺花》，頁 90。

<sup>119</sup> 王德威，〈三個飢餓的女人〉，《如何現代，怎樣文學》（台北：麥田，1998 年），頁 240。

<sup>120</sup> 陳映真，〈山路〉，《鈴鐺花》，頁 89。

<sup>121</sup> 同上

<sup>122</sup> 同上

<sup>123</sup> 陳映真，〈趙南棟〉，《鈴鐺花》，頁 154。

<sup>124</sup> 同上，頁 156。

<sup>125</sup> 同上，頁 177。

<sup>126</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 119。

了他們，使他們在互相猜疑和提防中苟延殘喘。<sup>127</sup>

然而相對於葉石濤仍主要歸咎於「兇暴的法西斯統治力量」，陳映真往往傾向於再現中強調的、則是一整個時代更為複雜難解的共犯結構。其中，〈夜霧〉可以說是檢視陳映真如何看待白色恐怖責任歸屬時，最重要的一個文本。在這篇小說中，陳映真陸續再現了「國民黨特務」、「線民」、「見風轉舵的偽知識份子」、「政治投機份子」、「報復主義者」、「本土沙文主義者」……以至於一整個麻木世代的集體責任：

我彷彿覺得張明在聲嘶力竭地向整個城市叫喊，而整個城市卻報之以深淵似的沉默、冰冷的漠然、難堪的竊笑，報之以如常的嫁娶宴樂，報之以嗜慾和麻木……<sup>128</sup>

對於集體責任的追究，意味著無論是創傷、或是創傷的責任歸屬，都不可能

被單一的團體所壟斷。比如最早，在陳映真的〈文書〉中，我們便可以看見某種個人造業的因果報應輪迴邏輯：加害者也可能因其加害的歷史、而「擁有」創傷；因此創傷並非專屬於受害者的「權利」。無獨有偶地，在小說中表現出了類似概念的，或者還有李渝的〈號手〉、與〈踟躕之谷〉。我們在前文中看見，是李渝如何於再現中，選擇輕輕放下對加害者歷史與罪責的再現，而集中去深深描寫國民黨高階軍官的人性面；其對「藝術美」與「愛」的追求，以及未被言明、卻近似於對其「悔罪」的夢魘心象描繪：

他們擺出戰鬥的姿勢，向他嘶喊攻擊過來倒也好，他就也可以訴之以暴力，兩相殘殺一同消滅。但是他們總是不聲響地湧上來，苦苦地廝纏，僅僅地跟隨在身邊，怎麼也不放，[……]他迎上前，想和他們寒暄、敘懷，甚至自動去握手，擁抱，他們又機靈地退後，閃躲著跳開。他以為每天這麼逼迫自己和他們共同生活，讓他們知道他也經歷著一樣的地獄，他們總要原諒他，勉強答應和解的，事實卻是，他終究是他們的魔夢，就像他們始終是他的魔夢一樣。<sup>129</sup>

同樣兼顧了文學再現必然的多元、分歧、複雜、曖昧性高度敏感，又彷彿誠實地束手無策，而選擇以更迂迴曲折的方式再現永難定論的歷史責任者，還有郭松棻〈月印〉，關於受難者家屬文惠無意間「大義滅清」的安排；或於〈草〉、〈雪盲〉中，似乎刻意反諷地、將一切罪與罰的時代悲劇，歸咎於「左派憂鬱症」式的個人懷抱、與毀滅傾向的青年個性的：「他清癯憂愁的身影如今讓你相信，那

<sup>127</sup> 葉石濤，〈邂逅〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 108-109。

<sup>128</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 117、118。

<sup>129</sup> 李渝，〈踟躕之谷〉，《夏日踟躕》，頁 95。粗體為本文所強調。



是從搖籃裡一起帶大的孤獨。」<sup>130</sup>……凡此種種不囿於自身立場的、在誤與識之間的反覆辯證，都使我們不得不承認：台灣小說家的文學再現中，對於自身創傷的「加害者」、或說是政治責任歸屬的思考上，所展露出的同情、理解、與高度，確實是台灣白色恐怖見證小說中，最使人吃驚、也使人動容的一個成就。

當李渝筆下，象徵著舊日「受害者」的臉是：「他明白了男子的臉為什麼一片空白了，是留著給他去填上自己心裏的臉的。」<sup>131</sup>，眼中，「加害者」的臉卻是：「面對著這麼陰鬱的臉，你不得不承認，無論你自己是在如何的苦中，都要比這臉的主人幸運些。」<sup>132</sup>，在每一個昇華至悲天憫人視野的結尾，我們所看見的，與其說是白色恐怖歷史的文學再現，不如說是一種已然超越歷史／政治，或說是，「去歷史化／政治化」的文學性，在衷心地引領。

然而，在此我們也必須同時指出，往往在「歷史創傷，人人有份／責」的再現脈絡下，比如當陳映真在〈夜霧〉中選擇透過日趨瘋狂的前特務，恍若良心不安的角色敘事，似假還真、氣急敗壞的逼問：「則究竟誰是猶太人，誰是納粹？」、「他們憑甚麼天涯海角追殺我？憑甚麼？」<sup>133</sup>，一個解釋上的弔詭也將油然而生。誠如我們前文曾經提及：「加害與受害分界不得不開始顯得模糊」；而此種再現，在「文化創傷」的敘事目的上，其「效果」也難以論斷。當台灣轉型正義論者仍語重心長：台灣白色恐怖「在台灣至少有一萬多個受害者，可是沒有任何一個加害者。」<sup>134</sup>，小說中現身的加害者，卻似乎往往「過早地」被再現為「同受創傷者」，甚而勇於問出「誰是猶太人？誰是納粹？」的敏感問題。事實是，此中二元對立的窠臼仍在，只是交換。我們可能將若有所覺，對小說家來說，比如〈夜霧〉主要的翻案用心，或許還不在談論早熟的轉型正義；而卻更可能意在遏阻某類解嚴以來總是意圖壟斷歷史創傷、權充政治「資源」的「本土沙文主義」；也可看出作為見證者的小說家，難以抵抗解嚴後風起雲湧、意識形態的競逐，不得不以小說投身其中，一挽狂瀾的企圖。

確實，歷史告訴我們，不該發生的政治錯誤之中，絕沒有贏家；然而，小說家在文學見證中積極傳達「受害者比比皆是、傷痕人皆有之」的訊息，在此過程中，反諷無可避免將同時存在於小說、與其所屬時代的對話之中。受害者不可能單獨存在於歷史，正如加害者不可能一筆勾銷其歷史；對於受害身份的混淆認識，加害責任的難以分辨，是台灣白色恐怖歷史的真實、也是歷史的困難。沒有加害，

<sup>130</sup> 郭松棻，〈草〉，《奔跑的母親》，頁 161。

<sup>131</sup> 李渝，〈踟躕之谷〉，《夏日踟躕》，頁 94。

<sup>132</sup> 同上，頁 91。

<sup>133</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 96。

<sup>134</sup> 「台灣有一個特色：在台灣至少有一萬多個受害者，可是沒有任何一個加害者。將近二十年了，我們還不知道到底誰應該為這一萬多件侵害人權、凌虐生命的案件負責。因為沒有人需要負責，我們也就沒有討論處置方式的需要。」參見吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第 2 期（2006 年 7 月），頁 7。

何來受害？沒有道歉，何來原諒？對於加害者早熟的寬容，在轉型正義未彰的解嚴後台灣社會，也可能只再現了某種一廂情願。

同時，在這之中，我們看見的也是台灣白色恐怖見證小說中，普遍存在的某種「泛天意」傾向的類「宿命論」(「你終於了悟到你一生缺乏的就是一位亡兄。」<sup>135</sup>)。在這些再現中，強調的是受害經驗的「普遍性」(「戰爭，戰爭，中國為什麼有那麼多戰爭。」<sup>136</sup>)、與「普世性」(「則究竟誰是猶太人，誰是納粹？」<sup>137</sup>)；在抒情的救贖中，歷史創傷彷彿被再現為了某種「天意」：

人間的糾葛和爭執已被他看淡。一度以全部的生命熱衷的已不再熱衷。那設計成敵我對峙的棋盤無非等待著棋子的轉移，而棋子等待的無非是那隻手的挪動。而手等待的也只不過是耗盡人間心血的那份巧智而已。幾千年留傳下來的棋譜，再神機妙算也只為了揭露這番道理。

「人的歷史不足為信，人間的是非無須掛齒。」<sup>138</sup>

對於這個現象，在此我們或許可以權且借來電影《悲情城市》曾引發的討論，作為參照。

作為號稱台灣電影史上第一部以「二二八事件」為背景、並在六四天安門事件的餘波中一舉奪得威尼斯影展金獅獎的重要經典《悲情城市》，導演侯孝賢本人卻曾拒斥外界將影片與「二二八」做出連結性的解讀，認為這樣作的人是「太無聊了！」<sup>139</sup>。為此，吳豪人針對了侯孝賢的自況：「我希望我能拍出天意／自然法則底下人們的活動。」<sup>140</sup>，進一步追問：「何謂天意？何謂自然法則？」。吳豪人認為，侯孝賢的言論只顯露了編導雙方的歷史錯覺，「而拍出悲片這只自以為具有普遍性格、『天意』，而其實是庸俗的歷史詮釋或社會變遷的回顧等幾近不知所云的怪誕作品。」<sup>141</sup>。遲延奇也同時指出，當侯孝賢說「他要談的其實是『人』的問題」，侯孝賢並不能解釋「脫離了政治社會脈絡的『人』到底是怎麼樣的一種東西？」，因此，「這裡的人是多麼抽象空洞」<sup>142</sup>。即使回到電影敘事本身，遲延奇也發現了「影片對於當時具體的政治、社會情勢，不只是保持疏遠的距離，

<sup>135</sup> 郭松棻，〈雪盲〉，《奔跑的母親》，頁 214。

<sup>136</sup> 李渝，〈夜琴〉，《溫州街的故事》，頁 132。

<sup>137</sup> 陳映真，〈夜霧〉，《忠孝公園》，頁 96。

<sup>138</sup> 郭松棻，〈今夜星光燦爛〉，《奔跑的母親》，頁 273。

<sup>139</sup> 相關說法可參見迷走、梁新華編，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》(台北：唐山，1991)，頁 95、102 等。

<sup>140</sup> 吳豪人，〈悲情城市·天意導演·快樂觀眾〉，收錄於迷走、梁新華編，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》，頁 92。

<sup>141</sup> 同上，頁 93。

<sup>142</sup> 遲延奇，〈電影、歷史與政治——《悲情城市》觀後札記〉，收錄於《新電影之死》，頁 95。

而且是有意的迴避閃躲。」<sup>143</sup>，關於片中角色的政治投身，「他們的政治活動內容一概被排除在影片之外，我們不曉得他們為何抗爭、如何抗爭、甚至他們有沒有在抗爭，從影片都看不出來。」<sup>144</sup>。

對此，廖炳惠的說法十分清晰：

侯孝賢對二二八事件也是以一種唯美修飾性的方式來表達，每當遇到一些核心的敏感問題，鏡頭就轉至永恆的自然，以一種非常念舊的方式，試圖以田園的和祥來取代及錯置人世間不幸的政治壓迫，表面上看來是非常人文主義式的關懷，似乎是對人類的愚昧及暴力表現出某種同情與昇華，但是這種情緒性的念舊及轉移，卻無法真正觸及問題的核心。<sup>145</sup>

事實是，這種訴諸「天意」、與「自然法則」的邏輯，即使表面上彷彿對實際的政治事件「保持很遠的距離」，「而且是極為『超然地』，不偏袒任何一方，彷彿在用蒼天般不動情的眼光俯視地上芸芸眾生的生死流離」<sup>146</sup>，卻正如所有「不表態的表態」所內含的政治性，而恰恰可能是其歷史解釋和政治立場的顯露。<sup>147</sup>因此，「詹宏志說這部影片的『淨化作用』，可能反而對國民黨（七十八年）年底選舉有利，這句話倒是很坦白。」<sup>148</sup>。也就在這個將歷史事件「抽象化」、「空洞化」、「化約入一種空泛不具實質性的『人道主義』觀念」的過程中，很可能也無異於「斬斷了它[事件]和當下現況的所有關聯。」<sup>149</sup>，梁新華的說法直截了當：「反以逃避到永恆不變的、自然唯美的、浪漫憧憬的幻想世界，來置換對社會、歷史的通觀與省思。」<sup>150</sup>。

此時讓我們再度回頭來看台灣白色恐怖的見證小說；天道如何？吞恨者多；然而，對於小說中也存在的「泛天意論」的思想傾向，葉石濤曾在 1989 年發表的〈船過水無痕〉中，有過直率的表達，作為一個例外的表現：

「這是命吧！我爹的八字不好！」高錦綢說：「老天真瞎了眼！」

「老天並沒有打死你爹啊！開槍打死你爹的是唐山兵啊！」李本順堅決的

<sup>143</sup> 同上。

<sup>144</sup> 遲延奇，〈電影、歷史與政治——《悲情城市》觀後札記〉，收錄於《新電影之死》，頁 95。

<sup>145</sup> 廖炳惠，〈既聾又啞的攝影師〉，收錄於《新電影之死》，頁 132。

<sup>146</sup> 遲延奇，〈電影、歷史與政治——《悲情城市》觀後札記〉，收錄於《新電影之死》，頁 97。

<sup>147</sup> 關於侯孝賢於《悲情城市》宣傳期間，對於「二二八」主題之發言，如何與當時主政的李登輝政府論調幾乎異口同聲，可參見迷走，〈環繞《悲情城市》的論述迷霧——兼談國內影評的一些問題〉，收錄於《新電影之死》，頁 108-113。

<sup>148</sup> 遲延奇，〈電影、歷史與政治——《悲情城市》觀後札記〉，收錄於《新電影之死》，頁 97。

<sup>149</sup> 迷走，〈環繞《悲情城市》的論述迷霧——兼談國內影評的一些問題〉，收錄於《新電影之死》，頁 110。

<sup>150</sup> 梁新華，〈被壓縮、替換、倒置的歷史記憶〉，收錄於《新電影之死》，頁 167。

說。

「唐山兵？」

「是啊！唐山兵打死你爹的，這是事實，老天跟此事毫無關係。那麼唐山兵為什麼要無緣無故的打死你爹？難道他們吃飽飯沒事做，以殺人為樂？不是的，這是有人在背後唆使他們非幹不可。否則，他們也是人，他們並不是不知道殺人是罪惡啊！」

「那麼誰才是真正的兇手？」高錦綢從沒有聽過人如此說理，有點迷糊了。

[……]

「阿順哥，那麼你是認為新來到台灣的唐山政府是劊子手，跟四腳仔一樣欲把咱們置於死地？」高錦綢害怕起來。

「阿綢，我講的都是事實。以後你會慢慢體會到，而且相信我講的一點也不假。」<sup>151</sup>

因為各有執念，陳映真對於「責任歸屬」的再現、與葉石濤對於「責任歸屬」的再現，或者只可能在政治上互為參照、並陳地參與集體文化創傷敘事的建立；另方面，在郭松棻或李渝的小說中，我們得到的則可能是截然不同於葉、陳二者的道德啟示。當然，無限寬諒的歷史視野，以及大結構性的歷史解釋，絕對是面對過去的不義時，社會和解的重要態度、必要基礎，也是創傷彌合的可能途徑。然而，正如政治場域內集體記憶領域的競逐與角力，文學見證中，也當然存在因著政治關懷上的差異，以及追尋、或再現歷史記憶時機之不同，而相互衝突的再現。或許因為對於歷史因果關係的疏於論證，也或許在過度強調單一個體、特殊角色(如軍官)的個性與人性時，疏於再現人在歷史舞台上作道德選擇的能動性，在這樣的再現中，「人、或政權的道德或政治責任完全被疏忽了。」<sup>152</sup>。如此一來，任何歷史的罪惡、政權的不義，似乎都不過是歷史的必然。正如吳乃德曾經惋惜：「提出歷史大視野論述的人，僅止於提出歷史視野，而未能具體地論述歷史過程。這就減低了這個論述可能為台灣帶來的政治和文化效益，殊為可惜。」<sup>153</sup>

也正因此，當面對台灣白色恐怖見證小說，容易使得論者為難的，或許還是某種介於美學與政治上的兩難。一方面，在傾向具體而明確指出「責任歸屬」的那些小說再現中，我們看見的往往很可能是於「藝術性」上失之於教條、或政治理念宣講式的作品；然而另方面，卻在某些可能目的在如實傳達人世間種種相糾

<sup>151</sup> 葉石濤，〈船過水無痕〉，《台灣男子簡阿淘》，頁 142-143。

<sup>152</sup> 吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》第 8 期（2008 年 1 月），頁 14-15。

<sup>153</sup> 同上，頁 15。



纏的罪與罰、義務與責任相伴的精彩文本中，我們又難以確知其文化創傷過程中「辨識創傷根源」、「動員受眾同情」、「分擔他人苦難」的敘事效果。到頭來，或許在這個白色恐怖「責任歸屬」的文學再現檢視過程中，終應該謹記的是：「這裡爭論的不是歷史如何能恢復記憶，而是記憶將會饋贈給歷史什麼。」<sup>154</sup>。

## 小結

本文企圖透過社會學者杰弗里·亞歷山大「文化創傷理論」的介入，檢視白色恐怖歷史創傷在小說中四種關鍵性的文學再現，包括「痛苦的性質」、「受害者的性質」、「創傷受害者與廣大閱聽人的關係」、「責任歸屬」等，指向從「創傷」到「文化創傷」的社會過程中，文學敘事從過去到未來可能扮演的角色。

作為陳映真的後輩、也是台灣當代重要小說家駱以軍，曾在與王德威對談「陳映真的小說藝術與政治」時提到：

如果附會杜斯妥也夫斯基的救贖想像(世界的出路?)，我大膽地這樣說：陳映真先生從《山路》到《忠孝公園》，那不同歷史時刻、處境、記憶的主人翁，是地獄變一般，從監獄、偵訊小間、醫院、跨國資本主義商業大樓……各處場所魂兮無所歸的，對於那已被歷史暴力傷害扭曲(或朱天心的「遺忘」?)而無從追討、無法還原傷害現場的內向「罪與罰」。那麼我或我同世代的創作者，也許只能自我戲劇化為杜氏的另一作品《少年》。

《少年》的書末有一段話：「像您這樣的『記事』我覺得可以成為未來的藝術品的材料，成為一個無秩序的，但業已過去的時代的未來的圖畫的材料。在現實過去以後，未來到達了的時候，未來的藝術家會尋覓美麗的形式，那時候便需要像您這樣的『記事』——極誠懇的材料，不管它是如何的凌亂和偶然……至少會剩下一些正確的性格，藉以猜測在那個混沌時代的某一個少年的心靈內會隱藏些什麼東西……」

這有一個極深層的茫然與悲傷在其中，究竟我(或我的同輩)，是那個少年或那個始終空懸的「未來的藝術家」?<sup>155</sup>

一種「記事」，一種「極誠懇的材料」；「不管它是如何的凌亂和偶然」，至少，留下了一些「正確的性格」。

<sup>154</sup> Patrick Hutton, *History as an Art of Memory*(Hanover, N. H. and London, 1993), p.72.

<sup>155</sup> 〈莊嚴的信念荒涼的等待——駱以軍與王德威談陳映真的小說藝術與政治〉，《聯合報》31版，2001年10月25-26日，

在後輩重要小說家的致敬中，我們可以看見白色恐怖小說中某些重要特徵，如何被敏捷地把握住，帶來啟示。然而，我們也注意到了，這些文本中不自禁流露出的歷史性的悲哀、與悲觀傾向，也確實地被流傳了下來，可能被讀者、被受眾所接收繼承（「極深層的茫然與悲傷」）；在再現了歷史處境中人性的掙扎的同時，指向的是未來時光中永恆的擺盪，引發的似乎往往是更多的自問（是那個少年或那個始終空懸的「未來的藝術家」？），而不是在社會責任、與政治行動領域的被召喚。

事實是，無論是於《台灣政治小說選》中的缺席、或是媒體中往往誤將白色恐怖與二二八事件混為一談，台灣社會很可能是尚未開始「記憶」白色恐怖的歷史，就已經開始遺忘。而小說家之文學見證，無論是對於「痛苦的性質」各執省籍認同的再現，或是對於「受害者的性質」慣常以「無辜」、「意外」的命運避重就輕地敘事，以及對於「創傷受害者與廣大受眾的關係」或隔絕、或決裂的態度，最後在「責任歸屬」之處，則多泛論化（天意、宿命、歷史）的歸因……都很可能在這樣的集體遺忘中，扮演了一個角色；同時，也始終擺盪在倫理（政治性）與美學（藝術性）之間的拉扯。

作為遲到的論者，我們往往不可避免地、害怕歷史學家的任務，事實上與拷問者並無不同；兩者都是在對已發生的事物要求再現，對沉默背後的聲音挖掘：「讓受害者說話」。然而，如今我們必須承認：我們似乎正在錯過把作家的聲音、和倖存者的記憶，都包括進去的白色恐怖見證文學，以及可以「深化歷史紀錄、拒絕『倉促的意識形態結論』的對事件的評論和解釋」<sup>156</sup>。

一方面，忘卻，並不是寬恕。當我們記得魯迅說的「為了忘卻的紀念」，那亦是斯拉維·紀傑克的換句話說：「我們應該接受這樣的悖論：為了真的能遺忘某個事件，我們必須鼓起勇氣好好地記得它。」<sup>157</sup>：

為了解釋這個悖論，我們應牢記**實存**（existence）的相反並非**非實存**（nonexistence），而是**持存**（insistence）：這個非實存的東西持續地持存著，極力地往實存邁進，[……]當我錯過了關鍵的倫理機會（a crucial ethical opportunity），並且無法採取行動「改變所有事情」，我**本來應該做的非實存**便會永久地纏著我：雖然我所未做的事並不存在（exist），但它的幽靈依舊會持續地依存（insist）。<sup>158</sup>

另一方面，史書美也已經提醒過我們之中、任何對於小說文本的政治化使用、

<sup>156</sup> 詹姆斯·E·楊（James E. Young）著，盧彥名譯，〈試論納粹屠猶獲得的歷史〉，收錄於《新史學（第八輯：「納粹屠猶：歷史與記憶」）》（河南：大象出版社，2007），頁273。

<sup>157</sup> 斯拉維·紀傑克，《歡迎光臨真實荒漠》，頁64。

<sup>158</sup> 同上，頁64。

社會化使用、甚至「商品化使用」有過度疑慮的、「讓政治歸政治、文學歸文學」的篤信者：

不同於像中國般具有遼闊的版圖和相應的國際力量的國家，亦不同於那些腐敗而需要被揭露，而帶有所謂頑固傳統而需要被推翻（例如女性割禮習俗和面紗）的第三世界國家。由於台灣和美國的政治結盟關係，以及台灣經濟繁榮的原因，別人以為台灣沒有什麼特別悲慘的歷史（即便這樣的歷史確實存在）。台灣既不能在任何特定領域吸引世界的關注，它在國際政治中亦缺乏影響力。換句話說，對於像台灣這般微小和弱裔化（minoritized）的國家而言，國族寓言商品化甚至也是一種奢望。<sup>159</sup>

如果此刻讓我們再次回到《悲情城市》這塊「他山之石」，正視遲延奇曾不諱言地指出，實際上《悲情城市》並未受到多少官方壓力與電檢束縛：「事實上，我們在看過影片之後可以明白這[官方的壓力與電檢]是不太可能的，因為影片對『二二八』政治層面相當的淡化與閃躲，事實上極接近於目前國民黨對待『二二八』的態度。」<sup>160</sup>，那麼我們看見的，無疑是一件歷史的諷刺的發生：對於歷史創傷癥候的「如實」再現、與對政治暴力的「無聲」控訴，事實上可能恰恰與當權者或執政者的「無聲」希望不謀而合。那也是大屠殺研究者的夢魘：對於見證之不可能、創傷之不可再現的尊崇，事實上正與加害者、或歷史修正主義者在「否認事實」、「抹滅記憶」此事上所作出的種種「努力」，幾乎殊途同歸；彷彿受難者與加害者攜手一場「無聲」的大合唱：「二二八是撲朔迷離的，《悲情城市》是撲朔迷離的。連人道主義也撲朔迷離了。」<sup>161</sup>

當然，本文目的並非在指出「寫實」會是創傷或見證書寫唯一或「正確」的道路。身處一個對白色恐怖集體失憶的時代與社會，期待一個新的、多元的、有效的「文化創傷敘事」，都已經是一種奢侈，更遑論「記憶的倫理」一旦被誤解、或歪曲為「記憶的政治正確」，我們的損失只會更多。我的論點恰恰在於，實際上，任何走向其邏輯極端的觀點，都可能會變成一種對自身「誇張的、不合邏輯的拙劣模仿」<sup>162</sup>，正如對於「不可再現」論幾乎本能式地尊崇，是一種需要被指認的現象。比起純粹用「有效性」來衡量白色恐怖的見證書寫，或是將壓倒性的現代主義美學表現盡皆歸諸於一種歷史風格，我更願意把兩者結合起來，作為一

<sup>159</sup> 史書美著，楊華慶譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述》（台北：聯經，2013年），頁257

<sup>160</sup> 遲延奇，〈電影、歷史與政治——《悲情城市》觀後札記〉，《新電影之死》，頁95。

<sup>161</sup> 林濁水，〈《悲情城市》的二二八陰影——吟遊詩人·行銷高手·安全官·道德導師〉，《新電影之死》，頁105。

<sup>162</sup> 正如詹姆斯·E·楊在〈試論納粹屠猶獲得的歷史〉中，自另外一面提醒我們：「當走向其（非）邏輯的結論時，就會認為懷特的工作否定了文本之外歷史的真實性因而使納粹屠猶否定論者的陰險主張成為可能，但是這種觀點忽視了懷特（以及德里達和其他人）已經為他們自己的公式表達設定的極限。」參見《新史學（第八輯：「納粹屠猶：歷史與記憶」）》，頁260。

種對於「文學內修復式正義」的期待，或說，「文學中的轉型正義」。見證小說中，「政治性」（倫理）與「藝術性」（美學）之間的競爭關係、或任何艱難而危險的「二選一」困境，實際上很可能並不「真實」；甚至也很可能不過是某種源於白色恐怖時代、必須於任何領域「去政治化」以確保安全的感覺結構，仍在作祟。而白色恐怖歷史的「文化創傷」願景，則仍有待一代又一代優秀的小說家、「空懸的未來藝術家」，願意不懈地去嘗試，並永不放棄地、去「說一個新故事」。





## 第五章

### 結論

美學是倫理學之母。  
……我認為，與一個沒讀過狄更斯的人相比，  
一個讀過狄更斯的人，  
就更難為著任何一種思想學說而向自己的同類開槍。<sup>1</sup>

緣起於比較的視野，留歐期間對台灣集體白色恐怖「歷史失憶症」的有感，本研究無疑受到歐美學界自猶太大屠殺以降，「見證」詩學、以及包括集體記憶研究、創傷文學研究等領域豐碩研究成果的影響。同時，在「見證」的條件限制下，本研究首先基於省籍、國族認同、受難、性別等條件挑選，期能透過異質性之展現，把握白色恐怖的全面性；接著盡量以白色恐怖見證小說發表的同時代性，作為得以有效將眾作品並而觀之的準則，最終決定以葉石濤、陳映真、郭松棻、李渝四位作家為中心，進行考察。本研究所標舉的「見證」視野所指，並不只意味著小說家對於白色恐怖歷史的參與，也是「我們」、作為讀者或論者，所應該持有的觀點。亦即小說家事實上不只以其寫作見證著他們所處的時代，也是以其受難的本身，作為了一個應該被理解的「見證物」。因此，某些現象無疑不在本研究初始的意料之中，比如本研究所選擇的標的作家群，是不約而同地偏向了左翼的光譜；然而類似於這樣的意外，最後卻很可能，反而正恰好訴說了某些應該存在於台灣白色恐怖歷史認識中的真實。

更多的意外存在於研究中陸續發現的重重弔詭。如果文學作為一種敘事的藝術，在我們的直覺中應是先天地契合著「見證」的哲學，實際上我們在二十世紀的瓦礫堆中找尋到的，卻彷彿是一種對亙古以來的「文學」的挑戰。不只是兩次大戰、或「後奧許維茲時代」的一時癱瘓或休克現象，經歷了「現代主義」彷彿以其「詩化」的美學協力著「不再有詩」的再現、再進入後現代主義洗禮下碎片化、虛無化的世界，「世界大戰」的字面暗示了無處不是戰地、亦無處可逃，不只使得人類對傷口的想像空前巨大，甚至可以說，世界就是傷口；而傷口，就是對完整性的剝奪。而對完整性的剝奪，在文學上的回應，就是「自我否定」式的建構。

當我們首先透過「癥候式閱讀」的幫助，確認了存在於台灣白色恐怖見證小

<sup>1</sup> 布羅茨基（Joseph Brodsky）著，劉文飛等譯，《文明的孩子：布羅茨基論詩和詩人》（北京：中央編譯社，1999年），頁36、40。

說中的斷裂、匱缺、迷態、空白……等「癥候」，不只證明了白色恐怖為一種集體性的「創傷」，無孔不入地佔領著文學的見證；也證明了存在於台灣白色恐怖見證小說中的弔詭，正是存在於所有見證文學中的弔詭：越是寫作，越寫出了寫作的不可為；越是見證，越證得了見證的不可能。而普遍的左傾思想，只彷彿更強化了白色恐怖見證小說家在轉向文學實踐的道路上，永無止境的自我置疑、或虛無地迷惘。

本研究自「文學對台灣白色恐怖時代之見證」與「台灣白色恐怖見證文學」之間未規劃、未具現的實踐關係出發，仍期望闡述文學藝術無論在意識或潛意識層面、如何見證了尚未為人所熟知的、經驗與時代之間的歷史關係。此一取向或許並非傳統文學研究，過程中也不得不罔顧作家本身可能對於「政治歸政治，文學歸文學」等種種文學至上論的意念或心願；然而藉由帶有社會學色彩的「文化創傷」等理論介入，作為一個文學研究，本文所企圖傳達的，仍是：我們不應低估文字本身的寓言功能。

正如柏右銘在《反證歷史：二十世紀的中國文學、電影與公共話語》中所指出的：充滿了創傷印記的二十世紀文學，讓無數的空白、斷裂和罅隙，取代了文學講述與歷史實然間的直接等價關係。<sup>2</sup>在講述形式與講述內容之間的不對稱形態，正是一種「反面見證」：「接近『真相』的道路，總是被各式各樣的『幽暗勢力』所耽擱延誤。它們可能來自文學那個最本質的召喚，即回到『文學性』，也可能來自對敘事者講述能力的檢討和反思。」<sup>3</sup>

如果企圖追溯中國、或台灣見證文學中這種「對敘事者講述能力的檢討和反思」，我們和柏右銘一樣，很容易就聯想到了魯迅。在本研究中，我們已自魯迅對「看客」的「看法」中，輕易地發現了知識份子置身於群眾內外（或上下）的種種悖論與矛盾，以及這種徘徊在兩種觀點的矛盾傾向，如何影響在台灣見證了白色恐怖的左傾小說家。徘徊在救與被救、啟蒙與被啟蒙之間，魯迅或許一直是一個稱職的青年導師，卻從不是一個忠誠的革命鬥士；他的文學與思想中充斥著自我疑慮、悲觀、與否定的辯證法，在他最著名的「鐵屋子寓言」中便能一覽無遺。當他企圖賦予中國新文學「尚方寶劍」式救國救人的威能，在後來論者（比如電影研究者周蕾）的眼裡，卻很可能不過只是重返了封建、維護甚至擁戴了舊制的一條「老路」；事實是，他自己早在那鐵屋中，就將作者（或識者）能對讀者（或群眾）發揮的影響，描繪得毫無作用、與自以為是。

因此，一旦意識到魯迅的自我意識，將中國現代文學只看作是創傷的反應，

<sup>2</sup> 參見 Yomi Braester, *Witness Against History: Literature, Film and Public Discourse in Twentieth-century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003).

<sup>3</sup> 參見余夏雲、季進，〈反證歷史：寓言化的「真相」〉，《書城》5期（2010年）。

或許就失之簡單。正如柏右銘指出五四思想的主奏雖是對人文啟蒙的鼓吹，事實上始終有兩道伏流作為對主流樂觀主義的質疑：一是來自對暴力的省思，二是來自對公共話語的懷疑。柏右銘認為，這些記憶傷痕的見證應該被當成「倒轉時光和質疑既定『歷史』的樞紐」：「換句話說，見證可能逼問的是關於作為歷史媒介的個人及其責任的問題，而非表達證人在面對時間錯置的無助感。」<sup>4</sup>，而這個對於見證責任的標舉，同樣適用於他對台灣白色恐怖小說的分析中。<sup>5</sup>

自然，創傷主體於潛意識中顯現的癥候，例如斷裂、匱缺、迷態……，絕不可被否認；然而，唯有充分「正視知識份子借啟蒙所確立起來的文化優越感，對其發言、作證之權利進行拷問，並對啟蒙話語的有效性進行拆分」<sup>6</sup>，所有政治暴力加諸於集體或個體的創傷，才不至於一再淪為去社會性、去脈絡化的存有論層次的概念，或只能被置放於「前言說」的地位；而作家對創傷的紀錄與見證，也才能有效脫離對創傷概念的一概拜物化（fetishize），或不至於「自癥候處再生癥候」。如果我們可以對文學抱有任何期待，這或許正是我們將「文化創傷」理論的眼光，投向白色恐怖見證小說的原因。

因為「癥候」必定不只存在於文學之中。比如我們已在關於台灣白色恐怖見證小說中「可見性」與「不可見性」的討論中，找到一個具體而微的對照系，即侯孝賢的《悲情城市》。廖炳惠對其敘事手法有著入微的觀察：

每當政治問題快出現時，鏡頭總馬上轉移，從真正的政治迫害與暴力事件，轉至山嶽、海洋及漁船，試圖以山川之美及靜態的風景，來替代及錯置（displace and misplace）真正的問題。電影一開始，就因人物過度複雜，使人沒辦法了解真正的角色以及他們的作用，常常一個情節正要展開時，馬上就轉移至另一個狀況，而這個狀況未處理完，就又轉置另一個景觀，以非常聰明而善變的方式，導演暗示性地將許多原本可以細部處理的事件一筆帶過。[……]這種鏡頭轉換的方式，再加上角色安排是由既聾又啞的攝影師來承擔，不禁讓我們感到導演及編劇在處理二二八事件上的用心良苦。<sup>7</sup>

廖炳惠在文中特別指出，檢視《悲情城市》敘事手法對於當代具壟斷性的「可見性的意識型態」（ideology of visibility）、所作出的迎合或叛離，可能成為解讀《悲情城市》的決定性關鍵。「可見性的意識型態」的構成，來自視覺及書寫

<sup>4</sup> 出自柏右銘《反證歷史：二十世紀的中國文學、電影與公共話語》未刊中譯本，引用參見上註。

<sup>5</sup> 參見 Yomi Braester, *Witness Against History: Literature, Film and Public Discourse in Twentieth-century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003), p.158-176.

<sup>6</sup> 參見余夏雲、季進，〈反證歷史：寓言化的「真相」〉，《書城》5期（2010年）。

<sup>7</sup> 廖炳惠，〈既聾又啞的攝影師〉，收錄於迷走、梁新華編，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》（台北：唐山，1991），頁130-131。

(writing) 自文藝復興後變成最具支配性的認知媒介 (means to know)，於是，隨著視覺重要性的提高，「人們因為只能看到東西，只能將『可被看到的東西』及書寫當作主要的媒介，所以知識變成是可見的，必須以可見的方式表現它的權威」<sup>8</sup>。

正是在這個脈絡的意義下，我們可以說，貫串著本研究中所有關於台灣白色恐怖見證小說中「見證」或「看客」、「可見」或「不可見性」……的指認與強調，都是出自於對此一「可見性的意識型態」的認識與接受論。正如螢幕上主角的「既聾又啞」本質上之為一種設定好的「裝聾作啞」；我們必須指出，台灣白色恐怖見證小說中，對於「可見性」的自我閹割，也將存在著難以否認的曖昧性：此間很可能展現的是「沉默的政治」(politics of silencing)，也很可能，展現的僅僅是其「沉默」的本身。

當吳豪人在列舉《悲情城市》片中出乎意料觸動觀眾「笑果」之處後，直指原因之一在於「導演及編劇表現手法的閃爍」：

侯孝賢特意安排的幾段歷史悲劇，卻未考慮青年觀眾歷史認知教條化、欽定化的空白與愚昧，而顯得語意模糊。例如劇中的左派青年，一個能深刻體會日本櫻花性格的社會主義者，侯孝賢初期藉著友人一句「讀馬魯庫蘇 (MARX) 喔，很進步噢」來點出他的左傾，後期在 (再) 加上搞會社，最後被「國軍」逮捕，這種血淋淋的歷史，卻自以為神明妙用地含混帶過，除了陳映真，誰會感動？類似這種作者以為觀眾已經資訊充分 (well-informed) 因而不必斤斤於細節鋪陳的段落一再出現，除了減低觀眾的悲情，唯一的結果只有更助長理直氣壯的歡情了。<sup>9</sup>

關於《悲情城市》的批評討論並非本文重點；在此，我們特別在乎的，卻是「除了陳映真，誰會感動？」這句帶著嘲諷、卻不失真心的話。這句話所能揭示的，遠不只是《悲情城市》的困境，也同時，是陳映真、及其所代表的白色恐怖見證文學的困境。當電影論者在對《悲情城市》的評論中直指：

看過《山路》、《鈴鐺花》(電影中其他地方是複製《趙南棟》的情節) 等小說，便知道這[電影]是第三手的處理，是那麼迴避 (elusive) 地處理，相對於有關「二二八」事件，片段但鮮明的傳說、流言和文學，這種手法瀰漫著八股文章混雜中產階級觀點的氣息。更精確地說，這種手法重複了民眾的記憶，而記憶的內容受制於重複的形式，不斷地重複後，形式便構

<sup>8</sup> 廖炳惠，〈既聾又啞的攝影師〉，《新電影之死》，頁 131。

<sup>9</sup> 吳豪人，〈悲情城市·天意導演·快樂觀眾〉，收錄於《新電影之死》，頁 90-91。粗體為本文所強調。



成了內容的一部份或是全部，從而潛意識，有潛力的記憶被轉化為有意識的壓抑和宣洩。<sup>10</sup>

可以想見，陳映真本人應是不能想像、也難以接受自其作品之改編，竟會是「瀟灑著八股文章混雜中產階級觀點的氣息」。然而，誠如我們已經在〈山路〉、〈鈴鐺花〉、甚至〈趙南棟〉所看見的：那其中種種彰顯了「匱缺」與「迷態」的敘事手法、對於羅生門結構式的著迷與重複等，難道不是他自「第一手」的歷史中、所作出的「第二手」見證時，顯著地「迴避地處理」了、且一再透過「重複的形式」，「構成了內容的一部份或是全部，從而潛意識」，而可能作為了一種似乎高度易於使得讀者、改編者、觀眾脫離原著掌握的文體，終而幾乎導致了與其原意背道而馳的效果與結論嗎？而這樣的「非預期效果」，如何同時存在於另外三位小說家的文學再現之中，我們也已經在前一章借用自「文化創傷理論」的架構下，有了認識：我們必須同時聲稱那裡的空缺，以及那裡存在著一個敘事的老套。這句話的弔詭不在於有與無的對照，而在於一種「僵化」、和一種「難以把握、難以捉摸」的文學表現，看似矛盾、卻確實同時存在。

當我們確實認知台灣白色恐怖見證小說，作為二十世紀華人政治文學的一支，其精簡與留白的美學，超越了五〇年代兩岸無論是「反共文學」或「紅色經典」中的累贅與誇張，而其帶有「準宗教性」的傾向，則有別於七〇年代中國傷痕文學一味的控訴與清算，甚至在同一時期台灣島上鄉土文學浪潮的席捲下，其以左翼符號與題材作為伏流、以及其中洶湧的現代主義美學表現，都無疑是台灣文學史上彌足珍貴的斷片；他們的書寫中所展現的、在政治上的種種「不積極」意義，在文學上卻或許正展現了某種「不廉價」、「不呆板」的「積極性」意義。然而，無論是對於「痛苦的性質」各執省籍認同的再現、或是對於「受害者的性質」慣常以「無辜」或「意外」的命運避重就輕地敘事，再到對於「創傷受害者與廣大受眾的關係」或隔絕或決裂的態度，以及在「責任歸屬」之處多泛論化（天意、宿命、歷史）的歸因……我們不得不承認，我們對於台灣白色恐怖見證小說的評價，實難逃避政治小說討論中，倫理（政治性）與美學（藝術性）之間永恆的拉扯。

海登·懷特（Hayden White, 1928-）曾在論文《歷史編寫和真理問題》中，以一系列重要問題指出他對納粹主義和「最後解決」研究的核心關注點：

那種我們可以認真負責地講述的關於這些現象的故事是否有極限？這些事件能否被負責任地編寫進（我們的文化為了使我們的歷史中如此極端的事件「有意義」而提供的）任何模式、符號、情節類型和流派中去？[……]

<sup>10</sup> 楊明敏，〈照片／影像下的「悲情城市」：細說兩張劇照和宣傳海報〉，收錄於《新電影之死》，頁150。

簡言之，納粹主義和最後解決的本質對於那些可以如實講述它們的故事是否設定了絕對的極限？對於小說作家或詩人對它們的使用，它們是否設定了絕對的極限？它們是否屈從於以一系列套路而被編寫，抑或像其他歷史事件那樣，其特殊意義是無限地不可解釋和終極地不可決定的嗎？<sup>11</sup>

二十世紀、或說是納粹屠猶事件以降，任何再現政治暴力的企圖，都要面臨「負責地講述」與「敘事的極限」之間，隱隱存在著的競爭命題。「惡的本質」對於關於它的述說，是否真設下了魔障式的「極限」？而小說家或詩人等作家地位，在此往往便被特別標舉出來，對於其可能「屈從」於「套路」、或無限上綱的「不可解釋」論或「不可再現」論的傾向，而受到各種公評。

而當我們終不得不討論到了見證文學的「效果」，正如米沃什所說：「能意識到二十世紀詩歌見證了我們對世界的感知存在著嚴重混亂，這本身也許已是自我治療的第一步。[……]如果說今天的時尚是探討這個或那個歷史時期特有的語言結構，試圖找出這些語言結構在多大程度上決定該時期自整體思維方式，那麼我們沒有理由不把懷疑也投向我們自己的世紀。」<sup>12</sup>。我們對於白色恐怖見證小說投去的「癥候式閱讀」的目光，終究也應該轉向我們自身所處的時代。亦即，在我們追問詹姆斯·E·楊（James E. Young）的追問：「過去會永遠被認為是背負了太多痛苦以至於使文獻證據都變得不可靠嗎？或者目擊者對事件的主觀和偏頗的理解是否有助於我們對事件進行更大範圍的歷史理解？」<sup>13</sup>後，事實上，比起對於任何他者（作者、知識份子、見證者……）作出批判性地求全（「大屠殺的證人——作為他人的證人——並沒有回答。」<sup>14</sup>），論者真正的重大關心，或許還是與作者始終連動著的「讀者」們，即「社會大眾」與此諸見證文本究竟如何互動的關係。對此，我們務須重回費修珊與勞瑞德討論卡繆《墮落》至尾聲處的結論：

我認為現代敘事與藝術的深奧形式，自覺或不自覺地參與了寫作大屠殺歷史敘事的不可能，藉著深奧的形式，見證了大屠殺所開啟的**見證的尖銳歷史危機**。[……]《墮落》把他人的位置轉向到我們身上；把敘述大屠殺歷史的**太遲與無解**，以及不可能，轉向我們自身現實的未來；敦促我們不但傾聽、更要為敘事的無言發言，**成為故事本身**，重複其無法重複的特性；並且傳遞給我們一個對話性的歷史任務，包括對歷史沉默與歷史修正主義

<sup>11</sup> 轉引自詹姆斯·E·楊（James E. Young）著，盧彥名譯，〈試論納粹屠猶獲得的歷史〉，收錄於《新史學（第八輯：「納粹屠猶：歷史與記憶」）》（河南：大象出版社，2007），頁258。

<sup>12</sup> 米沃什（Czesław Miłosz）著，黃燦然譯，《詩的見證》（廣西：廣西師範大學出版，2011年），頁24。

<sup>13</sup> 同註11。

<sup>14</sup> 費修珊（Shoshana Felman）與勞瑞德（Dori Laub）著，劉裘蒂譯，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》（台北：麥田出版，1997年），頁288。

者嘈雜沉默的負責，藉此卡繆成功地給予時代的沉默與歷史的無言一種召喚的力量——形成我們回應能力的契機。<sup>15</sup>

我們應該承認：「探索歷史真實，確定『信史』，這是歷史學家的職責，不是倖存者的職責。歷史學家的工作做得越好，越不需要，也越不勉強倖存者替他們來做這一份工作。」<sup>16</sup>。當我們討論集體記憶，我們討論的其實是歷史，正如皮耶·諾哈坦言：「所有我們今天稱之為記憶的東西，都不是記憶，而已經是歷史。所有被人們看作是記憶的顯現的東西都是歷史火焰中記憶消失前的最後影像。對記憶的需求是對歷史的需求。」<sup>17</sup>；然而如今當我們討論歷史，「一切的歷史都是當代史。」<sup>18</sup>。如果奧許維茲集中營紀念館入口處，選擇銘刻著哲學家桑塔耶納(George Santayana, 1863-1952)的名言：「遺忘歷史的人，終將重蹈覆轍。」<sup>19</sup>，正是在這樣的一個時間點上，「把他人的位置轉向到我們身上」<sup>20</sup>的認知，顯得更為實際、也更為迫切。所有我們對於台灣白色恐怖見證小說的檢視，最終都與「我們」對自身歷史的「認識」或「不認識」息息相關。當布羅茨基(Joseph Brodsky, 1940-1996)認為，「與一個沒讀過狄更斯的人相比，一個讀過狄更斯的人，就更難為著任何一種思想學說，而向自己的同類開槍。」<sup>21</sup>，或許本研究最初，無非也是期待著哪裡正存在著一種文學效果：「與一個沒讀過的人相比，一個讀過台灣白色恐怖見證小說的人，就更難為著任何一種思想學說，而向自己的同類開槍。」而終在最後發現：那正是所有「見證文學」在沉默與喧囂中掙扎、痛苦、自我否定，卻仍確實存在的原因。

以上，作為本研究結論。以下，我將提出數個本研究觸及、卻可能力有未逮的面向，有待自己日後進一步的思考，以及更多研究者的投入。

首先，作為一個個案，「現代主義」目前仍然作為台灣文學經典中最主要的美學傳統，而其在台灣白色恐怖見證文學中的質量，也有壓倒性的表現。「現代主義」與台灣白色恐怖時代，在歷史上千絲萬縷的關係、以及與「創傷文學」此

<sup>15</sup> 費修珊與勞德瑞著，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 286、288。

<sup>16</sup> 誠如徐賁所述：「大屠殺的歷史研究有大量人証、物證（文獻、實物證據，包括倖存者的見證敘述），使這個歷史事實成為公共知識。在這種情況下，倖存者見證的主要作用已經不再是為這種知識的可靠性添加新的證據。見證者的故事是一個敘述，一個故事，並不就是歷史事件本身。」參見徐賁，〈『記憶竊賊』和見證敘事的公共意義〉，《人以什麼理由來記憶》（長春：吉林出版集團，2008年），頁 254。

<sup>17</sup> 皮埃爾·諾拉(Pierre Nora)著，韓尚譯，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，收錄於阿斯特莉特·埃爾(Astrid Erll)、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012年），頁 100。

<sup>18</sup> 原文："Every true history is contemporary history." 語出義大利史學家克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)《歷史學的理論與歷史》(History, its Theory and Practice)書中名言。

<sup>19</sup> 原文："THE ONE WHO DOES NOT REMEMBER HISTORY IS BOUND TO LIVE THROUGH IT AGAIN." 紀念館介紹可參見網站：<http://en.auschwitz.org/m/>（2013/12/05 擷取）

<sup>20</sup> 費修珊與勞德瑞著，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》，頁 288。

<sup>21</sup> 同註 1。



一類型在形式上的高度相似，都是本文已有觸及、但仍有待更全面考察的議題。其次，在台灣白色恐怖見證小說中頻頻出現的「醫病敘事」與「夢魘敘事」，無疑也是值得論者深入閱讀、細心分析的對象。而如果認真看待存在於本研究四位見證小說家文本之中的眾多共相，在共同的時代背景下，共同的感覺結構中，一個戰後近四十年的「例外狀態」，幾與台灣日治時期等長；長遠而言，本研究實期待一個「白色恐怖世代論」建構的可能。

更宏觀而言，在記憶研究席捲全球的熱潮之下，隨之而來的修正與批判應與本研究一起參照閱讀。查理斯·邁爾 (Charles Maier, 1939-) 於 1993 年提出的「記憶工業」說法，便是對於當時普及了美國社會、蔚為風潮的「記憶」概念作出建言。阿萊達·阿斯曼統整了他的論點：首先，他直言不諱「記憶」往往傾向只關注過去的負面關聯：「這產生在對受害人經歷的特殊化基礎上，即將痛苦作為一種寶貴的財產，視為自己擁有的最重要的象徵性資本。邁爾看出，這不僅僅是少數生者的一種生存策略，是他們對自己受到威脅的身份的保護，同時也是一種感傷的集體自負的僵化。記憶在這種情況下變成了麻醉劑，由此引發新的社會問題。」<sup>22</sup>。其次，「記憶」往往難以作為誰是受害者、和劃分受害群體等級的判準，因為這項工作與社會承認、經濟來源和政治權力相關聯；而記憶往往也易於催化了群體與群體之間的差異性：「使集體與集體、民族與民族之間的差別越加明顯，這會對世界和平造成危害。」<sup>23</sup>，邁爾認為，此亦記憶越來越「政治化」可能造成的隱憂。再者，邁爾的說法語重心長：「我們的年代缺少期望。」<sup>24</sup>，在人們對過去的關注中，若只專注於自己的經歷或痛苦，區別性越強，統一性越弱，一個屬於未來的共同視野、即對於共同利益和理想的強調，或也將變得蒼白。最後，邁爾提到的現況是：歷史研究必須使用記憶，但對記憶的研究，往往比起歷史描述的發展，要快得多了。

阿萊達·阿斯曼認為，雖然邁爾的批判有其美國限定的傾向，更多地展示了美國社會上記憶問題的特殊性，難以適用於其他國家，然而她也認為記憶話語和記憶政治的交互作用關係確實值得我們繼續研究。

最後，本研究認為，對於文學文本中「技術性觀視」的持續觀察，或許可以是我們未來檢視「文學見證」的一個重要途徑。人類感知方式隨著媒介加速著改變，在文學中，勢必也地殼版塊一樣進行著安靜、難為人所知，卻必定持續著的運動。「見」證的未來，誠如史學家皮埃爾·諾拉所說：

<sup>22</sup> 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，楊航譯，〈記憶作為文化學的核心概念〉，收錄於《文化記憶理論讀本》，頁 128-129。

<sup>23</sup> 同上，頁 129。

<sup>24</sup> Charles S. Maier, "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial", *History and Memory* 5, no.2 (1993), S. 136-151; hier: 143.



這種呈現致力於逐字逐句的明朗化，多次選擇性的突出，以及選出有說服力的樣品。這是一種從視覺角度強調的記憶。一種是人們用最新的歷史編纂學的方式「回歸到敘述」，一種是圖畫和電影在今天文化中具有的全能性，人們怎麼能不將這兩者聯繫在一起呢？事實上，這種視覺突出的講述與傳統小說中那種自成一體，自行省略的獨立的描述完全不同。人們怎麼能不尊崇這種檔案文件並將它與我們熟悉的現場直播的方式聯繫起來呢？它們是研究者親眼所見，親耳所聞，是種獨特的口述的升級形式。這不就如同通過這種獨特的方式讓我們看到過去，並再次體會那些生活的場景，同時再次感性地經歷當時的事情嗎？<sup>25</sup>

越加以「視覺」主導的世界，關於「逼真」的誘惑無所不在。對於見證文學，是將迎來已在史學領域風起雲湧的龐大「寫實」趨勢，還是抽象的、詩化的美學，將作為對這種全面性視覺霸權的持續「反動」，在文學中陸續展開突破的「再現」？在今天，當記憶的兩種形式：歷史的、與文學的，兩者界線日益模糊，歷史學者敲響的卻是文學的警鐘：

歷史小說復活、表達個人觀點的書寫流行、歷史劇的文學再興、口述歷史廣受歡迎，除了將它們視為因應虛構文學沒落而興起的接班者，還有什麼能夠解釋這些現象？[……]一個沒有真正小說的時代的真實小說。記憶，晉升至歷史的中心——這是對於文學的盛大悼別。<sup>26</sup>

而這無疑也是對於文學研究者的挑戰。

<sup>25</sup> 皮埃爾·諾拉（Pierre Nora）著，韓尚譯，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，收錄於《文化記憶理論讀本》，頁 105-106。

<sup>26</sup> 皮耶·諾哈（Pierre Nora）編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處》（台北：行人出版社，2012），頁 35-36。

## 參考文獻

(依作者姓氏英文字母或筆劃順序排序)

### 一、專書

#### (一) 作家專著

- 李渝，《溫州街的故事》(台北：洪範書店，1991年)。
- 李渝，《應答的鄉岸》(台北：洪範書店，1999年)。
- 李渝，《金絲猿的故事》(台北：聯合文學，2000年)。
- 李渝，《夏日踟躕》(台北：麥田文化，2002年)。
- 李渝，《九重葛與美少年》(台北：印刻，2013年)。
- 郭松棻，《郭松棻集》(台北：前衛出版社，1993年)。
- 郭松棻，《奔跑的母親》(台北：麥田文化，2002年)。
- 郭松棻，《驚婚》(台北：印刻文學，2012年)。
- 陳映真，《陳映真作品集 6：思想的貧困》(台北：人間，1988年)。
- 陳映真，《陳映真作品集 14：愛情的故事》(台北：人間出版社，1988年)。
- 陳映真，《陳映真作品集 15：文學的思考者》(台北：人間出版社，1988年)。
- 陳映真，《我的弟弟康雄》(台北：洪範書店，2001年)。
- 陳映真，《鈴鐺花》(台北：洪範書店，2001年)。
- 陳映真，《忠孝公園》(台北：洪範書店，2001年)。
- 葉石濤，《台灣男子簡阿淘》(台北：草根，1994年)。
- 葉石濤，《一個台灣老朽作家的五〇年代》(台北：前衛出版，1991年)。

## (二) 其他中文專著

- 王德威，《小說中國——晚清到當代的中文小說》（台北：麥田，1993年）。
- 王德威，《如何現代，怎樣文學》，（台北：麥田，1998年）。
- 王德威，《眾聲喧嘩之後》（台北：麥田，2002年）。
- 王德威，《跨世紀風華當代小說20家》（台北：麥田，2002年）。
- 王德威，《後遺民寫作》（台北：麥田，2007年）。
- 王德威，《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（台北：麥田，2011年增訂新版）。
- 王明珂，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》（台北：允晨文化，1997年）。
- 貝嶺，《作為見證的文學》（台北：自由文化出版，2009年）。
- 胡平，《數人頭勝過砍人頭》，（香港：晨鐘書局，2006年）。
- 徐賁，《人以什麼理由來記憶》（長春：吉林出版集團，2008年）。
- 張一兵，《問題式、症候閱讀與意識型態：關於阿爾圖塞的一種文本學解讀》（北京：中央編譯出版社，2003年）。
- 許子東，《當代小說與集體記憶——敘述文革》（台北：麥田出版，2000年）。
- 陳三興，《少年政治犯非常回憶錄》（臺北：前衛，1999年）。
- 陳芳明，《典範的追求》（台北：聯合文學，1994年）。
- 陳芳明，《現代主義及其不滿》（台北：聯經，2013年）。
- 陳明成，《陳映真現象：關於陳映真的家族書寫及其國族認同》（台北：前衛出版，2013年）。
- 陳明柔，《我的勞動是寫作——葉石濤傳》（台北：時報文化，2004年）。
- 周婉窈，《面向過去而生》（台北：允晨文化，2009年）。
- 黃文成，《關不住的繆思：台灣監獄文學縱橫論》（台北：國家書店，2008年）。
- 黃文成，《黑暗之光：美麗島事件至解嚴前的台灣文學》（台南：國立台灣文學館，2012年）。
- 黃仁宇，《從大歷史的角度讀蔣介石日記》（台北：時報，1994年）。
- 黃啟峰，《河流裡的月印——郭松棻與李渝小說綜論》（台北：秀威資訊，2008年）。

- 黃錦樹，《文與魂與體》（台北，麥田出版社，2006年）。
- 彭瑞金，《葉石濤評傳》（高雄：春暉出版，1999年）。
- 葉怡君，《島嶼軌跡》（台北：遠流，2004年）。
- 廖玉蕙，《打開作家的瓶中稿——再訪捕蝶人》（台北：九歌出版社，2004年）。
- 趙剛，《求索：陳映真的文學之路》（台北：聯經、台灣社會研究雜誌社，2011年）。
- 趙剛，《橙紅的早星：隨著陳映真重訪台灣一九六〇年代》（台北：台灣社會研究雜誌社、人間出版社，2013年）
- 鄭穎，《鬱的容顏》（台北：印刻文學，2008年）。
- 魯迅著，楊澤編，《魯迅小說集》（台北：洪範，2004年）。
- 魯迅著，楊澤編，《魯迅散文集》（台北市：洪範，1995年）。
- 蕭阿勤，《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社研所，2008年）。
- 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北：聯經，2012年）。
- 顏世鴻，《青島東路三號：我的百年之憶及台灣的荒謬年代》（臺北市：啟動文化，2012）。
- 藍博洲，《白色恐怖》（台北：揚智文化，1993年）。
- 藍博洲，《天未亮》（台中：晨星出版，2000年）。
- 藍博洲，《麥浪歌詠隊：追憶一九四九年四六事件（台大部分）》（台中：晨星出版，2001年）。
- 藍博洲，《台灣好女人》（台北：聯合文學，2001年）。
- 藍博洲，《幌馬車之歌》（台北：時報文化，2004年）。
- 藍博洲，《消失的台灣醫界良心》（台北：印刻文化，2005年）。
- 顧正萍，《從介入境遇到自我解放：郭松棻再探》（台北：秀威資訊，2012年）。

### （三）編選合集

- 中島利郎編，《台灣新文學與魯迅》（台北：前衛出版，2000年）。



台灣省文獻委員會編，《台灣地區戒嚴時期五〇年代政治案件史料彙編》（南投：台灣省文獻委員會，1998年）。

呂芳上計畫主持，《戒嚴時期臺北地區政治案件相關人士口述歷史：白色恐怖事件查訪（上）（下）》（臺北：臺北市文獻委員會，1999年）。

李爽學主編，《異地繁花，海外台灣文論選譯上》（台北：國立台灣大學出版中心，2013年）。

季季編，《七十五年短篇小說選》（台北：爾雅出版社，1987年）。

林國炯等編，《春雷聲聲：保釣運動三十週年文獻選輯》（台北：人間出版社，2001年）。

林雙不主編，《二二八台灣小說選》（台北：自立晚報，1989年）。

邱貴芬編，《台灣政治小說選》（台北：二魚，2006年）。

封德屏編，《陳映真創作 50 週年國際學術研討會論文集》（台北：文訊出版，2009年）。

陳光興、蘇淑芬編，《陳映真：思想與文學（上、下冊）》（台北：台灣社會研究雜誌社，2011年）

陳映真編，《左翼傳統的復歸》（台北：人間出版社，2008年）。

陳恆、耿相新主編，《新史學》（第八輯：「納粹屠猶：歷史與記憶」）（河南：大象出版社，2007年10月）。

迷走、梁新華編，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》（台北：唐山，1991年）。

張守貞訪問、臧紫騏紀錄，《口述歷史：台灣文學耆碩——葉石濤先生訪問紀錄》（高雄市：文獻委員會，2002年）。

張炎憲、陳美蓉編，《戒嚴時期白色恐怖與轉型正義論文集》（台北：台灣歷史學會、吳三連台灣史料基金會，2009年）。

曹欽榮、鄭楠榕基金會，《流麻溝十五號：綠島女生分隊及其他》（臺北市：書林出版，2012年）。

許俊雅主編，《無語的春天：二二八小說選》（臺北：玉山社，2003年）。

楊義、高建平主編，《西方經典文論導讀（上）》（合肥：安徽教育出版社，2009年）。

藍博洲、橫地剛、曾健民編，《文學二二八》（台北：台灣社會科學出版社，2004

年)。

羅崗、顧錚主編，《視覺文化讀本》(桂林：廣西師範大學出版，2003年)。

龔忠武等編，《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯》三冊，(台北：人間出版社，2006年)。

#### (四) 翻譯論著

史書美著，楊華慶譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述》(台北：聯經，2013年)。

周蕾著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》(台北：遠流，2001年)。

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》(台北：中央研究院中國文哲研究所，2009年)。

今村仁司著，牛建科譯，《阿圖塞：認識論的斷裂》(北京：河北教育出版社，2001年)。

安妮·懷特海德 (Anne Whitehead) 著，李敏譯，《創傷小說》(河南：河南大學出版社，2011年)。

阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll)、馮亞琳主編，余傳玲等譯，《文化記憶理論讀本》(北京：北京大學出版社，2012年)。

朗吉努斯 (Cassius Longinus) 著，馬文婷等譯，《美學三論》(北京：光明日報出版社，2009年)。

米沃什 (Czeslaw Milosz) 著，黃燦然譯，《詩的見證》(廣西：廣西師範大學出版，2011年)。

漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt) 著，施奕如譯，《平凡的邪惡：艾希曼耶路撒冷大審紀實》(台北：玉山社，2013年)。

伊恩·布魯瑪 (Ian Buruma) 著，林錚顛譯，《罪惡的代價——德國與日本的戰爭記憶》(台北：博雅書屋，2010年)。

賈克·洪席耶 (Jacques Rancière) 著，黃建宏譯，《影像的宿命》(台北：典藏藝術出版，2011年)。

亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander) 著，吳震環譯，《文化社會學：社會生活的意義》(台北：五南，2008年)。

約翰·斯道雷 (John Storey) 著，楊竹山、郭發勇、周輝譯，《文化理論與通俗文化導論》(南京：南京大學出版社，2001年)。

布羅茨基 (Joseph Brodsky) 著，劉文飛等譯，《文明的孩子：布羅茨基論詩和詩人》(北京：中央編譯社，1999年)。

路易·阿圖塞 (Louis Pierre Althusser, 1918-1990)、艾蒂安·巴里巴爾 (Etienne Balibar, 1942-) 著，李其慶、馮文光譯，《讀《資本論》》(北京：中央編譯出版社，2008年)。

麥克萊倫 (McLellan, David) 著，林春、徐賢珍等譯，《馬克思之後的馬克思主義》(北京：東方出版社，1986年)。

米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰等譯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》(台北：桂冠圖書，2011年)。

米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》(台北：桂冠圖書，1992年)。

米蘭昆德拉 (Milan Kundera) 著，尉遲秀譯，《笑忘書》(台北：皇冠，2002年)。

莫里斯·哈布瓦赫 (M. Halbwachs) 著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》(上海：人民出版社，2002年)。

皮耶·諾哈 (Pierre Nora) 編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處》(台北：行人出版社，2012年)。

普利摩·李維 (Primo Levi) 著，李淑珺譯，《滅頂與生還》(台北：時報文化，2001年)。

羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》(台北：台灣攝影工作室，1997年)。

費修珊 (Shoshana Felman) 與勞德瑞 (Dori Laub) 著，劉裘蒂譯，《見證的危機：文學、歷史與心理分析》(台北：麥田出版，1997年)。

佛洛伊德 (Sigmund Freud) 著，陳嘉新譯，《狼人：孩童期精神官能症案例的病史》(台北：心靈工坊，2006年)。

斯拉沃熱·齊澤克 (Slavoj Zizek)，唐健、張嘉榮譯，《暴力 六個側面的反思》(北京：中國法制出版社，2012年)。

斯拉維·紀傑克 (Slavoj Zizek) 著，王文姿譯，《歡迎光臨真實荒漠》(台北：麥田，2006年)。

蘇珊桑塔格 (Susan Sontag) 著，黃燦然譯，《論攝影》(台北：麥田，2010年)。

蘇珊桑塔格 (Susan Sontag) 著，黃燦然譯，《關於他人的痛苦》(上海：譯文出版社，2006 年)。

本雅明 (Walter Benjamin) 著，張旭東、王斑譯，《啟迪：本雅明文選》修訂譯文版 (香港：牛津大學出版社，2012 年)。

## (五) 英文專書

Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2002).

Barrington Moore Jr., *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world* (Boston: Bacon Press.,1967).

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

Derrida, Jacques, trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*, (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996).

Dominick Lacapra, *History and Its Limits : Human, Animal, Violence* (Ithaca: Cornell University Press, 2009).

Elie Wiesel, *Dimensions of the Holocaust : Lectures at Northwestern University* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1977).

Giorgio Agamben, trans. Daniel Heller-Roazen, *Remnants of Auschwitz :The Witness and the Archive* (New York: Zone Books, 2002).

Hutton, Partick.H., *History as an Art of Memory* (Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1993).

Jack Kolbert, *The Worlds of Eile Wiesel: An Overview of His Career and His Major Themes*(London: Association Univerity Press, 2001).

Jeffrey Alexander, et al., *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004).

LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).



Michael Berry, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film (Global Chinese Culture)* (New York: Columbia University Press, 2008).

Peter Novick, *The Holocaust in American Life* (New York: Houghton Mifflin Company, 1999).

Richard S. Esbenshade, "Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe." *Representations*, no. 49 (Winter 1995).

Sylvia Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film* (New York: Columbia University Press, 2007).

Thomas Dutoit ed., *Sovereignties in Question: the Poetics of Paul Celan* (NY: Fordham University Press, 2005).

Yomi Braester, *Witness against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003).

## 二、 論文

### (一) 期刊論文

王愛玲，〈論魯迅小說中的看客形象〉，《忻州師範學院學報》，25 卷 3 期（2009 年）。

吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》，第 2 期（2006 年 7 月）

吳乃德，〈書寫民族創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》第 8 期（2008 年 1 月）。

余夏雲、季進，〈反證歷史：寓言化的「真相」〉，《書城》5 期（2010 年）。

沈堅，〈記憶與歷史的博弈：法國記憶史的建構〉，《中國社會科學》3 期（2010 年）。

李渝，〈夢歸呼蘭——談蕭紅的敘述風格〉，《女性人》創刊號（1989 年 2 月）。

侯坤宏，〈戰後台灣白色恐怖論析〉，《國史館學術集刊》，第 12 期（2007 年 6 月）。

施淑，〈台灣的憂鬱——論陳映真早期小說及其藝術〉，收錄於《新地》1 期（1990 年）。

殷企平，〈走出批評話語的困境——從「初始場景」說起〉，《外國文學評論》第2期（1996年）。

唐諾，〈文學在乎解嚴嗎？〉，《思想》第8期（2008年1月）。

曹欽榮，〈歷史交響詩——白色恐怖口述與跨領域研究初探〉，《中華人文社會學報》第八期（2008年3月）。

黃心雅，〈創傷、記憶與美洲歷史之再現：閱讀席爾珂《沙丘花園》與荷岡《靈力》〉，《中外文學》第33卷第8期（2005年1月）。

黃錦樹，〈窗、框與他方：論郭松棻的域外寫作〉，《台灣文學研究學報》，第15期（2012年10月）。

單德興，〈創傷·回憶·和解：析論林瓔的越戰將士紀念碑〉，《思想》5期（2007年4月）。

廖淑芳，〈空間語境與歷史暴力——論葉石濤1965後復出階段的鬼魅書寫〉收錄於《台灣文學研究學報》13期（2011年10月）。

蕭阿勤，〈集體記憶理論的探討：解剖者、拯救者、與一種民主觀點〉，《思與言》第35卷第1期（1997年3月）。

羅崗，〈視覺互文、身體想像和凝視政治——丁玲的《夢珂》與後五四的都市圖景〉收錄於《華東師範大學學報》第5期（2005年）。

傑弗里·C. 亞歷山大（Jeffrey C. Alexander）著，王志弘譯，〈邁向文化創傷理論〉，《文化研究》第11輯（2011年6月）。

## （二）學位論文

史峻，〈台灣白色恐怖的創傷研究：一個奠基於「族裔反霸權主義敘述」的觀點〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010年）。

邱月亭，〈解嚴後「白色恐怖」紀錄片的創傷敘事與記憶政治〉（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2009年）。

杜劍鋒，〈台灣文學的老井——以五〇年代的葉石濤及其出發為中心〉（台南：成功大學歷史語言研究所碩士論文，1998年）。

林世傑，〈台灣文學中的白色恐怖——以葉石濤與陳映真及其作品比較為主軸〉（臺中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2008年）

林婉蓉，〈相片與集體記憶初探——以美麗島事件為例〉（台北：政治大學新聞學系

碩士論文，1999年)。

陳婷芳，〈生命政治與見證：以2003年SARS期間和平醫院封院為例〉(台北：東吳政治研究所碩士論文，2009年)。

張清文，〈鍾理和文學裡的「魯迅」〉(台北：政治大學中國文學研究所博士論文，2006年)。

葉怡君，〈台灣「五〇年代白色恐怖」集體記憶的保存、復甦與建構〉(台北：政治大學新聞學系碩士論文，1999年)。

楊傑銘，〈魯迅思想在台傳播與辯證(1923~1949)：一個精神史的側面〉(台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009年)。

蔡宜珊，〈創傷記憶的再現——葉石濤1965~1970年小說書寫研究〉(台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)。

魏偉莉，〈異鄉與夢土——郭松棻思想與文學研究〉(台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2004年)。

簡義明，〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉(新竹：清華大學中國文學研究所博士論文，2007年)。

### (三) 研討會論文

何雅雯，〈震耳欲聾的寂靜——讀郭松棻、想像台灣〉，「現代文學的歷史迷魅：第一屆國際青年學者漢學會議」會議論文(南投：暨南大學中文系，2003年11月13-15日)。

柯朝欽，〈意外的受難——去政治化的政治犯自我敘述〉，「歷史記憶的保存與再現——威權時期口述歷史的實務與生產」工作坊論文(台北：中央研究院社會學研究所，2012年3月)。

鄭斐文，〈創傷、記憶與紀念性：《白色檔案》攝影的反檔案性〉，論文發表於文化研究學會2002年學會「重訪東亞：全球、區域、國家、公民」(台中：東海大學，2002年)。

## 三、 報章與電子媒體

王德威，駱以軍，〈莊嚴的信念荒涼的等待——駱以軍與王德威談陳映真的小說藝術與政治〉，《聯合報》2001年10月25-26日，31版。

朱真楷、江家華，〈台灣設計蔣 龍應台：非常不妥〉，《中國時報》2013年4月2日，參見《中時電子報》：

<http://news.chinatimes.com/politics/11050202/112013040300117.html>（2013/11/26 擷取）

何東洪，〈715 觀點：是本土化還是文化災難〉，《蘋果日報》2006年8月31日〈論壇〉版

吳哲良，〈白色記憶，恐怖失憶〉，《台灣立報》，2013年10月23日，

<http://www.lihpao.com/?action-viewnews-itemid-134476>（2013/10/28 擷取）

李渝，〈三月螢火〉，《印刻文學生活誌》第110期（2012年10月號）。

邱燕玲、林恕暉，〈郝柏村歌頌戒嚴「像歌頌納粹 令人髮指」〉，《自由時報》，2011.11.01，參見《自由時報電子報》：

<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/nov/1/today-p7.htm>（2013/11/26 擷取）

林傳凱，〈「他們為什麼不說話？」——論1940年代抗爭史田野過程中的一些觀察〉，來源：

[http://interlocution.tw/contributeDetail\\_other.php?j3T50ewp1DOZD6jo88VJ7elF5bY](http://interlocution.tw/contributeDetail_other.php?j3T50ewp1DOZD6jo88VJ7elF5bY)（2013/12/9 擷取）

郝譽翔，〈永遠的薛西弗斯：陳映真訪談錄〉，《聯合文學》第17卷第9期（2001年7月）。

范銘如，〈解嚴後總論〉，擷取自文化部網頁「台灣大百科全書」：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2334>（2013/10/23 擷取）

陳芳明，〈別再掛受難勳章 別再談受害道德〉，《中國時報》2006年11月27日〈時論廣場〉版。

張文馨、李光儀，〈龍應台：台灣設計蔣 非常不妥〉，《聯合晚報》，2013年4月2日。

許紹軒，〈郝柏村：沒有戒嚴 哪有民主〉，《聯合報》，2011年10月31日，參見《聯合影音網》：

<http://video.udn.com/video/Item/ItemPage.do?sno=344-233-2B4-233-2B333b3d30304-233-2B3-2B3430>（2013/11/26 擷取）



黃長玲、葉虹靈，〈評價蔣介石 不容打混〉，《蘋果日報》，2013年4月13日，來源：<http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/headline/20130403/34928021/>（2013/11/01 擷取）

黃錦樹，〈陳映真的理想讀者〉，《中時電子報》，2013年6月2日，（來源：<http://www.chinatimes.com/newspapers/%E6%96%87%E5%8C%96%E8%A7%80%E5%AF%9F%EF%BC%8D%E9%99%B3%E6%98%A0%E7%9C%9F%E7%9A%84%E7%90%86%E6%83%B3%E8%AE%80%E8%80%85-20130602000642-260117>）（2013年12月11日擷取）

葉虹靈，〈台灣集體記憶中一片模糊的拼圖——從馬場町秋祭談起〉，天下雜誌「獨立評論」網站，2013年11月21日：<http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/205/article/771>（2013/12/04 擷取）

管嫫媛、呂昭隆、鄭閔聲，〈郝：白色恐怖說法 醜化國民黨〉，《中國時報》，2011年6月17日，參見《中時電子報》：<http://tw.news.yahoo.com/%E9%83%9D-%E7%99%BD%E8%89%B2%E6%81%90%E6%80%96%E8%AA%AA%E6%B3%95-%E9%86%9C%E5%8C%96%E5%9C%8B%E6%B0%91%E9%BB%A8-191645683.html>（2013/11/26 擷取）

劉紀蕙，〈檔案與書寫：儂曦之形象—出現—想像的偽裝〉（2007年），來源：[http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/PEA/asiaweb/P\\_A\\_E/P\\_Ethics/%E5%BD%A2%E8%B1%A1%E2%94%80%E5%87%BA%E7%8F%BE%E2%94%80%E6%83%B3%E5%83%8F%E7%9A%84%E5%81%BD%E8%A3%9D%E2%94%80%E8%87%AA%E7%94%B1.pdf](http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/PEA/asiaweb/P_A_E/P_Ethics/%E5%BD%A2%E8%B1%A1%E2%94%80%E5%87%BA%E7%8F%BE%E2%94%80%E6%83%B3%E5%83%8F%E7%9A%84%E5%81%BD%E8%A3%9D%E2%94%80%E8%87%AA%E7%94%B1.pdf)（2013/9/3 擷取）

蘇瑞鏘，〈白色恐怖〉詞條，擷取自文化部網頁「台灣大百科全書」：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=3864&Keyword=%E7%99%BD%E8%89%B2%E6%81%90%E6%80%96>（2013/12/04）

蘋果日報，〈進球做「納粹」手勢 希臘足球員遭終身禁賽〉，《蘋果日報》，2013年3月18日即時新聞，來源：<http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20130318/171037/>（2013/12/08 擷取）