

通過鬼魅與自我相遇

——論平路〈微雨魂魄〉中的公寓身體及其鬼魅敘事的「文類」特質

## 通過鬼魅與自我相遇 ——論平路〈微雨魂魄〉中的公寓身體及其 鬼魅敘事的「文類」特質

廖淑芳

成功大學台灣文學系助理教授

### 摘要

本論文為系列論述鬼魅敘事的論文之一，試圖針對平路〈微雨魂魄〉中進入中年、情婦身份的女主角，因為必須處理住居舊公寓天花板上發現的一塊水漬，而面臨的鬼魅遭遇進行解讀。她的鬼魅遭遇包括聽到樓上死去女子空屋自響的電話聲、自動滲漏的水漬，穿牆而入的煙味、無人自開的電梯，以及發現樓上女子與她同為情婦的處境。這些遭遇和她與情夫食之無味棄之可惜的關係逐漸牽纏、交織、對立與推拒，最終使主角發現自己。

平路〈微雨魂魄〉一作收入於其被認為自寫作以來最好的一本的《凝脂溫泉》書中，該書中包括〈暗香餘事〉〈凝脂溫泉〉等都以舊公寓為文本的情節空間，而目前為止也已出現若干分別從性別、權力、身體、空間、認同等面向進行的評論。本論文嘗試另闢蹊徑，從作者如何藉由鬼魅敘事作為與文本中這位中年女性與自我相遇的揭露模式切入，一方面說明〈微雨魂魄〉一作中主角如何在鬼魅經驗的行動與實踐中將「私有但不擁有的空間」翻轉為「孤獨卻擁有自己的地方」；另方面試圖說明「鬼魅敘事」如何可以將現代都市空間中有如「碎片」的「公寓」，與潰散在都市中的女性體驗相聯結，成為一種帶有高度隱喻性質的「公寓身體」。換言之，溝通幽明的「鬼魅」敘事，是一「翻譯空間」，是一透過「他我」與自我相遇的邊界經驗。本文將嘗試指出此一「鬼魅敘事」的「文類」特質及其功能性。

關鍵詞：水漬、公寓身體、鬼魅敘事、自我、文類



# Meet with self through Ghost —The apartmental body in "Soul in Drizzle ",the fiction of Ping Lu and function of ghost narrative

Liao, Shu-Fanh

Assistant professor, Department of Taiwnaese Literature, Natuonal Cheng  
Kung University

## Abstract

This is one of papers about ghost narrative. The paper focuses on the middle-aged female character's ghostly encounter in "Soul in Drizzle ",the story of Ping Lu. These ghostly encounters include a seeping pipe from a toilet, smoke which appears through the wall, lift which opens automatically, and a phone which rings by itself. When this female character finds a stain on the ceiling of her bedroom, the old apartment where she lives with her man, another woman's husband. She suddenly realises how fragile and unfulfilling her relationship is with this man. So, she begins to fight with this man and cause a life in the relationship between herself and that man, starting from the entangled, to the interweaved, the opposed, and then to the refusal. Finally, she finds herself.

This fiction is included in a book entitled "Clotted Spring", containing three stories that revolved around the same image—an old apartment. This is considered to be the best work of Ping Lu's so far. Some papers which have previously discussed issues such as sex, power, body, space, identity, are based on this book, however, my paper is trying to create a different discussion from another perspective, the revealing model of how this



通過鬼魅與自我相遇

——論平路〈微雨魂魄〉中的公寓身體及其鬼魅敘事的「文類」特質

middle-aged major female character, the narrator of this story, finds herself through ghostly experiences. This is not only a way to transfer the experience from “the place where she is but not owning” to “the place where she feels at home even when she is alone”, but also a metaphor which symbolizes a fragment of urban life by linking her experiences which are scattered in city life. In other words, the ghost narration is, a way to explore secluded minds and explain visible situations, like a translation of space, a transitional experience where she can find herself through an alter ego. This paper is trying to indicate the function of ghost narratives by taking it as a genre.

Key word : water stain, apartmental body, ghost narative, self, genre



## 一、前言

### ——由「女性」「小說家」平路及其書寫的發展脈絡談起

平路自 1982 年起從事業餘小說創作<sup>1</sup>，之後陸續以〈玉米田之死〉、〈台灣奇蹟〉〈是誰殺了xxx〉等諸多得獎著作在文壇確立其小說創作的實力與聲譽<sup>2</sup>。然而，許多人都注意到，平路的早期小說，如〈玉米田之死〉，〈椿哥〉、〈在巨星的年代〉、〈郝大師傳奇〉、〈台灣奇蹟〉……等，率皆以男聲發聲，書寫的也是國族、政治等相當「不女性」的「大」議題<sup>3</sup>，自 1995 年《行道天涯》後，才轉入以女性敘述者發聲來書寫，1998 年出版的《百齡箋》短篇小說集中，小說敘述者便多是女性，而其中與書同名的〈百齡箋〉一作更正式以文中蔣宋美齡給蔣介石寫信此一「書信」書寫及若干關鍵用詞的塗抹與改寫行為去說明女性的「游疑」與「壓抑」<sup>4</sup>。1998 同年，除《百齡箋》短

<sup>1</sup> 對平路開始小說創作的年代一般有兩種說法，一為 1982 年，一為 1983 年，在此採用李喬主持的公共電視節目「〈文學過家〉說演劇場」24 集，「平路專輯」中的訪問。

<sup>2</sup> 關於平路作為「小說家」的聲譽如何評估，是一個極為複雜的問題，也是一個如布爾迪厄所關注與論述的關乎文學場域「象徵資本」的問題。本文在此暫將平路在許多文學獎的得獎名次與次數紀錄視為是一以「文學獎」代表的「文化資本積累」作為「象徵資本」轉換的案例。這些得獎紀錄分別為 1983 年以〈玉米田之死〉獲《聯合報》短篇小說獎首獎、1990 年以〈台灣奇蹟〉再次獲得《聯合報》短篇小說獎首獎，並以〈是誰殺了xxx〉獲得《中國時報》首屆劇本獎首獎。然而如布爾迪厄所言，諸如其「慣習」「場域」「資本」等概念其實無法作局部的、割裂的分析，而是必須在彼此的「關係」之中才能得到理解。比如平路初創作的八 0 年代前期，其實正是七 0 年代中期以後的鄉土文學論戰與美麗島事件氛圍下，台灣政治場域面臨巨大紛爭的階段，政治小說在其時大量出現，競逐文學聲譽，而兩大報文學獎在當時也尚有相當的影響力，因此，對許多經歷過當時氛圍的讀者而言，〈玉米田之死〉中對海外政治異議份子的書寫主題之獲《聯合報》短篇小說獎首獎，其恰逢其時的書寫主題在重要階段的重要文學獎獲得首獎，幾乎已是對其「象徵資本」的確立。

<sup>3</sup> 如邱貴芬，〈書寫女性的黑暗大陸：評平路的《婚期》〉，《中外文學》第 25 卷 11 期，1997.4，頁 20-24，收入平路，《百齡箋》，台北：聯合文學，1998.3，頁 124~153

<sup>4</sup> 平路，〈百齡箋〉《百齡箋》，台北：聯合文學，1998.3，頁 154~197



篇小說集之外，平路一口氣出版《紅塵五注》小小說集、《愛情女人》、《女人權力》兩本評論集及第一本關乎自身私密的散文《巫婆の七味湯》<sup>5</sup>，可以看出平路已全面專注及鎖定於女性的權力、愛欲等議題，而 2000 年出版的小說集《凝脂溫泉》<sup>6</sup>，更直接以三名中年單身女子的愛欲與自我為主要書寫主題。至此，平路彷彿完全「變性」成功，回到了「小」女人的書寫主題。難怪擅寫女性的小說家袁瓊瓊要說《凝脂溫泉》是平路「到目前為止走過的最好的一步。過去的平路，是俯視塵寰的視角，而現在，天女下凡，她和人群站在一起了」<sup>7</sup>。

雖然，女性情欲書寫從今天的角度看來，似乎是一點也不新了，作家書寫議題的轉變似乎也是極為自然的事。然而如果從整個八 0 年代之後女性作家的書寫脈絡來看，平路書寫走向和書寫議題的轉變仍然有著特別的意義，邱貴芬曾在一篇〈書寫女性的黑暗大陸：評平路的《婚期》〉<sup>8</sup>論文中提到過一個值得注意的觀察，她說平路在台灣女性創作文學傳統中是個「異數」，因為大多數和她平輩的女作家在寫作路線的發展上都是從女性議題開始的<sup>9</sup>，然後在行道文學江湖多年之後或因個人歷練，或因台灣解嚴前後政治環境丕變的衝擊，政治及身份認同的問題才逐漸在女性作家的小說書寫中展開。然而和這些女性作家相較，平路的創作卻似乎「逆向操作」，這些觀察大致已如上段所述。但更重要的是，邱貴芬從對其短篇小說〈婚期〉的探討中作結道，這樣的書寫「格局乍看雖小，平路行雲流水之間，卻隱然流露萬丈『雌』心」<sup>10</sup>。

<sup>5</sup> 以上全為台北：聯合文學出版

<sup>6</sup> 平路，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5

<sup>7</sup> 袁瓊瓊，〈女巫之水〉，聯合報副刊，2000 年 5 月 15 日

<sup>8</sup> 邱貴芬，〈書寫女性的黑暗大陸：評平路的《婚期》〉，《中外文學》第 25 卷 11 期，1997.4，頁 20-24，收入平路，《百齡箋》，台北：聯合文學，1998.3，頁 124~153

<sup>9</sup> 八 0 年代前期是女性作家大量出現的階段，如袁瓊瓊、蔣曉雲、蘇偉貞、蕭颯、朱天文、朱天心等。而從性別意識來說，袁瓊瓊又是最值注意者，袁瓊瓊〈自己的天空〉於一九八 0 年的出現，從題目到內容都可以視為是八 0 年代女性與自我主體書寫議題出現的標竿。

<sup>10</sup> 邱貴芬，〈書寫女性的黑暗大陸：評平路的《婚期》〉，《中外文學》第 25





此一論述及結語提醒我們，平路的小說書寫企圖，從來「不小」，即使題材寫得「小」，主要還是想要「以小觀大」。因而，如果把以上袁瓊瓊對平路《凝脂溫泉》的高度評價與邱貴芬對平路「以小觀大」書寫企圖理解相聯結，平路自《行道天涯》開始的書寫轉變，其以女聲發聲回返自身，不但與其回歸「女性主體」的性別思考與認同有一定的關係，更與其作為「女性小說家」，即小說書寫的形式與內容之間，及女性書寫與議題開展度的認知，有緊密的關聯。亦即，寫作初期的「女性小說家」平路，對性別書寫可能還處在一個不確定、不穩定的認知上，以男性作為主體進行論述，或許不僅是一種誘導讀者的詭計或方法，也是一種對女性書寫的「游疑」與「無能」，因而必須以壓抑自我性別的書寫方式來加以轉化<sup>11</sup>。但到了《行道天涯》、甚至是到《凝脂溫泉》，「女性小說家」平路終於找到一個既可以讓形式與內容兩相搭襯的書寫，也因此可以自由而且自然地表現其「以小觀大」的小說書寫企圖，無需再透過層層的壓抑及轉化來呈現。換言之，「情欲書寫」，或者更確切地說，從《凝脂溫泉》來看，是「中年」的情欲書寫，可以說是平路找到出入「自動門」<sup>12</sup>的重要契機。

早在平路書寫《行道天涯》當時，便曾針對中年女性情欲問題提出她的看法：

---

卷 11 期，1997.4，頁 24，收入平路，《百齡箋》台北：聯合文學，1998.3，頁 153

<sup>11</sup> 平路在接受李喬訪問時曾如此自我說解：「寫最私密的自己，可是他（筆者按：她）卻一定要變裝換性，維持距離，才敢表現出來。」見李喬主持的公共電視節目「<文學過家>說演劇場」24 集，「平路專輯」中的訪問。

<sup>12</sup> 借用「自動門」此一意象作為隱喻，此引自袁瓊瓊〈自己的天空〉中女主角靜敏在被老公良三於外面餐廳公開「告知」自己在外有女人即將生子，並請她暫時搬到他已為她找好的「套房」後，靜敏在哭得一把鼻涕一把眼淚之餘，赴餐廳洗手間途中對餐廳自動門的觀感。「轉過彎來是餐廳，隔著許多桌子椅子和人群，自動門就在那兒……靜敏看著，很想走出去」，這個內心的呼聲預示了她從廁所出來後的轉變。參袁瓊瓊，〈自己的天空〉，梅家玲、郝譽翔編，《台灣現代文學教程——小說讀本（上）》，台北：二魚文化，2002.8，頁 326



事實上就我作為一個小說作者而言，關於女性情欲的描述一向是充滿了誤解的黑暗大陸，其中，年長女人的情欲，又屬於黑暗大陸中最沒有亮光的一個角落！<sup>13</sup>。

在這段文字中，我們確實可以理解平路作為女性小說家對書寫議題與議題開展性的敏銳認知。而聯結以上袁瓊瓊對平路《凝脂溫泉》的高度評價、邱貴芬對平路書寫企圖的理解，及平路自己對「中年女性情欲」這一塊充滿「誤解中的誤解」黑暗大陸的認知，筆者想進一步問的是，如果把《凝脂溫泉》視為平路到該書出版當時所謂「目前為止」創作中最好的一部，平路究竟以什麼方式來開展此一關懷及達到此一效果？此涉及的不僅是平路如何開展此一議題，也是作為「女性小說家」的平路，究竟以什麼方式「以小搏大」？而這是不是也可以作為「女性」與「小說家」如何由開始的「相悖」到後來的「和諧」的一種「轉換」方式的觀察？即「女性小說家」如何回返自身，或以怎樣的方式來呈現此一「翻轉」<sup>14</sup>？

由這樣的問題意識開始，筆者將挑出《凝脂溫泉》中最為精彩的一篇小說〈微雨魂魄〉作為代表性的終極文本，並試著對此一「轉換機制」的形構及其功能加以說明。即「女性自我」本身的形成或其回返究竟依賴怎樣的中介或揭露模式而得以被「看見」？

<sup>13</sup> 見平路，〈在父權的邊緣翻轉——《在行道天涯》裡的女性角色〉，《中國時報》人間副刊 1995 年 3 月 17 日

<sup>14</sup> 從女性主義文學批評的角度，也許有人還會想繼續追問，真有一個「自身」可以回返嗎？即女性的「自我」究竟是與生俱來還是後天形成？但筆者在此說明，本文無意在此一「本質主義」與否的問題上，作更進一步的牽纏與分析。基本上，筆者認為「自我」，既為先天所限定也為後天所形塑，如同布爾迪厄所強調的「慣習」與「場域」相互作用的說法。



## 二、〈微雨魂魄〉中「水漬」與其聯結的公寓身體

〈微雨魂魄〉本文寫的是一個居住在都市舊公寓的寂寞單身女子，在偶然的機會下，發現了自己床上天花板一塊水漬並尋求解決的故事。在觀察中她發現水漬正不斷地擴大，在她急於要解決水漬問題而聯絡樓上住戶時，經由住戶的妹妹告知，才知道樓上的女子已然死亡，當她取得樓上女子的備用鑰匙，進到屋內，也進入了這位女子與自己驚人相似的生命世界——同為已婚男子情婦的身份。從此，她就像著了魔似，忍不住窺探起樓上已故女子的故事，也展開了她與這女子的想像對話與死亡探索，進而，使她重新思索與檢視自己與已婚情人河豚之間的關係，並試圖將自己從過往與母親的回憶——那夜淹水的記憶——中釋放出來。

然而，即使透過她與樓上死去女子的「互動」，水漬仍舊不斷地擴大，她的問題無法解決，這使她想以一種極端的方式來解決與河豚間的問題。神奇的是，就在她選擇以服藥自殺解決問題的時刻，一陣從樓上傳來的電話鈴聲，在這緊要關頭響起，這使她停止了尋死的動作。之後，她決定與情人分手，並且重新將天花板的水漬刷上一層油漆，讓水漬的痕跡再也看不見。

就文本的「故事」而言，這其實就是一個極為「老套」「八卦」的「婚外情」題材。但如果從其「情節」<sup>15</sup>及其開展的方式來看，筆者認為本文的書寫方式與意象象徵的設定非但不可小覷，且非常值得認真看待。

### （一）被「看見」的水漬

首先，就意象與象徵來看，本文設定舊公寓的「水漬」如何「被看見」作為整個敘述展開的關鍵：

事情就是從那片水漬開始的，不小心抬了一下頭，我看了一下

<sup>15</sup> 本文「故事」與「敘事」用的是俄國形式主義文論將「文本的題材」視為「故事」，「文本敘事的展開」視為「情節」的說法。





天花板。你知道，太少運動的緣故，我的脖子本容易僵硬，應該說是整個頸椎都很僵硬，我只能夠把頭稍稍向後仰。就在脖子上的肌肉緊了一緊的時刻，因為動作瞬時止住，我看見了那片水漬。<sup>16</sup>

本段文字值得注意的是，敘述者說水漬是在一平常的狀態下「被看見」的，因為她的「不小心」其實來自僵硬的頸椎需要活動活動時，把頭稍稍向後仰時，這個「動作瞬時止住」的「剎那」。然而，奇妙的是，這個「剎那」從此彷彿結合了過去、現在與未來，逼她把「時間」喊停。因此一個也許早已存在，卻從未被看見的「水漬」，在這「動作瞬時止住」的「剎那」，才終於被她「看見」。

如此，我們有必要追問這個水漬的被看見與其僵硬的頸脖之間究竟如何被構連而顯得如此既是「不小心」「偶然」「不經意」與「自然而然」的，卻又是「不可思議」的呢？

原來這「不可思議」和敘述者想要說「自己的故事」有關：

我從來沒講過與自己有關的故事，感覺好奇怪呦，真不知道從哪裡開始講起。

最麻煩的是已經知道真實的結尾，這時候不只故事了，更與我日後的人生關連在一起，又因為倒敘的緣故，不知道要怎麼開始說，說到結尾的時候才能夠說得清楚。

讓我試試從最不可思議的地方開始講起——

那一天很湊巧地（跟什麼湊在一起？），我會在床上往上看，看見一塊奇異的污漬，礙眼地落到天花板上。汗漬的邊緣有點泛黃，看起來就是漏水的痕跡，我直覺地想到上面有管線在漏水。<sup>17</sup>

以上是全文一開頭，即包覆在「故事」結構之上的，屬於敘述層

<sup>16</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 11

<sup>17</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 11



次的「故事前史」。到底爲什麼「看見水漬」的事件讓她覺得不可思議？原來，這個女性敘述者要開始說「與自己有關的故事」，卻不知如何去說。原因是她往後要說的故事「已知道結局」，但照說已知道結局的故事才會好說，敘述者卻又覺得「真不知道從哪裡開始講起」，原來是她發現她想說的「自己的故事」，不只是故事，也不會因爲她的「敘述」而終止，而是與敘述者「日後的人生關連」，也就是說只有到她日後的人生結束的「死亡」時刻，她的故事才會有真正的「結尾」。如此，作爲一種「中間狀態」，敘述者在嘗試說自己故事時，究竟要從現在的、當下的感受來解讀故事呢？或者從過去的感受來解讀故事呢？

顯然，敘述者最後選擇的是從敘述者「現在的」「當下的」觀點，因爲只有從「現在的」「當下的」而不是「過去的」時間點去重新整合出過去的意義，才會覺得當時「看見水漬」一事的不可思議。而如此也讓我們注意到「看見水漬」的重要性。如果不是看見那片水漬，她不會爲了解決水漬持續擴大的問題，去找樓上一位全然陌生的女人，不會聯結出自己與那陌生女人經驗的相似，也不會導致最後與河豚的分手，因此「看見水漬」事件的「不可思議」之處在，一個小小的「水漬」，竟然可以彷彿一個等待解讀的「神諭」，讓她因此找到「啓示」與「救贖」，也讓「自己的故事」因此得以「開頭」。要站在這個結尾的角度看，整個「看見水漬」事件因此才可能被定義爲「不可思議」。

如此，這個水漬的被看見，與其僵硬的頸脖之間，或者如引文所說與整個僵硬的頸椎之間的關係，不但不能被尋常地對待，甚至需要重新更深入地，或者說被「放大」地來加以檢視，其背後所牽動的是怎樣的欲望與動力作用，事實上才是導引出整個「看見水漬」事件的起點。

## (二)水漬意象所象徵的身體公寓化與公寓的身體化

承上，我們需要進一步觀察的是，處身於這一舊公寓的水漬事件中的主角，其頸脖或整個頸椎的僵硬，似乎不只是因爲「太少運動的緣故」這麼單純，而似乎和她身體心靈同時存在的「阻塞不通」有關。



因此，伴隨轉動僵硬頸脖的同時，為何她會突然地看見水漬，正因為其身體也開始被隱喻化為「公寓」了。

這樣的轉折與聯結發生在，當敘述者試圖尋找解決水漬困擾的方法時，敘述者依著通訊錄找到樓上女人的妹妹，女子的妹妹卻因忙碌無法前來，便建議敘述者找出姐姐平日藏在鞋櫃裡的備用鑰匙，要敘述者直接進去把裡面的水龍頭關上。這時，敘述者的脖子卻發生狀況了，「總算有了結論。掛上電話，我卻覺得脖子又僵硬起來。剛才夾著電話的那一邊，接著剛才那陣刺痛痛得再不能左右轉動。」<sup>18</sup>

這一種脖子僵硬阻塞的感覺，使敘述者不得不去找師傅來「整骨」，也在整骨中一邊開始處理她所住居「舊」公寓裡的水漬問題。其中有一處敘述單元值得注意，那是敘述者被整骨師傅沿著頸椎一路彎折敲打下來的咿咿喔喔呻吟中，老師傅忍不住問的：「還怕痛啊？幾歲啦？小姐你今年貴庚？」「痛？——現在還會痛？」<sup>19</sup>

由此，敘述者引出了一個文中看似輕描淡寫卻是最為關鍵的問題，即敘述者究竟如何面對自己「中年的身體」？

怎麼說呢？怎麼說其實不是年齡，而是其它令人不安的跡象。坐在浴盆裡，我看見乳房承受著地心吸力，一天天往下垂掛。乳暈與乳頭交接處現出灰濛濛的顏色，不再是少女的淺粉，也不是享受激烈情緒之後的猩紅。<sup>20</sup>

中年的身體是一天天往下垂掛的乳房，以及其乳暈與乳頭交接處的灰濛所帶來的不安。簡單地說，敘述者對自己中年的身體是沒有信心的。然而，由前面師傅的問題「還怕痛啊？幾歲啦？小姐你今年貴庚？」可以了解，敘述者首先面對的質疑與挑戰似乎是，又不是小孩子了，中年的身體不是應該「不怕痛」的嗎？

<sup>18</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 23

<sup>19</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 24~25

<sup>20</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 24



我們可以反問，為何中年的身體會不怕痛呢？中年與「不怕痛」會有必然的聯結嗎？如同七樓死去女人的妹妹一樣，因為理解而為姐姐隱瞞死因，騙敘述者說姐姐是得了胰臟癌，並且怕敘述者不信似的突兀地說「很痛的呢！」因此，「不怕痛」恐怕純粹是外人的看法，作為最形而下卻不可能卸下的肉身，終其一生，人都會怕痛的，非但如此，敘述者所痛之處並非來自單純的身體而已，而是更為深沉的，更看不見的心靈的痛，一個處身多年「婚外情」的第三者，一個食之無味，棄之可惜的隱疾究竟如何解決、如何收尾的棘手問題。

就全文最後的結局來看，故事最後是這樣收尾的：

自從那天晚上之後，鄰居的電話再也沒響過；接下去，脖子痠痛起來，我還是會去老師傅那裡整骨……故事說到這裡，已經又回到平常子裡來了，明明經過了很多事，好像也沒有發生什麼事，至少也沒留下什麼痕跡。我後來做的只是站在梯子上，拿著刷子把天花板油漆好，看不見一點水漬。<sup>21</sup>

顯然，敘述者以用油漆刷掉水漬來結尾，就像袁瓊瓊〈自己的天空〉最後，女主角靜敏最後以成為別人家庭的第三者來找到自己的天空一樣，似乎也是一個很弔詭的解決。因此也許有人質疑，繼續留在這個舊公寓裡，以油漆刷掉水漬，會是最徹底的解決方式嗎？公寓又不是身體，搬出去也是搬離一段記憶，否則能確保往後都能不再面對或接受河豚的糾纏或騷擾嗎？

但是，就現實人生而言，尋常人多半沒有能力立刻搬出老舊的公寓；甚至，如果進一步從公寓「身體化」的角度來看，我們還可以發現，身體只有隨著年齡老化，卻沒有「換一個身體」的可能。亦即，人終其一生，只能住在一個身體裡面。那麼，面對只能有一個身體的現實，人類如何可能為中年換一個身體或皮囊呢？因此，面對老舊到一定程度的公寓，有辦法的人也許真是搬出去換間全新的或新一點

<sup>21</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 55



的。但對一個單身中年女性，看來經濟能力有限、只能住舊公寓的敘述者而言，以油漆刷掉水漬，已經是對一個無法徹底解決的問題一個唯一可能的解決。因此，「拿著刷子把天花板油漆好，看不見一點水漬」，說明的不是逃避，而是面對。

至此，敘述者與這公寓的關係與敘述者與她自己身體的關係有了密切的聯結，敘述者因為替舊公寓的水漬找出漏水的原因而找上七樓的死去女子，和敘述者為自己的頸脖僵硬去找人整骨是一樣的意思，都是為舊公寓和身體的「痛」尋求解決方式的努力。中年的頸脖難免會不斷的痠痛，那麼就去找整骨師傅，老舊的公寓無法搬出去，就把它上漆。這是一個具體的「身體的公寓化」，也是「公寓的身體化」的隱喻。

同時，我們也因此理解，為何「水漬」的意象與象徵變得如此重要，因為「水漬」代表的不僅是整個舊公寓中年老化的跡象，是舊公寓的「痛」，其實也提醒女子自己必須予以正視的處境：中年的身體、中年的自己。可以說，她的中年，因為這個舊公寓水漬，也終於是被她所「看見」了的。因為看見，也終於找到某種解決之道。

### 三、身體公寓與鬼魅敘事

繼續前面的提問，我們接著要問的是，這些「看見」，背後究竟牽動的是什麼樣的欲望與動力關係？或者說，這「身體的公寓化」或「公寓的身體化」為何可能？亦即主體如何在一種視覺性的身體經驗中被意識、被召喚、被形塑，甚至被表述？唯有通過這樣的設問，我們才能充份理解，此一「身體的公寓化」或「公寓的身體化」的轉換機制與揭露模式。

#### (一)由水漬到舊公寓的鬼魅敘事

對於此上的關懷，或許我們要從敘述者發現水漬後，對水漬投射的想像，與一連串充滿「詭譎」「鬼魅」性的情節單元中去嘗試理解。其「詭譎」性與「鬼魅」性的情節單元至少指的是以下四種情形：自





動滲漏的水管、穿牆而入的煙味、無人自開的電梯、空屋自響的電話等。

首先是敘述者一直以爲水漬是因爲樓上的水龍頭漏水的結果，要趕緊去把它關上，等到她終於到樓上進入樓上女子的房間，卻無法找到究竟哪裡在漏水：

我看著她家方格子的地磚，水潑在上面，應該會成爲塊狀的圖案。我的心發汗，牆壁在搖晃（乾燥花的香氣使我發昏？），一塊地磚不規則地扭動起來，讓我弄不清我家天花板的水漬對應在她家地磚的哪個方位。

我快步地走進浴室，緊張地蹲下，在牆角落前後搜尋。每一處水龍頭，我都用力地把它扭緊。……

好像傷口在潰爛，抬頭就會看見，我擔心哪裡在滴，水龍頭的總閘口還沒找到，那塊黃黃的印子繼續在擴大……<sup>22</sup>

其次，有陣子敘述者的浴室常漂著一股「有點好聞」「好像是從一種女性香煙裡跑出來」的煙味，但浴室明明沒有出口；然而，當她到樓上關水龍頭時，發現樓上女人房裡真的有人抽煙：

有一陣子，我的浴室裡瀰漫著煙味，淡淡的煙味，其實是有點好聞的煙味，好像從一種女性香煙裡跑出來的。那時候我坐在馬桶上，浴室並沒有出口，明明沒有出口，卻傳來煙味。

想著樓上那位女子正拿著煙，或者正坐在另一個馬桶上抽煙，當時是我，喔，很無聊的想像。

但是並沒有出氣口啊……

<sup>22</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 29~30、33



通過鬼魅與自我相遇

——論平路〈微雨魂魄〉中的公寓身體及其鬼魅敘事的「文類」特質

我轉動鑰匙，鄰居的門推開一條縫，鼻子裡立刻嗅到一股特別的氣息……我斜著身子過去，差點撞翻了茶几。茶几上煙灰缸裡，一塊潮黑的煙蒂印子。

真的聞到過煙味？我的鄰居在樓上抽煙？我有點頭暈。<sup>23</sup>

另外，敘述者知道不可能再碰見她之後，每次站在樓梯口等電梯，都會猜測她也站在七樓等電梯。於是有這麼一次，無人進出的電梯卻自動開啓了：

牆壁上狹長的方塊先是出現了——7，叮咚一聲，甬道裡傳過來的聲音告訴我，電梯正停在七樓，然後電梯往下移動，接著又叮咚一聲，電梯門打開，就這樣停在我的面前。

電梯門打開了，沒有人從電梯裡走出來。剛才那個閃著螢光的7——真是神秘的數字。<sup>24</sup>

最後，最重要也最奇妙的，是敘述者在差點吞服安眠藥自殺的時刻，一陣從樓上傳來的電話鈴聲，竟在這緊要關頭響起：

桌上有一大瓶礦泉水，我已經吞了一把。我要把剩下的藥丸吞下去。迷迷糊糊漂在黑暗裡，胳膊斜伸過去，摸索到床頭櫃上的水瓶。這個分秒，正待把手上一捧藥倒進口裡，床頭的電話突然響了起來。

一片死寂的夜晚，一聲接一聲很大聲，會吵醒整棟樓的鄰居吧。聲音不在我的床頭，是在天花板上，我的床正上方，明明她家的電話插頭都拔下來了。鈴聲是從七樓傳下來的。

<sup>23</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁12、29

<sup>24</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁14



七樓的電話在這一秒鐘響了起來。

電話鈴一直一直響。我緩緩側過頸子，確定是七樓傳下來的<sup>25</sup>

以上四個「鬼魅性」的情節單元不但「不可思議」，而且似乎都與樓上的女子有關。其「鬼魅性」如同托鐸洛夫在談論「奇幻文類」時的說法<sup>26</sup>，讀者在讀完這些故事後，對怪異的現實，遲疑或游移在真耶？假耶？之間，不知如何面對。因為即使我們將之理解為，這都只是文中這位女性敘述者亦即故事中主角，當下一種「詭譎」(uncanny)的「想像」，但是從其「敘述」的字裡行間，我們還是可以發現敘述者似乎又覺得這是很「神妙」(marvelous)的。如此，這使身為讀者的我們最終無法確定這些詭異的情節單元到底是怎麼一回事？難道是有鬼嗎？換言之，敘述者所說的這個必須從一「不可思議」的水漬開始說起的「自己的故事」，基本上是個發生在公寓裡的「鬼魅敘事」，是個公寓鬼故事。

<sup>25</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 52~53

<sup>26</sup> 托鐸洛夫 (Tzvetan Todorov) 曾對「詭譎」作為一種文類 (genre) 提出理論性的見解。他認為在「奇幻」(the fantastic) 的理論中，「詭譎」(the uncanny) 與另一個文類「神奇」(the marvelous) 都屬於奇幻但分屬文類的兩軸。在故事終了之際，現實的法則仍舊完好如初，並對怪異的現實提出解釋，那麼故事便屬於「詭異」的範疇，相反地，若自然的新法則必須被接受，故事便屬於「神奇」的領域，而奇幻則是在兩者之間，並保有一定的遲疑或游移。對托鐸洛夫而言，文類的分類與歸屬取決於讀者與角色對於「現實」(reality) 的態度。參 Tzvetan Todorov, trans. from French by Richard Howard, *The Fantastic—a Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell Univ., Ithaca, New York, 1975, p25、46、52 等



(二) 牆壁？或拱廊？<sup>27</sup>——敘述者與所在舊公寓的通道與居室

如果我們集中注意這些彷彿由水漬——衍生而來的局部情節單元，可以發現它們都是發生在整個敘述者所住的老舊公寓中那些連繫各式各樣不同空間或區域的「通道」所產生的問題。比如水漬是因為一直有水，而「水管」又滲漏才會發生；煙味必須有一較為限縮的通道才能流動與飄散得較為長遠；而電梯是聯繫大樓公寓中上下出入通行的主要設施，電話則是公寓住戶對外聯繫的重要憑藉。然而它們的「無中生有」「不請自來」，可以說將敘述者所居住的這個公寓空間，弄得鬼影幢幢，令人有些不寒而慄。

當我們深入觀察這些「通道」，即諸如走廊、電梯、甚至公寓自家門前敲門的立足之地等，我們一般稱之為「集合式住宅」裡的公共設施，可以發現，這些屬於公寓所有住戶共同擁有的「公共空間」，因為是大家都可以在其中自由出入的，卻因此也是較少有人停留的。因為較少有人停留，這樣的空間，雖然有其「物質性的存在」，卻像是「透明」的。而因為其過於透明，似乎也是不被「看見」的「非地方」<sup>28</sup>。

<sup>27</sup> 此借用班雅明「拱廊街計畫」系列論文中「拱廊」的概念，「拱廊街」可以聯結出人與都會之間非常複雜的關係，但在此「拱廊」只採較單面的意思，說明一種可以讓光穿透，可以「看的見」的可能性。另牆與拱廊的對立概念則見班雅明〈譯作者的任務〉中討論原作與譯作關係時，對實際譯作應採用「直譯」的說法，後面將有進一步說明。參 Walter Benjamin 著，劉北成譯，《巴黎，19 世紀的首都》，上海：上海人民，2006，與漢娜·阿倫特(主編)、張旭東、王斑(譯)，《啓迪——班雅明文選》，香港：牛津大學，1998，頁 73

<sup>28</sup> 段義孚對空間與地方有以下區別性的說法，「空間的意義常併入地方的概念中，因為空間比地方更抽象。……建築師談論地方的空間品質，但他們也可以談論空間的區位(地方)品質。因此，空間和地方必須互相定義。……我們也可以界定空間是動態的，而地方便是靜止的，故每當一個空間活動靜止時，便有由『區位』變成『地方』的可能。」同時 Tim Cresswell 也告訴我們，「地方」是我們觀看認識和理解世界的方式，是我們經驗世界、讓世界變得有意義的基礎。「地方」不同於「地景」，「地景」是觀者觀看的對象，「地方」卻是觀者對某個即使是局部的空間投注意義，然後以某種方式依附其上的 place。因此，這時觀者不再是觀者，觀者已「置身於」地方之中。因此，無法產生這種感覺的空間，筆者將之稱為「非地方」。參段義孚(著)、潘桂成(譯)，《經驗透視中的空間與地方》，台北：國立



而透過敘述者與她所居公寓「電梯」的關係，我們可以清楚看見她如何處理自己與公寓中其他人的關係：

那時候，我只知道樓上住了一個女人，沒有碰見過她，我也沒有特殊的好奇。我是說，沒有好奇到讓我特意去碰見她，或者好奇到讓我去發現到底她抽不抽煙之類的事。

即使曾經在電梯上碰見她，我也沒辦法分辨那就是她。<sup>29</sup>

這段文字雖然是關於她對生前的樓上女人為何一無所知的說明。但是我們不妨也可以如此延伸，如果她們不是只在「電梯」這樣的「非地方」碰面，或者說，如果她們能更重視「電梯」作為流動空間的「流動」與「溝通」功能，也許不致於彼此一直一無所知。

然而，實情是，對大部份的都市人而言，「電梯」只聯繫了人與人身體的上下與出入，卻並不連繫人與人精神與靈魂的交流。更奇特的是，由於它是個狹小的、千篇一律的「流動空間」，一個誰也沒有主控權的「輸送帶」，所以大多數進到此一空間的人似乎都自動地「自我異化」。不互動、不發言，隨著電梯的流動，一切反而隨之靜止。如此，在都市公寓大樓裡人與人的關係，起碼在〈微雨魂魄〉這樣的文本裡，似乎都可以化約為這電梯裡人與人相遇的經驗——沒有任何真正的流動和溝通在進行。

更放大來看，電梯作為公寓組件的一部份，作為「非地方」，作為一個「碎片」，就像公寓是現代都市不斷擴大、發展之後，為解決人口問題而產生的一種建築型態一樣，可謂充份顯現了現代人在現代化不斷發展之後「自我異化」的、「無家可歸」或「不得其所」的本質性。如果說台灣鄉下普遍可以見到的「透天厝」是有天有地，既可私有又

---

編譯館，1998，頁4、Tim Cresswell（著）、王志弘、徐苔玲（譯），《地方：記憶、想像與認同》。台北：群學，2006，頁19~21

<sup>29</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁14





可擁有的；那麼公寓則是無天無地、容易讓人視而不見，因而也是存而不在的。

而回到敘述者與自己居室的關係來看，在與河豚共處的時期，她和自己居室的關係似乎也是類似的：

女朋友到我家，就這樣站在我家門前，臨走時候女朋友體恤地說：「拿我家老公的一雙鞋放在你家門口好了。有小偷，一定也嚇走了。」

我不知道說什麼好，難道說謝謝？彷彿是一種好大的恩惠，女朋友她好大的肚量，居然肯把丈夫的舊鞋子借給我，不，施捨給我。

獨身女人，只好拿別人丈夫的鞋子放在門口。<sup>30</sup>

照說，這是敘述者自己的生活空間，斷不可能需要女朋友丈夫的鞋來擾亂她生活空間的意義；但是，從敘述者與河豚的關係來看，或許這個女朋友會有這樣的想法正出於她看出了敘述者的「寂寞」。如文中所說的「一天之中，最心慌的一段時間是黃昏。陽台看出去，對面一家一戶公寓裡亮起了燈，白光燈管是白色的，普通燈泡是淡黃色的，電視螢幕是閃爍的強光我可以猜到窗簾後面正鬧嚷嚷地：冷氣機的聲音，配上桌上的飯桌，有人拿著筷子，絮絮叨叨告訴家人一天發生的事。」<sup>31</sup>，黃昏原是一個都市人回到家休息放鬆的時刻，卻讓敘述者感到最心慌，原因是敘述者「一個人鋪床，一個人疊被，一個人坐在飯桌前，再把桌上自己那副碗筷放掉水槽裡。」<sup>32</sup>更糟的是，當敘述者後來真的打定主意借一雙河豚的鞋子嚇唬小偷，那雙鞋卻也只是暫時的：

<sup>30</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁34

<sup>31</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁21

<sup>32</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁35



後來我打定主意借一雙河豚的鞋子嚇唬小偷。他的鞋子從此擺在我家門外，擺在電梯口那一塊地方，但只是暫時屬於那裡。

倒是從來沒想過他的鞋子收進我自己的鞋櫃。<sup>33</sup>

這些恆常擺在敘述者家門口卻從沒想過放進鞋櫃的鞋，顯示出從頭到尾敘述者都知道她和河豚兩人的關係只是「暫時」的，並無改變為「恆常」的可能。如梅爾帕斯在《地方與經驗：一個哲學的拓樸學》中提到的地方感與主體性的關係一樣<sup>34</sup>，敘述者的主體始終無法形成，因為家對敘述者而言一直不是一個雖「孤獨卻擁有自己的地方」。

班雅明在著名的拱廊街計畫中，曾經對十九世紀法國第二共和時期人與空間的關係，尤其是透過路易·菲利普親王與其居室收藏所具有的「寓言」式現代意義作了很有意思的觀察，：

生活居所第一次與工作場所對立起來。前者構成了室內，辦公室是對它的補充。私人在辦公室裡不得不面對現實，因此需要在居室通過幻覺獲得滋養，……在居室，他把遙遠的和久遠的東西聚合在一起，他的起居室是世界劇院中的一個包廂。<sup>35</sup>

從這個角度來看，家裡的居室空間原是我們在生活的世界劇院中最為舒適的一個所在，一個對立於工作空間的，可以放鬆，可以得到滋養的「地方」。但是，敘述者和自己居室的問題在於，就像河豚的鞋

<sup>33</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 34

<sup>34</sup> 梅爾帕斯的說法是：「地方是內在的，是主體性本身建立的依據——地方不是建立在主體之上，而是主體性據以建立的基礎。因此，我們並非先有一個主體，以地方的觀念來理解某個世界特徵；反之，主體性的結構是在地方結構之內以及經由地方結構而成形的。」引自 Tim Cresswell（著）、王志弘、徐苔玲（譯），《地方：記憶、想像與認同》。台北：群學，2006，頁 54

<sup>35</sup> Walter Benjamin 著，劉北成譯，〈路易·菲利普與居室〉，《巴黎，19 世紀的首都》，上海：上海人民，2006，頁 17



不可能進入她的鞋櫃成爲她的「收藏」，她和河豚的關係也無法與她任何遙遠的過去或久遠的未來聚合在一起。如此，她不但不會有「通過幻覺獲得滋養」的感覺，相反的，通過幻覺獲得的往往是更大更深的「寂寞」：

就像我在星期天下午，明知道這是河豚全家出遊的時刻，明知道他們家裡沒有人，我坐在電話機前，撥他家的號碼，只是因爲要聽鈴聲在空屋子裡一遍一遍地響。

我在做什麼？我到底要做什麼？<sup>36</sup>

這樣的情形使敘述者完全找不到自己，以至於就算有幾次僥倖找到了河豚，兩人卻像搭錯線似的接不上話。

如果將她與自己居室的關係拿來與電梯的經驗聯結，更可以發現，其性質也是類似的，河豚在她的屋子裡自由地上下出入，和公寓住戶在電梯裡自由地上下出入一樣，她的居室並不屬於她自己，這裡只是一個「非地方」。如此，敘述者即使住在自己的屋子裡也像是「不在」，她害怕黃昏、害怕獨處、只能打無人可接的電話。如果從 Virginia Woolf 在〈自己的房間〉中對獲得女性自主權的要求——女性要有五百英磅和一間自己的房間——來看<sup>37</sup>，這裡敘述者面臨的問題可能要遠超過 Virginia Woolf 所想得到的。亦即，敘述者雖然擁有「自己的房間」，那卻是一個自我禁錮的、無從解放的空間，只是一個「私有但不擁有的空間」。如何將「私有但不擁有的空間」轉爲「孤獨卻擁有自己的地方」，顯然是敘述者處居此一公寓身體，面對的最大難題。

同時，由以上應當是作爲「居室」的敘述者房間和作爲「通道」

<sup>36</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 32

<sup>37</sup> 「自己的房間」象徵經濟獨立與心靈不受干擾，此 Virginia Woolf 「自己的房間」話語視爲一種「對象語言」而非一種「後設語言」來理解，以便加強論說，在此說明。參 Virginia Woolf 著，張秀亞譯《自己的房間》，台北：天培文化，2000



的電梯相較，它們都因這不動的、禁錮的非流動性，而只是同樣無機的存在，成為都市中真正的「碎片」。

同樣借用班雅明的觀點，當他在談原作譯作的關係時，非常強調一種直譯或硬譯以達到原作「意向性」的方法，見諸實際的句子與詞語，他更強調「詞語」的重要性——「在這種直譯中，對於譯者來說最基本的因素是詞語，而不是句子。如果句子是矗立原作語言前面的牆，那麼逐字直譯就是拱廊」<sup>38</sup>——德希達這樣解釋班雅明所謂「牆」與「拱廊」的差別：「牆在支撐的同時也在隱藏著什麼（它擋在原文的前面），而拱廊則在支撐的同時讓光線通過，於是原文顯現出來。」<sup>39</sup>

如果從以上的觀點，可以發現不論是水管、電梯、電話等，原本具有「通道」意義的空間設施，似乎都只通向她與河豚，而非通向她與自己或她與其他人。就像敘述者住在公寓裡卻從未試著在電梯間或哪裡認識人，水龍頭壞了也是河豚去找樓上女人來幫她處理，假日打的是明知無人在家的河豚家而不是其他女朋友家的電話。換言之，這些通道完全沒有呈現「拱廊」提供的「讓光線通過」的意義。而她的「居室」，也沒有提供任何「世界劇院中的一個包廂」的功能，無論「通道」或「居室」，對當時的敘述者而言，都只是「牆」，而不是「拱廊」。

於是，反過來，如果我們把之前「牆」或「拱廊」的概念拿來和敘述者與其自我的關係相聯結，我們也可以說，河豚正是那讓敘述者無能看見外面的世界的一堵「牆」，把敘述者的自我（原作）給遮蔽了。從敘述者與其居室或整個公寓的關係來看，她雖「在」，卻如同「不在」，她非但看不見，也不被看見，她基本上也活得像個「鬼」。

<sup>38</sup> 班雅明〈譯作者的任務〉，漢娜·阿倫特(主編)、張旭東、王斑(譯)，《啓迪——班雅明文選》，香港：牛津大學，1998，頁73

<sup>39</sup> 雅克·德希達，〈巴別塔〉，陳永國主編，《翻譯與後現代性》，北京：中國人民大學，2005.9，頁29



#### 四、鬼魅、公寓身體與自我敘事

於是我們可以來問，那麼這個女鬼，究竟如何來訴說自己的故事，如何讓遮蔽的「自我」重新被「看見」？或者說重新還魂，轉世為「人」？

前面提過，在敘述者終於找到解決水漬困擾的可能方法，即按樓上女子妹妹建議的，自己拿備用鑰匙進去處理時，和這妹妹通電話的敘述者脖子馬上發生狀況了，痛到她必須開始去找整骨師。不僅如此，當她拿著鑰匙準備進去女人的房間時，她想起了自己「周而復始的惡夢」，而且在打開樓上女子房門時，馬上發現一切「清清楚楚」：

一次一次地夢見天花板泡得掉了下來，裂了一個大洞。於是我就看見了，看見樓上那個女人，看見她生活的全部，像我一樣的，空洞的、蟲蛀的、生出霉斑的生活……我在她家門前張大眼睛，門打開了，我就清清楚楚看見。<sup>40</sup>

為何「門打開了，我就清清楚楚看見」？這種視覺性的身體經驗究竟如何可能？原因是，這是一個她早已知道的「別人過去的情婦」所住（雖然只單面透過河豚的猜測），而這又是一個主人已然死亡的「鬼屋子」。於是，樓上女人根本是敘述者的另一個「他我」（alter ego），這因此不是敘述者進入樓上鄰居家的簡單拜訪而已，而是一個意味深長的「鬼與鬼的照面」，一個遙遠的未來的預演，於是這個「看見她」立刻轉換為「看見我自己」，看見敘述者自己「空洞的、蟲蛀的、生出霉斑的生活」。

因此，什麼是那個通向她的自我、通向原作、通向那個會透光的、可以讓敘述者看見外面的「門」或「拱廊」呢？是那個作為另一個「他我」（alter ego）的樓上女人，通過之前自動滲漏的水管、穿牆而入的煙味、無人自開的電梯、空屋自響的電話等，那些在幽明之間的「鬼魅」情節，終於讓敘述者照見她與自己處境的驚人相似性。它們如同

<sup>40</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁35





呼求著什麼、召喚著什麼般的，在敘述者發現水漬之後縈繞不去，它們所呼求召喚的，其實是一個渴求由女鬼還魂，轉世為「人」的「女性自我」的故事。

以下即嘗試對鬼魅、自我敘事與公寓身體的關聯性作進一步說明。

(一)從碎片中拼合的艱難敘事：「鬼魅」與女性的自我敘事

在〈主體與權力〉一文中，傅柯曾從權力與主體化的關係談及主體的雙重性。他說從主體認知與實踐的角度來看，主體可能指涉一種經由禁制所規訓的支配關係，使人依從於他人；另外，主體也可能指涉一種經由生命覺知而聯繫於自我的力量。<sup>41</sup>

同時，以上的主體性的形成又牽涉到兩種權力的運作，一種是禁制性的死亡權力，另一種是生成性的生命權力，這兩種權力造成主體化的過程，因此，權力，基本上是主體化過程中必然要遭遇的一種「程序」。<sup>42</sup>

從這個角度來看，前面所論敘述者的空間經驗，可謂完全是一種經由禁制與規訓而形成的服從關係，而且，更進一步看，這樣的禁制與規訓是經由河豚所代表的「男性話語」所形成。比如以下的段落：

沒有其他的事情要做？你實在是個無聊的女人。

有時候，好一陣子沒看見河豚，他劈頭就問我一句：「最近在

<sup>41</sup> Michel Foucault, "Afterword: The Subject and Power", *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp. 212. 其原文為：there are two meaning of the word *subject*: subject to someone else by control and dependence, and tied to his own identity by a conscience or self knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and make subject to.

<sup>42</sup> 傅柯，〈驚奇與欺騙的雙重遊戲〉，《權力的眼睛：傅柯訪談錄》，上海：上海人民，1997，頁 117；另關於死亡權力與生命權力，見傅柯(著)，錢翰(譯)，《必須保衛社會》，上海：上海人民，1999，頁 243



做什麼？」我立刻就心虛了起來，好像知道自已的答案是——什麼都沒有做！半天看我沒反應，河豚搖搖頭：「你們單身女人，實在唉！」<sup>43</sup>

在這裡「單身女性」似乎和「沒事做」對等起來了，而「沒事做」變成是一件有問題的事。因為隨之敘述者馬上想起了一個少女時期聽過的「悲慘」的故事：

我想起少女時候聽過的悲慘故事，一個女孩子，還是處女哟，什麼都沒發生之前就死掉了，什麼都沒有發生，沒有情人，沒有丈夫，沒有小孩，還沒有經過性的歡愉。  
什麼都沒有發生……<sup>44</sup>

經由這樣的聯結，這兩段相接的引文讓我們覺得，似乎「沒事做」的「單身女人」也是悲慘的。

然而，《實踐與反思》一書中「語言、性別與符號暴力」一節，作者布爾迪厄提醒我們，「語言」基本上反映的一定是某種「符號暴力」：

語言關係總是符號權力的關係，通過這種關係，言說者和他們所屬群體之間的力量關係轉而以一種變相的形式表現出來。<sup>45</sup>

因此，哪怕是最簡單的語言交流，也涉及被授予特定社會權威的言說者與在不同程度上認可這一權威的聽眾（以及它們分別所屬的群體）之間的結構複雜、枝節蔓生的歷史性權力關係網。而這樣語言的權威是來自外部的，而非存在於表達方式或者話語本身。「這種關係創造人們對言辭的合法性以及說出這些言辭的合法性的信念，而且，它正常

<sup>43</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 38

<sup>44</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 38

<sup>45</sup> （法）布爾迪厄、（美）華康德著，《實踐與反思——反思社會學導引》，北京：中央編譯，1998.2，頁 189



運作的條件就是那些承受這種權力的人要認可那些施展權力的人。」<sup>46</sup>

循上，我們可以理解，為何敘述者在說自己的故事時一直岔到河豚那裡去，而整個敘述也相當程度處於一種「語無倫次」或「無法言說」的狀態，換言之，在整個文本中，即使「說」的當下，敘述者已經和河豚分開，但敘述「自己的故事」仍然是一件極為艱難的「行動」。比如以下的：

我講到那裡去了？說不定你也有類似的經驗，講自己的事和講別人的事畢竟不同：我現在有點慌、有點亂，簡直亂了章法，我還是趕緊回到那片水漬。

我又講到那裡去了？講到河豚就亂了套。<sup>47</sup>

讓我們這樣問：她難道那麼沒有說話能力嗎？應該不是的，但是為何講到自己時就會「有點慌、有點亂，簡直亂了章法」？那是因為女性總是讓自己處身在「如何通過迴避那種引導一個人從事社會中的核心遊戲的幻象，擺脫了涉身其中所必然沾染的支配里比多(libido dominandi)，因此在社會中更容易對男性的遊戲獲得一個相對明晰的觀念，而這些遊戲，平常她們並不直接參與，只是托付他人。」<sup>48</sup>換言之，即使是她自己的故事，過去也都是委由河豚在說。她「自己的故事」裡不但深深嵌入了一個「內在的異己」——河豚——一個鞋子放在門口，卻擺不進鞋櫃的男人。而且也一直是由河豚在幫她代言的。因此敘述者才會有下面的反應：

「我的鄰居死了。」這麼簡單的一句話，我不知道為什麼不能

<sup>46</sup> (法)布爾迪厄、(美)華康德著，《實踐與反思——反思社會學導引》，北京：中央編譯，1998.2，頁195

<sup>47</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁14~15、20

<sup>48</sup> (法)布爾迪厄、(美)華康德著，《實踐與反思——反思社會學導引》，北京：中央編譯，1998.2，頁228



通過鬼魅與自我相遇

——論平路〈微雨魂魄〉中的公寓身體及其鬼魅敘事的「文類」特質

對著河豚說出來，何況還是他見過一面的人。

他見過我沒見過，更不願意向他說出口了。

明明有說的機會，也可以趁說的時候央求河豚陪我一起上樓，上到七樓去關水龍頭，我就是沒有說出口。

……

有一次，別人的機車把我撞倒在地上，額頭滲出血絲，我扶著頸子半天爬不起來。有人好心報警，救護車送進急診室，我也想不出來應該通知誰。

……

第二天早晨，可以跟河豚通電話了，想了想，竟然在電話裡沒說，從頭到尾沒跟河豚說起我被車撞了的事。

……

我猶豫著要不要把自己這一陣的怪誕行徑告訴河豚。怎麼說呢？我說，後來，我又上去了好幾次。河豚一定會說，幫幫忙，誰啊？<sup>49</sup>

以上這些對河豚「無法言說」的困境，其實來自於，她與河豚的關係中，她從來是一個避免沾染「支配利比多」的被支配者，尤其如果河豚親自見過的人，她更失去了說話的資格。如同無能安置河豚的鞋一樣，敘述者從來無能安置她與河豚的關係，自然也無能解放敘述者在自我空間裡的自我禁錮。因為為她與她的空間命名和說話的從來不是她自己，而是她所委託的代言者河豚。

從敘述者論說時的「失語危機」來思考敘述者與自我主體的關係，可以發現敘述者與自我主體的關係即使在與河豚分開之後仍然是極易迷失斷裂與難於成形的。她過度化身為河豚、處處為他著想，失去了愛自己的能力，終至也幾乎失去了說話的能力。我們甚至可以這樣說，當敘述者我不斷因滑向河豚而無法將自我加以統合，呈現出一種斷裂、迷失、失語的狀態時，河豚的故事，摻加在敘述者的故事之中，

<sup>49</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁25、27、37



不斷對之干擾，使這種「自我敘事」也像是一個「鬼魅敘事」，同樣漂移在是耶非耶之間。在這種艱難的敘說裡，我們其實可以看到平路對「女性自我敘事」這回事相當深刻的觀察。因為在女性敘述者嘗試訴說「自己故事」的當下，那些散潰的「自我」事實上也是找不到「自己的話語」來敘說的。必須不斷從糾纏於依從文中的男性河豚的語言支配關係中，經由牽纏、交織、對立與推拒，才能在散潰為「碎片」的語言中加以拼合。因此，這裡的「鬼魅」也指涉著已成往事塵埃的河豚，其化為幽靈，纏繞不去的語言魅影。只有通過與河豚的「男性話語」間交纏不清的「女性鬼話」，敘述者才能到達女性的「自我敘事」。

## (二) 鬼魅與公寓身體作為翻譯空間

相對於河豚所代表的男性話語與禁制性的死亡權力，之前那些在幽明之間的「鬼魅」情節：自動滲漏的水管、穿牆而入的煙味、無人自開的電梯、空屋自響的電話，及它們共同指向的那個——作為敘述者另一個「他我」(alter ego) 的存在——樓上的女人，她卻賦予了敘述者一種如前面傅科所謂的生成性的生命權力。於是，鬼魅，在此不但不指向死亡，反而指向了一種「穿透」的、重啓生機的可能性。

因為，作為出入幽明兩界的存在，鬼，不僅不受時間大限的網縛，也足以促發不可思議的想像力，是一種可以逾越理性認知、穿越疆界空間，翻轉邏輯規則的自由物事。因此，鬼魅敘事帶出的「鬼魅空間」，原本可以視為一個主體與主體間的「間隙」空間，一個有待翻譯、等待翻譯的文本。誠然，並不是每個人都會「看見」或願意進入這樣的空間。面對無法被理性化的物事，人類習慣將之排除到邊緣，並且視為必須被加以壓制或排除的「卑賤物」，於是，一樣一旦沒有任何溝通得以被進行，它便也只是一個「邊界」<sup>50</sup>，一個「死亡」的空間，不

<sup>50</sup> 如果挪用開文·林區《都市意象》書中用來簡單定義及辨認都市的五種「形式」特質：地標、邊界、節點、通道、地域等，可以發現，這是一種自主性展開的形式特質的界定，意謂著一種形式的自主邏輯，是指定的、外在的，也經常是武斷的，因此方便用來討論作為一意識型態表現結構的任何空間形式。如果就實際的城市型態，尤其非常複雜的全球大都會城市而





再有任何作為「通道」的「流動」意義，不會有建立在譯本基礎上的「繼起的生命」(afterlife)<sup>51</sup>。

就像偶爾有一次因為熱水變小，需要檢查管線，河豚幫敘述者上樓去拜託人家給個方便。幾天前還神秘兮兮、煞有介事地說，樓上的女人大概是某男人的情婦——過去的情婦，幾天後，河豚已經忘得一乾二淨，「談別人做什麼？」對只為上去檢查管線的河豚而言，樓上的女人不僅是「別人」，她其實也並未「真正存在」，因為他和從不好奇樓上住著什麼樣鄰居，因而即使曾在電梯中遇見也不會認得的敘述者一樣，並未真正「看見」她，及看見「電梯」作為「通道」流動性的可能。

如此，敘述者究竟在樓上女子的房間裡看見什麼，便有著相當重要的意義。她看見的是樓上的女人原來不但也是位情婦，而且還是位廣播名嘴的情婦。更糟的是，從閱讀這個女人的日記和從她心愛的名嘴情人在主持的廣播節目裡對他們關係隱約曖昧的透露。敘述者發現，女子的真心換得的實在只是情人無所謂地拿來作為聊資笑談的材料——在情人節的節目裡，這個廣播人說「一個」他所認識的女人最喜歡被人稱讚的形容詞是「妳好滑稽喲！」。

「妳好滑稽喲！」當然不會是樓上女子喜愛的故事。然而她卻和敘述者的過去一樣，都把「敘事」與「說」的權力交給了男性：

---

言，這些意象將以更為複雜的結構來呈現，因此這五個簡單的概念是否足以辨識都市意象，是否過於機械、物化，是引起某些批評的。然而其指定的、外在的、武斷的性質，說明它們是可以因不同人的定義而有改變的可能，筆者借用此主要想說明「通道」也可以成為「邊界」。開文·林區(著)、宋伯欽(譯)，《都市意象》，台北：台隆，2004

<sup>51</sup> 「繼起的生命」一詞，原譯「來世」，英文 *afterlife*，是班雅明在談原作與譯作關係時提出的一個說法：「譯作也以原作為依據，不過它依據的不是原作的生命，而是原作的來世」。班雅明〈譯作者的任務〉，漢娜·阿倫特(主編)、張旭東、王斑(譯)，《啓迪——班雅明文選》，香港：牛津大學，1998，頁 65。此處「繼起的生命」，乃引用李爽學課程中意見，以避免與宗教有過多的聯想，中研院文哲所主辦，「學術英文與文學理論研習營」，2007.7



謝謝你。都是因為你，我才開始在紙上寫出自己的心聲。你在廣播裡對聽眾說的話呢，那時候我只是你的忠實聽眾，還沒有機會認識你，人人在 FM 聽到你說的話，你說，聽眾朋友記得寫下來，寫下來是重要的，你說，聽完我的節目，下一分鐘，聽眾就去找一枝敝，拿著筆寫下來，傳真到電台給我，聽眾朋友們，說給我聽，有我在這裡會聽見呢！

你那時說過，用你最最好聽的嗓音說過，只要在這世上還有一個人可以告訴，就夠了。你一字一字的說，「死都無妨了。」<sup>52</sup>

相較於前面廣播名嘴對二人關係的戲謔輕忽，此段由樓上女子寫下的文字中滿紙「你說」「你說」「你那時說過」，說明的是令人不寒而慄的「至死無悔」，是完全依從於男性話語的悲慘下場，是只有透過鬼魅電話才能傳達給敘述者的「不值得」。因此，通過這些鬼魅敘事的「翻譯空間」，通過「拱廊」，敘述者的許多過去也都回來了：

住的地方經常會淹水，我坐在床上，床的四個腳底下墊著磚頭。我眼睜睜地看著：瓢子、鍋子、舀水的勺子漂在水裡，眼看就要淹上來了……四面都是水的感覺讓我透不過氣<sup>53</sup>——淹水的那個晚上，我一夜沒有回家。雨點打在賓館的玻璃上，外面經過的車燈也濕濕地泡在水中。我把媽媽一個人留在黑暗裡，只有媽媽留在那裡……<sup>54</sup>

那些淹水的悲傷的記憶裡，她固執地拋棄母親沒有回家，依循著父親男性的邏輯，「把傷心的媽媽留在家裡」，終於使得母親孤獨地走向絕路。同時因為想知道爸爸與別的女人怎麼樣做那件事，隨便讓自

<sup>52</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 49~50

<sup>53</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 21

<sup>54</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 37



已在夜雨的賓館裡委身給一位騎機車的男生。

然而，因為這些鬼魅經驗，許多不同的可能與想像也出現了：

那時候，看著自己的掌紋，生命線那麼短短淺淺的一條，眼框裡就會裝滿淚水。快結束了？什麼都來不及做。就因為擔心會這樣，所以急著讓不應該發生的事在那天晚上發生。

若是當時走上樓去，與她說些什麼，她的命運會不會不一樣了？

我的手握著媽媽的手，結果會不會也就不一樣了。<sup>55</sup>

以上這些不斷流動出現的記憶，雖然和不停滑出的河豚部份相互干擾，但隨著那些記憶越來越明顯的集結與龐大，我們發現敘述者與河豚食之無味棄之可惜的關係，也慢慢以一種牽纏、交織、對立與推拒的模式在變化，最終使主角發現自己。這些牽纏、交織、對立與推拒的狀態可以從「水漬」的擴大和小時候淹水的記憶、敘述者打給河豚的電話和樓上死去女人給敘述者的電話、母親的自殺和樓上女人的自殺等層層可以平行對照或對立的轉喻與對話關係中得到了解，也可以從敘述者談論她由害怕黃昏到害怕黑夜的變化中看出來。

最初她害怕的是黃昏——我斜靠在自己家的沙發上，惶惶的一顆心啊，一下子變得很空。黃昏時候，我經常餓著肚子地在等河豚<sup>56</sup>——當敘述者開始發現水漬，她開始害怕半夜——我上樓，為的是水漬。不只是水漬，我告訴自己，也為了半夜突然響起來的鈴聲<sup>57</sup>——此一牽纏、交織與對立推拒關係的變化是，原來她牽纏交織的是與河豚的關係，她必須在黃昏的不斷等待中克服自己的空洞；之後她牽纏交織的是與樓上女子的關係，她必須克服半夜電話召喚的自我意識。當她越來越接近樓上女子，她與河豚的關係也越來越疏遠，終於走到攤牌對

<sup>55</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁38、53

<sup>56</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁20

<sup>57</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁34



立（以吞藥自殺來處理）與推拒分手的結局。

「把死亡放在口袋，隨時拿出來亮一亮，就是我可以祭出來的法寶。」這是吞藥前的敘述者原來在面對與河豚的矛盾複雜關係由牽纏交織走向對立推拒時唯一能想出來的方法——獻祭自己的身體，以求玉石俱焚（此指敘述者與化身為自我一部份的內在異己：河豚）。但是，最後那無人自響的鬼魅電話竟然發揮了臨門一腳，把敘述者從鬼門關裡救了回來——有人在那裡嗎？有人聽見了嗎？……兩個寂寞的女人，怎麼都不能失去開啓彼此寂寞的鑰匙<sup>58</sup>。這個轉換乍看非常詭異及神奇，但是，聯結前面的鬼魅敘事卻自然而不突兀。女性到了一定年紀似乎就必須找個「公寓」——有老公所寓，彷彿才得以建立看似完整的存在感。這是為何前面敘述者會擔心「什麼都沒發生之前就死掉了」而隨便找個人來委身的原因。即使這是個虛假的存在，但在敘述者「發現水漬」之前，顯然她是不願承認或面對的。然而，通過這些作為翻譯的中介空間，敘述者最終確定將河豚完全從自我世界中推拒出去，看清不值得的死、不值得的付出，最後那無人自響的鬼魅電話可以說讓敘述者與自我相遇，一個清明的自我終於由遮蔽到揭露。

因此，「水漬」與一連串發生在這舊公寓裡的「鬼魅敘事」，不是偶然性的存在，而是一系列「翻譯」的過程。它們都是作為譯作所扮演的「只在一個點上同圓輕輕接觸」的那個切過的「點」。<sup>59</sup>它們是「因」，也是「果」，是那個轉換機制的「中介」、那個「自動門」、那個「詞」、也是那個「拱廊」。

這些「翻譯空間」的出現，使敘述者進入了一種特殊的「穿越邊界」的經驗，形塑了敘述者對自我的過去與未來多重想像的可能。同時使敘述者彷彿才終於「看見」她並不只住在一個房間裡，而是，她是住在一個有著和她同樣遭遇的公寓裡，這公寓裡有著和她同樣遭遇的女子，有許多與她相聯結而她從不曾認真去探索的過去，就如她和

<sup>58</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁 53

<sup>59</sup> 上班雅明〈譯作者的任務〉，漢娜·阿倫特（主編）、張旭東、王斑（譯），《啓迪——班雅明文選》，香港：牛津大學，1998，頁 74





樓上女子相連而共通的經歷；也有她從不曾思考過的可能，就如同如果那個晚上她沒有把母親扔在家裡，而是早點回家。

如此，這是一種只有通過「中年女性」共有的身體感才能感知的特殊經驗。它因此是一個需要不斷藉由對「男性話語」的推拒與「鬼魅經驗」的翻譯來加以轉換、塑造或還原的特殊存在，一種極為艱難而特殊的「女性自我敘事」，一個「複數的自身」，亦即女性敘述者自己與自己的「他我」的照見。而這個她與樓上女子共處的舊公寓，也說明了另一種都市裡如碎片般的存在——單身中年女性如何自處的問題。作為那無可置換、唯一而又逐漸老去的中年身體(和中年男性完全不等值的身價)，和舊公寓終究會開始有水漬是一樣的。因為老去而隨便找個人當「公寓」和把自己當作老公寓好好照顧，顯然後者會是更好的結局。因此，由「鬼魅」——經過由「整骨」——才得以「成人」，是一種「女性自我」由不知不覺——回復知覺——終究才得以「自覺」的逆向回返過程，這一種經驗和舊公寓常會發生的通道阻塞滲漏現象一樣，都是一種需要年齡才會充份體會的身體感，一個特殊的「公寓身體」。之前我們問為何「門打開了，我就清清楚楚看見」？可以說當敘述者打開七樓女子居室的大門，她所看見的不僅是這女子房間裡的一切，也是自己所不通者何在。使她發現，她不僅住在自己小小的一個公寓房子裡、也住在許多命運相似的女子共同的過去和不同可能的未來裡，使她最終如此發現「單身女人住在都市的巷弄裡，總不能讓自己比原來的寂寞更加寂寞」<sup>60</sup>。因此，那些看似鬼魅的經驗為她打開那些通道，讓女性的經驗相互聯結像班雅明說明原作與譯作之間的關係一樣，「聽見一個回聲以自己的語言迴盪在陌生的語言裡」<sup>61</sup>。

<sup>60</sup> 平路，〈微雨魂魄〉，《凝脂溫泉》，台北：聯合文學，2000.5，頁54

<sup>61</sup> 以上班雅明〈譯作者的任務〉，漢娜·阿倫特(主編)、張旭東、王斑(譯)，《啓迪——班雅明文選》，香港：牛津大學，1998，頁71





## 五、代結——女性自我書寫與鬼魅敘事的「文類」特質

從以上論述，筆者試圖藉由平路〈微雨魂魄〉中極為重要的「水漬」作為意象與象徵，及由之聯結延伸的公寓身體化與身體公寓化的情節結構，帶出鬼魅敘事在此一尋求自我敘事與空間解放的文本中具有的重要功能。

同時，回到最前面對平路寫作歷程及其轉變的設問，「女性小說家」如何回返自身，或以怎樣的方式來呈現此一「翻轉」？亦即此一「以小觀大」的書寫企圖與所謂其隱然流露的萬丈『雌』心究竟透過怎樣的書寫模式予以揭露，答案也已不言自明。女性小說家向來善寫情欲，也善寫鬼魅，平路所注意到的女性情欲書寫是一片黑暗大陸，正說明對此一鬼魅的除魅與解魅總也是一個充滿誤解或不容易為人注目的領域。作為必須從男性話語裡透過重重遮蔽的拆解才能重新加以拼合的女性自我，平路透過書寫歷程告訴我們的其實也是對女性「自己的故事」的無從掌握<sup>62</sup>而又必須掌握，因此，如何說鬼解魅，也變成是女性小說家一個極為艱難卻重要的挑戰工程。

如同前面那段意味深長的話語：「單身女人住在都市的巷弄裡，總不能讓自己比原來的寂寞更加寂寞」，此語清楚點出「都市巷弄」（公寓）與「單身女子」最能象徵現代都會中個體「碎片化」的存在。「鬼魅敘事」之所以經常與女性小說相關聯，正在於作為現代都市分割空間「碎片」象徵的「公寓」，與潰散在都市中的女性經驗，本來就都是一種帶有高度隱喻性質的「空間存在」。「鬼魅敘事」只是加強此一「公

<sup>62</sup> 此一概念邱貴芬在〈書寫女性的黑暗大陸：評平路的《婚期》〉中已經提出過，她針對文中這種以第一人稱呈現的自我敘事及情節結尾有以下說法：「〈婚期〉裡的女主角最大的挫敗，或許不在無法實踐她的愛情夢或脫離母親的陰影，而在於對於自己的故事無從掌握。從小的層面來看，她努力想要編織、敘述的愛情故事被迫中斷；從大的意識型態批判層面來看，事實上，她從來就沒有『自己』的故事。」筆者以為，〈微雨魂魄〉和〈婚期〉在所謂意識型態批判的層面上，論點還是相同的，不過，它更專注於去呈現那種表述的艱難，及對女性應該敘說自己故事的肯定與努力。參《中外文學》第25卷11期，1997.4，頁24，收入平路，《百齡箋》台北：聯合文學，1998.3，頁153



寓身體化」與「身體公寓化」隱喻的一種轉化手法，使看不見的可以重新被看見而已。

如此，鬼魅敘事，在許多文本中，或者乍看都只是局部的存在，即僅佔有相當局部情節單元的篇幅，相關文本是否可以稱之為鬼魅敘事「文類」似乎可能引起爭議<sup>63</sup>。然而從本文的討論看來，這些情節單元卻具有絲毫不可輕忽的重要轉換意義，即溝通幽明的「鬼魅」敘事，是一「翻譯空間」，是一透過「他我」與自我相遇的邊界穿越經驗或者一種通道經驗。即鬼魅敘事具有提供主角認知自我與生活世界，甚至轉變認知、影響行動的主題揭露功能。本論文除希望以此點出鬼魅敘事單元對揭露小說主題，尤其自我敘事上的重要意義外。也希望藉由此論文提供一個示範，讓鬼魅敘事的文類性質與文類功能能得到更進一步的理解，作為未來深化研究的可能。

---

<sup>63</sup> 此為一較為龐大複雜的問題，筆者希望在未來的論文持續此一探討。

