

時間、人稱與鏡頭：《袒露的心》和 《台北爸爸，紐約媽媽》的敘事策略*

李欣倫

國立中央大學中國文學系副教授

提 要

平路在《袒露的心》追索身世真相，不僅是尋找生母，更好奇文字能袒露的限度，陳俊志則在《台北爸爸，紐約媽媽》中自剖成長歷程與家族傷痛，兩本散文在論者眼中皆勇敢揭露傷疤，然細究文本，不難發現所謂的袒露其實包裝在敘事策略之下。因此，本文從書中的時間、人稱選擇、文本引用和鏡頭語彙的反覆使用等敘事策略，試圖析理小說家平路和導演陳俊志如何透過繁複的技法說家族故事，看似揭露身世與傷痛，在作者致力釐清往事因果的同時，反而在文中創造更跳躍的時間，再加上第二、第三人稱的交錯，安插其餘文本的角色與對話，文本中誕生了更多的「他」與「她」，更進一步，在真正道出身世真相與傷痛事件前，作家利用照片和鏡頭語彙的穿插，彷彿安置層疊遮掩的布幕，將事件舞台化和劇場化，虛實構設出足以讓作者「我」順利袒露的安全距離。平路利用混亂的時間描寫呼應父親的時空錯亂，陳俊志則試圖從內蘊死亡象徵的照片中重新賦予詮釋，因此所謂的和解並非抒情式與感受化的快速結論，而是藉由層疊的敘事策略達致。

關鍵詞：平路 陳俊志 時間 家族照 人稱

* 感謝匿名審查委員的指正與寶貴建議，獲益良多，謹此誌謝。

時間、人稱與鏡頭：《袒露的心》和 《台北爸爸，紐約媽媽》的敘事策略

李欣倫

國立中央大學中國文學系副教授

一、前言：赤裸裸的袒露？

平路（1953-）於 2017 年出版《袒露的心》，揭露非母親所生，她形容這本書的重要性在於「之前的人生似乎都是為這本書做準備」，郝譽翔讀此書亦同意此點，^①但書寫過程中，具豐富寫作資歷的平路卻頻頻自問：「怎麼有這麼難寫的書？」^②這本乍看之下尋找身世的書，究竟難在何處？從文本脈絡來看，所謂的「難」不僅指歷經時間差和線索微渺的情況下尋找生母，平路在寫作過程中暗示了「敘事本身是一個問題」，對此她並未進一步說明，但可推敲其難處之一在於敘事。然敘事上會面臨什麼問題？《袒露的心》的書名典出愛倫坡的感嘆：要找到「願意把自己的心，赤裸裸剖開來」的作者實屬困難，^③倘若真能將自心「赤裸裸的剖開來」，是否還會遇到敘事難題？

同樣寫父母和成長傷痛的《台北爸爸，紐約媽媽》出自於導演陳俊志（1967-

① 郝譽翔：「當我在讀《袒露的心》時，不禁感到，啊，就是它了，平路過去所有的寫作，好像都在為這本書做準備。」平路：《袒露的心》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2017年），頁 236。以下所引平路：《袒露的心》，皆依此版本，僅於引文後標明頁數，除有註明之必要者，不另作註。

② 平路：《袒露的心》，頁 6 及 20。

③ 同前註，頁 20。

2018) 之手，^④雖不像平路尋找身世，但也試圖重建散逸的家族故事，被寫入這本散文集中的親屬友朋，除了少數人如情人老羅之外，陳俊志皆一律揭露其本名，讓族譜高度透明化，也不吝曝光細節，無論是詹宏志歸結為「家族醜聞的私密回憶」還是「同志世界的慾海翻騰」，陳俊志直面往事，召喚出作為讀者和推薦序人詹宏志（1953-）澎湃的閱讀體驗：

我的閱讀心情也不平靜，有時候我心痛地想：「連這個你也說出來？你真的很勇敢，但太苦了吧！」有時候我卻情急得想大叫：「俊志俊志，你在幹什麼？你把好好一個故事都糟蹋了！」^⑤

在《台北爸爸，紐約媽媽》出版前幾年，詹宏志也曾寫作家族故事，包含《人生一瞬》（2006）和《綠光往事》（2008），以驚人的記憶與技藝，再現家族私史的日常細節，具豐富寫作經驗的前輩卻在讀陳俊志家族史的過程中「情急得想大叫」，從他「連這個你也說出來」、「很勇敢」的評價中，不難看出揭露之難。張瑞芬也形容陳俊志「用最袒露的文字，裸現了美麗少年的成長暗影」、「坦承得令人驚異」，筆者同意詹宏志和張瑞芬的說法，正如張瑞芬用影像形容此作「像電影手法一樣迂迴」，^⑥暗示了在迂迴和袒露之間，似乎存在不少值得探究的主題。

詹宏志以為「真相永遠是玻璃碎片，割傷別人也割傷自己」，活著已艱難，「還要內在真相來折磨自己做什麼？」^⑦如果平路找的是身世真相，陳俊志也藉此

④ 《台北爸爸，紐約媽媽》獲第八屆台北文學獎文學年金補助，於2011年由時報文化初版，2012年榮獲具指標性的金鼎獎、台北國際書展大獎，後由導演黎煥雄改編為同名舞台劇，陳俊志離世後的隔年，木馬文化重又出版。本文所使用的版本為時報文化2011年的版本。

⑤ 詹宏志：〈割骨剝肉——讀陳俊志的《台北爸爸，紐約媽媽》〉，收於陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》（臺北：時報出版企業股份有限公司，2011年），頁2。以下所引陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》，皆依此版本，僅於引文後標明頁數，除有註明之必要者，不另作註。

⑥ 見張瑞芬：〈美麗少年，月之暗面——評介陳俊志《臺北爸爸，紐約媽媽》〉，《文訊》第305期（2011年3月），頁120。（DOI：10.29919/WTL.201205.0005）

⑦ 詹宏志：〈割骨剝肉——讀陳俊志的《台北爸爸，紐約媽媽》〉，收於陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》，頁4。

書拼湊家族真相；詹宏志從西方懺情錄的角度讀《台北爸爸，紐約媽媽》，廖玉蕙也以「近乎懺情錄而非怨毒書」形容《袒露的心》，雖然平路和陳俊志不同世代，這兩本書的出版時間亦相距七年，但他們皆隔著事發後多年的時間差回望，並在致力追索過程中，意識到書寫父母和還原真相之難；當具有小說家和導演身份的作家所寫的不再是他者的故事，而是自我透明身世和創傷，⁸乍看之下兩位作者皆欲袒露，但細讀此書，不難發現他們其實正面臨了敘事的難題——或正也是心理上的難關？——揭露自我隱私，究竟如何才能真正袒露？敘事者「我」該以何種面貌現身？敘事者「我」在面對創傷和老去父母時，又用了何種敘事策略表達理解？

不同的作家讀《袒露的心》，亦關注於寫作此書之難，⁹朱宥勳進一步形容平路「卸下了小說家的技術武裝」，對此筆者有不同看法，反倒爲了要袒露自心，平路熟稔操練敘事技藝，如向陽以「既是散文，又是小說」來定義此書之奇；¹⁰又如蔡詩萍形容平路擺脫不了揭露後的困窘，「必須不停地施放煙幕」，筆者將所謂的「煙幕」理解爲敘事策略，且和蔡詩萍看法略有不同的是，這些煙幕並非用來掩飾袒露之後的尷尬，反倒和袒露交錯進行：煙幕（敘事策略）的存在適足以構築「真心話大冒險」的舞台。相較於此，陳俊志看似毫無顧忌，事實上也運用類似的敘事策略。相較散文多以「我」爲敘事主體，《袒露的心》和《台北爸爸，紐約媽媽》中的人稱則選用第二、第三人稱——平路前後連貫地使用第二人稱，

⁸ 如張瑞芬提到陳俊志這本書是「將攝影機轉化為文字，對準自己。」見張瑞芬：〈美麗少年，月之暗面——評介陳俊志《臺北爸爸，紐約媽媽》〉，頁120。郝譽翔也在推薦序中提到「這一次，俊志不用攝影機對準他人，而是用文字返回身來，大膽解剖自己。」（《台北爸爸，紐約媽媽》，書末推薦語）

⁹ 朱宥勳表示：「我一邊閱讀、一邊有些僭越地揣想這顆『袒露的心』是多麼的困難」；李維菁說：「人生最難的事莫過於對自己誠實了，特別是小說家這樣的人格。」（《袒露的心》，頁245及247）

¹⁰ 作家、評論者皆不約而同提到平路小說家的身份，向陽形容「《袒露的心》是一部奇書，奇在此書既是散文，又是小說。」蔡詩萍也說：「小說家平路，寫出了小說情節一般的身世之謎」，雖然此書為散文。見平路：《袒露的心》，頁250及254。

陳俊志則混用三種人稱——幾位論者皆提及了人稱選擇，¹¹但可一併討論的尚有其餘施放「煙幕」的技法，將於文後細說。因此，想像父母、生母三人行之家的平路，和過去拍攝「同志三部曲」進而解構家的意義的陳俊志，皆透過敘事策略直面充滿痛楚的家，反思家的構成。

談到書寫父母晚年或亡故，和解或理解常成爲書寫動機及效用，如同平路在陳述她與母親的糾結後，在母親病榻前試圖重新理解母親面對父親與其他女人生子的難堪，頻頻向母親道歉時領悟：「原來和解並不困難」；¹²陳俊志則在發現父親獨自拍遺照後寫下：「死亡帶來了不用解釋的和解」，¹³「不用解釋」意味著和解乃理所當然，然細讀文本不難發現他們其實利用複雜的敘事技巧達致，換言之，最終的和解不單是抒情感受，而來自於敘事策略的縝密安排，因此，避免「和解」這類快速落入抒情結尾的說詞，更需仔細分析其敘事策略。由是，本文欲聚焦於平路《袒露的心》和陳俊志《台北爸爸，紐約媽媽》，在現有的研究基礎上，¹⁴探討追憶家族暗面時，隔著多年的時間差，敘事的艱難何在？敘事者「我」又如何現身？敘事策略如何能達至最終的和解或理解？本文依序從作者對時間差的不同感受、人稱選擇、文本借用，以及敘事中攝影語彙的穿插，來看兩位作家如何藉由層疊的敘事策略，達至最終的「袒露」？

¹¹ 如向陽說：「本書之奇，還在平路選擇的敘事觀點。她以第二人稱『你』進行敘事。」凌性傑也特別提及：「平路用第二人稱『你』進行敘說。」（《袒露的心》，頁 252 及 254）

¹² 平路：《袒露的心》，頁 151。

¹³ 陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》，頁 83。

¹⁴ 《台北爸爸，紐約媽媽》相關書評及研究包括張瑞芬：〈美麗少年，月之暗面——評介陳俊志《臺北爸爸，紐約媽媽》〉、曾秀萍：〈驕傲現身下的負面情感：陳俊志「同志三部曲」紀錄片的幸福政治及其反思〉，《台灣文學研究學報》第 23 期（2016 年 10 月）。（DOI：10.29876/ATNNUA.201212.0003），張瑞芬留意到全書的敘事時間及照片使用，本文遂在此基礎上展開論述；曾秀萍以陳俊志的《美麗少年》、《幸福備忘錄》、《無偶之家，往事之城》紀錄片，討論同志驕傲、陽光、幸福政治論述氛圍下，較少被留意的負面情感。

二、袒露之難：時間差中的陳述與理解

重訴家庭記憶，尤其自覺不被母親所愛或面對父母離異，難題看來在於袒露，但在此之前首先面臨的是時間帶來的遺忘：時間流逝，事件模糊，書寫如拼圖，常有錯謬之失或缺漏之憾，平路和陳俊志皆意識到了這點，因此弔詭的就是袒露如何建立在遺忘的基礎上？若有所忘失，袒露的會是什麼？進一步追問，遺忘細節的袒露又如何達成作者希求的和解？此乃回憶往事之艱難，然而，筆者注意到兩位作家在袒露的同時，頻頻使用時間符碼：平路藉由細剖時間意象，建立對時間流速感受不均甚而扭曲之感，由此回應父親晚年的錯落時間差，以記憶和書寫間的落差體會父親。陳俊志同樣提到了時間脫序所造成的難題，但有趣的是，當他自陳用盡氣力拼湊線索的同時，卻又將文本內部的敘事時間更加破碎化。

《袒露的心》有三篇名為「時間」，〈時間之一〉從幼年的玩具手錶寫起，渴望時間就此暫停，全文書寫趕不及從港返台見父親最後一面之痛，彷彿想彌補「時間（班機）不等人」的失落，文中不斷出現作者跳出敘事線、按下暫停鍵的畫面，造成敘事中斷的同時，也反映作者體會到的時間感：「時間的速度果然不一樣」（頁 163）、「你想著父親生前與死後的時間差」（頁 164），時間成為關鍵詞，平路時而放大時間如「一秒一秒地等，秒針在緩緩挪移，每一分鐘需要挪移六十次。」（頁 162）；時而濃縮刻度如「一刻也不停留」（頁 162），延遲放緩又高速運轉，是小說家重現記憶的技藝，〈時間之一〉除了寫回台奔喪前後不同的時間流速，也從中穿插、跳躍往昔記憶，藉由可隨意撥快調慢的玩具手錶，用來抗拒其實無可挽回的時間，由此彌補無法見父親最後一面的遺憾，既無法改變物理上的時間流，平路穿梭回憶進入了自己創造的時間流，因此玩具手錶成為平路回到過去的時光機，每個和父親互動的細節都在玩具手錶的象徵下鮮活重現。

玩具手錶具有作者扭曲時光、讓懊悔的女兒重返父親猶在之意義，出現在〈時間之三〉的則是牆面上分針緩緩移動的鐘，這只鐘特寫出加護病房早晚兩次的探病時間，換言之，是被規約的有限時間，也指不知剩多少時間的病危母親，由此對照過去總讓父母等候的自己。可能出自於趕不上見父親最後一面的懊悔，平路

在整理父母遺物時，頻頻在文中安插未來時態：無論是捲得齊整的襪子球、床前的手杖，平路提到這些物件彷彿等待主人「立刻」、「明早」將會用到，明明是飽含過去式的靜物，卻隱含不可能被完成的未來進行式描述：「準備他明早起來穿」、「立刻可以出門去」，尤其著墨甚多的是父親的鞋，由此召喚父親生前行走模樣及相關回憶，除了想像已故父親仍有的未來動態，平路再向後延伸，進而聯想到即將老後的自己。

從玩具手錶的扭曲時間、加護病房固定探病時間的鐘面特寫，平路暗示父親晚年混亂的時間感，平路以「任意門」形容父親「在時空裡隨意穿梭，過去與現在無縫接軌」的狀態，當她陪父親返鄉，戰爭後的流離中斷了當下時空，沿街開去的麵包車時光，在平路筆下卻是「時間不是往前，卻是一路後退」（頁134），即使在食堂用餐，燒殺擄掠的時代卻縈繞耳際，餐桌上的酒杯是平路和同桌人的正在進行式，父親腦海中正持續進行的卻是過往的浴血戰，甚至在另一個段落中，平路寫成長過程常聽到作噩夢的父親嘶喊「原來是夢」——現實中切鑿出來的另一重時空——帶父親回到白色恐怖時期的台灣，甚至旅途中的父親最常問女兒：「我們在哪裡？」所謂的「在哪裡」字面上指地理空間，但這句提問亦可理解為「當下的我身處何處」？老者在時空迷路的片段，龍應台（1952-）亦有著墨，《目送》中寫母女相差三十歲，八十歲的母親已無法活在當下，日日重返文革時期和故鄉浙江，龍應台只好偽造文書印鑑，配合母親回到過去的演出，進而感嘆：「怎麼我們這些五十歲的女人都在做一樣的事啊。」¹⁵

爲了呼應父親晚年錯亂的時間感，平路也從敘事角度，來應和無論有意或無意被縮放、加工的記憶錯謬：

你很清楚，敘述意味著重新連接，透過文字的勾連過程，忘記的事顯出新的意義。你又比誰都清楚，文字寫來枝蔓，找回一些痕跡的同時，卻可能模糊了更重要的線索，就好像迷路的時候，回頭找路只會讓足跡更為紛亂。
（頁20）

¹⁵ 龍應台：《目送》（臺北：時報出版企業股份有限公司，2008年），頁41。

為了讓故事連成一氣，某些片段被縮小，某些片段被放大，某些環節在腦袋裡被竄改、被清除。記憶往往是選擇的結果，許多情況下，你是依著故事的梗架……回頭揀選相關的情節。（頁 170）

文中兩段分別提到了敘事是爲了「重新連接」，且依循時間路徑重建事件序列，如同瑪格莉特·愛特伍（Margaret Atwood）所言：「敘事——或者說故事——就是述說在時間中逐一發生的事件。」¹⁶因爲有因果邏輯的故事不僅提供作者確認意義，更重要的是才能被讀者理解，然而說故事——或說用文字重建記憶——如此不牢靠，上文中，平路用仿擬偵探小說的關鍵詞如「痕跡」、「線索」、「足跡」、「腳印」等，彷彿刻意讓寫作或尋找身世成爲疑雲重重的偵探行動，不僅過程中容易「迷路」，更值得懷疑的是因果的錯亂：到底「片段被縮小、放大」甚至竄改是讓「故事連成一氣」的因，還是因爲想達成「故事連成一氣」，才有意識的讓「片段被縮小、放大」？換言之，究竟是記憶構成敘事？還是先有敘事再回頭篩選記憶？無論何者，這兩段引文顯示要將流動性高的回憶寫成文字之不可靠，文中的「選擇」多少暗示了記憶的可操作性，經由時間敘事這道加工手續，讓故事合理並具較強的邏輯性，例如平路寫父親亡故前後的時間感受差別：「一刻不停留」如縮小技法，相對的，「秒針在挪移」則放大時間刻度，暗示作者自己拼接回憶和時間錯亂的年老父親，有類似的「癱候」；甚至反向觀之，失真而時間序凌亂的書寫，和在時光中迷路的父親，其實有相似處，因此利用時間差所帶來的記憶錯置之敘事策略，一方面刻意展現了有條件限制的袒露修辭，另一方面也充分利用亂序的時間概念，對應於時光錯亂的父親，隱含對父親的理解，由此反映了回憶本身所暗藏的幽微內心活動。

陳俊志在《台北爸爸，紐約媽媽》中也提到「時序亂了套」：

童年碎裂成好多斷代史，一片一片的故事碎片之間遽然猛烈被扯斷，一個

¹⁶ （加）瑪格莉特·愛特伍（Margaret Atwood）著，嚴韻譯：《與死者協商：瑪格莉特·愛特伍談寫作》（臺北：麥田出版，2010年），頁 208。

畫面跳接另一個畫面，毫無邏輯。他想破頭也找不出關連，人生好比走馬燈，他在記憶中黏貼魔術燈籠的畫片，用盡力氣尋找邏輯的鎖鍊。（頁 34）

這段話和上述平路對於記憶的篩選，似有異曲同工之妙，顯示在回顧往事時，時序所呈現的隨機和「無邏輯」特質，當然對回憶的抉擇多少也暗指作者複雜的心理狀態，無論是「爲了讓故事連成一氣」，還是「用盡力氣尋找邏輯的鎖鍊」，皆顯示作者嘗試重建敘事的內部時間，從亂套的時間線索中拼回有邏輯的素材。有趣的是，陳俊志欲「用盡力氣尋找邏輯的鎖鍊」，在文中反而具現爲更跳躍的時間，如〈忘川之水〉中幾個斷片交替而出：阿嬤帶四個孫子走向新店溪的生活、和俊美乩童的做愛場景，進而是家的崩壞、對死去姊姊的思念，不相干的時序和事件交錯，不僅架設出慾海洶湧的「當下」和別離母親的傷心「過往」之時間差，同時搭配著彷彿也亂了套的人稱使用：「我們」、「他」和「他們」，看起來是不同的人稱，但每一種都包含了敘事者「我」陳俊志。

「我」、「他」不同人稱交替使用——敘及童年回憶時的「我」，和情慾翻騰的「他」，區隔出不同時期的作者，這樣好像還不夠，作者又夾雜括號和不同字體印刷，覆蓋層層機關，以〈遺照〉爲例（底線爲筆者所加）：

（就在十年前，一樣是清冷的過年返家，父親咆哮著要跟他斷絕父子關係……要他在陳氏祖先牌位前下跪。他冷笑奪門而出……）（頁 80）

（我的家族史上一代已經漸漸杳入雲煙，阿姑們也將宿主於陳家列祖列宗牌位，成為庇佑我們的陳氏神靈。這麼多年的鬥爭過去……祖先的魂靈慢慢看著父輩的固執，看著母輩的寬容，看著一個家庭年青興起的氣力，與走向衰落的寧靜的暮年期。）（頁 81-82）

（在睡夢中，我一路走到日後父親的葬禮，我看到自己正在為父親唸誦祭禱文——）（頁 83）

從上述引文不難發現，敘事者來回奔馳於各時間點，安插諸多時間記號，過往的時間混融對未來的死亡想像：在父執輩猶然健在的時刻，遙想他們未來的喪禮。

再者，以上三個段落皆以標楷體和括號標明，用以區別和陳俊志返家祭祖的主要敘事，顯示時間差所提供的多重回憶版本，在直指父親殘忍的同時，也給讀者看多年之後父親的衰老，甚至日後父親的死亡，搭配時間差所動員的印刷字體改動和括號，書寫形式上的複雜調度看來讓回憶更顯破碎，卻又吊詭用來強化陳俊志確實「用盡力氣尋找邏輯的鎖鍊」，尤其試圖從對父親的恨意與衝突中放緩時間流，標記出父子溫情的時刻。

不同時間點的交錯出現看來似乎將事件複雜化，更貼近陳俊志所謂的「斷代史」，如同安伯托·艾可以為作家甚至作曲家常藉混亂時間序列達致迷霧效果，乍看之下唐突的時間轉換其實是有節奏可循的，¹⁷以此來看這兩部文本，平路和陳俊志也藉時間的跳躍製造出迷霧，作為敘事者和女兒，《袒露的心》搭配時間縮放的是對回憶揀擇和竄改的反思：「到底哪個才是真相」？真相不僅是尋求身世真相，可能也是意識到揭露之艱難，因此個人記憶的脫序巧妙暗合了父親的時空錯亂，因此，袒露並交代時間序列有助於幫讀者建立有邏輯的理解，但藉由敘事時間的跳躍，也讓平路理解老去的父親。《台北爸爸，紐約媽媽》裡，意識到時間亂序所造成的重組艱難後，陳俊志卻反而使出更複雜的書寫技法，暗示作家即使隔著時間差陳述往昔苦痛，仍需架設安全距離，除此之外，敘事人稱的選擇也至關重要。

三、袒露的技藝之一：人稱選擇與文本借用

《袒露的心》以「你」作為主敘事人稱，《台北爸爸，紐約媽媽》交織著「他」和「我」，除此之外，兩位作者還用不同的第三人稱取代母親，讓觀看過程形成劇場視角，「我」從家族事件中抽身出來，緊密關係成了疏遠距離。更進一步，其餘文本中的他／她，讓毫無關連且剝離出上下文的他／她來為自己發聲，細節如下。

¹⁷ (德)安伯托·艾可(Umberto Eco)著，黃寤蘭譯：《悠遊小說林》(臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年)，頁59。

(一) 從「我」的視角抽身：選擇以「你」、「他」取代

關於同篇文章中人稱的混用，威廉·金瑟（William Zinsser）提出「一致性」的看法，他認為人稱代名詞和時態的一致性十分重要，因為「不僅可以避免讀者失去方向，也可以滿足讀者潛意識裡對於秩序的需求」，¹⁸然在《台北爸爸，紐約媽媽》中，人稱跳躍表面上破壞一致性，事實上人稱選擇與穿插正是書寫策略，〈遺照〉主要的時態鎖定在和父親戰鬥多年的「他」返鄉，而後「我」意外發現父親獨自拍好遺照而心酸，有趣的是，這個「他」和「我」都指敘事者陳俊志，¹⁹一旦談到了家族糾葛，人稱就變成了「他」，而父親交代後事時又切回「我」，如果不將這亂了套的人稱視為疏失，「他」的戰鬥聲線和「我」的抒情低喃彷彿邀請讀者進入主角內心，或遠望輪廓，或近察細節，「他」所帶動的是標楷體和括號標示的敘事時間，「我」則是與父親對話的慢速時間，跳躍時序搭配人稱穿插，這一天似乎顯得無比漫長。

〈月娥〉也有類似描寫，此文回憶母親在美國辛勞養活四個孩子，在跟隨幻想畫面來到一九七七年的冬天，開始進入虛構的這段文字就用標楷體呈現：

月娥那年三十九歲，一切主凶……她當然不知道，她的大兒子正帶著深度近視眼鏡在晃蕩的烏來公路局車上，背著 landlord 這個英文單字，要應付日後的高中聯考。她和她這個愛讀書的大兒子，更不會看到，幾年之後，她兒子在台灣考進最好的外文系……（頁 198-200）

（我站在舞台的一角，光照耀下，舞台頂燈籠罩下的自己正喃喃唸讀《台北爸爸，紐約媽媽》書本的一頁。這一年，我已經四十三歲，正在澎湖七美拍片。）（頁 200）

¹⁸（美）威廉·金瑟（William Zinsser）著，劉泗翰譯：《非虛構寫作指南》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2018年），頁 66-67。

¹⁹陳俊志：「爸爸叫我進房間，『俊志進來，我有事跟你講。』」從此段落中可知「我」是指陳俊志。陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》，頁 82。

這段引文的時間從 1977 年、「幾年後」作者考上外文系並導演舞台劇，再到虛構的未來，濃縮的時間讓讀者迅速掌握梗概，同時也看到身處異地的親子關係，在超越二十年的時間跨度中，作者改變字體和人稱：「我的媽媽」瞬間成了「月娥」和「她」；「我」則成了「她的兒子」，母親瞬間成為劇中要角，作者則化身為舞台劇旁白，以小說筆法刻畫月娥艱難的勞動，雙軌敘事——月娥的勞動史與陳俊志的成長史——交替，組構一位有血肉的勞動母親，讓讀者感受那不僅是月娥，也不再是陳俊志的母親，而是七〇年代到美國打拼的華籍女性的普遍共相。當媽媽成了月娥，月娥的兒子代替「我」；甚至將月娥放大至某個時代的縮影，讀者看到作者不斷調整審視距離，事件再不是一鏡到底的視角，而是將主體客體化，「我」和「我媽媽」成為劇中一角，與正在說故事的敘事者隔出距離。

《袒露的心》在人稱轉換上也採類似策略，平路對人稱的選擇具高度自覺，她形容多年都花費在「織了又拆、拆了又織」的重組，光是抉擇用第一還是第二人稱，寫作就多次重來，並詮釋為「像是某種隱喻，難處在怎麼樣拉出適當的距離，看待自己充滿隱情的人生？」最後決定用「你」來敘說，因為這「對作者、對讀者雙方都是適當距離」（頁 7）。為何對作者、讀者都是最適當的距離？先看對讀者來說，選擇「你」述說，形式上便指涉了正在捧讀此書的讀者「你」，面對讀者可能的傷痛，使用「你」或可視為作者向讀者提出的善意邀請，邀請讀者自行代入書中角色，讓閱讀成為雙向體驗。再者，對平路而言，繞過「我」的情緒作用力，使用第二人稱挖掘傷痛真相似乎較能理性觀看並冷靜陳述，這可參看另一處細節，她說當「你」知道真相後所做的人稱轉換：

你寧願稱她「奶奶」……「奶奶」怎樣怎樣的，第三人稱，中間彷彿夾了一位別人……稱呼「奶奶」把距離拉開，多了點客氣，關係也因此隔了一層。（頁 92）

平路稱母親為「奶奶」，因這兩個稱謂暗示的親密度不同，對當事者構成的情感也有別，在另一個描述父女互動的段落中，平路也寫到她和父親都不約而同使用「她」來代替母親，因為第三人稱能產生疏遠的效果。改變人稱，讓自我透明度

較高的寫作者彷彿獲得了審視的距離，平路在〈後記〉以更有距離的「作者」一詞取代「你」或「我」，具濃烈的旁觀者意味。

對作者和母親來說，抽離的視角不僅疏遠、客觀，有助於調整自己和母親愛恨交織的距離，竟也構成和解基礎，平路表示當她從自身謎團抽離，才能不將母親視為母親，試圖客觀看待「這個女人」：面對丈夫不忠，又要替他掩蓋第三者已有身孕的事實，都需仰賴強勢作風，甚至想像自己不見得能做得比母親更好，因此最終得以對母親道歉。如同陳俊志以「月娥」代替「母親」，母親是一個女人，她身上的苦難也更能被作者理解。因此，使用第二、三人稱的距離感，不僅可迴避以「我」臨事的情緒拉扯，同時讓書寫當下之「我」在拾綴記憶斷片的過程中，試圖以旁觀者的眼睛——含攝「我」但形式上消抹「我」的客觀視角——穿越時光，直面創傷。

（二）新故事在舊故事之間：他／她來替「我」敘說

接著，作家將「我」推得更遠，多次引用其他文本中的他／她來為己敘說。《袒露的心》用典不少，雖說這可增加文章厚度，但用典過多亦容易失焦，不僅如此，若還另加註解——解釋專有名詞、出處之餘，又夾帶自己的觀點和生命情境——也可能中斷閱讀，使讀者從熱烈專注中抽離，相信嫻熟於寫作的平路知曉，但若搭配上的人稱轉換，將之視為作者有意識的敘事策略，則不難發現相似處。

先來看自我引用。2002年出版的《我凝視》中有部分段落，重複出現在《袒露的心》，例如攝於家門口巷子的小女孩背影，又如母親轉述父親的話。在〈時間之二〉，平路摘錄了〈此生緣會〉段落，解釋自己拖延追索身世的矛盾心理；在〈遺物〉一文，平路也提到了過去文章已提到的夢境；又如〈真相之二〉則引用《我凝視》中的〈母親的小照〉……這些自我引用意義何在？較諸於作者疏忽所導致的重複書寫，筆者傾向將此視為敘事策略，例如〈死亡〉中，平路引用過去寫佛洛伊德和女兒安娜互動的片段，詮釋自己和父親的關係，在文章中嵌入過去作品，具有重讀或強化觀點之效用，平路在引述後就說了「若依精神分析的專業鑽掘下去，細究你對父親的感情」（頁50），這段過去文章的摘錄同時達致兩種效果：書寫當下的平路正使用精神分析剖析自我，其次是平路將過去所寫的佛洛

伊德與女兒關係的文章，作為剖析自我「戀父」的參照，看似談佛洛伊德與安娜，實則細究自己對父親的感情，因此提到佛洛伊德將生命終結大事託付給女兒而非妻子時，平路寫「再放回你自己身上」（頁 51），換言之，寫作當下參閱舊作，將個人生命頻頻對照其餘文本，不僅是簡單的回顧，還隱藏了不同時間點的自我重詮。平路曾多次徵引佛洛伊德，在《我凝視》已引述大師的話：「沒有任何地方像母體一樣，我們可以多麼確定地說，我們曾在那裡」，²⁰以此懷疑自己是否真的曾在母親體內——孰料懷疑成真，醞釀成《袒露的心》。

延續精神分析的意志，平路在〈副產品〉剖析過去所寫的小說，發現「解身世之謎」竟成為其諸多作品的關鍵：

你寫的科幻小說裡，一個又一個故事，生化人想要明白自己的身世。回看你以人工智慧為題材的作品，〈按鍵的手〉是其中一篇，〈人工智慧紀事〉是另一篇。藉小說裡的生化人之口，你提了許多次的問題是：意識到的「我」哪裡來的？

當年的你這麼寫，難道說，已經預知……有身世之謎待解？（頁 178-179）

即使寫的是科幻小說，在平路重讀下，竟也隱含對身世之謎的渴求，即便當初寫作動機並非如此，對平路而言並不構成問題，她將這些小說中對「我是誰」的探尋，疊合她尋求的「我是誰」之真實處境，給出結論：「你的寫作生涯不過是身世的副產品」（頁 181）。平路受訪曾說：「無論虛實，每一次寫作，都是重新丈量自己與事件距離的機會」，顏訥則以為從這部小說和平路往昔之作，皆能看出「她著迷於『真相』的態度」，²¹平路也用心理學的概念，形容寫作「讓沉在心底的浮出水面。」²²乍看之下，這段引文討論了虛實議題、自己寫的小說和身世之間

²⁰ 平路：《我凝視》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2012年），頁 21。

²¹ 顏訥：〈貼著窗玻璃的小說家——專訪平路〉，《文訊》第 362 期（2015 年 12 月），頁 46。
（DOI：10.6637/CWLQ.1984.12(10).50-59）

²² 顏訥：〈平路演講 文學是今生的修行〉，《文訊》第 350 期（2014 年 12 月），頁 118。
（DOI：10.6637/CWLQ.1982.11(5).159-159）

的關係，事實上兩者乃一體兩面。

重讀並重詮自己的文章如此，平路所閱讀的作品，是否也提供了解身世之謎的線索？代替敘事者現身與發聲？不少的文本段落引用散見於各篇，多數直接寫明出處，少數鑲嵌於文中，並另加註釋，尤其在〈真相之一〉到〈真相之三〉中頻繁出現，〈真相之一〉安插了葛雷安·葛林、雷蒙·錢德勒、王文興、莒哈絲等，無論這些徵引的文本內容如何殊異，它們皆作為平路身世的註腳，甚至代替「你」說出無法說出口的話，例如作者多次提到《生命中不可承受之輕》，寫到薩賓娜「生命敞開了背叛的漫漫長途」，還特別於註解中寫到「在你身上也是一樣？」（頁 82），可見將自身寄託於對幸福家庭存有幻想的薩賓娜上；又如引述希臘悲劇《伊底帕斯王》中伊底帕斯生母的對白「上帝不允許你知道自己是誰」。

以佛洛伊德的理論剖析自我，或以叛逆的薩賓娜形容自身，就文本與個人處境的相似度皆可理解，但平路也引述了背景全然不同的文本，上述提及的〈人工智慧紀事〉雖如平路所言，意在探討機器人「我」的意識從何而來，然這僅是一小部分，其主題仍在辯證機器人與創造者之間的複雜情感，不全是平路所說的「意識到的『我』哪裡來的」，這種文本的無盡「延展」（或「誤用」？）也出現在她所閱讀的小說，將《蘿莉塔》中韓伯特對蘿莉塔說的話：「如果你曾那樣愛過我好？」（頁 73），比喻成自己想對母親說的話，換言之，平路將自己視為韓伯特，將母親看作蘿莉塔一舉，恐怕是抽離脈絡的失當比喻，但為何仍要引述？直接說有何不可？可能的詮釋不僅是「向經典大師致敬」的單薄理由，而是這些作品在平路眼中與自身相連，即便脫離脈絡、角色的對應也不完全相當，自由的解讀代替作者說出難以言詮的話，同時又顯現文學在生命創傷中的價值。關於這點，平路在〈副產品〉提到，童年便喜愛閱讀，因為「文字中飽含著解釋，甚至出現相仿的情境」，甚至「盼望書中的文字對疑惑提供某種解答」（頁 182），在《袒露的心》問世前的演講也提及「我們的故事，在別人身上也許都發生過」，「新故事在舊故事之間」，²³故事提供了平路面對生命難題時一個可能的解釋。甚至平路長期鑽研女性主義，以為可因此回答母親的冷淡，如同董成瑜提及平路的

²³ 顏訥：〈平路演講 文學是今生的修行〉，頁 119-120。

叛逆或許不只來自於對女性主義的思考，而是自己的生命經驗：「她會開始寫作，其實是在尋找身世。」²⁴由此可見讀寫對平路的重要價值，較諸於心理學，平路引用大量的文學和戲劇文本，將身世編入其中，眾多的她和他代替了「你」，後面又躲著「我」，雖然平路「願意把自己的心，赤裸裸剖開來」（頁 20），但自剖若過於痛楚，無論是安娜、薩賓娜和蘿莉塔等她者，皆是代替「我」現身的最佳代言。

因此，平路無法真正「袒露」，如同選用第二人稱，引用他人的故事便是借他人之口道出生命曲折，間接達致最終的袒露，更深一層來說，大量引述的效用可能不僅於此，這和與父母溝通的斷裂之間形成了饒富意味的對照，平路提到暮年階段的父母言語充滿歧異，需要動用想像力猜測，又描述父親自況：「我這一生，就是太不會表達自己」（頁 120），老去的父親表達吃力，充滿錯字、語意不明，光從字面無法準確理解，日常生活如是，更別提揭露身世大事，因此平路試圖站在父親的角度去揣想各種開場白：「當年，我愛上了你生母」、「當年，我被誘惑」、「當年，我做過一件錯事」（頁 124），此乃平路虛構的「設計對白」，用假想的對白代替不會表達、或因亡故而無法說出真相的父親，可見光是父親說「我不會表達」這句話，平路設想了多種版本，以此建立她心目中的父親形象，經過反覆提問和猜測，平路正示範了上文所謂的敘寫之難，從不會表達的父親所折射回來的，其實也是不斷尋覓真相又推翻真相的敘事者「你」——也就是平路——換言之，握有敘事利器的寫作者一向無須思考表達一事，但當面對身世之謎和傷痛回憶，平路似乎也突然不會表達，得借他人的故事替自己表露，由此是否也暗示了她和父親一樣「不會表達」？平路在換位思考的過程中，示範了理解的可能。

《台北爸爸，紐約媽媽》也有類似的引用，陳俊志巧妙借用其他文本訴說相仿的生命情境，除了將勞動的母親／月娥對照於卡波特的短篇小說外，還有當妹妹抱怨媽媽從沒提過死去的姊姊所展現的冷酷時，陳俊志從兩個角度試圖理解媽媽處理創傷的方法：其一是母親在新的行事曆前寫上亡故姊姊的出生地和日期，

²⁴ 董成瑜：《華麗的告解》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2016年），頁 101。

其二則是電影：「像《春光乍洩》天涯盡頭的瀑布，像《花樣年華》深藏秘密的樹洞，媽媽用她自己的方式處理創傷，深深埋葬於秘密的所在。」（頁 69）這兩部電影的援用類似於平路引用《蘿莉塔》，將事件從上下文中剝除，不太切合原著所要表達的生命情境，因《春光乍洩》是男男情感，《花樣年華》則是外遇，和母親思念長女的心境完全不同，但作者取其掩蓋和隱藏的意象，將母親記載亡女出生細節的筆記本視為瀑布和樹洞，展現了對母親對傷痛的處理方式。又當陳俊志觀看《朱門巧婦》時對照母親，雖母親和女主角的處境截然不同，在他眼中卻是同樣不快樂的女人。不僅母親，寫到和弟弟假結婚以便拿到綠卡的小婷，陳俊志也將她與《少女小漁》對照：「《少女小漁》此刻彷彿有了福州版本」（頁 222），以這種不見得類似的文本對照和版本新構，代替眾女子現身。

陳俊志對照電影文本與母親的生命，平路則以文學、戲劇說自己的故事，讓快速說完的生命創痛造成暫時的敘事中斷，「新故事在舊故事之間」如同煙幕，迷霧般的舞台裡，「你」、「他」代替「我」現身，母親則成了與己無涉的「奶奶」和「月娥」，人稱選擇與文本借用將回憶「劇場化」，寫作成了有距離的看視，因而讓敘事者「我」隱身於安全的敘事空間中，這種距離感還要搭配書中反覆出現的照片使用和「鏡頭」鑲嵌，以下論之。

四、袒露的技藝之二：照片使用與鏡頭鑲嵌

平路認為將敘事連成一氣是個問題，陳俊志也同意要從記憶斷片中摸索邏輯的困難，於是兩人皆從舊照片尋找線索，試圖拼湊出更完整的「真相」，不過舊照真能提供足以揭露真相的線索？又揭露出的是什麼？還是說關鍵仍在於觀看照片的作者如何詮釋？相較於陳俊志使用家族照來敘事，平路使用的照片似乎較少且模糊者多，有一可能是早在 2002 年出版的《我凝視》中，她已用家族小照敘說家族故事，因此《袒露的心》不再重複；另一可能是這些被刻意模糊或加工處理的照片，是否意味著照片不見得能提供敘事上的輔助，因此與其使用照片，平路選擇直接說出內容物，讓讀者以想像填補空隙？另外，《袒露的心》為何夾雜大量的「鏡頭」字詞？不少細節被陳述前，平路先讓讀者意識到鏡頭的存在，透過

鏡頭來觀看作者回憶，如同校正色差或調色的濾鏡；《台北爸爸，紐約媽媽》雖使用部分照片，但文中也不時出現鏡頭語彙，以下就來討論照片的效用與敘事間架設的「鏡頭」。

蘇珊·宋姐（Susan Sontag）認為並不存在「用相機記錄或藉由相機幫助」的「看」，只有「攝影式的觀看活動」，換言之，攝影術提供人們觀看的新方法，甚至「照片所做的遠勝於重新釐清日常經驗的材料……而且添入了很大量我們從來沒看過的東西。」²⁵由於攝影機具縮放功能，能攝入事發當下觀者忽略的細節，照片因此提供後代子孫重詮的空間，換言之，當作家篩選照片來說故事時，正進行了有意識的觀看。例如〈遺照〉一文，陳俊志看到父親替自己準備遺照，進而瘋狂整理老照片，照片不僅作為書寫並再現記憶的憑藉物，也是作者確立當下之「我」的關鍵物：在書寫當下和照片之「我」所處的時間差中，作者尋索出構築當下之「我」的細微線索，拼湊足以合理化當下之「我」的情感及認知原因，如書中那張「爵士攝影棚的最後一張全家福」照旁的敘述：「某一個完整的自我形象也永遠從我生命中失去，封存在那張照片裡」，因為拍完這張全家福後，家出現裂痕，顯示全家福與幸福家庭間的落差。許綺玲在探討快拍照進入家庭；造成家庭結構的鬆動和調整之研究中，提到攝影所再現的家，「一時之間不免成了鏡頭下似曾相識卻又疏異情怯之對象物」，²⁶蘇珊·宋姐也提到家族紀念照是攝影機最早的一般性用途，在美國和許多正處工業化中的國家裡，「攝影成爲一種家庭生活儀式的同時，正是家庭這個組合開始接受徹底手術的時期」，²⁷這兩種說法皆指向了攝影透過建構人像編年的家族儀式之同時，也悄悄改變家庭結構和成員間的情感，原本的「似曾相識」就成了「疏異情怯」，家庭成爲被觀看的對象物，這和上述提到陳俊志將母親的生命劇場化具有類似作用。

²⁵ （美）蘇珊·宋姐（Susan Sontag），黃翰荻譯：《論攝影》（臺北：唐山出版社，1997年），頁115及204。蘇珊·宋姐通常譯為「蘇珊·桑塔格」，然因《論攝影》的譯者譯為蘇珊·宋姐，為顯示一致性，內文中一律使用此譯名。

²⁶ 許綺玲：〈變化中的家庭形象（1970-1990）：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》（2006年3月），頁24。（DOI：10.6752/JCS.200603_(2).0002）

²⁷ 蘇珊·宋姐（Susan Sontag），黃翰荻譯：《論攝影》，頁7。

解釋家庭的無常後，陳俊志接著寫照片中那個無憂懼的童年時期的「我」，如同神佛目光，向後穿越日後之「我」，感嘆「隔岸相望，恍若隔世」，這種恍若隔世（時間）、隔岸（空間）的「相望」，似乎有藉由照片立即縮短時空之況味，即使如此，詮釋也是新的，如班雅明（Walter Benjamin）曾提到，作家如何從整理照片的過程中，尋找從當下時間點回望過去的新詮，於是「相片隔了數代以後再觀看，卻讓我們面臨一種新奇而特別的情況」，並以攝於 1857 年朵戴田及其未婚妻的照片為例，說明在知道朵戴田妻子生完六胎後意外死亡的前提下，回頭審視這張相互倚靠的夫妻照，發現妻子的眼神越過了丈夫，「好似遙望著來日的淒慘厄運。」妻子真實的想法未可知曉，但班雅明說明了觀者「隔岸相望」後的詮釋自由，以已知填補照片中的未知。他進一步闡釋觀者具有從過去影像尋找屬於「此時此地」的火花：「在那長久以來已成『過去』分秒的表象之下，如今仍棲印著『未來』」。²⁸換言之，乍看往昔之物的照片，卻可因詮釋者在已知命運的線索下，賦予照片當下甚至未來意義，讓整理家族照的人探索當時忽略或無法理解的可能，如同陳俊志沒料到幸福的全家福照竟成為家庭崩散的起點。

陳俊志在多幅母親年輕與老年照片旁寫下新詮，在一張母親背對廟宇的小照中，註解「在氤氳的煙霧中逆著光站著。那種天地之大，卻無處容身的悲傷感不免也感染了我。」（頁 211）對應這張照片的是作者「記得」——但他又不確定其真假——母親曾在清晨帶著四個孩子逃家的畫面，逃家是否屬實已不重要，重要的是陳俊志代替母親道盡了清晨欲離家的氛圍，這張照片適足以對應出另外兩張體面的頭家娘形象，補說了母親不同心境，也就是堅強的老闆娘和脆弱的母親同時存在，陳俊志以不同的母親照拼湊出多層次的母親形象，展現對她的充分理解。

甚至面對他曾痛恨的父親亦如是，陳俊志審視姊姊的喪禮照片，當年他以爲在告別式仔細拍下亡女照的父親冷血，但重看照片的過程發現：「二十年前尚未衰老的父親，在逝去的長女棺木的另一頭，按下快門，拍下他還活著的三個兒女。」（頁 86）重看照片的當下，作者才領悟父親的鏡頭不僅聚焦死亡，同時記

²⁸（德）華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》（臺北：台灣攝影工作室，1998 年），頁 18。

錄了「還活著的三個兒女」，陳俊志從父親的冷漠中賦予新詮：生者猶在，逝者已不可追，新希望在新詮釋中蓬勃綻放。許綺玲就曾提及「在攝影行為中，父親／丈夫既然身為必要的現場操作者，就必須接受攝影強制的條件，不得不與母子群組分離，如此也必然成了日後影像中的缺席者。」²⁹所謂的「不得不」乃受限於攝影條件，而陳俊志在父親「不得不」的攝影姿態上賦予新意，在死亡場景上的冷血評價中，看到父親對三個活著兒女的瞬間記錄，隱含對父親的理解。

之所以能召喚理解，隱約和照片具有的死亡象徵有關，尤其父親獨自拍遺照對陳俊志產生了強烈衝擊。蘇珊·宋姐曾以「死亡的提醒物」（頁 14）、「死亡帳本」（頁 81）形容照片，更進一步詮釋：

正如照片的運用是一種死亡的提醒這種蠱惑，它也是一種感傷的邀約，照片經由盯住過去時光的普遍化的淒惻感人力量，使過去變成溫柔關注的對象，湊攏了道德的區別，解除了歷史判斷的武裝。（頁 82）

此處的死亡不一定指肉體消亡，也包含光陰流逝及人事變遷，觀看照片的同時也提醒自身死亡的真實存在，不僅是照片中的故人，更強化了所有人事皆會成為歷史的事實，這種瞬間衝擊的無常感，或許正召喚了「淒惻感人力量」，進一步達致「解除了歷史判斷的武裝」，更別提父親單獨拍遺照和拍姊姊遺體的照片，其中已蘊含死亡意象，原本父親的冷血旁觀，變成作者「溫柔關注的對象」，在死亡命題之前，原先的批判一一解除，如同陳俊志以「鬼魂重返家屋」（頁 11）形容創作及整理照片過程，原先的頑強恨意在觀看照片的過程中逐一變化，同樣也抽離出「我」自以為是的視角，彷彿幽靈俯瞰原先椎心的事件，這也貼合了羅蘭巴特的觀點，他曾指出照片中被攝者「我」其實包含多重層次，甚至按下快門瞬間，「我」既非主體亦非客體，而是幽靈。³⁰以上援用的攝影論述皆指出照片內蘊

²⁹ 許綺玲：〈變化中的家庭形象（1970-1990）：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，頁 22。

³⁰ （法）羅蘭巴特著，許綺玲譯：《明室·攝影札記》（臺北：台灣攝影工作室，1997年），頁 23。

的死亡意象，不禁令筆者思索陳俊志之所以能消解對父親的恨，多少也來自於觀看照片的過程，照片中的過去式普遍警醒了觀者對於消逝的體會，無常感卸除了原先的批判，凝視歷史的過程自然誕生出理解的可能。

自詡為電影少年的陳俊志以電影院為喻，形容「光亮的影像讓所有人進入一個被拯救的世界，填滿欠缺與心底的黑洞。」（頁 45）或許正因影像拯救了他，《台北爸爸，紐約媽媽》中有不少影像相關的譬喻，他形容生命是「複雜難解的通俗劇」（頁 13），時間是「絕不手軟的剪接師」（頁 203）；男同志的叫喊「慢慢流溢進我慾望的觀景窗」（頁 100）；即使寫父親痛罵自己同志身份有辱家風，也將辱罵形容成「像模仿一個寫壞的劇本」（頁 158）——再度看到劇場形塑的敘事距離，抽離的語境又回應了作者所謂的「被拯救」，以此重新面對「膠捲一樣的記憶」（頁 136）。陳俊志的敘事具強烈影像感，張瑞芬以「像電影手法一樣迂迴」來形容，其中的「迂迴」或可理解為敘事策略，包括人稱使用、劇場空間，再加上觀看照片的新詮，皆形塑了觀看往事的濾鏡，尖銳過往經柔膠處理而溫和。曾秀萍研究陳俊志「同志三部曲」紀錄片時，特別指出《無偶之家》（2005）中敘事策略的轉變，從最初的陽光自信到直接處理負面情感，指出他的觀看距離與剪接方式較前期更為沈澱，節奏和氛圍也相對舒緩，³¹雖是文字敘事，當回看的不再是其他男同志而是自己的家時，陳俊志延續影像敘事策略，謹慎調整觀看距離。

陳俊志也用剪接概念讀《袒露的心》，他以羅賓·威廉斯《最後剪接師》為喻，³²說明平路的往事回顧相當具攝影感。確實如此，《袒露的心》充溢不少攝影意象，書中描述她腦海裡反覆「剪輯臨終的那一瞬」（頁 207），寫瀰漫死亡色彩的夢境，則以大難來臨的「預告片」形容；為何寫作此書，她的理由是倘若不寫，聽聞此事的人以為是編出來，「甚至以為它適合八點檔連續劇？」（頁 193）此書使用的照片不多，用到的也多屬模糊，³³相較於此，平路以文字為逝去的童年攝

³¹ 曾秀萍：〈驕傲現身下的負面情感：陳俊志「同志三部曲」紀錄片的幸福政治及其反思〉，頁 95。

³² 陳俊志：〈人生實難，且聽一首完整的歌〉，《袒露的心》，頁 241。

³³ 包括已經出現於《我凝視》中一張戴帽、著連身洋裝的女孩背影，以及頁 223 夾雜著平路各人生階段的照片：與父母孩子、結婚照和獨照，其中三張照片設計成封面，然皆刻意模糊面容，暗示家族照的可有可無。

像，「鏡頭」兩字頻繁出現於文本，作者回憶幼年與父親的互動時說：「那是重溫了千百次的經典鏡頭」，提到攝影師亞維東用照片記錄癌末父親時，形容「那一組（如果是）須與不失的連續鏡頭」（頁 37）；又如說出真相的早晨前，她形容如同「數位攝影按下快門」，「從此可以拉近拉遠，模糊的變得清晰，現出背景裡的大小顆粒，包括原來被眼睛忽略的細節。」（頁 58）擬鏡頭語彙重複出現，顯示平路描述記憶前得先透過中介物——攝影機鏡頭——觀看，取代直面血色記憶。文中更多鏡頭的描摹：

有時候你想得入神，好似心裡有一個滑軌，鏡頭由遠而近，穿過往事的窗框，朝生母的方向繼續拉近。……

你的臆想中，鏡頭是仰角。百葉窗密密垂下，生母額頭映著一線光，一邊臉上是大片的暗影。……

下個鏡頭，生母一個人，睡在木板搭起的隔間，聽著主人房的聲響……（頁 107）

平路接連使用幾個「鏡頭」，想像她出生前，父母和生母如何擠在僻靜租屋處，經營兩女一男的「家」，以上虛構的記憶斷片，奇詭地充滿了飽和的感光色澤，除了空間場景，更多的是小說家揣摩三人行的內心劇場。彼得·路比形象化的將「觀點」形容成「攝影機鏡頭的位置」，³⁴鑲嵌於文本中的鏡頭看來僅是回憶框架，事實上展現了作家的觀點。那麼，平路的觀點為何？平路以想像填補三人同住的事實空隙，經歷遙遠事件中宛如非現實的片段，矛盾的是，攝影看來貼近甚至放大細節，卻反而創造觀看距離，如班雅明說，「對準那些隱藏於熟悉事物中的細節」（頁 20），平凡事物出現了非現實的空間，同時也提供觀者廣大的詮釋空間。

蘇珊·宋姐則說：「攝影意指一種立即的對於現實的接近，但這種立即接近

³⁴（美）傑克·哈特（Jack Hart）著，謝汝萱譯：《敘事弧：非虛構寫作完全指南》（臺北：遠足文化事業股份有限公司，2018年），頁 67。

的實踐的結果是另一種創造距離的方法」（頁 20），當平路有意識地將攝影機置入文本，形塑出觀看距離，當年三人相處的真相已不重要，重要的是平路藉此虛構出非現實場景，在此一充滿細節、具有遮蔽視野的中介物（百葉窗、木板隔間）裡，架設劇場空間，將當年生母的情緒充分展露，虛構成爲作者得以理解生母孤單的基礎，藉由設計出來的敘事策略方能達致。這也牽涉到散文虛實的議題，虛實既是散文書寫的重要命題，也是論者熱議的話題，亦即散文能否容許虛構？若可，能到什麼程度？周芬伶表示散文應寫真人真事，但在事件真實的基礎上，更著重於感情真實，更以個人的寫作經驗爲例：「我前期文章著重人事物的真實，後來文章以感情真實爲主，有時不免虛構。」³⁵柯裕棻的寫作經驗也大抵如是，她重讀自己過去「看似真實」的成長史，其實是「偽真實」，甚至坦承所寫的散文多虛構，不過由此也開展出真心最可貴的要旨：「散文一旦掙開寫實封印，天寬地闊不可方物，寫至真心一樣糾結，彷彿我識得他們。」³⁶

爲引出更多生母線索，平路將現實劇場化，甚至刻意安排親友聚會，所有漫談的話題都經過設計，由疏遠到逼近「生母是誰」的大惑，平路以「像極了心理劇的場景」形容自己、朋友和母親三人身處斗室的畫面，細寫真實的「非真實」：

三個人陷入奇異的恍惚。斷續的對話中，母親進入了恍神狀態，女祭司皮提雅在德爾菲神殿前的詭譎情境。迷離的光景裡，母親回到過去。那瞬間，母親臉上有某種探秘的亢奮。（頁 95）

平路將陷入回憶的三人現場喻成降靈會，於現實空間置入了異世界，讓在場者似乎不在場——文中的神情恍惚、對話斷續、光景迷離——或將三人的對話形塑成舞台，不僅讓書寫當下的平路先形成有距離的看視，也將自我生命主體外化成被觀看的客體，傳遞給讀者劇場式的觀看感。再者，又於三人之外，另安插了女祭

³⁵ 周芬伶：〈散文十問〉，《散文課》（臺北：九歌出版社有限公司，2014年），頁 16。

³⁶ 柯裕棻：〈序——真實的代換式〉，《洪荒三疊》（臺北：九歌出版社有限公司，2013年），頁 10-11。

司皮提雅，另加註解，因此從內容到形式，雙重營構了既被看視、又阻斷讀者閱讀的奇異畫面，再搭配第二人稱「你」的聲調，在讀者終於要從母親口中引出線索的期待中，平路降下層層布幕，施放煙霧，形塑舞台效果。文中安置劇場式的觀看距離，模糊了真實與虛構，甚至已成為當代人理解現實的方式，誠如蘇珊·宋妲所言，當人們說「似乎像一場電影」，其實「是為了解釋它有多真實，（其他各種描述似乎不足以達成）。」（頁 210）回看平路使用攝影和戲劇的相關形容，亦可看出她將身世故事藉由「鏡頭」拉長觀看距離的同時，其實正想強調的是：「我不是我母親生的」這乍看下「非現實」的事竟是真的，如同張瑞芬也用「真實得無法相信」來形容陳俊志筆下宛如通俗劇的家族史竟是多麼真實。（頁 121）

長期任職媒體，平路深諳媒體的獵奇與嗜血，了解媒體簡單化和娛樂化的操作，但她總能從冷靜客觀的角度，透徹地看到有別於主流、世俗的觀點，無論是「香爐事件」還是「老少配」，她皆提出有力且獨特的視角，³⁷因此有意識地採不同視角似乎是平路一向的寫作特點，甚至「鏡頭」出現在平路較早的散文集中，如《我凝視》寫余紀忠的死亡，遂可看出平路「瞻仰」遺體的角度特別，不僅從棺木中襯著紅緞子被面的布料、乾冰噴霧中感受到「舞台效果」，全篇更從鼻毛切入：鼻毛與遺體，局部與大體，形成反差對照，³⁸談到鼻毛，更不能忽略平路在《行道天涯》中如何將國父孫中山從神壇請下來，在正史的英雄形象上填補血肉，因此平路從宋慶齡的回憶寫暮年的國父的鼻毛、鼻屎、放出臭氣的口涎和黏滯的皮肉。³⁹不僅如此，看國際知名刑事專家李昌鈺也看他的「腳」，從他穿著的長靴寫到他所偵破的辛普森刑案中的腳印，⁴⁰無論是鼻毛還是腳等身體末端，皆象徵著

³⁷ 平路：《女人權力》（臺北：聯合文學出版有限公司，1998年），頁66。平路：《浪漫不浪漫》（臺北：聯合文學出版有限公司，2007年），頁19-22。

³⁸ 平路寫到：「蓋著紅緞子被面，紅通通地豔光四射，這種布料一向給人不真實的感覺，像是舞台效果。」又說：「經常坐在余先生跟前，隔著那張大書桌，我也想著老先生鼻孔裡微露的鼻毛。」平路：〈死亡像什麼？〉，《我凝視》，頁42。

³⁹ 平路：《行道天涯》（臺北：聯合文學出版有限公司，1995年），頁66。

⁴⁰ 平路：〈上帝的骰子〉，《我凝視》，頁192。

平路一向擅長從細微處看整體，攝影機的架設角度形塑其觀點，具多年媒體經驗的平路之「看」深具舞台效果。劇場式的觀看類似〈月娥〉的讀劇畫面，當時此作尚未被改編成舞台劇，但陳俊志已將自身置入舞台，層層堆疊出的距離似乎也保留了回憶傷痛的轉圜空間，雖說「人生如戲」已是老生常談，但若揭露的是自己的成長痛，高度細緻的寫作策略遂成關鍵，而攝影鏡頭語彙的嵌入，讓自我的生命外化，同時作為被觀看的對象，在「切身相關」與「事不關己」之間，形成了彈性距離和緩解空間，有助於作者再現記憶。即便《袒露的心》使用的照片寡少，模糊並置的處理方式也讓讀者感覺作者意不在用照片說故事，反倒是文中鑲嵌的攝影鏡頭，讓平路優游於虛實之間，在記憶與現實的空隙中，完成「將敘事連成一氣」的任務，故事性和戲劇張力更加飽滿。

當作者凝視舊照，時間差和照片未能說盡的空隙，形成了作者新詮的空間，照片中蘊涵的死亡意象，讓導演陳俊志「剪接」記憶的同時，增生更多理解的補白，尤其面對父親所拍的遺照和姊姊告別式的照片，父親身為攝影師的身不由己，也讓陳俊志對他的「冷血」轉化成「不得不」的詮釋。對平路而言，尋找真相的過程中，一方面將鏡頭鑲嵌進文本，代替了返回現場的目光，以想像重建父母、生母三人行的內心戲，更進一步虛設出劇場場景，誘引母親說出身世真相。如同傑克·哈特（Jack Hart）說：「電影鏡頭只能透露外在現實，顯示外在觀察者所能看見的事物，平面文字卻能探索人心不為人知的那一面」，⁴¹較諸於照片，文本中的擬影像語言和鏡頭鑲嵌可能更具效果，當平路和陳俊志熟練操作文字鏡頭，形塑出新的觀視距離，當舞台施設妥善，化身為「你」或「他」的「我」（平路和陳俊志）方從一層又一層的敘事煙幕中現身。

五、結論：以敘事技藝袒露傷痛記憶

平路在《袒露的心》指出「問題在於敘事」，陳俊志也在《台北爸爸，紐約媽媽》中，發現拼組斷片的回憶實屬艱難，就平路而言，不僅是還原真相，要在

⁴¹ （美）傑克·哈特（Jack Hart）著，謝汝萱譯：《敘事弧：非虛構寫作完全指南》，頁196。

相隔數年後重建回憶，貼近「真相」更顯無能和徒勞，對陳俊志來說也是如此，因童年碎裂成斷代史。綜上所述，面對時間所帶來的遺忘，平路努力將敘事連成一氣，陳俊志也「用盡力氣尋找邏輯的鎖鍊」，實際上卻巧妙利用更為跳躍或流速不均的時間描述，夾雜「你」、「他」、「我」的人稱替用，加上陳俊志使用印刷字體和括號交錯，平路則引述他人和自我文本，進而搭配鑲嵌於文本中的鏡頭和擬攝影語言，代替述說創傷的敘事者「我」的現身，讓「我」在貼近身世真相和創痛記憶的現場，藏身於層層布幕之後，因此，袒露的心其實並不赤裸，那是複雜的敘事技藝展現；又即使陳俊志在書中揭露親朋好友本名，看似無所顧忌，在寫父母離異與成長傷痛時，也需動用多重敘事策略，在設定好布幕的舞台上袒露。換言之，當作者選擇縱情袒露之前，也必須在文本中架設一個舞台、劇場，再將準備說真話的自己放入其中，藉由敘事策略完成袒露之任務，這也是散文寫作者面對傷痛記憶的處理方式，畢竟所寫的對象除了自己，還有尚未離世的親友，對散文書寫者而言，多少會有說真話的壓力及諸多考量。其次，在「散文崇尚真實」的前提下，說真話之艱難也在於不同寫作者對「真實」的定義，以及遺忘消抹或削弱了真實的內涵，如此一來，這些敘事策略無形中竟形成了真心的遮蔽，暗示儘管作者費盡力氣挖掘，終究無法達致全然袒露，那多少已超越敘事之外，指向了內心活動之幽微、記憶運作之複雜。

因此，面對敘事之難，平路和陳俊志熟練展現了敘事策略的操演——別忘了平路是小說家，也多年任職媒體，陳俊志則是導演和剪接師，他曾形容關閉攝影機之後的剪接過程，爲了「尋找故事成形的線條，勾勒結構，挑戰敘事的底線」（頁 36），不能陷在其中要角的視野，「鏡頭」要更往上拉高，從一個置高點向下俯瞰：

（如果有一個更全能的敘事者蹲踞山頂，俯視這一切分析、記事、結構、佈局……沒有情緒地看著相隔三十年的我的記憶和他的覺醒。）你和我和他，和這個巨大的全能者，隔著時間的紗幕怒目逼視，或聲息相聞，或凝神猜測，像彼此監視提防的間諜，在時間的羊皮紙上沙沙刷過，在大腦皮層寫下複雜的密碼。（頁 45）

這個段落很能表述陳俊志的敘事策略：隔著時間差，過往的陳俊志以「你和我和他」不同的人稱現身，試圖扮演全能敘事者的、書寫當下的陳俊志，則不斷調整審視的鏡頭，寫在大腦皮層同時也出版印刷成文字的記憶，透過人稱選擇、文本引用、調整印刷字體、補充說明的括號和劇場式的觀看，費盡力氣安置所謂的密碼，為接下來揭露備妥前置作業。同樣地，擔心在敘事過程中「迷路」——事實上卻頻頻帶讀者迷路——的平路，也佈下了重重敘事機關——如同她寫到的「痕跡」、「線索」、「足跡」、「腳印」——讓讀者依循身世之途一一挖掘，袒露真心、展示回憶的敘事技藝，以此代替「我」直接現身的難題。

以上是針對作者如何在讀者面前現身，更進一步，敘事策略何以達致作者與家人間最終的和解與理解？平路感嘆時間差混淆了她對事件的排序理解，無法判斷究竟事件形塑認知進而成為敘事，還是為了讓敘事具邏輯性和合理性，回頭揀選相應的事件，然時間脫序的結論正巧妙呼應暮年父親的時空錯亂，且她頻頻借用其他作品主角之對白和情節，作為坦承的潛台詞，也有效詮釋了她對父親不能表達的理解。至於對她所畏懼甚至欲反叛的母親，間接的人稱使用一方面擴大了距離，讓糾葛情感不至於干擾表述，另一方面卻也跳脫了「我」的視角，從女人而非母親的角度理解母親。陳俊志則藉重新整理父母照片，在重看照片的「隔岸相望」中，產生了新詮，當家庭成為被凝視的對象物，觀者從「似曾相識」轉成「疏異情怯」，旁觀和劇場式的觀看，拉開並淡化了情緒糾葛，照片的使用與重詮，也成為理解父母的新契機。因此，運用敘事技巧如使用不同人稱、將場景劇場化，或也接近敘事治療的臨床方法，諮商者以「外化的對話」引導來訪者「將熟悉的事物陌生化」，設計問題讓對方將敘說事件的自己想像成另一個人，⁴²除了避免訴說艱難之外，也有從非主流的角度看待自我成長，2015年書寫家族及老病父親的郭強生在《何不認真來悲傷》中，亦混用不同人稱，追索受苦陳年往事和創傷之同時，也進行自我對話。⁴³

⁴² (澳) 麥克·懷特 (Michael White) 著，徐曉珮譯：《故事·解構·再建構：麥克·懷特敘事治療精選集》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2018年），頁51及59。

⁴³ 郭強生在《何不認真來悲傷》中也有「你」、「他」、「我」交替對話，但皆指敘事者「我」，區隔不同時間點的自己。郭強生：《何不認真來悲傷》（臺北：遠見天下文化出版股份有限公司，2015年），頁38。

《袒露的心》最後一句為：「糾結的已經過去，今後每一刻，你都該當歡喜。」（頁 222）《台北爸爸，紐約媽媽》進入正文前的獨白也已為揭露自他的敘事總結：「一個新的家屋浮現。我隔著光望去，滿心感激。」所謂的「光」，不僅象徵正向發展，更有透過攝影作為中介的意味。袒露前的遲疑不安，經過敘事時間跳躍、人稱選擇、文本引用、照片使用和鏡頭語彙製造出有距離的觀看效果，敘事者「我」才迎來最終的理解，重新擁抱重寫後的新的家屋。

徵引書目

一、近人論著

(一) 專書

- 平路：《行道天涯》（臺北：聯合文學出版有限公司，1995 年）。
- 平路：《女人權力》（臺北：聯合文學出版有限公司，1998 年）。
- 平路：《浪漫不浪漫》（臺北：聯合文學出版有限公司，2007 年）。
- 平路：《我凝視》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2012 年）。
- 平路：《袒露的心》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2017 年）。
- 周芬伶：《散文課》（臺北：九歌出版社有限公司，2014 年）。
- 柯裕棻：《洪荒三疊》（臺北：九歌出版社有限公司，2013 年）。
- 陳俊志：《台北爸爸，紐約媽媽》（臺北：時報出版企業股份有限公司，2011 年）。
- 郭強生：《何不認真來悲傷》（臺北：遠見天下文化出版股份有限公司，2015 年）。
- 董成瑜：《華麗的告解》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2016 年）。
- 龍應台：《目送》（臺北：時報出版企業股份有限公司，2008 年）。
- （加）瑪格莉特·愛特伍（Margaret Atwood）著，嚴韻譯：《與死者協商：瑪格莉特·愛特伍談寫作》（臺北：麥田出版，2010 年）。
- （法）羅蘭巴特著，許綺玲譯：《明室·攝影札記》（臺北：台灣攝影工作室，1997 年）。
- （美）蘇珊·宋妲（Susan Sontag），黃翰荻譯：《論攝影》（臺北：唐山出版

社，1997年）。

- (美)傑克·哈特(Jack Hart)著，謝汝萱譯：《敘事弧：非虛構寫作完全指南》(臺北：遠足文化事業股份有限公司，2018年)。
- (美)威廉·金瑟(William Zinsser)著，劉泗翰譯：《非虛構寫作指南》(臺北：城邦文化事業股份有限公司，2018年)。
- (德)華特·班雅明(Walter Benjamin)著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》(臺北：台灣攝影工作室，1998年)。
- (德)安伯托·艾可(Umberto Eco)著，黃寤蘭譯：《悠遊小說林》(臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年)。
- (澳)麥克·懷特(Michael White)著，徐曉珮譯：《故事·解構·再建構：麥克·懷特敘事治療精選集》(臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2018年)。

(二)期刊論文

- 許綺玲：〈變化中的家庭形象(1970-1990)：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材〉，《文化研究》(2006年3月)，頁9-40。(DOI:10.6752/JCS.200603_(2).0002)
- 張瑞芬：〈美麗少年，月之暗面——評介陳俊志《台北爸爸，紐約媽媽》〉，《文訊》第305期(2011年3月)，頁120-121。(DOI:10.29919/WTL.201205.0005)
- 曾秀萍：〈驕傲現身下的負面情感：陳俊志「同志三部曲」紀錄片的幸福政治及其反思〉，《台灣文學研究學報》第23期(2016年10月)，頁69-103。(DOI:10.29876/ATNNUA.201212.0003)
- 顏訥：〈貼著窗玻璃的小說家——專訪平路〉，《文訊》第362期(2015年12月)，頁44-47。(DOI:10.6637/CWLQ.1984.12(10).50-59)
- 顏訥：〈平路演講 文學是今生的修行〉，《文訊》第350期(2014年12月)，頁118-124。(DOI:10.6637/CWLQ.1982.11(5).159-159)

Time, Person, and Lens: Narrative Strategies in “Naked Heart” and “Taipei Dad, New York Mom”

Li, Hsin-Lun

Associate Professor, Department of Chinese Literature,
National Central University

Abstract

Ping Lu (1953-) explores the truth of his personal background in “Naked Heart” (2017). She not only seeks to find her birth mom, but also curiously explores the limit of naked expression of words; Chen Chung Je (1967-2018) on the other hand, explores the family traumas and growth experiences in “Taipei Dad, New York Mom” (2011). Both writings bravely expose the traumas they experience to the bystanders, however, if taking a closer look, these “naked” personal growth experience and family traumas, actually are carefully “covered” by narrative strategies.

Therefore, this article attempts to analyze how novelist Ping Lu and Director Chen Chung Je use repetitive techniques to convey family stories, apparently exposing their backgrounds and traumas through essays, but creating more dynamic, disorder time series as the writers attempt to clarify causality of past events. With the addition of second and third person, and dialogs with alternative characters, the essays gave birth to more “he” and “she” narratives. Additionally, the writers employ photographic and theatrical terminologies to establish a stage-like atmosphere for the events, as if to build up curtains

for a stage-play, thus exposing the writers' "self" within safe narrative boundaries.

Ping Lu uses disordered time expressions to coordinate with her father's disordered time; while Chen Chung Je attempts to re-establish meanings to photos with intrinsic death symbols. The "settlements" thus are not quick emotional or expressive conclusions, but rather the achievements of layered narrative strategies.

Keywords: Ping Lu, Chen Chung Je, Time, Family Photos, Person