

東 海 大 學
中國文學系碩士班
碩士論文

死亡與迴響——賴香吟《其後それから》
中的倖存者書寫

指導教授：周芬伶教授

研 究 生：藍舸方

中華民國 107 年 6 月

東 海 大 學
中國文學系碩士班
碩士論文

死亡與迴響——賴香吟《其後それから》

中的倖存者書寫

指導教授：周芬伶教授

研 究 生：藍舸方

中華民國 107 年 6 月

致謝辭

正如我這篇的核心內容，它也是我此期間的環形監獄。被其牽引、捆綁、左右我的一切思維，而這一切，在我完筆之時，將得以讓渡於我更多的自由。

「對於死亡，活著是種錯覺，對於活著，死亡是種幻想。」在我書寫論文的這段日子裡，受到無數人的幫忙，也深刻感受到受他人支持的力量，最困難的時刻，陪在身邊的人對我說了這樣一句話，彷彿我論文尚未完結時，對方便已理解我想處理的核心之一。在不長不短的日子裡，能得到理解之人，我由衷感激。

謝謝愛人們，我會繼續在夢裡與你們拼命狂歡。

摘要

賴香吟的小說向來都有一個虛擬的對話對象，敘事者對自我處境的懷疑與不間斷的自我叩問，顯現一種主體不停的再定位傾向，並在定位的過程中思索時代的清晰樣貌。這樣的現象，在賴香吟面對至親好友的死亡時，更是清晰且深刻的表現在其沉潛多年後寫就的長篇小說《其後それから》當中。死亡，做為難以理解的具體事實衝擊著賴香吟，比當年初入大學，理解關於這座島嶼曾發生過的眾多血色歷史更加貼近作者本身，於是需要拉出距離的渴求就越發強烈且艱難。賴香吟寫作的主題有其一致性，本文試圖以相對貼近其個人經歷的小說《其後それから》做為主要試圖解析的對象，探討被死者入侵的現象，而這種現象會以一種空間的形式建構，我認為有小迴旋、大迴旋到超迴旋的進程。本文將深入解析此種空間建構的進程：從最初相遇時的意象投射，因回顧的不可能而出現的小迴旋；到事件發生後產生的巨大死亡陰影，導致倖存者對虛擬封閉空間的需求性。建構空間的同時，對已死之人產生的儀式化過程，以及對倖存者造成的停滯狀態(無法推進的個人時間意識，以一種外顯的方式表現，如失語。)，兩者互相影響、互相建構著彼此的主體性，形成更龐大的雙子迴旋。在本文的例子裡，最後得以解除此死者的神聖性與停滯空間的是另一神聖之死，以佔據倖存者生活中重要程度、代表一定神聖想像之人(父親)的破滅，更大的死亡促成了超越性的迴旋，將虛擬空間中的虛擬臉孔拉回倖存者的時間現實，使巨大的想像回歸為純粹的回憶，取回自己現實中肉身的感知，不再攜帶鬼魂宿於活人的領域當中。

關鍵詞：死亡、雙子迴旋、賴香吟、倖存者、空間性

Death and Its Resounding-The Discussion on the Writing Survival of Xiang-Yin Lai's "Thereafter"

Abstract

In the novel of Xiang-Yin Lai, there will always be a virtual communication object. The narrators will doubt about their own situations and ask themselves ceaselessly. These will demonstrate a non-stop re-defined tendency of the subjectivity, and it will think about the clear appearance of the era during the process of definition. When Xiang-Yin Lai faced the death of her friends and family, this phenomenon performed clearly and deeply in the long novel, *And then*, which was written after she was at her low ebb for many years. Death was an unexplainable specific fact that impact Xiang-Yin Lai, and it was closer to herself than realizing the bloody history that happened in this island while she entered the university. So the desire for the need of realizing objectively was much stronger and more difficult. The writing topics of Xiang-Yin Lai have a consistency, so I try to use her novel, *And then*, as the main analyzing object, which is relatively closer to her personal experience. And I discuss the phenomenon that invaded by the departed, which will be constructed by a form of space. I consider that there will be an evolution from small-return, large-return to ultra-return. In this article, I will thoroughly analyze this evolution of space construction from the small-return formed by the irrecoverable memory of the first encounter to the large death shadow that formed after the event happens, which results in the need for a virtual closed space of the survivors. While constructing the space, there will form a larger twin-return, which is influenced by the ceremonialization of the departed and the stagnant condition of the survivors. In the examples of this article, relieving the myth and stagnant space of this departed is the death of another myth. The broken of the myth for someone who occupy the survivor's life a lot will cause the ultra-return, which will return the survivors back to the reality, make the imagination return to the pure memory, and retrieve their physical consciousness. So that the survivors will not take along the departed in the alive human field.

Keywords : death, twin-return, Xiang-Yin Lai, survivor, space

目次

第一章 緒論	7
第一節、研究動機與目的	7
第二節、前行研究	13
第三節、研究架構、方法與展望	17
第二章 雙子迴旋：邱妙津與賴香吟的互涉關係	21
第一節、互涉之前：模糊的主體與其觀看方式	23
第二節、互涉與互設：顯性的雙子迴旋	30
第三節、隱性的雙子迴旋	41
第四節、時空迴旋的形成與凝滯輪迴	44
第三章 死者儀式化的過程：封閉的房間	49
第一節、個體與房間	50
第二節、廢墟與倖存者意識	51
第三節、書寫死亡的維度：倖存者筆下的維度轉換	53
第四節、環繞死者的敘述嘗試與其神聖性	56
第五節、封閉房間的完成	62
第四章 凝視與規訓：倖存者的環形監獄	68
第一節、不在場的在場者	69
第二節、「被凝視」的需求	73
第三節、獻／現身：無處不在的觀看與懲罰的形成	80
第四節、死亡與離開的差異性	82
第五章 罪的對辭：死亡的雙重性與空間的再構	85

第一節、切分點：《其後》中的相對性·····	86
第二節、父親之死：死亡的雙重性與罪咎感·····	91
第三節、超迴旋：空間的超越與再建構·····	94
第六章 結語	
魂魄與肉身相：聲音的流轉 ·····	97
第一節、魂魄與肉身相·····	98
第二節、樹洞的需索與成形·····	101
第三節、我河·····	104
第四節、總結·····	106
七 參考文獻 ·····	107
八 附錄 ·····	111

第一章 緒論

第一節、研究動機與目的

(一) 問題的起點

「我」為何者？

這樣的問題，顯現在眾多的文學、哲學、創作或者研究、人類學或者科學、各式階層、年輕或者將死去的……有人選擇終其一生追逐答案，有人選擇拋棄疑問，以行動疊加頭銜在自己身上(追逐權力的王者、追逐金錢的企業家)，讓結果化約為「我」的象徵。然而，這樣的提問，即使被忽略了，仍舊潛伏於某處，人難以逃脫這個問題的叩問，而這問題清楚顯現出來的時刻，通常現身於一個人親眼目睹死亡以後，或者自我遭遇頻死的時刻，死亡的現象告知目擊者(無論是遭遇他人或自我的死亡，反身回來的叩問總是關於自我的死亡危機，自我目擊了自我可能死亡的時刻)身而為人的共同命運：一種狹帶破壞性的未知、自我世界崩壞的危機意識、理解的徒勞與無能。在所有生命的積極性前，死亡本身嘲笑著一切行動。

這樣的問題，在賴香吟《其後それから》中的書寫中，呈現出關於倖存者面對親近之人死亡的方式，亦預告著兩種死亡將接近自身的樣態：一是死亡本身在自己的生活中親密的展演，提醒死亡發生的可能與其無所不在，一種眾人皆身為凡人的提醒。二是親近之人身上帶著與自己共同的回憶，且這回憶通常是更為深刻且獨特的，有著一定程度上的私密性，意味著這回憶可能是除了對方與自己之外即無人知曉的記憶，當對方死去，代表此段回憶被翻出時將無人回應，變成孤獨的喃喃自語，沒有可供確認回憶確實發生的對象，回憶的真實性開始遭到動搖。為了回應這個真實性本身，在失去外在的對話對象後，自我會抗拒接受此一真實消逝的事實，進而以自己的方式創造一個對象物，小至停頓下來，追憶過去曾發生的事件，陷入、構築那個再也無法回去的時空(即使回到現場，現場仍是過去的殘餘)，大至建構一個已經不存在於此間的對話對象，用自己的思緒塑造對象物，對其說話。會有這樣的觀察，源於每日可見的種種新聞、網路上快速傳播的各種信息，顯示著人面對死亡意外時第一時間產生的抗拒

感，或者自己與周遭朋友的經驗，也都有著抗拒離開某一時期、某段回憶，而不停產生的重返現象。根據此番大多數人共有的經驗，本文將主要的聚焦點置於引起反應最強烈的至親好友之死，尤其是自殺的事件又比意外致命更容易挫折留下來的人，意外有明顯的殺人者，提供被遺留的人追討答案的管道，然而，自殺者的殺人者與喪命的人合而為一，沒有辦法得到肯定的答案，詰問只能朝向相對不明確的體制、周遭之人，以及自己。在這不知覺間，自我慢慢的變成死者的代言人(但永不可能是的矛盾也存在著)，在自我當中漸漸產生起模擬死者的存在物，死者的影子入侵了自我，形成一個巨大的空洞。

被死者入侵的現象，並非只發生在賴香吟(或其所致力思考的主題)身上，所有古今中外的寫作所關注的焦點，無論以詩歌、文章、小說等等形式表現，相當多的部分都探討著「傷逝」的主題，大至《紅樓夢》，對整個繁華的描述與其流動，那些生動的描述，不也不斷地提醒著讀者繁華逝去的必然性？無論直面的書寫傷逝，或是以描寫逝去的反面端，也就是未逝以前的一切當下，仍是指向傷逝。書寫本身即有這種時差的矛盾性在其中：被書寫的是存在的瞬間，但總是與閱讀者或寫作者之間保持著「時差」。而小至最貼切個人的，從書寫的開端亦可觀察：許多第一篇有意識的寫作，不都是以至親的死亡帶來的衝擊開始嗎？或者，在專事寫作的人身上，不都可以看到思索死亡的暗影在閃爍？那是活著的人就已經本能理解的一種必然，生本身即挾帶著死亡同行。在諸多的例子當中，本文選擇了自殺者的倖存親友作為主要探討對象，倖存者更接近生死瞬間的意識，相較於其他人，倖存者不得不面對死的必然性，且難以忽略，因為這份死亡還挾帶著最直接的意外性，而意外亦是死亡本質的一部分，意外是讓人沒有心理準備的發生，人的存活本身，原本即時時刻刻在面對死的意外存在，它每個時刻都蠢蠢欲動，只是自我選擇忽略，在死的包圍之下選擇僅面向生，而不欲意會背面的死亡。

在廣義的範圍裡來說，所有目前的活物都是倖存者，人類尤其是倖存者的代表物，懷胎的時間長過於其它動物、擁有生活自理能力的培養時間也相當長，在這過程當中，每一刻生存的表現，都說明了正新越過了一個死亡的召喚。倖存者是矛盾與最

大反差的集合體，有意識的感覺到身上的死物(來自於死去他人之影)，亦在生活當中不斷地活著，這份死物，既與自己相關，又不完全是直接指向自我個體的死亡。

為何倖存者總會不斷受到死去之人的影響？除了不想讓死者死去之外，同時也質疑自己為何是活下來的人，這當中有著雙重質疑，或者以死者做為自己定位的基準，然而這會形成一種試圖挽回的狀態，但挽回本身又再次矛盾於生命的必死性，明知矛盾與不可能，人們在第一時間仍會進入此種自我矛盾的迴旋狀態裡，理性與感性的慣性在此產生衝突的光輝，為了安撫這種普遍的矛盾性，儀式的引導現出了它的必要性，儀式本身是一種經過計算的、理性的方式，然而它首先呼喚的，卻是人類的感性，與自我以外的他人、環境，產生共感。

人類眾多的儀式當中，葬禮一直是相當重要的一環，在臺灣，葬禮的某個環節被命名為「告別式」，告別是動詞，葬禮的葬也是動詞，但是以死者為核心舉辦的儀式，告別和葬都是無關乎死者本身的，死者是被告別與被葬的客體，實行動作的是與死者相關的生者，所以，葬禮為的是呼喚生者，而不是呼喚死者，聚集在同一葬禮上的生者所呼喚出的死者，有哪一個是全然合於死者本身呢？所以，被葬禮聚集起來進行儀式的生者，他們呼喚的是各自心中的死者，他們下葬的與告別的，其實是他們自己心中的一部分。而葬禮上(現代葬禮，照片成為替代死者的最高指標¹)凝視死者照片的時候，凝視的其實是自己，凝視自己心中某部分藉由死者在世時所構成的空間將不會再更新(那雙不會眨眼的眼睛，是否正在暗示一個永不暫停的深淵？)。

而倖存者得以倖存，並且回望那過去的自己（這裡的自己，已是另一個人），其後的自己是某種重生，但在這過程中，如何能夠將死者置於死亡之處？是否僅如紀傑克的說法：給予死者一個好的葬禮？(也是為了給自己一個好的葬禮，因為部分的自己已死去，卻沒有得到送葬。生者不會記得給生者送葬。)這是本文最主要想要探討出的過程，從形塑出心中的死者形象到過程，對倖存者本身有何影響，過程本身又是如何發展的，藉由文本的探討，可以回答出一些生者的現況。

人是空間到空間的感知者，繁複的五感構造了世界的認識，只是有的感官較為

¹ 出自羅蘭·巴特(Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺灣攝影工作室，1997年。

易見，有的則存在於比較隱微的地方，但它們仍舊存在著，並對空間性本身產生作用，在這脈絡下，人們也擅長使用空間性的方式去構造眾多思考，只是有意識或無意識的差別。從人類的各種藝術的進程，可以觀察到人對空間性的追求，從繪畫到今日的 3D 電影、現正發展中的 VR 技術等等，都是為了更細緻的表達空間的完整性。

死者留下的不只是刻痕，而是空間，而倖存者的部份主體喪失，試圖創造虛擬空間來保持完整性，但因為此一空間永無得到印證的可能，在倖存者意識到這一事實之前，為了維護此虛擬空間所做的努力，將會使它逐漸膨脹、擴充，追索而不得，且感覺自我無法停止這個追求，這個追求本身是否已經變成一種限制？而這份限制最主要來自於自我本身，卻不是為了自我的追求，而是為了一個還原的渴望，這份標準來自於自我心中那無時無刻觀看的眼晴，無論身在何處，都無法將這份限制、這份規則的實現拋開，因此構成了一種背負著罪名的旅程，這是否接近自我的「環形監獄」？如果是，又該怎麼破除這份監獄性的空間？這是本文最主要想要藉著文本探討出的核心。

(二)《其後それから》之光：研究文本的特殊性

書寫是將一個人自己置於那把我們和死亡，和已死的東西分開的距離。²

書寫本身，已有處理生與死之間的迴旋、矛盾、拉扯等等細緻的不可確定性，意義不停在生和死之間翻轉，難以定義，定義其一，悖反卻又隱隱若現。在這樣的性質下，文本內容若又直接探討生與死之間的樣態，造成的翻轉與流動性就更為激烈，以文字描寫的本身，又和於寫作者想要探討的生死本身，兩者互相襯托，看似沒有過多戲劇化情節的文字本身，內含的卻是人類戲劇性的本源，人有生死，因此有極致的擁有和失去，對存在本身的接受與反抗……。在臺灣文學裡，賴香吟的《其後それから》正有著這樣的特質，雖然在臺灣文學中，寫作者與寫作者彼此互相書寫對方、互相以對方的創作納入自己的寫作素材當中的情形並不算少數，但直接以文字影響對方的創作本身、生活以及讀者的觀感，這三者同時出現的狀況，就只有賴香吟與邱妙津這對友人，在文學中初起步時，就彼此切磋砥礪，對幾個文學的大匠有著共同的喜好，

² 藉著傅柯文集的編纂，可以看到許多當傅柯在談論寫作時，時常提起這個概念。

但彼此展現出來的文風卻又相當不同，一個擅長抽離地書寫，一個則擅長極細膩、極靠近自我的剖析方式，他們是彼此成長的夥伴也是導師。《其後それから》甫推出時，其定位對讀者亦十分曖昧，兩人彼此是對方文學的引薦者，有人因為邱妙津而開始閱讀賴香吟，也有人因為賴香吟而開始閱讀邱妙津，而對兩人特定幾本創作，也有著曖昧不明的定義，是散文或是小說都有人各執一詞，忽視作者本身定義的人大有人在。這樣的景況，恰好正符合了倖存者的狀態：既然身為倖存者，即是一種宣告，宣告在自我的生命中，背負了他人之死，自我當中住了死者，而且是顯明的。

直接以倖存者定義小說《其後》中「我」的狀態，源於小說本身的宣告，此詞來自於賴香吟小說中所提到的，是「倖存者」之書，這更加符合本文所想處理的各種關乎倖存者會有的狀態討論。

賴香吟於《其後》³的書背後註解著：「這並不是一本關於五月的書，而是關於我自己，其後與倖存之書。」⁴她明確地表示，這是一本從倖存者角度觀看過往的小說。倖存者，意味著劫後餘生，而一場災難過後，有其倖存者，也代表有其犧牲者，無論是作者賴香吟本人的經歷，或者是書中主要敘事者的事件敘述，這些言說本身，都如同賴香吟的註解本身所表明的，這些話語已無關小說中的角色五月，也無關於易被共同聯想的另一作家邱妙津，那些逝者已逝，災難過後所產生的話語，都是倖存者才有權力創造的言說，所有的文字被寫成的當下都是倖存者的文字，但，也唯有經歷過傷痛過後，與經歷本身拉開距離的同時，書寫才有可能，如同傅柯在《古典時期瘋狂史》中一開始即表明的：從沒有瘋子可以書寫出屬於瘋子的文學(因為瘋子已經不在「正常人」所建構出的語言系統之內)，世界上也不存在著屬於罹難者的文學(即使是影像，也只能顯現出災難的瞬間與殘存的遺跡，遺跡會給出災難發生時的詳細訊息，但也不能等同於死者在說話。)在災變過後，會出現的只有屬於倖存者的文學，活下來的人擁有言說的權力、在時間裡變化的權力，和死者擁有的(或者不該使用擁有這個詞？死者

³ 為求簡明，本文之後提起此小說篇名時，將會略去それから不寫。それから在日文中也是其後的意思，但至於為何賴香吟要在小說篇名後方加上日文，有一說是為了向夏目漱石的同名小說致敬，但本文認為，應也與「我」在事件發生時人位於日本有關。但因為本文並沒有要處理這部分的論題，所以才行省略。

⁴ 賴香吟，《其後》，封底引文。

不擁有)是不同的權力。

在賴香吟的小說中，無論是較偏向私小說形式的書寫，或者自早期書寫國族寓言而受到矚目的〈島〉、〈熱蘭遮〉，一直到近期的短篇小說集《翻譯者》中的最新作品⁵〈兩豆樹〉，都在向一個不在場的人說話，並且牽動敘事者的行動，藉由追尋不在場者的存在證明，故事的情節以此追尋為軸心展開。賴香吟的書寫方式也使她在書寫倖存的題材時，有著特殊的冷靜筆法，然而，在這筆法下壓抑著的情感卻因為冷靜的對比，更加顯現初倖存者的自我壓抑現象，相較於過去其他人描寫劫後餘生的作品，或多或少都傳遞出真人真事改編的前提，使讀者先相信其真實性，更容易投入情感。但《其後》以小說的分類出版，有著相當高的文學技巧，與文壇上偶有的紀實文學又有本質上的不同，過去的作品，無論是小說或是自傳體裁，都以貼近倖存者的強烈起伏情感為大宗，讓讀者跟隨情緒的感染力身歷其境，但《其後》並沒有這麼做，《其後》的文字以低頻的樣貌盤旋，它呼喚讀者的是其中的共鳴，音頻越低，共鳴的地方就會直指心臟，那是關於人與人之間的共同震盪，讀者或許不會召喚出戲劇化的場景，卻會召喚出個人空間，更加靠近死亡背後所指涉的意義，隨之擺盪，這是更靠近多數共感的寫作方式，它使讀者投入其中，而不只是站在一個知道這是他人的故事(因此無論再澎湃的情感與真實情節，對讀者而言都會抱持著：「但這與我應該無關。」的想法)的姿態閱讀、感動，但讀完之後，可能就再與自己無關。

(三) 賴香吟與邱妙津在文學上的特殊性

賴為邱的文學遺產代理人，甚至可以說成為邱妙津文學上的推手之一，從香港所拍攝的邱妙津紀錄片⁶中的訪談可知，賴香吟仍持續為邱妙津處理許多作品翻譯至國外的授權相關事務，這是一份龐大且耗時久遠的工作(也意味著賴香吟從不能自主的逃開、試圖暫時逃避這事件發生的事實，她總是會被拉回來，再次思考起她早夭的友人)。同樣身為小說寫作者的賴香吟，接收了邱妙津的文學遺產之後多年，又出版了描寫一個遭遇熱愛文學的青年作家之死的少女以及她之後的故事。根據當時網路上的

⁵ 但目前因為版權的合約問題，導致此本小說合集被下架。

⁶ 陳耀成，《蒙馬特·女書》(Death in Montmartre)，香港，2017
影片來源出自此處：<https://www.mplus.com.tw/article/1737>

討論，幾乎都會將邱妙津與賴香吟中的小說人物互相對照，而學者討論《其後》的時候，或多或少也各自提出針對兩人關係是否需要放在小說中討論的看法，無論是否討論，都顯示普遍大眾對兩人之間發生的事都有一定程度的認識，但也容易因此產生過多的解讀。實際上，若排除文本與現實間的互涉問題，邱妙津至今仍為多人所知，賴香吟身為遺稿的代理人也有相當重要的幫助，賴香吟決定推出的時間點，實際原因為何，賴香吟並不曾做過多的解釋，另一名研究者傅紀綱曾經提出此點，表明賴香吟推出的時間點，可能會導致一些研究者在研究相關資料時會喪失某些資料，但也理解賴香吟在對社會以及遺族處境的多重考量，而予以諒解。一個寫作者，處理同輩、情誼甚篤的另一位寫作者的遺稿(其中之一還是一本名為「遺書」的小說)，這種文字與文字之間互涉、現實與虛構體裁為主的書寫的互涉，在臺灣文壇上的關係都屬少見，尤其邱妙津在同志文學上又站在一個特殊的指標地，成為同志文學運動的教母級人物，在運動迅速的推動、變化的這些年，當賴香吟因自己的作品推出，讓邱妙津再次引起某些討論時，邱妙津的位置在此刻運動的象徵，又會有不一樣的解讀與影響出現。

第二節、前行研究

針對邱妙津與同志文學運動的部分，因為已有眾多前行研究討論，本文並不打算過於著墨，雖然《其後》中的角色五月也是同性戀身分，且書中「我」對於五月所處的時代以及後來運動造成的社會改變有所描寫，也曾對五月若還活著、或是成長在不同時代的處境有所思以及想像，但仍是較針對五月個人性的思考，作者並沒有要將重點著墨在運動與同志問題，《其後》的意義廣泛，既包納了男性、女性，也包納了各種不同性傾向的人物，但筆法描述都偏向單純直接的描寫，沒有針對性別問題有太多針砭，所以在本文中只在需要時略帶前提描述，並沒有置於主軸。但性別的研究仍是重要的，目前已有許多針對邱妙津所寫的文章，曾深刻的探討關於性別與社會運動之間的各種面向。

例如針對整個臺灣歷史與文學有著獨到見解、以後現代與後殖民為主軸觀察的

劉亮雅，在此塊有嚴謹細緻的涉獵，收錄於《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論⁷》中，各有一篇〈跨族群翻譯與歷史書寫——以李昂〈彩妝血祭〉與賴香吟〈翻譯者〉為例〉與〈鬼魅書寫——台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉各自對賴香吟與邱妙津兩位寫作者的作品中展現的社會與個人間的關係有所論述，緊密的鏈結兩人從社會一個人—社會思索間的關係與創作，而〈遲來的後殖民：賴香吟解嚴小說中的知識菁英和底層人民〉⁸更專論賴香吟一人。專事研究同性戀文學書寫的紀大偉，在收錄於《晚安巴比倫⁹》中的〈發現鱷魚——建構台灣女同性戀論述〉亦有社會與女同性戀之間的觀察，並對使用「手記」形式寫作與作者之間的關係，提出「手記」成為了敘事者的替代性生命的觀察。

《其後》出版的年份較晚，因此有直接探討《其後》本身的論文較少，多是合併與邱妙津一同論述，或者是在研究邱妙津時，將《其後》放進，成為另一份參考資料。本文分成三小節，簡述幾篇直接或間接討論到《其後》的論文與其論述：

(一)《其後》出版後的論文討論

收錄於世紀末華文文學國際學術研討會論文集的〈其後、倖存與意義——賴香吟《其後それから》中的命運與書寫行旅〉¹⁰，由蕭義玲所寫，是最直接且多面向探討《其後》本身的論文，針對倖存者與書寫之間，提出從五月之死到父親之死之間的圖景，並觀察、提出所謂的「文學孩子」，針對敘事者「我」慣習的概念式思考與對一群對文學抱持憧憬的年輕友人間的情誼做出一番探悉，而這被提高的概念隨五月之死而崩落，直到父親的死亡，才再次開啟救贖的道路。此篇論文提出的面向，尤其是父親的部分，也啟發本文，延續這點，本文試圖處理更多之所以為「文學孩子」，或之所以能被父親救贖的部分，帶入空間性的思考，探查其中建構而成的原因。

⁷ 劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，麥田出版，2006年。

⁸ 劉亮雅，〈遲來的後殖民：賴香吟解嚴小說中的知識菁英和底層人民〉，《中外文學》，第39卷第4期，2010年12月。

⁹ 紀大偉，《晚安巴比倫》，聯合文學，2014年。

¹⁰ 蕭義玲，〈其後、倖存與意義——賴香吟《其後それから》中的命運與書寫行旅〉，《世紀末華文文學國際學術研討會論文集》，東海大學，2013年11月23-24日，頁3-32。

鍾秩維的《媒介與自白——賴香吟文學中的個人和國族研究》¹¹中討論許多面向，以「互文性」作為主要核心，從賴香吟作品與邱妙津之間的關係等等面向在網路上的討論、到賴香吟歷年小說中自我書寫習慣與核心的沿襲做比較，進而討論《其後》中明顯可辨的其他作家，主要以夏目漱石和太宰治作為探討對象，分析小說中的連結和暗語。最末以《其後》小說收束中重要的父親形象與賴香吟向來關注的國族書寫做父性的連結與討論。

此篇論文的底蘊深厚，提出的觀點也有許多有趣的角度的，也有嘗試提出別緻思考的野心，但因為在學位論文的篇幅當中，似乎每一段落都還有可以更細緻、深刻的剖析與討論，當一個重大議題要被開展起來時，作者又將焦點移動到另一個龐大的議題，造成議題與議題間有些斷裂與發散，這是稍嫌可惜的地方。

另外直接針對《其後》所發表的論文為林予涵的〈不可承受之傷——論賴香吟《其後》的療癒風景〉¹²一篇，此篇論文簡單的敘述了小說中的「她」如何面對生命中死亡的創傷，將前因後果順過一次，但可能礙於篇幅，並沒有過多細緻的討論，而且直接將賴香吟與小說中的「她」畫上等號，忽略了賴香吟以小說創作的意義。

(二)邱妙津相關研究提及賴香吟部分

羅家辰所寫《寫實的縫隙——論邱妙津小說》¹³一文，主要爬梳邱文學系譜的形成，在賴香吟《其後》的部分，僅以部分內文為邱妙津下註解，直接將《其後》中的角色「五月」和邱妙津畫上等號，而無做詳細的剖析。但有製作表格發現「從上表的時間序列可以看出，邱妙津在創作《蒙馬特遺書》的同時，日記書寫的數量明顯下降，兩者的日期相互交錯，然而對比《蒙馬特遺書》的內容以及《邱妙津日記》的記錄，可以發現幾個稍有錯位的場景。」這個發現意味著，邱妙津創作時，是有意識將自己生活的紀錄與文學創作分開，雖內容有所交疊，卻不能全然用以互相補述，《蒙馬特遺書》是有意識地被再創造，只是多以邱的平素生活取材。邱對於自己的作品有很強

¹¹鍾秩維，《媒介與自白——賴香吟文學中的個人和國族研究》，台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2014年。

¹²林予涵，〈不可承受之傷——論賴香吟《其後》的療癒風景〉，《雲漢學刊》，成功大學中文研究所，第31期，2015年9月。

¹³羅家辰，《寫實的縫隙——論邱妙津小說》，元智大學中國語文學所碩士論文，2016年。

烈的意識，從日記中可以看見邱對於《遺書》的出版是有所計畫、期待的，但他從未描述過《日記》的出版，《遺書》與《日記》對邱而言，應是有著不同存在的意義。虛構與紀實對邱而言仍有分野，只是較多數創作者來得模糊。

傅紀綱《後現代視野下的邱妙津--以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》¹⁴主要以布希亞的擬像作為基礎，研究邱妙津藝術美學的模仿與再現，以及邱妙津本身在台灣的社會脈絡下，又形成另一種被追求著的擬仿物。其中細緻的比較了《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》跟《邱妙津日記》，比對兩者之間一虛一實中情節的轉換、書寫筆法的不同，並解析轉換的可能原因，但在比對後，有些流於道德準則上的批判，略為快速的定論。資料收集、訪問的補充十分仔細。在關於賴香吟身為邱妙津遺作管理者的身分有著肯定的見地，認為邱妙津在同志文學上的地位，有賴於賴香吟決定出版《蒙馬特遺書》、《邱妙津日記》的時機，但同時也點出較代表邱妙津本人歷史的《邱妙津日記》並未受太多討論，邱的文學取代作者本人，作者的歷史漸漸隨著他的死亡而被遺忘。傅紀綱的論點也在這幾年間得到證實，在他之後，專以《邱妙津日記》為中心討論的專論，就僅有巫珮琪於 2015 年清華大學台灣文學研究所發表的碩士論文《書寫欲望與主體實踐：以《邱妙津日記》為中心》一篇。

楊莉敏《書寫中的主體：邱妙津文學的危機與救贖》¹⁵中，亦對《其後》的書寫做了圖像式的觀察，為「危機」到「救贖」之間，爬梳了《其後》中的寫作，提供本文可做深思的觀察點。

(三)其他相關論文

劉淑貞《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》¹⁶一文，談及邱妙津的章節中，對於本文書寫儀式以及儀式帶來的召喚、神祇的建構……等方面提供了觀點，使本文能夠更好的切入儀式其中

¹⁴ 傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津--以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010年。

¹⁵ 楊莉敏，《書寫中的主體：邱妙津文學的危機與救贖》，東海大學中國文學研究所碩士論文，2013年。

¹⁶ 劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2008年。

的空間性；黃懿慧《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》¹⁷卷末所附與賴香吟的訪談稿，對於釐清本文中關於賴香吟書寫的思考與態度的理解有相當大的助益；祁立峰〈邱妙津密碼：對印刻版《蒙馬特遺書》中〈第十五書〉、〈第十九書〉的探析〉¹⁸一文，提出了版本上的問題，也使本文注意到了文本推介的時間、方式，以及研究方面受到影響的可能；黃錦樹〈嗨，同代人——賴香吟《其後》讀後〉¹⁹、〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉²⁰兩篇，則提出「內向世代」的考察，促使本文試圖剖析此內向的慾望其來何自。

第三節、研究架構、方法與展望

本文的重點在討論關於死亡所造成的「迴響」，所謂迴響的形成，首先所需要的就是一個空間的建立，有空間的形成，才能夠產生迴響，而迴響所表現的樣貌是來來回回、不停反覆的動態狀況。以此為重點發展，選擇以加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)的《空間詩學》與米歇爾·傅柯(Michel Foucault)的《規訓與懲罰》的理論為主，前者的重點在於探討人對原始意象中，引領人們靠近人最初在自然環境生活中的感受與追求，在每個瞬間，自然的浩瀚感與自我居住在家屋當中的私密感總是連接一起，身處於家屋內的人們，透過家屋的空間，感受其在自然之中微微震動，而人與家屋、自然是有所連結的。這份感受，也就是最原初的幸福感，巴舍拉認為這是人最終的追求：既私密又連接到浩瀚感。無論是居住的空間，或是人心中產生的意象，如抽屜、如介殼，既有專屬於自身的生命痕跡，一種絕對的自我刻痕，又能連結到對宇宙無窮的想像(如自然最初給予人類的那樣)，在這樣的狀態內，微微震動的感受代表的是往復不停的連結，連結不停止，是活著的最高證明，並在這既二分又一體的狀態內，

¹⁷ 黃懿慧，《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》，國立清華大學台灣文學研究所論文，2009年。

¹⁸ 祁立峰，〈邱妙津密碼：對印刻版《蒙馬特遺書》中〈第十五書〉、〈第十九書〉的探析〉，《中國現代文學》，第13卷，2008年。

¹⁹ 黃錦樹，〈嗨，同代人——賴香吟《其後》讀後〉¹⁹，《自由時報副刊》，2012年5月23日。

²⁰ 黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉，《論嘗試文》，麥田出版，2016年

感受到幸福。這樣的表現，本文認為人與人之間的連結亦存在著私密與浩瀚的感受，人與另一人建立關係的瞬間，也在構築專屬於兩人的空間，如同一個銘刻的過程，專屬兩人間的默契，同時這空間既是我，亦是你。包含著兩者，並且隨著兩人的相處不斷地產生變化，變化中帶來的振動，是連結的不停。但人不只在追求當中感受到空間所帶來的私密與浩瀚感，並感受到幸福的連結，在空間當中的人，也有感受到懲罰、壓抑與痛苦的時刻，甚至多數人，尤其在現代社會中，我們所看到的是傅柯所提出的樣貌，也就是在權力無所不在的運作裡，感受到規訓與懲罰。幸福感仍是人們所追求的，但實際狀態的人們所擁有的，是傅柯所提出的實際面，傅柯思想中的空間性，是巴舍拉棄而不談的反面，而《其後》中描述的事件始末，正是兩者的來回往復。兩者不都是展現了私密與浩瀚感嗎？但前者的連結指向他人(泛指外在世界，如另一人或自然環境等等與自我有所區隔的)與自我之間，但後者所誕生的，是外在世界反過來，以一種暗示，誘使自我在自我當中建立一套私密與浩瀚感的體系，但這份浩瀚使自我與他人斷了連結，這個他人指向的仍是自我，而且僅靠往死的虛空，自我漸漸失去因連結而產生的微微震動感，那是一種生命的流動，但是在後者的狀態裡，自我逐漸丟失了這份感受，而感受也影響著肉體，使肉體逐漸失去生命的機能，失去與他人連結的機能(因為自我沒有意識到，他心中嘗試不斷連結的他人，其實並非他人，而是自我)。在《其後》中，一直到後來出現了DC，以及小說中「我」對父親的意識，兩者各代表了通道與自然本身，兩人與「我」產生或重喚回連結，使「我」再次擁有實質的私密與浩瀚感時，「我」才從過去的虛像裡抽身而出，並且得以用重返、倖存的眼光，重新梳理一切。

本文從共感開始作為出發點，而迴旋做為本文核心的理論，做初步劃分的話，可以分成三階段：小迴旋、大迴旋、超迴旋。小迴旋指的是本文第二章節部分所提到的雙子，大迴旋則是三四章提到的虛擬空間生成與被規訓的過程，超迴旋是超越前面所構成的迴旋狀態後，新理解與構成的空間性。主要聚焦於一般都會經歷到的死別經驗，試圖處理在遇到死別經驗時產生的種種狀態，如不願接受或難以相信死者已死的過程、時間感的喪失、自我產生的破碎感到漸漸失去一些過去曾擁有的生活機能等等，嘗試以賴香吟的小說《其後》作為一個立論的基點，進而以我所能思考到的面向與巴

舍拉、傅柯等人的理論作為剖析的切入點，試圖回答出些許輪廓，關於人面臨死亡的狀態。人是如何可能開始受他人死亡的影響，以及之後他人的死亡會在生者心中產生什麼樣的反覆迴旋狀態(那一句「我就是走不出去」是多少人在面臨至親之死後會說出的話語?)，隨著時間流逝，得以走出這種狀態的人，我認為主要並不是因為時間的積累(時間感對倖存者而言是模糊的)，時間只是提供死者臉孔模糊的可能(也因而時常造成倖存者恐慌)，以及遇到得以破除這種迴旋空間的可能性。

而建構出此番產生迴響空間的過程，儀式是重要的一環，儀式本身即帶有私密與浩瀚感的建立，既是自我，亦不是自我，藉由特定步驟的過程當中，築構起一特異的空間(無論是實質或精神上的)，自我得以安居，又與他人產生連結。所以，依持著這兩個主要的論點轉換，本文第二章先從探討「關係」開始，由於本文探討的文本《其後》中，故事中重要的兩人有著緊密的、靠近精神的關係，且以文字紀錄的方式，更讓人有跡可循。從自我與他人(而這個他人也以文字來記錄一切，使外人得以一窺一二)如何建立起牽繫的探討開始，本文先以自我的空間性是如何建構起，到與他人產生連結的需求談起，到兩人之間關係的梳理，包含作者本身與兩人的文本，討論「互涉」本身是無法完全以實際和虛構兩者一刀二分，這兩者只有偏向，並沒有清晰的分割線，這也的確導致兩位作者的現實與小說創作，會被讀者混淆在一起聯想的原因之一，而當關係緊密的兩人所建立起的空間，若不有意識的互相更新，這份空間性就不再把兩人帶往指向幸福感的浩瀚，反而牽繫彼此，落入一互相規訓的過程，一份小的、屬於這兩個人的迴旋關係開始產生，彼此牽制，甚至當有一端點被死亡所取消時，失去回應的另一段便進入構築封閉空間的開始，試圖留下這份(早已不是的)私密與浩瀚感。這個過渡，即是本文第三、四章所要討論狀態，第三章主要針對儀式是如何構造出空間性，或者說，對「房間」的需求本身即是一種儀式，本文針對書寫創造出的空間、嘗試對死者的描述所創造出來的虛擬空間、DC 的診療室空間三者，探討其對「我」產生的影響，以及為何想要、需要創造出這一個虛擬空間，而這個空間又會抵達何處、造成何種效果。當以死者為「我」的空間構造核心時，死者之於「我」，處於何種狀態、何種形貌？虛擬和真實開始互相滲透，第四章的起始，針對診療空間中實質的在場與不在場做一番梳理，即是為了釐清「我」的狀態，而「我」又為何會成為如自己所形

容的「失能」狀態而選擇走進診療間？這過程代表什麼？「我」和 DC 之間的互動又顯影了「我」內部的什麼？「我」的失能又與死者的關聯為何？死者生前的狀態，又是如何將「我」拉扯進一個自我檢查、自我監視的，宛如專屬於「我」的全景敞視監獄當中？這都是第四章想要解決的問題，唯有理解其後的「其」帶給了「我」什麼，並且導致「我」陷入自我的迴旋狀態以後，才能理解之後的事，也是《其後》這本小說所想表達的核心之一：「我」是如何倖存，如何成為其後之人。第五章中，再次回到小說的整體，所謂「其前」與「其後」之間，究竟劃分出何種切分點，藉此切分點，觀察前後二者帶給「我」的各種雙面性觀察，雙面性本身亦是儀式中重要的一環，雙面性到雙重性的意識，同一個事件，可以有兩種角度，一個指向巴舍拉的私密與浩瀚感的安全、幸福(並非單純指快樂，亦可指涉寧靜、安詳……等等)的追求，既是這，也是那的意識，一個指向傅柯提出的規訓與懲罰，僅朝向死亡的虛空、朝向無路可退，「不動」(日日操演相同的行動導致心靈的麻木，即是不動)的狀態，這兩者都需要藉由儀式性的行為來構築，但兩者的分野其實相隔不遠，兩者的轉換，藉由「我」對自身建構起的空間與他人的互動，產生超越性的迴旋狀態，這份超越，讓「我」不再持續朝自我當中封閉的空間塌陷，而是在建構好這個空間以後，便超越出來，構築新的空間性，將過去的空間客觀的容納、放置進新的空間當中，使「我」既有自我，亦能再次與他人互動，回到空間性形成的本來狀態。

藉著以上的論述，本文再次重新歸納小說中的敘事者「我」何以被因死者而產生的不在場性牽引，並且讓不在場的存在浸入、交雜進敘述著的存在本身，這是本文最主要處理的部分。然後又是怎麼從這份凝滯的迴旋中超越出，重新理解死亡之於自我的關係。本文認為這樣的過程是多數人都會遭遇到的情況，是普遍的共感，藉由《其後》這本小說的文字，可以讓更多人更細膩的理解那些許多人可能難以言明的過程，以及這個過程代表了什麼、又指向什麼，藉此論述，盼能給予更多關係間的思考，回到指向巴舍拉的那一趨向，對抗在現代社會中，日益龐大的、傅柯所指涉的趨向。雖然本文並無太多社會環境層面的探悉，然而，以兩人的關係構築起的空間亦是一種微型社會，盼能從此微處考察起，進而指向更龐大體系的社會當中。

第二章 雙子迴旋：邱妙津與賴香吟的互涉關係

「我有個怪異的感覺，我覺得我並不孤獨，這世界上不止我一個。」——奇士勞斯基，《雙面薇若妮卡》²¹

「這兩件事幾乎是相生的孿生子，像《鄰家女》裡最後對那兩個『狂戀』男女的結論：在一起痛苦，一個人又無法活下去。」——邱妙津，《邱妙津日記，輯一》

邱妙津 26 歲於巴黎自殺而亡時，賴香吟受邱妙津的託付，從日本回台接受遺稿，並且成為邱妙津的文學遺稿代理人，這是在文壇上的公開事實²²，並在這個時間點，停止攻讀東京的碩士學位。在這之間，引起的種種揣測與新聞，導致賴香吟在多年之後出版《其後》時，許多宣傳語將邱妙津的名字再度一同提起，甚而給予後來的讀者對賴香吟的錯誤印象，在在都引起先入為主的閱讀角度，無法直接認識賴香吟與其文本本身，而兩人文本中的事件相似程度，例如時間點、地名、發生原因與走向……等等，又引起閱讀上的聯想，甚至導致讀者自動滲透另一文本的情節補足想像。面對此一現象，後來賴香吟在接受訪問時，就曾經有這樣的一段紀錄

「賴香吟說，希望即使不認識邱妙津的人，也能在書中得到共鳴。或更誠實點說，她雖然無奈、也不再抵抗為邱妙津而來的讀者，『我沒有敵意、沒有否認，但我想超越。』」²³

無論兩人之間曾共同經歷過什麼，如今，除了邱妙津遺留下來的文稿提供的線索或者多數的揣測之外，兩人中相同的事件已經不再有兩方說法，邱妙津只能是永遠的「曾在場者」。如前一章所提到的原因，兩人在文學上的關係是特殊的，而這份關係，藉由兩人的書寫紀錄，我認為可以觀察到一種人與人之間存在的普遍性狀態，那是前人極少去書寫出來的，這關乎人的驟然相遇與離去，這兩者被交織在一起，呈現

²¹ 《雙面薇若妮卡》，奇士勞斯基(Krzysztof Kieślowski)，1991 年。

²² 〈嗨，同代人〉，黃錦樹，自由時報專訪，2012 年 5 月 23 日
<http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/585896>

²³ 〈中國時報〉林欣誼專訪，2012 年 5 月 7 日。

存在與死亡之間不停的迴旋角力狀態，是一種動態、拉扯的力量。所以我所嘗試要談的，並非自克莉斯蒂娃以降所討論的互文性，而是在互文性形成之前以及之後的狀態，兩人既並非先識其文再識其人，那麼，互文性是在兩人的關係形成以後才出現的某種過程，或是對於讀者來說，互文性才會顯著地產生閱讀上的影響，以兩人的關係而言，那是比較後來的事。然而，何以兩人的生命歷程或文學創作會引起這麼多聯想與解讀，以及兩人的書寫本身為何有如此多雷同之處，這份相似又象徵著什麼，另外，在相似的部分中，兩者的相異處又是以何種方式表現出來，是本章主要試圖理清的地方，由於我主要談論的兩本作品性質並不相同，《邱妙津日記》是「紀實」²⁴的作品、《其後》則自稱其為一本小說(因此有著虛構性)，在進入討論這兩本文本中的「共同事件」以前，我認為有必要先嘗試以盡可能客觀的方式，爬梳現有的資料，並以兩人人生的經歷與特定文本作為兩大部分，尋找出交疊與交錯的部分，為之後的論述提供一個分別的理路基礎，而非擅自認定兩者之間絕對互有關聯。

從賴香吟在《邱妙津日記》中所寫的序文當中，可知兩人的相識起源於文學，「邱妙津與我相識於一九九〇年初，同年同校，不過，若非那年出版社企劃一本《台大小說選》，把幾個當時發表了一些文學少作的朋友聚在一起，妙津與我大约是不可能遇見的。」²⁵ 寫作之初，相遇共同在寫作的人，較於一般狀況下的相識，是十分不同的，寫作通常都會從個人經驗中較私密的部分開始，這是通常初見面時，不會去試圖認識、理解，甚至會刻意隱藏的地方。尤其兩人寫作的內容，都更側重於剖析人的心理狀態，邱妙津擅長於冷冷地切割出「我」背後的一切行動，分析其情感與思路，絲毫不留情面，形成主角同時在戲裡也在戲外的狀態，這分裂的兩者，其中一方的情感是炙熱的，另一方為了冷靜與理性理解動作背後的緣由，則需要更強於情感面的壓抑，兩者不停產生衝突與張力。賴香吟的小說的表現方式則相對於邱妙津，以安靜的筆調描寫主角

²⁴ 但我認為這份紀實也還有討論空間，從邱妙津的創作習慣來看，日記是他相當嫻熟的寫作方式，最重要的兩本小說《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》又有著類似的日記性質，雖然傳紀綱曾相當詳細的比對過《日記》和《遺書》中寫作日期的落差，顯現邱妙津對《遺書》有高度意識的寫作，但這並不能完全表示《日記》就沒有創作(導致對現實的更動改寫)意識。但我並非指稱邱妙津有意為之，而是因為他對自己文字的高度要求，促使這種可能性的存在。

²⁵ 邱妙津日記》輯一，頁 8。

的行動，沒有對主角本身的心理思考有過多的描述，而是以主角的行動本身帶出複雜的心理變化，所有微細的行動動力都來自於主角對靈與肉的感受的衝突，賴香吟與其筆下小說的人物總是帶著距離，卻又可以從主角的塑造本身表達出作者思考之下的溫度。

這樣的認識方式，是非物質、更偏向精神層面的認識，而賴香吟於序文中短短的開頭，就說明了兩人之間的相似與差異：「那次會面開啟了我和妙津的長久友誼（雖然她後來因為先行出版小說集《鬼的狂歡》而退出了《台大小說選》作者群），我們並非十分相同的人，卻奇妙而無偏見地分享了彼此的心靈，從生活、知識、情感到文學觀，與其說我們因為發現彼此如何契合而成為朋友，不如說我們充滿差別，而在這些差別的傾訴與理解之間，發展了柔軟的情誼。」²⁶ 所以，在賴香吟對邱妙津的認識裡，賴香吟對於兩人的關係是相對客觀明晰的，對於兩人可能會有的距離，賴香吟有著一定的敏感，但在這其中，兩人又有著一種模糊發展起來的狀態，一種意外的、不曾想像過的發展，所以形容為「奇異²⁷」，而這樣不能完全理解的熟悉感，漸漸形成一種兩人之間共有的象徵，變成一種追尋，無論是主動或是被動的，而兩者之間互相影響的軌跡，如同兩顆星球之間的引力與旋轉，彼此之間有著影響力，無法單純的獨立存在。

第一節、互涉之前：模糊的主體與其觀看方式

藉由轉述，人們得以知道自己最初記憶以前的樣貌，拼湊出更完整的開始，每個人的記憶起點不同，第一件清晰記得的事件或者片段景象，有人開始於二、三歲牙牙學語間猛然瞥見的畫面，有人甚至只記得開始上學之後的記憶，再往前追溯便一片空白。無論或早或晚，大多數的人不會記得自己嬰兒期的記憶，個體自我認知與個體降生於世中間有著模糊的地帶，也就是在記憶之前、在自我認知形成以前，如同巴舍拉在討論詩意、意象的現象學那樣，這是一種「發生在思維之前的²⁸」的普遍狀態，並作為探查的開端，人依靠自己所擁有的感官，開始去探索、察覺邊界、組織自我對外

²⁶ 《邱妙津日記》輯一，頁 8。

²⁷ 此詞語將使用巴舍拉《空間詩學》中的描述概念，詳細的概念解釋寫於本章第一節。

²⁸ 巴舍拉，《空間詩學》，張老師文化出版，2003 年 8 月，頁 38。

在世界的認知與自我的認知，那是一種「創造意識的活動²⁹」，追溯真實的起源，在巴舍拉的話語中，這種活動即是詩的意象，是「電光火石的瞬間產物……在詩意象的層次裡，主客二元之間乍現虹橋，暈光閃爍之餘，主客於是易位不止。……藉由詩意象之助，一種純粹而轉瞬即逝的主體性與一種直到形構完成前並不必然會形成的真實合而為一。」³⁰雖然巴舍拉主要以此探析詩中共鳴、迴響的瞬間與其所產生的場域，但我認為人與文本的相遇之感亦能放在人與人的相遇上(所有藝術作品背後皆有其人，只是比起人，作品超脫了較多的時間與空間。)在賴香吟與邱妙津的例子，我想先從人到人開始，再從人到文本、文本與文本……等各種共鳴與迴響發生的探析。而這樣必須由感知不斷確認自我存在的方式，促使人去向外尋求其他的存在物。例如碰觸異物的行為提醒自己存在著身體、藉由觀看的行為發現有個無法自行凝視的內部，於是必須藉由外在物如鏡子、與自己相像的父親與母親來推動自身存在的可能樣貌，所以有的人會以父母親的個性來論斷自己的個性，回答自我的來處與去處的疑惑，到此階段，已漸漸脫離較直觀的五感，進入對完整個體與自我關係間的探索，而俱備最驅近完整的各種感官存在物，便是另一個與自己相像的人，越相似的頻率共鳴越強，共鳴代表著回聲，代表自我的強烈存在。

但瞬間的奇異感從何而來？「奇異是因為這個詞將彼此毫無共通處的印象，冠以龐然巨大之姿。³¹」再一次，我將巴舍拉探討詞與詞之間產生詩意的說法置於人的關係上，通常，人會將此種狀況以命運一詞歸納收攏，人對於命運的認定，來自對高於人類意志的存在物意志的相信，那份存在物意志擁有與人類相似的變化(或者是人類自動性的投射使其相似)，卻又有不完全同於人類的邏輯，於是導致未知，引起好奇、恐懼、冒險或逃亡。父母與孩子的相似是容易被理解的(若孩子逐漸感受到自己與父母的不相似，才會引起更多對未知的追尋)，而一個與自我毫無地域、血緣等等的聯繫、卻仍然對其產生熟悉感的人，則會引起自我更大的好奇，先天條件、環境的差異越大，而兩個個體間相似度越高，引起的好奇會更強烈。為了釐清相遇的瞬間，人們耗費之後眾多的時間去追索那個不可能回返的時刻之謎，如同降生於世的瞬間永不可能回返，有

²⁹ 巴舍拉，《空間詩學》，頁 38。此處的粗體字是我所後加，為了強調之後幾章會不斷提起的動態感。

³⁰ 巴舍拉，《空間詩學》，頁 38。此處的「易位不止」同樣在於強調其動態感。

³¹ 巴舍拉，《空間詩學》，頁 289。

「某物」在那一瞬間生成了，但那生成物卻拒絕了百分百再現的可能性，只能以拼貼的方式盡可能接近，但又會因為誤差的發現而被生成物拋出，如此往復不停。

（一）生成物

延續上文，試圖尋找出在《其後》中兩人感受到「奇異」的那一瞬間，而那種「龐然巨大」是一個新世界的展露(卻又瞬間隱去門扉)，引起觀看到那一瞬間的人追尋之心。

《其後》中，與五月的相遇是這樣描寫的：

「……兩個女孩子的談話。那些話，與其接近感性，毋寧更是大塊大塊的理性，知識與經驗的分享讓她們跨越陌生，並不哀愁，而是愉快，表現得像堅強的孩子，在傷痕的記憶上跳房子，給經驗創造各式各樣的簡碼。」³²

傷痕。被切割開過，未能完全癒合的。賴香吟在描寫這樣的一份初遇，使用了極為矛盾的對比，以不完整的物事做為玩耍的器材，進而創造，創造出兩人之間共有的符碼。在這之後，帶出的是太宰治於《人間失格》中描寫一段對詞遊戲，以此形容兩人的談話，而《人間失格》詞語遊戲的結尾，在於對罪與罰的討論，這也是之後《其後》中的「我」在遭遇友人五月之死後不斷面對的拉扯。

「這是驕傲。難道不是驕傲？孤獨者，氣弱者，藉以依靠、藉以撐持的驕傲。這個驕傲不等量於知識，亦無關世俗所謂優等生的形象，不過是玩著一個只有對方才可以陪著一起玩的遊戲，棋逢對手，放心觸探彼此的直覺與天賦。」

33

延續著上一段的傷痕，緊接著提出的是孤獨、氣弱，這是五月勾出「我」願意與

³² 賴香吟，《其後》，頁 9-10。

³³ 賴香吟，《其後》，頁 10。

對方遊玩的關鍵字，而這份孤獨與氣弱需要依靠一個對手來建立驕傲，核心是接近模糊的、非強勢的，顯現出來的外在卻是驕傲，一個明顯清晰的、得以現身的外在。而在《邱妙津日記》中提到的一個初遇狀態，我根據賴香吟所述，她們第一次相識於1990年，因此我以1990年為起點搜尋可能為初遇狀態的描述。邱妙津在日記中，這一年份幾乎都寫著對情人L的種種思考，唯一出現一個新的描述對象時，他的描述如下：

「這個女人此刻正聽著〈卡農變奏曲〉，我這個階段的生命基調可用這首曲子做代表。對於她，我知道她是適合做我的情人的。」³⁴類似的瞬間描述，例如在根據一支2017年所拍攝放映的邱妙津紀錄片³⁵中，訪談到當年和邱妙津一同留法的朋友，有一次邱妙津在跟朋友描述自己愛上一個女人的情節是這樣的：「她頭一轉，便看到後面有一個穿芭蕾舞鞋的女生，邱妙津是因為看到她那雙腳，穿著芭蕾舞鞋的腳才愛上她的。」³⁶兩者有著類似的瞬間，女人的片段(而非整體印象)成為某種意象，寫的較詳細的〈卡農變奏曲〉一例中，可見邱妙津立即以自身依附至對方給予他的意象，讓自己成為對方(但這個「對方」僅僅是邱妙津單方的決定，此後對方若溢出這個意象之外，便會造成邱妙津的苦痛。)，對方亦成為邱妙津意象的生成物。在這之後，K的代號(但我並未直接認定這兩者間有關聯，主要是擷取邱妙津對他人最初開始描寫的樣貌)開始在日記中現身，這位後來身在東京的朋友K，邱妙津初次在日記中提起的兩段：

「K，我不知道該如何定位你？我明白你無論如何並不會屬於我，我不能誤解你的可能性，從頭到尾我只想好好照顧你，用我僅剩在台灣在台北的時間，然後我們能成為天涯海角一起走在文學之路上一輩子的好朋友。」³⁷

「K，你真是我的驚奇。我要緊緊地把握住這種幸福，在這種幸福溜走以前，以我全部的生命力去展現這種關係裡可能有的深度和豐富，並且藉著我們的關係演出我生命的精彩。」³⁸

³⁴ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁212。

³⁵ 《蒙馬特·女書》(Death in Montmartre) — 陳耀成，2017

³⁶ 擷取自《蒙馬特·女書》影片中31:50-

³⁷ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁258。

³⁸ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁265。

邱妙津再度試圖將對象定位，相遇的驚奇促使他定位的渴望，藉由這種定位，邱妙津得以將全部的自己投入，並在這份藉由兩人間的關係產生的生成物，演繹自身。

（二）其後之觀看

兩人之間共有的生成物已然現身，同時隨著時間消逝難以復返，如我在前文曾提到，那是一種不斷會被生成物「拋出」的現象，生成物拒絕百分之百再現的可能性。

「如果有一天，她必須要描述五月，那會是真的嗎？她又何必描述五月？是自己需要表達，還是五月需要表達？……五月不是不能寫，是她特意沒有寫，即使寫了也只能像個破綻百出的故事，一個事脈與輕重到那裡就兜不攏的空洞。」³⁹

賴香吟於《其後》中所描寫的，故事中的「我」認為無論是「我」或是五月去描述過往，一個是不確定其真實性，另一個則是不完整的故事、一個空洞。「我」甚至無法確定若要描述，寫出來的文字究竟是自己或是五月的聲音(或者都是也都不是)，那個份量於生命中佔據極大卻又無處著力的生成物，看待與追索的路徑最後都會朝向一種虛無、難以確定的空心狀態。在邱妙津的日記中，當他決定要與代號 L 與 K 在心中作告別與結束時，他的描述也有類似的性質，只是多了迴向自我本身的存在狀態的思考。

「這種結束的性質是這樣的：保存她們在我生命中一小段裡對我接受的善意與彼此相親的記憶，以及這種美好的意義。並不消滅我與她們的關係，不殺死她們……但是要還原我對她們投擲的欲望，這欲望在傷害著我生命，我不忍再傷害我自己。」⁴⁰

³⁹ 賴香吟，《其後》，頁 9。

⁴⁰ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁 282。

邱妙津清楚自己在他人身上所投射的並不完全是他人本身，一小段的美好意義成為輪廓，在此之後被充實於其中的則是邱妙津自己的生命情態，甚至這輪廓包裹不住他生命的力度，最後便破碎開來，他曾經傾注其中的自己也隨之無處容身。邱妙津在此的宣告於之後的日記中也處處看見不斷回返的描述，他雖然渴望結束，卻仍然不斷陷入被生成物拉扯回「美好的意義」的感受與當下看見他人(無論在日記中呈現的代號為何者)時的背叛感、挫敗感，他凝視的生成物要他去看(因為其中亦是大量的他自己)，卻不得其路徑，在每一次的關係裡，邱妙津都有意識地被割裂開部分的自己。

(三) 電影《雙面薇若妮卡》(The Double Life of Véronique)

「已然消瘦衰微的 C 說起每部片子的故事，口吻比我們天真青春的時代還要熱烈虔誠……我們一同重看了《雙面維若妮卡》，《新橋戀人》，一個卑微而癡狂的愛情，比多年前的《憂鬱貝蒂》，更使我感到殘酷，不明白」⁴¹

波蘭導演奇士勞斯基(Krzysztof Kieślowski)執導的電影《雙面薇若妮卡》(或譯作兩生花)中，深刻地討論了這樣的關係：感覺到世上有另一與自己相似靈魂存在的法國薇若妮卡，在波蘭另一同樣名為薇若妮卡的女孩因追夢過程死亡的同時，莫名地流下了悲傷、寂寞的眼淚，除了一次街頭上的偶遇外，兩人從未謀面，也不知道對方的存在，但法國薇若妮卡卻在波蘭薇若妮卡死亡時，毅然放棄了自己的音樂之路，彷彿音樂的部分，也隨著波蘭薇若妮卡死於歌唱的舞台上時死去、難以繼續。後來，當法國薇若妮卡因一連串巧合而展開旅程、並愛上一位陌生男子時，藉由這名男子，她發現了自己曾經遇過和自己十分相像的另一個人，法國薇若妮卡又再次放聲痛哭，在電影中兩次哭泣之間，前者是因失落而悲傷，後者則是重新尋回的欣慰與對一切了然於心的感動，法國薇若妮卡知道了自己何以會有「這世界上不只我一個」的感覺。從電影最初，法國薇若妮卡感受到的異樣感，勾起一連串巧合，帶領著她前往陌生的地方，

⁴¹ 賴香吟，《其後》，頁 104。

藉著陌生人的行動，使她最終發現到一直放在她背包中那張拍攝到波蘭維若妮卡的相片，一切彷彿沒有邏輯可循，卻又默默地牽引著一切，讓相似的兩人終於以某種形式相遇，然而這份相遇，也讓觀眾知道兩人將永無相見之日，因為波蘭薇若妮卡早已死去，相遇瞬間的留影，已經成為唯一的遺跡。

在我前面所述的文本中，對於「奇異」的感覺，都會產生一股不由自主的拉扯，並依靠這動力展開一段快速變動的過程，但在最趨近的時間點上(如電影裡的那張照片，唯一實體存在的生成物)，也是兩者走向遠離的時刻。法國薇若妮卡認出波蘭維若妮卡的瞬間即是她旅途的終點，她不可能再靠近波蘭維若妮卡更多，文本中都呈現了相似的主題：主角對自我的存在有所懷疑、模糊，都必須依靠另一存在來推動自己的命運，並從對方與自我的相似性中漸漸認識、看清自己，但當趨近理解的時候，卻又是另一失落的時刻，形成一種對自我存在與命運的叩問模式。

毫無血緣、地域關係，卻有著相同臉孔、相同名字、相同興趣愛好的兩人，電影中還可以觀察到兩人共有的個人習慣，唯一決定性的差距是兩人對於夢想的堅持，波蘭薇若妮卡的堅持使她身體的缺陷暴露且早亡，這份死亡也停下了法國薇若妮卡對夢想的腳步，法國薇若妮卡對夢想的堅持死去了，但這是否為波蘭薇若妮卡以生命換來對法國薇若妮卡的警示？奇士勞斯基並沒有在電影中明說法國薇若妮卡的身體是否也有此隱疾，但卻以電影中另一角色寫作木偶劇劇本的方式，告訴觀眾另一個故事：「兩個人同時出生在不同地方，其中一人被火燙傷了，另一人也把手伸向火爐，卻及時收手，並不知道會被燙傷。」，因此，靈魂可能相繫的兩人，卻有了經驗上的重疊，其中一人得以避免危險，並延長生命。

選擇討論這部電影，除了邱妙津與賴香吟都曾經提過外，電影主角的角度更相似於《其後》中的「我」，作為被遺留下來的人，並且追尋那份難以全然言明的聯繫。我在後面幾個章節也會再次提起這部電影，作為輔助印證。

「漸漸我竟期待，總有一天，我會對這些殘酷而媚惑的事物失去所有感覺

，屆時，我將不再為任何痛苦所動容。……孰料悲劇無孔不入，一夕我竟淚流滿面。」⁴²

第二節、互涉與互設：顯性的雙子迴旋

一個關於圖形的論述：白色的背景上有著一個紅色的圓形，但視線的重點不在於紅色或白色，而是兩者交會的邊界，因為那個邊界，所以紅色的圓形得以存在於白色的背景上，邊界使得紅色附著在原本向外漫無目的延伸的白色背景上，而白色則凝聚在圓形的輪廓上，凸顯出紅，原以為視線所在的紅色本身，其實是我們望向此圖形的視線消散之處。⁴³

以此代入人的肉體與對外在的感知，白色為發散，紅色為內聚，兩者為不同的性質，但是因為同時的現身，使兩者互相成為彼此存在的基礎，發散者因紅色不至於散於無形，內聚者則因白色的向外拉扯而不致凝鍊至難以看見，兩者的邊界處同時產生縮小與擴大的作用，並且持續不斷，使邊界有著黏著性，兩者於是皆成立。雖然兩者的顏色分野清晰，但力量的方向卻滲透進彼此，藉由此「互涉」而產生「互設」。這樣的情況，用作切入賴香吟與邱妙津兩人關係的觀察角度，試圖分析兩人的特殊之處，作為創作者，兩人是不同的，這點在前述所引的賴香吟序文中提過，除了賴香吟對兩人性格上有所理解，且明白其差距之大外，邱妙津自己在《邱妙津日記》中提過的眾多友人、情人也是如此的理解，無論哪一個名稱代號指稱的是賴香吟，都可以從邱妙津的描述裡看見他感到自己與這些人總有極大差異的部分，即使初始感到契合，仍會有難以跨越的極大差異，這也是時常造成邱妙津狂暴、挫折的來源之一，即使有此認知，兩人還是持續連繫著彼此的友誼，並且在彼此的創作之中，將兩人間生活有密切相關的現實事件大量的寫進兩人文本之中，無論偏向紀實或者虛構的文本，都作

⁴² 賴香吟，《其後》，頁 104。

⁴³ 此說法為梅洛龐帝(Merleau Ponty)於《知覺現象學》一書中提出的例子之一，在此例中，他提出除了視覺看到的顏色本身之外，兩個顏色「之間」的化學變化，「……最接近背景的圖形部分——除了有一種顏色和一些性質之外，還有一種特殊意義。……問題在於了解這種意義是由什麼構成的，詞語『邊緣』和『輪廓』表示什麼，當性質的整體被理解為在背景上的圖形時，發生了什麼。」(引用部分出自姜志輝譯，《知覺現象學》，北京商務印書館，2001 年出版。頁 35。)

為一個被作者所關心或被對方影響的部分，轉化成各自的文字，有跡可循，而通常被認為應是虛構體系的文本，又回頭來影響現實的作者生活，而這份影響又再度被寫進小說……如此反覆循環，無論是否真的成為被彼此書寫的對象，但都有著可被辨認的影子存在，進而再度把自己投射進對方的書寫情境當中，在這互相牽涉又互相設定(無論是為對方設定或進而為自己)的狀態下，普遍認為偏向虛構的寫作、以及兩位寫作者生命中交疊的事件，也成為了某種雙生的狀態，是兩個獨立個體，卻又強烈的互相影響。白紙上的紅點雖然主體性消失，且仍富含其主體，紅點本身僅剩輪廓，而白被注視，紅以自身的消逝作為主體，轉換了白的位置，紅以它的「不在」標示了重要性，如果沒有這份抽空(空間的空，而非空白的空，前者消散、往四處佚失，富有空間性的空。空白的空是全然的不在，沒有組成空間的牆。)，紅與白皆無法被注視、存在，兩者的主體相依而存，白是無法被定義的、外散的(例如邱感受到賴難以被定義)，卻也因為紅貢獻出的輪廓，被收聚在紅的外圍，留下紅色(即使紅沒有了中心)，兩者不同性質的不在性，恰恰構成了兩者最強烈的存在發生。這種互相吸引的強烈性，在邱妙津的日記中的描述如下：

「L，把你趕走是好的，對我們兩個都好，我們都還需要再去成長，我們連自轉的能力都沒有，如何共轉，這樣的共轉只是互相阻礙傾軋，且這阻礙傾軋是嚴重到要彼此毀滅的地步，因為存在我們之間的吸引力太強，會彼此把對方吸進生命的核心，所以一旦轉動的頻率有差異就會使內在系統破損得很厲害。」⁴⁴

賴香吟與邱妙津初次於台大校園內認識以後，兩人之間的關係與創作就持續影響著彼此，在邱妙津自死並將遺稿託付給賴香吟以後，賴香吟的名字更加頻繁的與邱妙津被一起提出，更加無可選擇的將兩人繫在一起。但這樣的關係從何時開始的？不只是部分讀者渴望知道答案，邱妙津與賴香吟的書寫中，也透露出追求答案的企圖。在兩人的文本中，真實與虛構如同皮與肉，若要完全切割開來，將會血肉模糊，但是，

⁴⁴ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁 111。

皮與肉的功能、感知方式……等等，仍有著可以分辨的部分，並探討兩者之間聯繫的方式，這是本文最主要想探究的區塊。基於此點，在本文中最主要試圖解析的文本將聚焦於被普遍認定為具有自傳性、或偏向私小說形式書寫的《其後》，與書寫著自我為主的《邱妙津日記》，雖名為日記，但寫作者對自己的文字有高度寫作意識，因此在本文中仍將日記視為一文本討論。

因為邱妙津與賴香吟之間、以及他們的文本之間，有著較為複雜的連結，所以本文以顯性的雙子和隱性的雙子分兩個類別的劃分，顯性有著較明顯已知的、強勢的、中心的、較有結構、穩定性高的特性。對讀者而言，容易引起共同連結思考的部分，同時也使文本被強勢歸納到現實已知事件的秩序裡去，我試圖將其歸納到顯性的劃分中，在此框架下，下一節才談論有著模糊邊界的隱性雙子迴旋部分，回歸到以文本本身為重心的引力拉扯關係。

由於文本中都有提到明確的年代，且兩份文本中年代與作者人生階段性經驗並無太多出入，所以此節的表格劃分兩個時間現實，嘗試以兩個文本中都會使用到的西元年分作為一劃分基準，貫串作者的時間現實與文本中的時間現實，作為互涉可能的比對，而藉由表格比對，試圖再次確認，無論文本或現實，兩人之間有某種程度上的交疊情節。另一個選擇此二文本作比對的原因，在於賴香吟之於邱妙津文學上的特殊關係：身為邱妙津遺稿繼承人的賴香吟，在邱妙津死後 12 年負責管理、編輯、出版了《邱妙津日記》，之後，又隔了五年後才出版了《其後》，若此書如賴香吟本身所表達的，是書寫過程，而其間編纂著遺稿的日記本身，也是賴香吟度過此段長久時日的過程。

(一) 求學時期

作者線性時間現實				文本線性時間現實			
作者	邱妙津	賴香吟	備註	文本	邱妙津《邱妙津日記》	賴香吟《其後》	備註
年分				時期			
1949			五月，臺灣戒嚴				
1969	5月29日，出生於彰化員林。	7月2日，出生於台南安南區聚落。					
1987 (18歲)	就讀台灣大學心理學系。	就讀台灣大學經濟系。於《聯合文學》發表第一篇小說〈蛙〉	7月15日，臺灣解嚴		提到丟掉L，大學四年住在景美。(第二冊，p.108)	大一時認識噩夢主，給予主人公文學的信仰。(p20、21)	
1989 (20歲)					日記初始於1989年5月5日。6月16日搬離汀州路，搬進大學第四個家。(p.32)8月16日，提及住在景美。(p.57)	80年代的尾聲，初識五月，且得知五月前陣子出車禍。(p.7)其間時常前往五月賃居景美的宿舍。(p24)提及五月把小說改拍成短片。(p.29)	

1990 (21 歲)	年初，因《台大小說選》出版企畫與賴香吟相識。 發表〈柏拉圖之髮〉、〈寂寞的群眾〉獲得第四屆聯合文學新人獎中篇小說推薦獎	年初，因《台大小說選》出版企畫與邱妙津相識。	3 月， 野百合學運		2月1日車禍，騎摩托車進河，於中山醫院住至2月13號。 (p.120) 5月5日提及對心理學的失望。 (p.182) 5月10日開始寫中篇小說。 (p.186) 5月29日，提及是自己21歲生日。(p.190) 9月4日得第二個大獎。 (p.226) 9月7日結束精神病院實習。 (p.228)	提及主人公與五月相處時間約一年，隨後兩人便各自出國。 (p.11、16)	
-------------------	--	------------------------	------------------	--	---	---	--

從文本中的場景描述中，都可看見有許多與兩人實際就讀的大學周邊景色、名稱等等，即使在邱妙津《鱷魚手記》中，也可看到類似景物的描寫，顯示兩人是會將實際生活所經歷的事物作為書寫的素材的人。邱妙津在日記中記錄發生的特殊事件，也會重複出現在兩人的文本中，例如景美的搬遷、車禍的發生，《其後》中對角色五月也有此描述，時間點的發生亦相隔不遠。

(二) 留學時期

作者線性時間現實				文本線性時間現實			
作者	邱妙津	賴香吟	備註	文本	邱妙津《邱妙津日記》	賴香吟《其後》	備註
年分				時期			
1991 (22 歲)	3月1日，聯合文學出版小說《鬼的狂歡》。 退出《台大小說選》作者群。 畢業於台大心理	1991年9月1日《台大小說選》出版，為作者群之一，收入〈清晨茉莉〉、〈蛙〉。大			7月31日搬至溫州街與其妹同住。(第二冊，p.39) 9月17放棄留法機會。(第二	在日本期間先後見過樹人與五月，詳細年份未提及。(p53) 提及回台北時與五月通上電話，	

	系	學畢業，前往日本東京大學總合文化研究所就讀			冊，p.51)	過幾天看見紅色《手記》出版。(P.55-56)	
1992 (23 歲)	12月留學法國			1992	1月底回員林住五週，完成<鱷魚備忘錄>(第二冊，p.85) 6月7日自溫州街搬至金門街與F同居。(第二冊，P.104) 7月23日，此年最後一篇日記。自八月至隔年八月，日記出現較大空缺		
1993 (24 歲)	《鱷魚手記》於報刊連載			1993	10月4日寫到9愈27日抵達巴黎，有新愛人X。(第二冊，p.120) 11月18日，提到想離開X。(第二冊，p.137)	5月27日，紀錄五月第一封寄來的信，信中提及在過幾天是五月的生日。(P.38)	

在出國留學的期間，一人在巴黎，一人在日本，文本中也有提及。《其後》中描寫五月的生日在五月底附近，和邱妙津本人的生日吻合，至於《其後》中提起五月的《手記》出版，雖然與實際的出版時間差距三年，可是《鱷魚手記》與《手記》兩本書的名稱相似，仍可視為現實生活的代入。邱妙津在日記中也提起過在日本的友人。

(三) 自殺事件過後

作者線性時間現實				文本線性時間現實			
作者	邱妙津	賴香吟	備註	文本	邱妙津《邱妙津日記》	賴香吟《其後》	備註
年分				時期			
1994 (25 歲)	5月1日，時報出版小說《鱷魚手記》。 進入巴黎第八大學心理系臨床組			1994	6月底，X至法國。	隔年十月，紀錄五月第二封信。 (P.39)	
1995 (26 歲)	6月25日自殺身亡。 9月1日，聯合文學出版《寂寞的群眾》。 《鱷魚手記》獲得1995年時報文學獎推薦獎。	中篇小說〈翻譯者〉獲聯合文學小說新人獎。 夏，回到台北，接收邱的遺稿。		1995	1月10日，K來信，由X送達。 (第二冊，p.202) 1月13日，再搬家。提及自己共搬15次家，在法國時5次。 (第二冊，p.205) 3月16日，與X分手。(第二冊，p.217) 3月23日，前往東京。(第二冊，p.225) 4月20日，提及自己回巴黎後開始坐禪。(第二冊，P.250) 4月25日兔兔死亡。(第二冊，p.254) 6月5日抄寫《海利根斯塔特遺囑》。(第二冊p.263) 6月22日，最後	一月，第三封信。(p.41) 提及五月和太宰同樣死於六月，也提起五月至東京一事，但未提年份。(P.73)五月離開東京後，日本發生地下鐵毒氣事件。 (p.192) 五月所養的兔子死亡。(p.81) 7月3日，第一次出現主人公的日記，其中提到五月去世一星期。(P.86) 提起同年夏天，在台接收五月遺物，同時獲知自己小說得獎。 (P.106) 同年冬天，在東京交出論文，獲直升博士班機會，並送交休學申請，回台。	

					一篇日記。	(P.110)	
1996 (27 歲)	5月1日，聯合文學出版《蒙馬特遺書》			1996		之後提起上台北工作。(〈其後之一〉、〈其後之二〉兩節)	
2000 (31 歲)	9月，《蒙馬特遺書》上海授權出版。魏瑛娟將《蒙馬特遺書》改編為舞台劇	在台南協助籌備文學館 ⁴⁵ 。11月9日，聯合文學出版小說《島》		2000		離開台北前認識心理醫生DC，診療的時間共三年。(p.120、122) 遷居高雄，結婚整理五月遺稿。(p.131)	
2003 (34 歲)	4月28日，時報三刷《鱷魚手記》。			2003		7月12日前往巴黎，未提及細節。(p.173)	
2005 (36 歲)		父親去世。		2005		十年後，報上刊出有關五月的事情。(p.196) 父親去世後得知五月父親病重消息。(p.209)	
2006 (37 歲)	10月13日，印刻文學出版《蒙馬特遺書》新版 ⁴⁶ 、《鱷魚手記》	11月1日，合著《不如去流浪》，自轉星球文化出版，其中收入短篇小說至理名言		2006			
2007 (38 歲)	12月6日，印刻文學出版《邱妙津日記》	1月31日，印刻文學出版散文《史前生活》。 3月5日，印刻文學再版《霧中風景》。 9月1日，寫下		2007			

⁴⁵資料來源：〈賴香吟談閱讀 打破邊界 思考生命〉，蘇麗媚訪談。<http://icpc-chinesepen.org/%E8%98%87%E9%BA%97%E5%AA%9A%EF%BC%9A%E8%B3%B4%E9%A6%99%E5%90%9F%E8%AB%87%E9%96%B1%E8%AE%80-%E6%89%93%E7%A0%B4%E9%82%8A%E7%95%8C-%E6%80%9D%E8%80%83%E7%94%9F%E5%91%BD/>

⁴⁶此版本較舊版的內容新增第15書與第19書。

		〈那樣的荒涼是更需要強悍的〉，作為《邱妙津日記》序言					
2011 (42歲)				2011		小說以2011年的夢作為最末篇章 ⁴⁷ 的結尾，書寫那些夢見已死之人未死的夢。	
2012 (43歲)		5月1日，印刻文學出版《其後それから》，同年獲得台灣文學獎圖書類長篇小說金典獎。		2012			

48

邱妙津在自殺身亡前，有幾個重要的事件：1. 與情人分手。2. 至東京尋友。3. 兔兔的死亡。在《邱妙津日記》的尾聲中占據了極大的篇幅，而在《其後》中，雖然沒有用許多篇幅描述這三件事情，但也都曾經在描寫五月的時候，提起五月發生的這三件事情。

五月的形象在《其後》中是一個熱愛文學、深信文學的樣貌，並且時常以書信與友人往來，同時也提起五月嘗試以書寫越過死亡一事。而《其後》故事的主人翁提起五月之死，在7月3日的日記中寫到「五月去世一星期」，這個時間往回推，和邱妙津於巴黎自殺身亡的6月25日時間吻合，之後接收遺物、故事主人翁離開東京、回到台北工作等等事件，都與賴香吟本人的經歷高度相關，《其後》中的2005年，也提起五月又再度於報紙上被報導，而這一年是五月後十年，將時間推算，也是邱妙津死亡後的十年。

表格中在作者時間的這部分，主要以兩人人生階段性轉折與文學上可辨識的標誌

⁴⁷ 在此篇論文中，將〈代後記〉一篇獨立出來討論，而以第十四節〈夢〉看做最後的小說結尾。

⁴⁸ 為了本章節討論方便，表格的內容有所精簡，若要查閱更完整版本，請參考〈附錄一〉

性時間做紀錄，而文本時間中，則以文本中影響主要的敘事者的事件記錄下來，以及敘事者的階段性指標，例如畢業、求職等等，被敘事者使用較多篇幅書寫的部分，都將之紀錄。

藉由羅列出來的資料，貫穿作者時間與文本時間，有主要能夠辨認的幾個點：共同在台北的大學中，景美生活圈重疊、在大學中相識相熟的時間長度、出國的背景、生日的時間、《鱷魚手記》與文本中提及《手記》的出版(但時間上沒有提及，不一定吻合)、以及最重要的死亡事件，一個是兔子的死亡，一個是好友的死亡。

從文本的觀察中，可以看出兩人有一定程度的互涉，但是，兩人的文學性格其實有所差異，從一些現有的資料訪談，賴香吟對於自己的作品和自己生活之間的關係總有著諸多考量，作品和現實之間有無法輕易切割的拉鋸，相較於邱妙津那樣全然獻身於文學的個性，有著極大的不同，邱妙津的文學是他的核心，文學又包含了一切精神之美、愛的追求，這是他所認定的信仰和真實，並向外拓展開來，浸透他周遭的一切現實。從兩人對創作過程的描述，可見其差異：

「我不知道為何要寫，或者是，為何要發表？我寫的東西究竟和別人有什麼關係？」作為一個寫作者，是自己內在的部分，一種主觀上的認定；而當一位作家，就必須考慮作品發表後的社會性意義，牽涉到客觀層面……「寫作不單只是個人的喃喃自語，發表後就和別人在進行溝通……」⁴⁹

賴香吟將自己放的很小，而邱妙津則是企圖將自己擴散至極限，對於邱妙津的文學觀，賴香吟也曾經有此評語：「她相信抽象價值，並且將它放的很高，犧牲、挪移各種現實位置，為了把這個價值置於正中，不顧一切地去成全它。」⁵⁰而邱妙津自己，曾經在耕莘寫作會的一段訪談錄音稿中，這樣表明：

⁴⁹ 〈沉默是最深刻的溝通〉，賴香吟，莊宜文訪談，文訊雜誌，1997，3月，頁38、39。

⁵⁰ 〈小說的真心與技藝——周芬伶對談賴香吟〉，李伊晴紀錄，印刻雜誌，2012年，2月，頁60。

「因為我的內在世界一直不斷在說話，一直在創造一個新的顏色、心的那種雜質出來。……所以由於自己的內在世界像個漩渦一樣越漩越深，或者是說對同一個事情的體會，文字會好像一個推動器一樣，一直把你推向一個深處。風景越來越不同，好像一直越遠離人群的感覺。那我覺得這種東西沒什麼好壞之分啦，我覺得創作有幫助我，或者推動我這樣。確實沒有錯，它幫我製造了這樣的一個制度，或者這樣的一個機器，讓我旋進去了，或者是讓我可以創造我的內在世界，或者是去創造我與別人不同獨特的個人世界，而且越來越獨特。」⁵¹

為何寫作這個問題，兩人的出發點並不相同，但將邱妙津認定為內爆⁵²(自我挖掘式的內爆)，或許並不是那麼精準，從旁觀者的角度看他，是的，但若以作家本身來看，則是將自己擴張開來，渴望將週遭一切都納入自己的形狀內。

雙子，雙胞胎，若以雙胞胎做為意象解釋的話，從小一起長大的他們記得彼此孩童時期的模樣，同時以彼此為鏡，觀察相同與相異之處的同時不停長大成熟。然而互相察覺到彼此有眾多相似性時，並將彼此想像為一種超越一見如故的關係，進入到「失散多年般的親密感」時，雙子的想像便出現了，此後進入急促觀察彼此同異的階段，以對方的形貌與精神性上的種種做為預設標準回看自身，同時急速的再定義自己，推進彼此的成熟，然而，這樣假性的雙子永不能像真的雙胞胎擁有共同的童年(以及共同的父母，但若彼此雙親健在，這是在未來以行動彌補的)，這是無法在實質未來裡能夠被填補的缺憾，於是，雙方在構成彼此的同時，也會被此番缺憾推回，退化成孩童般的情緒性與智識，但必須注意到的是，由於雙方已經不再擁有孩童的臉孔、身形，表象無從判斷此時此刻對方的狀態，於是矛盾產生了：兩方無法判定對方狀態，無論是否同時退回孩童，彼此只能皆在成熟階段中有效交流，但在其他的狀態

⁵¹ 傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津——以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，國立台北教育大學人文藝術學院台灣文化研究所碩士論文，2010年。收錄於此篇論文附錄的逐字稿，為邱妙津於耕莘寫作會上的對談。

⁵²

裡(一方退回孩童，或兩方皆退回)，相對柔軟脆弱的思緒易遭破壞損傷，或者對待彼此產生過份的理性期待。邱妙津也曾對「雙胞胎」流露出渴求以及對其不可能的絕望。

「……但他仍然對即將二十一歲的我說：『我既然已經喪了這對雙胞胎，無論再如何努力、如何思念她們，都已經是無法挽回了。』(這就是事實，我非得接受這個沒有雙胞胎的世界不可。)村上春樹，我就是悲傷啊。」⁵³

「……就像我常說的『才知道我是多孤獨地活在世上』，想要跟 K 說這句話。」

54

但即使有此體認，他仍然不斷嘗試。在這之中，主體不斷的相互建構與喪失，一種「相認」的嘗試，建立在雙方交集的幾個點上，開始產生更幽微的、互相拉扯的迴旋狀態。

第三節、隱性的雙子迴旋

在隱性類別劃分中，是較屬於發散性的、不確定與曖昧性的、暗影、流動、破碎、不安定的特質充斥其中。一種難以言明的「相認」，需要倚靠不停追尋的過程漸次釐清，甚至新的追尋可能推翻舊的認定，如前文提過「邊界」意義的產生，意識到對方與自己不相同，卻又因對方的存在彰顯了自己的存在，因此想理解「發生了什麼」，代表蘊含在邊界當中的，是一個事件、一個動態的動作，意味著只要一點要素的改變，整起事件的認定就可能更換，這也是兩個文本當中，敘事者不停在確認的(卻總是難以確認，因而陷入情緒的掙扎)部分。「一種純粹而轉瞬即逝的主體性與一種直到形構完成前並不必然會形成的真實合而為一。」⁵⁵這種流動性的瞬間，是否就是邱妙津畢生所追求的？這種合而為一的轉瞬消逝，不斷重挫著認為「我是空的」、需要藉由他人長出眼睛、長出形體的邱妙津？讓他不斷感覺到自己被真實所拋棄，而為意識到當下現實

⁵³ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁 190。

⁵⁴ 邱妙津，《邱妙津日記》上冊，頁 266。

⁵⁵ 巴舍拉，《空間詩學》，頁 38。

以後所產生的距離在《邱妙津日記》當中，每一個被書寫、有著代號的角色，每每對敘事者產生極大的認知模糊，因此藉由書寫，敘事者不停地再確認兩人之間的關係，試圖穩固對方的存在，進而穩固自己(雖然在文本的紀錄當中，時常顯示到最後是失效的)，而《其後》中敘事者書寫的角色相對明晰，圍繞著敘事者已故的好友五月以及與五月共同經歷、認識的故人們，在《其後》中，敘事者與五月友誼萌生的起點，偏向年輕擁有的驕傲：「……不過是玩著一個只有對方才可以陪著一起玩的遊戲，棋逢對手，放心觸探彼此的直覺與天賦。」⁵⁶同時交換幽微的暗影：「她們揭露內心傷害的墳塚，她們的友誼在那裡生根……每個靈魂都是不同的，但痛苦的靈魂之間有嗅覺般的共感。」⁵⁷這是最初隱約的開端，在之後的再次查看時，又有了變化。

依據《其後》的描述，敘事者與五月之間的關係離開最初的「相認」以後，兩人對於彼此不在現場時的思緒揣想開始增生，對於這種不同初始的不確定性，開始導致某種權力與規範的產生：「她們繼續做一對好朋友，可那必須建立在很多規範與衝突之上，語言與行為如履薄冰，地雷處處。關係時刻拉劇。五月往前一步，她就退一步；五月退得太遠，她就拉她一把。這是關係既不穩定又不誠實的階段。」⁵⁸在《邱妙津日記》當中，敘事者與周遭較親密友人之間，也時常產生這樣的階段，「相認」之初的欣喜、自我存在的穩固、到開始出現與自我認定偏差的範圍，而這份偏差，在試圖導正的努力中，往往產生反彈，岔開之後，便被視為背叛的成分，劇烈的被推出。但《其後》中的敘事者與五月在走到這一階段之前，便因為畢業與出國而實際的拉開物理距離，減少發現兩人不同的摩擦機會，保持在相對穩定的狀態，直到無可挽回的死亡切斷兩人之間的聯繫為止。

兩人的差異與拉扯，在關於雙胞胎的書寫中也有不同的面相，本章所探討的兩個文本都呈現了對雙胞胎看法的兩種樣貌，在邱妙津的書寫裡，她的書寫偏向受挫、傷害與不安，甚至通往兩人共同的毀滅：

⁵⁶ 賴香吟，《其後》，頁 10。

⁵⁷ 賴香吟，《其後》，頁 11。

⁵⁸ 賴香吟，《其後》，頁 30。

「那個顛覆份子——我知道我不要被她顛覆我的生活，卻想要她進入我的生活，但這可能嗎？這兩件事幾乎是相生的孿生子，像《鄰家女》裡最後對那兩個『狂戀』男女的結論：在一起痛苦，一個人又無法活下去。」⁵⁹。

「一個受挫卑屈的男人要去愛一個狂暴逐漸走向自毀的女人，最後是完全無助且自我消融掉了。那樣完全漂泊在這世上的一對情侶，彼此互生在對方身上，除了對方之外沒有任何其他的聯繫，一方被擊垮了另一方也跟著一起毀滅，兩個人是命運共同體。」

在賴香吟的書寫中，則反覆提過一齣描寫兩個極其相似的人之間生死牽繫的電影《雙面維若妮卡》，賴香吟的文本中，最終生死兩隔的主人公和其好友五月，就曾經在相識之初與最後幾次見面的時候，各看了一次《雙面維若妮卡》。賴香吟與邱妙津之間共通之處有許多，無論是旁觀者角度所認定的諸如皆是小說創作者、是同一世代的人，或是兩人之間對文學一定程度的信仰。而相異之處也有許多，在佔據兩人生命一定份量的文學創作當中，賴香吟在為《邱妙津日記》所寫的序中就直寫了此間差異：「我們並非十分相同的人，卻奇妙而無偏見地分享了彼此的心靈，從生活、知識、情感到文學觀，與其說我們因為現彼此如何契合而成為朋友，不如說我們充滿差別，而在這些差別的傾訴與理解之間，發展了柔軟的情誼⁶⁰。」。相較於其他事物，文學是貼近內心、較私密的部份，兩人之間，在生活與文學上的彼此影響，到後來已難輕易劃分相似與相異，有時在相似的區塊中能看到極端相異的部份，有時則能在相異的地方窺見兩人相似的形式，本章並非要清楚的切割那些相異與相似的區塊，而是試圖找出相異與相似之間影響的方式，宛如兩顆獨立存在的星球，藉著彼此的引力旋轉共生

事件過後，《其後》對兩人關係的描述，在〈憂鬱貝蒂〉一節中多有描述，

⁵⁹ 《邱妙津日記》輯一，頁 173、174。

⁶⁰ 《邱妙津日記》輯一，頁 8。

以兩人共同觀賞電影《憂鬱貝蒂》，目睹開頭性愛場面時的尷尬，到後來對電影中描繪「憂鬱」的疑惑，對於諸多模糊有著許多困惑的敘事者，在離開了青春階段後才理解那份模糊與憂鬱的共通之處，並感到殘酷與傷感。而五月的死亡，加重了這份殘酷，因為兩人共同的回憶，最終只能由一人去回憶，無人比對情節，無從確認實在與幻覺。

藉由顯性與隱性的雙子比較，發現現實與虛構之間是無法輕易切割開的，但這也顯示迴旋的存在：從一個空間過渡到另一個空間，兩者雖各自成形，卻有著互相拉扯的動力存在，有時甚至會互相滲透。但也無須刻意定要將兩者牽在一起比較，而是以某一端為主要討論的核心，因為即使是相同的物件，放在不同的空間中會產生不同效果那樣，經歷相同的事件，在兩方的自我空間中又會產生不同的變化。

第四節、時空迴旋的形成與凝滯輪迴

既相像又截然不同的兩人，在誤認的熟悉和背叛中來回，原本因物理距離而穩定的兩人，卻在實際見面的時候又再次產生衝突，這一次，兩人帶著過去的回憶的熟悉感，以及各自在異國生活下的種種，而這部份是兩人無法快速理解的陌生。

「那一晚是我們現實故事的尾音，如果可以有一點僥倖，電話不在那個時候打來而是另外任何時候，都不至於牽連五月跌落我的情緒深谷。那深谷裡本該一個人都沒有，我不想傾吐，也不要安慰，這之於五月正是不堪忍受的絕情。……我們原本就各有各的問題，因為自己不能完整而悲哀，在寬容自己的人面前，悲哀任性地轉成了憤怒。」⁶¹

緊接其後，五月自殺的發生，致使敘事者從從前的權力拉扯中更加陷落，過去，兩人對彼此思考的難以逃脫，但這些思緒最後又會投射回來，成為自己對自身存在認定的思索。（為什麼對方會這麼想？這是與我完全相悖的認定，在這衝突底下，更認清

⁶¹ 賴香吟，《其後》，頁 75。

自己想要的事物。)，當這樣緊張的關係中突然遭遇到粗暴的死亡來臨時，原本互相迴旋著的狀態會立刻失重，面臨被拋擲出去的危機，為了拉住自己，思索亡者造成的空白成為另種迴旋狀態，而這份迴旋，比過去的權力拉扯更加劇烈，因為死者已是意象本身，永不主動回答，無法觸及，卻又永在其目光底下。

對於後來兩人的關係，敘事者的看法是這樣的：

「理解，同感於另一人的靈魂，不忍心使之受傷害，想如善待自己一樣去善待對方，這是否只限定於身心互屬，情感佔有的兩性之愛？……我無論如何不能無感於五月的受苦，那其中有太多我們的同質性，我們的歷史，儘管這共感並沒有投射成彼此適合的愛情，但我能在這時刻別開頭去當一個徹底的陌生人嗎？有沒有愛情故事可說，歸根究柢還是與人有關，而非只是與性別有關，如果同性無愛，異性也未必有愛，那時我漸漸清楚了，愛不愛，歸根究柢只是等待對象的獨特性。」⁶²

敘事者嘗試對五月的情感給出回答，但對五月的理解，又使他感受到自己回答不被接受的可能：「可是，五月怎麼想呢？她應該會說我的心靈蒙蔽在噩夢主的陰影之中，將情感寄託於不可實現的烏托邦，但在她自己那個銅牆鐵壁的內心深處，到底以什麼詮釋結束了上個階段，恐怕是再也不會被說出來了吧。看完《手記》，我心痛於五月對性別焦慮如此之深，遠遠超乎我所知道的程度。」⁶³提問與回答，不斷反覆，但這個回答又趨近於某種虛構，藉由過去的五月留下的痕跡拼湊而出的回答，因為五月的死亡造成無解，於是，敘事者只能自問自答，一邊審視自己，一邊在內心中長出一個五月，讓內心的五月試圖回答，但是，這個內心的五月又會遭受五月遺留下來的文字審視，這個自我的辯證，持續在《其後》的各個章節當中，尤其在小說第五節〈春暖花開〉中，不停的描述與五月之間的生死辯證（或者說，因籠罩在五月身上的死亡陰影引起的辯

⁶² 賴香吟，〈其後〉，頁 70-71。

⁶³ 賴香吟，〈其後〉，頁 70-71。

證，作為一種挽留的嘗試。)，敘事者逐漸無法離開過去的回憶，不斷被過去召回，試圖解開死亡之謎，並逐步走向一段凝滯的時空當中，在這時空裡，敘事者之生對上五月之死，形成不斷的輪迴，每一個生的當下都提醒了死的過往，敘事者無法越過五月的死亡，不停的被拉回死亡的結局與思索中。

兩人喜愛的文學，以及文學家的生平背景、喜愛的電影情節中，有許多都觸及自殺與死亡，《其後》提起五月的偶像太宰治、三島由紀夫，感受到五月對於他們的崇高超越文學，直抵其生平的模式，為了趨近兩位文學巨匠的生平，有時甚至會將他們的行為舉止當成一種準則與指標，甚至是自我的期待與寓言。《其後》第三節〈消息〉中，只有五月的來信，而最後一封信中，結束於五月的「渴望遺忘」，而第四節名為〈Do you remember……〉，此節以此開頭：「親愛的五月，讓我來給你回信吧。就從遺忘談起吧。不是所有的遺忘都是時間慢慢洗去的，有些遺忘來自禁抑，有些遺忘來自斷裂，宛若雷擊打壞了大腦裡的海馬體，某些時空發生過的事就是消失了，餘下來的連綴顯得勉強，要不就是移花接木，湊成了別的故事。」⁶⁴作為消息和遺忘兩者的共同回應，第四節的回憶參雜了大量指向五月的扣問，與其說朝向五月，更像是朝向理解五月之可能、讓五月活下來之可能，「說來說去都是老話，如果活下來就好了。」⁶⁵同時敘事者也直述書寫太宰治的原因：「之所以提到〈東京八景〉，不是要跟你重複太宰何以尋死的故事，而是想對你說說他此時的狀態。……寫出來的作品裡，有這樣的句子：『這回的寫作不是當作遺書來寫，是為了要活下去而寫的。』」⁶⁶太宰之於五月的重要性，在小說中反覆提到。相對於大多數人對於太宰治總是一心尋死的形象，敘事者提起太宰治寫作的另一面——為了活下去。

但死亡已成事實，所以才有名為《其後》之書，於是回去尋找叉開的端點，兩人的時空錯置，造成思考的起始。

「我們有沒有來得及談過李維史陀？想來是沒有的吧，你喜愛他嗎？我不確

⁶⁴ 賴香吟，《其後》，頁 44。

⁶⁵ 賴香吟，《其後》，頁 58。

⁶⁶ 賴香吟，《其後》，頁 58。

定。想來有趣，我鍾情李維，卻是你去了巴黎？你迷讀日本文學，卻是我來了東京。李維將日本珍惜為『童真愛情的綠色天堂』，我心底的日本倒影卻毋寧是座死與美的山谷。我處於李維所譬喻的月的遮蔽面，而你，正在他所說的，月亮明亮的那一面。在那裡，你過著什麼樣的生活呢？……」⁶⁷

在這一段思考兩人相似又相悖的關係的文字，還有著一連串對於對方未知以及可能性的種種接連的扣問，然而這些疑問將永遠無法獲得對象的回答。

諸多在《其後》中被提及的作家，海子、太宰、五月……一個又一個試圖在文字裡求生，最後走向死亡的人。在小說第八節〈其後之一〉中，引用了西川的話：「中國詩人西川說：失去一位真正的朋友意味著失去一個偉大的靈感，失去一個夢，失去我們生命的一部份，失去一個回聲。」⁶⁸

我們凝視和自己相像的事物，父母、鏡中倒影，藉以建構自我存在的認知，從最基礎的人形、自我的外表，到後來各方拓展開來，追求一個身心靈與己相像的存在，試圖讓自我的存在達到最高的完滿。雙胞胎的外貌難辨與心靈相通是最常被提起的特點，外貌與身型的雷同造成彼此感知的相似，而對方的存在又時時讓自我誤認，進而模仿，於是兩人會日漸相像，甚至在非雙胞胎、只是長年相處的兩個人中，也會有臉型和個性日漸相像的現象產生。當雙胞胎其中一人死亡的時候，活下來的另一人則感受到自我的缺失。電影《雙面維若妮卡》充分的表達了此兩面，表現了一個尋找的過程，活下來的維若妮卡在感應到另外一個死亡的時候，便不再接觸音樂，而死去的維若妮卡正是獻身在舞台上，若她不堅持唱歌，就不會觸發死亡，她們都是熱愛音樂的人，卻因為這份模糊但強烈的牽繫導致共同的失去（一個不願再唱歌，一個已無法再唱歌。），而活下來的維若妮卡在尋找死者的過程中，彷彿受到牽引，愛上相同的愛人、甚至個性也逐漸與死者有重疊之處。在賴香吟小說中〈憂鬱貝蒂〉一節中，也曾提起《雙面維若妮卡》，主人公與好友五月相識與相別之際，都看過一次《雙面維若妮卡》，主人公在五月自死以後，便經歷一段長年無法寫作的日子，主人公整理五月留下來的

⁶⁷ 賴香吟，《其後》，頁 47。

⁶⁸ 賴香吟，《其後》，頁 108-109。

遺稿，展開一段對死者遺留下的痕跡追尋，在這過程中，主人公對自我的感覺破碎、不完整，直到整理完遺稿、遭遇到兩人父親的死亡以後，某些區塊才明朗不再阻塞，如小說末所提的，「像找到一兩枚遺失的螺絲釘，把它們卡上去，放進位置，整部記憶的機器忽然動起來了……」⁶⁹

在存在的渴望下，我們被逼迫凝視和自己相像的事物，關係愈近，越難以逃脫。所以注意力離不開自己的倒影、父親和母親，誤認為那是自我，卻又不斷發現那並非自我，不停的重複這輪迴，直到意識到兩者實質互不相涉為止，在這之前，雙子的追求成為一種相互的迴旋，而這一切，則從認定彼此相像、進而互相影響、互相預期做為開端。

⁶⁹ 賴香吟，《其後》，頁 249。

第三章 死者儀式化的過程：封閉的房間

「到底因為什麼我來到這個地方？這張椅子，之前有多少人曾經坐下來？我們正在進行著什麼儀式？我們要往哪裡去？」⁷⁰

「產生事實真相的儀式與實施懲罰的儀式同步進行。受刑的肉體既是施加懲罰的對象，又是強行獲取事實真相的地方。」⁷¹

與其他動物相比，人類的「巢穴」可說是種類最多元，也最無理可循的。燕子習慣在屋簷轉角處築巢，材料大多為乾草、泥土與唾液，材料和築巢位置的形成可以自環境和巢穴的強韌度考量去探究。但人們的房間就跟人們擁有的夢一樣多變，理由也與夢中的邏輯一樣費解，若要談論它們，自佛洛伊德以降，就必須得從象徵開始談起，才可能一步步談回隱藏在象徵後方那個與生存息息相關的理由，無論這個理由是被放大或縮小。人類的居所，乃至個人的房間，從過去至今都影響著人類許多，房間不只安定肉體的安全，也在很大程度上安定了個體的精神。此章將著重在人與其房間的關係，並試圖將精神本身看成另一種肉眼看不見但實質存在的房間，並說明個體與空間之間的相關性，進而帶出個體與個體之間空間的互涉，以及作為精神的空間是如何上升到象徵，而象徵性的空間又會對個體的精神空間產生什麼樣的影響。

「家屋和天地不再只是兩塊拼貼起來的空間要素，在想像力的支配下，它們激發了彼此對立的日夢。」⁷²

「(家屋)變成純粹人性的真實存有，這種存有在保護自己之餘，不負有攻擊的責任。『引退之所』是人的抵抗，是人性的價值，人類的莊嚴。」⁷³

⁷⁰ 賴香吟，《其後》，頁 153。

⁷¹ 米歇爾·傅柯(Michel Foucault)，《規訓與懲罰》，桂冠出版社，1992年，頁 41。

⁷² 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，頁 112。

⁷³ 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，頁 113-114。

在加斯東·巴舍拉的《空間詩學》中，他以人與其家屋作為意象，說明人為何需要私密感，而這份私密感又能夠連結到浩瀚感。當人類不再僅建造獨棟的家屋，而是蓋起能容納更多人的房子時，人對家屋的私密感需求便退至個人的房間當中，房間代換家屋，成為純粹人性的真實存有，成為現代人的抵抗、價值和莊嚴。所以在後進的文學當中，可以看到房間的主題佔有很大的重量，下文提到的維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 就是具有指標性意義的一位，而房間本身隱含的多重意義，下節中會有各方面的說明。但之所以要從房間開始，是因為房間和自我的關係緊密，共同聯合成一個鮮明的印象，如《其後》中「我」對於五月最根深的印象，即是停留在五月坐在自己房間裡的書桌前，伏案埋頭寫作的模樣。這景象也在日後「我」重新憶起五月時，最常被召喚出來的輪廓，五月的個體、文學、房間，三者緊密繫和，難以分割。

第一節、個體與房間

當我們有意識的檢視日常習慣使用的詞語時，往往會有一些發現，如同人類學家檢視行為，慣用語亦是某種人類行為的濃縮。學習一項新語言時會更容易感受語言的使用方法與語言使用者之間的關聯，例如主詞與受詞的位置，很大程度表現出一個民族的民族性，民族性則是使用此語言者普遍擁有的思考模式……。依據此種看待語言的方式，重新檢視人們習慣使用在兩人建立關係時的用詞⁷⁴，最常見的兩種關係建立方式為親情和愛情，一位母親會說孩子「進入」了她的生命、或是情人之間也會使用這個詞來形容對方的出現，而當有人死去，尤其死者與自身密切相關的時候，我們會說此人「離開」了、「走」了，較不習慣說出「死亡」這個詞，而「進入」、「來到」、「離開」、「走」等等，都是有著空間意識的用語，是從可以明顯區分的兩個空間之間產生移動的行為，無論是自動或被動。

擁有房間對確立主體性的重要性，個人空間的劃分與捍衛自己的肉體安全有著相同的意義，肉體的完整性在一定程度上也構成精神盡可能完整的條件，完整的個人空間也提供了肉體的安全與精神自由的保護。在吳爾芙的敘述推動下，「房間」

⁷⁴ 此處暫且將範圍劃定為臺灣的華語使用者。

既是現實也是象徵，擁有房間等於擁有自我，要擁有自我就必須擁有自己的房間。房間與自我成了同義詞，個體和空間的需求也是同義詞。

房間形態的複雜度說明了人類對空間的高度意識與象徵的高度使用⁷⁵，一個房間的樣貌組織著各種資訊，同時擁有著觸覺、聽覺、嗅覺、視覺與味覺，這些元素共同形成維度，形塑感知的方式，時常聽到所謂可以以一個人的房間判定其個性的說法，倒不如說是個人的選擇形塑了他自己的房間，而這房間又再次以它本身存在的方式形塑個人，個人與房間互相推動彼此存在的方式，形成個體感知維度的方式，房間擁有的訊息，如同一個人感知世界的方式，以觸覺、聽覺、嗅覺、視覺與味覺，個人以這些元素構成了自我，也構成自己的房間。

然而，房間並不等於純然的封閉空間，不是一個單純的立方體。一個基本的房間，有牆有門，可以邀請人進來，也能讓人離去，一個人進入房間，就成為房間的一項構成因素，形成訊息的互動與交流，它是可以產生變化的空間，在一定的範圍之內。自己的房間意味著自我有決定獨處與否的權力，當房間遭遇到劇烈變化，例如一個習慣招待訪客的房間突然失去它的客人，原本房間內購置的大量茶杯便開始生塵，這個房間已經與過去的房間有極大的不同；或是遭遇他人擅闖時，自我會便會開始產生不安，甚至遭受無法回復的破壞，房間成為廢墟，自我也散落四方。

第二節、廢墟與倖存者意識

房間的意義在於提供安全與舒適，此處的安全與舒適同時指向肉體與精神兩者，不可分割。行走在路上，有時可看見已然殘破，卻仍有居住跡象的屋子，人們可能會形容此屋「簡陋」，但不會稱之為「廢墟」，相反的例子，即使外表完整豪華，一旦失去人居，就會漸漸廢棄，成為廢墟。廢墟的定義來自空間是否成為失去功能的屋子，失去功能的指標來自是否還有人能接受此一空間的供給，是否還能在空間內感到安全舒適，取決於待在其中的人。

⁷⁵ 或許源自於人類先天肉體條件的脆弱，為了生存，人類使用工具、善用對空間的熟悉，進行狩獵與繁衍，為了學習的快速，知識被濃縮為象徵，形成符碼，以利傳遞更大量的訊息。但過於大量的訊息傳遞一旦產生斷裂(如未能正確理解象徵背後的意義)便會產生各種解讀上的歧異，象徵成為一個破損的容器，空留外殼。人類對象徵的擅長保障了物種的壯大，也促成了分裂。

而自我身為一個完整的房間時，自我在其中生活、成長，增添或減少房間當中的物品，其運作的方式有自我所認知的頻率。在房間開放讓另一個人進入的時候，房間在進行交流的同時，也將自己暴露在相對較高的風險中，兩個人交談如在極短的時間內互相展示自己的房間，但如果在過程中忽略對方是「一個房間」的話，渴望擁有對方全部訊息，或是給予對方全部自我的訊息，兩者都會產生崩壞的可能，因為一個房間永遠不可能容納另一個房間，也不能將對方房間內的物品搬空，移至自己的房間，如果如此，將會走至一人的自我逐漸流失，另一人的自我過於壅塞的狀態。

交流的程度越大量時，彼此會相互形塑彼此的房間。例如互相贈禮，自我會意識到禮物的來源，進而記起來源的輪廓，像一張光碟用來紀錄影片，無法進入戲中場景，但可以感受劇情。作為禮物的物品可能成為較單純的載體，或進而成為訊息較複雜的象徵物，端看此物能開啟多少能想像來源的通道。但也正因為個體是一個房間，個體與個體間互相「進入」與「離開」，因此產生一種不同於房間內擺設的異質性，自我的房間感受到房間的改動，卻是暫時性的，能被留在自我的房間內的，都是影子、某種殘餘物，唯有對方再次「進入」時，那些被留下的痕跡才得到確認。但在這樣的進程中，當對方留下的痕跡佔據越來越多，自我的房間可能會開始閃爍不定，因為房間內藉由對方「帶進來」的事物既是真，也是假，如果無法確實分辨房間內的事物真假，需要獲得確認的需求也會逐漸增加。房間在此時，看似是自己的，同時也不是，這樣的房間，一旦遭遇到對方的死亡，就會開始鬆動，因為賴以建構房間的部分事物無法再得到確認，就像空心的磚塊，它可以砌起一面牆，卻也可能隨時因為自身的重量走向倒塌的命運。

自我的房間搖搖欲墜。而且追索確認的行動是徒勞的，死者永不回答，只有自我提問的聲音反射。災難過後，有些房間全然倒塌，曾經型構空間的磚瓦跌入它們的空間，變成一堆瓦礫，房間不復存在，倖存下來的人們記憶它們，有些將過去視作時間，有些則渴望留在時間之內。

倖存者每次的追溯，都是再次強調自我房間實質破損的確認，房間逐漸廢墟化，自我無法在房間裡面感到安定，並意識到自我的殘破與散佚，自我不再完整，但自我同時有著完整的渴望，如同人的本能渴望有個家一樣，自我陷入強烈的矛盾之中，為

了自我的完整，痕跡的來處必須如過往相同，有一整個房間的訊息，將空心磚填入看似真實的訊息，以死者遺留下來的東西蓋起死者的房間，牆壁的空洞開始向外擴散，形成另一個虛幻的房間。「因此在我們空間的門檻上，在我們時間的斷代之前，我們其實是在對存有的取得與存有的失落之間徘徊。」⁷⁶死者的離去是強制對倖存者的時間斷代，取走一份存有，「我」所感受到的與其說是破碎，不如說更接近於因為與過於巨大的曾經太過靠近，在渴望集中、理解事件全貌時卻不能，因而感到無力與破敗。「有種怪異感覺，如同把一隻巨大動物擠壓進一個小盒子裡。」⁷⁷

第三節、書寫死亡的維度：倖存者筆下的維度轉換

為了以二維構造三維的空間，為了以虛創造實⁷⁸，倖存者必須倚靠媒介轉換。在羅蘭巴特(Roland Barthes)的《明室：攝影札記》(Camera Lucida)當中，談論許多影像與死亡之間的關聯。「因為在一個社會裡，死亡必當有其一定的位置，如果不再(或較不)處於宗教之中，必定在他處：也許就在這個想保存生命，卻生產死亡的影像中」⁷⁹，攝影從三維轉入二維，因此產生虛實交錯的錯覺，「此曾在」⁸⁰在這瞬間錯覺裡隱隱若現。與攝影有著同樣表現的維度轉換方式，書寫更是將「此曾在」推入轉換的極致，攝影將空間自三維轉入二維，而書寫的維度轉換，則是將以三維建構自我空間的個人轉換入二維的文字。

當作者有意識的書寫一個已逝之人活生生的過往時（試圖將之寫得活靈活現），意味著書寫者明白被寫者早已死去。藉由召喚死者的活，再次將死者送葬。

⁷⁶ 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，頁 129。

⁷⁷ 賴香吟，《其後》，頁 153。

⁷⁸ 此處的虛與實是以前兩節提到的為基準，虛是曾經實存之人留下的遺跡，而實則是自我的需求構造出一個對於自我而言真實存在的房間(人)，做為一種留住死者的努力。但也可以以另一角度探究虛實，例如遺物本身是實在的物品，是真實，而自我將之利用在建構虛幻之人的工具。但非此處想探討的，故以註解說明。

⁷⁹ 羅蘭巴特(Roland Barthes)：《明室：攝影札記》(Camera Lucida)，臺灣攝影工作室出版，1997。頁 110。

⁸⁰ 是羅蘭巴特在《明室》當中環繞的核心，照片中的畫面都是過去曾經實質存在的瞬間(同時表達瞬間之後一切不復返的本質)，承載這一項訊息的照片，會引起對觀看照片的人何種觀看的感受和方式。然而，在照片技術汰換快速的現今，照片修圖技術的蓬勃，或許可以以其他的角度再探討攝影。

若要讓聲音迴響，首先必須先設置牆面、建構空間，讓聲音不至於輕易散佚，在被與外界隔離開的空間中不斷地撞擊反彈，與外界分隔得越嚴實，越能延長聲音在此反覆流連的壽命。

此節主要針對小說所使用的書信體手法所造成的效果，以及時間與空間的剪裁方式，透過小說的寫作形式操作，以貼近此種時間與空間的壓縮感，藉著小說的敘事內容與形式，深刻的刻劃倖存者的心理，並透過書寫與閱讀，使書寫者與接受者都得到某種疼痛感強烈的治癒儀式，此番儀式的進行，是給逝者的隆重喪禮，以及倖存者的重生洗禮。

(一)寧靜的聽者——書信體的時空剪裁

書寫本身是活下來的人才能進行的動作，因此的書寫、形式本身就預示了讀者一個前提：文中以第一人稱說話的「我」，也就是倖存者，已經跳脫時間迴旋(否則無法書寫)，真正的倖存下來了。手札本身的形式再再都透出劫後餘生的生命力，也因其形式所透露出的訊息，使讀者能夠進入「我」當時狀態所處的空間與時間，感受其在當下最接近的狀態，與此同時，讀者也再次與倖存者產生交流，一個特殊的、幾無干擾的空間滲透進讀者(讀者也是存有的時間與空間)的空間。

關於手札形式背後所透出的時間與空間樣態，本文試圖提出一些以手札形式書寫所帶來的特殊之處：

1. 書寫與診療的時間差

如上文所述，當倖存者接受了醫生 DC 的建議，開始嘗試書寫手札，診療已經早一步開始了，所以雖然從手札的內容能看出其診療過程心境的轉變，但是其實所有文字所表達的都是緩緩治癒的時刻，倖存者在讀者所能見以前，已早一步開始脫離時間迴旋的狀態，倖存者自我建構的、無人知曉的時間與空間已

開始產生流動，倖存者從一個接近於此有將消失的狀態，重新回歸，對於讀者來說，這份手札就是一份從瀕死到重生的過程，同時手札又是以第一人稱書寫，更能使讀者貼合，並跟隨著「我」接受治癒的過程，同樣獲得重生感。

2. 書寫的寧靜空間

書寫的狀態本身，如前曾提到的，就是自我與自我回憶空間的交流與對話，除此之外，書寫本身的意義與文本中的醫生 DC 接近，DC 總是將「我」所提問的問題丟回給「我」本身，而書寫狀態也是，書寫是隨時都可以召喚的醫生 DC，這份存有只提供寧靜的空間，接納「我」，並不提問，只是開放一個可供「我」凝滯的時間得以流向的地方，而這也是倖存者所需要的、接近一種純粹的存在空間，因為此空間是寧靜空曠的，在朝向此空間對話的時候，「我」可以聽見自己的回音，照見自己的狀態。

「沒有生活，就沒有寫作，這句話可以有很多種詮釋，以很多不同的作家與作品來解釋。現在，我指的是，一種實際經受人生而以身心理解了人的變化，以及人生的各種形式之後，一種漸漸能抽離自身，但又貼近清楚知道那內裡頭所混雜的是非、無奈、動人之處；新知不忍，因而想寫，為了安魂，為了澄清；之於我，這的確是沒有生活就沒有寫作。」⁸¹

寧靜的空間不會將其他倖存者意料之外的訊息扔擲回倖存者身上，倖存者對話的結果都是在解析他自己，並且安放他自己。

3. 手札與此有之貼合

再次重申一次，若依海德格所提，存有即是時間與空間的延續狀態本身，存有與此有的差別只在於，是否去追求使原本模糊的存有清晰化的過程。當倖存者落入時間迴旋的狀態時，因為與外在時間與空間已幾乎全然隔闕，因此倖

⁸¹ 《其後》，頁 161。

倖存者本身的存有也走向模糊的狀態，所以，當倖存者開始走出獨自一人的時間與空間，開始書寫，進行對話的時候，手札本身就是呈現一條接近此有的路徑，甚至倖存者在書寫當中，也能感受到這樣的變化本身

「翻了之前的札記，發現一種從碎片到凝固的過程，重複著。
前陣子無疑是碎片滿地了。這陣子時好時壞，有些物質在凝固中。」⁸²

倖存者從原本自我模糊的輪廓，漸漸探索自我，使其相對清晰，這便是存有走向此有的過程，所以手札的存在本身，呈現了此有的本質。

綜上三點，在嘗試寫倖存者的狀態時，以手札的形式書寫有其必要性，也可以更加貼合讀者，使倖存者曾經斷裂的時間與空間重新接合的過程盡可能完整的重現於讀者，與其交流。

第四節、環繞死者的敘述嘗試與其神聖性

描述死者的迂迴，以及重現的不可能，一再的嘗試，宛如某種神聖的儀式。

由於能書寫的人必定是活下來的人，越過死亡後的書寫是越過他人的死亡，並作為一個倖存者的腳色，直視死亡以後所寫的文字。

「所以，這不是一本關於五月的書，而是關於我自己，其後與倖存之書。」⁸³在《其後》小說的結尾，小說的敘事者如此描述。此篇長篇小說的中段，也就是「我」遭遇一位好友五月的自殺身亡後，開始陷入無法面對好友之死的階段，精神遭受巨大打擊，和五月同樣喜歡寫作的「我」，開始身處在難以好好生活的困頓當中，同時無法閱讀與寫作，為了改善這一精神狀態，她走進了小說中代號 DC 的精神科診療房接受診療，在小說的章節〈椅子〉中，作者以日記體來書寫「我」接受 DC 治療之間自己的

⁸² 《其後》，頁 143

⁸³ 賴香吟，《其後》。印刻出版，2012 年 5 月。頁 249。

書寫、與 DC 的對話和詳細情形，以及在療程間自己透過書寫所記錄下來的精神狀態過程。這份書寫本身是 DC 的存在才得以現身的文字，但這份文字卻又是「我」十分主觀狀態的描寫，這份日記體所存在的時間性本身就表達出「倖存者書寫」的狀態，這份書寫是「其後」的事，而非正在發生的狀態，和此章節試圖探討的倖存者書寫狀態有著相同的本質，所以此節會著重於〈椅子〉一章作探討。

在人們遭遇親朋好友的死亡後，留下來的人的時間感已在某個特定時間點停滯、徘徊，所有與其相關的一切都會成為像巴舍拉所描述的「抽屜⁸⁴」般的空間，若擁有抽屜的人不將之打開，抽屜內部的存在將成為一個安靜的、不被打擾的空間，所有的可能、無限都在這個有限的空間當中，因為我們還沒將它打開前，一切想像之物都可以進駐，不管它真正打開之後是空的也一樣。但這個空間的開啟決定權僅在擁有者手上，如果擁有者拒絕開啟，這個空間就沒有任何與他者交流的可能，倖存者孤身一人存處於他自己打造的空間當中，精神產生一種時間迴旋⁸⁵的狀態，與外界無法交流、對話，但由於人的肉體尚存於現實的社會架構當中，因此人的精神、肉體與社會三方就會產生嚴重的斷裂與脫離。在這樣的狀態下，旁人要如何開啟，或者說服抽屜擁有者開啟他的空間，重建與社會交流的軌道？在本章第三點中，將試著去探討另一個純粹空間的存在與處於時間迴旋狀態中的人之間細微交流的可能性，其中的開端與延續性，促使倖存者得以重啟自己凝滯的時間，並且正式面對逝去者的死亡，將逝去者的死亡納入自我的生命中，而非代替逝者死去。

為了反抗順性的時間，為了反抗死亡帶來的凝滯，在海德格對於「此有」的闡釋，在於存有⁸⁶一開始是可以被模糊指認的，然後去探索設定抵達的目的地，將原本模糊的存有嘗試清晰化。然而「此有」一但已被完成，也就是一份存在、一份存有的死亡，

⁸⁴ 巴舍拉，《空間詩學》，第三章。

⁸⁵ 時間迴旋的概念取自一本加拿大科幻小說作家勞勃·查爾斯·威爾森的《時間迴旋》，此種狀態為，人們選擇住進一個時間緩慢流動的空間，與外界隔離，不理會外界的時間極速流動與劇烈的變化，此空間自成一格。

⁸⁶ 陳榮華，《海德格存有與時間闡釋》。台大出版中心，2006年9月。頁5。此書對於存有的闡釋為：是一種延續性，不是實體，而是過程，是一種時間性的表現。

此有將失去延續的可能性，它不再提供可供探索的謎題(因一切都將是難以被證實的猜測)，它完整了，因此成為確立的事實，也就不再是一份存有。所以，死亡可以說是此有的消失。

而因為每個人存在的當下本身，都是一份存有(僅可分為此份存有是否有去試圖追索模糊的部分，使其清晰)，因此，存有對消失本身會感到恐懼，存有的延續代表著其有起點與終點，在時間之中，每一刻都是朝終點靠近的過程，存有一點一點的逐漸朝向消失，為了維繫存有本身，人們會傾向抗拒順性的時間推展，將自己留在一個時空，以對抗外在的時間，落入前言所提的時間迴旋狀態，而文本中反抗的行為與時空展現的型態基本如下

(一)反抗時間：書寫與閱讀的行為

最常出現也最普遍的反抗順性時間行為，本文認為是書寫與閱讀的行為，書寫是抽取所認知到的記憶、知識、想像等等的行為，只能書寫自己所知道的事，無法溢出其外，書寫經常是一種回顧的行為，回顧的本身即是拒絕去看當下此刻所發生之事。若將人的精神與肉體分開探討，精神與肉體相同，一次只能待在一個時空當中，例如一個人若在用餐的時候分心，思考那天早上發生過的事，他的精神就不算待在餐廳當中，而是在早上他曾經待過的場景內，他並沒有辦法同時意識到自己既在餐廳又在早晨的場景中，通常都是思緒的中斷，或者常說的回神，他的精神才會從早晨裡抽離開，回到餐廳。而書寫時即類似此種狀態，無論他是寫日記或者小說，他的精神於書寫時都不在此刻。

「昨日談話使我陷入情緒坑洞，回憶使現今生活極不真實，彷彿兩部各自上映的電影，以至於回程我必須藉著塗寫才能挽救這種陷溺。」⁸⁷

閱讀行為則是更加明顯的時間反抗，多數人都有過沉浸於書中世界的經

⁸⁷ 《其後》，頁 136。

驗，從書中抽離後才赫然發現外在時間已經飛逝，藉由閱讀，可以進入不同的空間，而此空間內在的時間基本上由讀者控制，如果讀者願意，他可以重複同一頁無限次數，不停的重演其中的時間序列與情節，在閱讀裡，時間是非順性的，除了作者刻意的跳換時間之外，讀者的閱讀行為也可以再操控時間，這使我們遺忘外在的順性時間，甚至以為外在的順性時間並不存在。

然而，小說的「我」在其精神不穩的狀態下，連這兩種最基礎的反抗行為都已經失去，閱讀與書寫雖然都作為對抗外在順性時間的手法，但都仍是某種空間的交流。閱讀時，讀者可以進入作者所架構的空間，自我的意念與作者的意念有所來往；書寫時，則是不同空間中的自我的交流與對話。在小說中「我」身為倖存者的那一刻起，「我」落入了更加閉鎖的空間，不只對抗順性的時間，同時也對抗各種外在的空間，如書中描寫無法閱讀的狀態所呈現的樣貌

「把書頁再翻回去，再重頭看一遍。凝視每個字的長相，攀附每個句子的關聯——不懂還是不懂，沒有反映出任何形象，一點情境也抓不著，沒有興致讀下去，如失神的人在街上走路，什麼景色也沒有入眼。」⁸⁸

這樣的狀態下，無論是精神或肉體的空間，「我」都是與其隔絕的。

(二) 死者與抽離的時空

所有的存在都是時間與空間共同組合而成的，若缺其中之一，存有的狀態就會消失，因為其沒有辦法延續下去。而人是社會性的動物，彼此的存在會互相滲透，人們共用時間與空間，產生交疊，但並非同處於相同的標準點上，而是一個存有的空間中包含著無數運作著的空間，如同一個社會中個體獨立存在，卻又依靠各個個體來運轉社會，以此為例，將比例縮小至個人，一個個體存在、運轉中的時間與空間裡，會包含著無數獨立運轉的個體，只是其佔據的

⁸⁸ 《其後》，頁 139。

比例有所不一，若一個人與另一個人相處的時間越久，他們彼此滲透的比例就會越大，所以當其中一個人死去，被留下來的人，也就是倖存者，其過往的時間與空間就被硬生生截斷了，他人之死同時也是部份的自我的死亡，過去與現在自我無法連結，死者在此刻代表著一份被抽離的時空。

「整理東西的時候，幾張相片掉出來，其中一張還好好地裝在相框裡，想來是當初搬離台北時，一起收進手提袋裡的。

那是五月⁸⁹在東京拍的幾張相片。就算實際目睹，我的時間感還是很混亂。竟有那麼多年？我經常恍如昨日要不就是仍無實感。五月記憶到底什麼時候開始在心內釀成傷害，直到此刻我仍不能看得清楚……七年，怎麼說都是一種停滯的感覺。」⁹⁰

尤其在死者是以自殺的形式死去，而非自然且緩慢的病死，這對倖存者而言，是一種預期之外的時間與空間斷裂、突然的空白狀態，死者代表的是一種無法被動搖的狀態，是一種非存有，死者的時間與空間已然凝滯，無法交流、無法回應，無法被探討與歸納(在海德格的論述裡，存有的狀態才能被探討至此有)，因此倖存者的某一塊存有本身消失了，即便他仍記得關於死者的一切回憶，但也呈現一種無法被確定的狀態。

(三)倖存者無人知曉的抽屜

關於死者的一切記憶都將觸動、使倖存者意識到那塊被抽離的空間，為了拒絕空間消失的事實，倖存者圍繞著這塊空白構造起一個抽屜，將空白包裝、隔離，在巴舍拉對於抽屜的描述當中，抽屜被提高成一個可以被無限想像的存在，只要不打開，就算裡面是空的也不影響，隱蔽不透明的空間因此蘊含了供給想像的可能，那麼，這份空白就再次成為可被延續的(想像本身即是延續性的)，

⁸⁹ 五月是《其後》中主人公對逝去好友的代稱。

⁹⁰ 《其後》，頁 147、148。

並且躲避掉消失的命運。但是，禁忌是絕對不能打開，不能有被窺見的縫隙，否則這份重建的空間又將再次消失。

在文本當中，在治療開始的初期，可以看到「我」描述到自己內心有個抽屜，並且抗拒去打開：

「七月二十八日

DC 提醒我：你好幾次都提到抽屜。那是什麼？

總拒絕與 DC 說下去。自以為巧妙地走開。我不想動那些抽屜。」⁹¹

這種拒絕，與拒絕說出死者之名的舉動有著同質性，將死者之名高高豎起，隱藏，那麼這份死亡就暫時被隔絕，但是這個名字比抽屜更加脆弱，只要一提起就足以撼動平衡。

「昨日你口中忽然說出 C(請允許我使用代號)的名字，我無疑是備受衝擊的，如同初見面你提到了寫作二字；它們比我預想快太多了。坦白說，我一直不願求助與我不想提起 C 有關……當你說出 C 的名字的時候，我處在一種抉擇中，是要輕描淡寫加以抵抗，離開，就此不再出現？抑或全盤交出？」⁹²

在此段文中，可以看見倖存者其實很清晰的意識到兩種極端的情況，選擇只有兩種，完全不再出現，否則就得全盤交出，死亡的隔離嘗試極其脆弱易毀，只要一越界，就必得直視那份存有消失的本身，存有的消失是時間與空間以外的狀態，就像那個不願意被他人提及、碰觸的抽屜，只要一打開，所有反抗順性時間的努力都將歸至無效。

⁹¹ 《其後》，頁 137。

⁹² 《其後》，頁 136。

第五節、 封閉房間的完成

在嘗試描述死者，又無法全然直面死者之間，拉扯出一個對話的空間，而 DC 的進駐成為某種回答者的替代，宛如過往的靈媒角色，有著實質的回答(非自己思緒的回音)，同時又能意識到回答是死者亦非死者，成為一條管道，連結生死，連結的過程，慢慢使生者回歸生者，死者回歸死者。

由於倖存者自我的隔絕與凝滯，精神或是肉體都是隔除在順性時間之外，自成一一個僅屬於倖存者本身的時間與空間，但雖然人有著對抗順性時間的本能，卻無法完全脫離成為自給自足的狀態，如果隔絕太久，將無法運行於社會之中。要試著解除這樣的狀態，便是讓倖存者的隔絕狀態產生縫隙、使其不抗拒打開抽屜，與自我以外的空間產生交流(死者凝滯的時空也是屬於自我本身的，那存在於被留下的人的想像裡，並無法產生交流與對話)，回到最基礎的書寫或閱讀行為，讓自我的空間開始有了流動，有了與其他空間的互動。

在小說中〈椅子〉的篇章，內容所透露的訊息告知讀者，這個篇章的呈現是以手札的方式呈現的，而會有這份手札的出現，正是因為主人公走進了診療間，並在醫生的要求下開始記錄，所以是在主人公實際走入另一個空間以後，主人公才開始書寫、開始啟動自我凝滯的時間，與自我以外的空間交流，實體上的空間與精神上的空間都是重要的啟動契機，同時，也是一個儀式的啟動點：「產生事實真相的儀式與實施懲罰的儀式同步進行」，儀式是銘刻的過程，立基於雙方的契約，當「我」決定走進診療間時，也就是「我」自我默認自己需要藉著 DC 的力量，回到某處「我」目前無能為力去的地方、擁有的狀態，但「我」在一開始時，亦產生抗拒感，因為儀式本身也是一種規訓的空間，它要人前往某處，將不一致的個體拉往一致的狀態。因此此節將抽出幾個實質空間來談其中的精神空間。

(一)診療空間的建構與自我滲透

倖存者的自我隔絕，其目的之一便是要保護自我的完整性，當一個重要

之人突然的死去，自我的主體產生斷裂、產生匱乏，於是便製造一個可以支撐的空間來阻止傾頹的危險，在這樣不安的狀態下，一個熟悉的基準點是必要的，它提供一種信任、一種倚靠，但同時也在打破倖存者過去建構出的空間，因此使「我」一開始產生抗拒感。

(二)被信任的醫生

在文本中第一次描述醫生 DC 的句子如下

「當我最初聽到 J 描述你的時候，我曾經有所猶豫，這個猶豫很兩面，和我之前對同科醫師的抗拒不同，我感到你是可信任的，但也正因為這個信任所以我不安。」⁹³

信任是一個基準點，提供可供交流的契機，但從這段文字也可看到，「我」是不安的，因為「我」意識到自己將會因為這份信任，開始去觸碰到過去不斷迴避的部分。

(三)椅子

文中的「我」描述到自己從自己房間中的椅子上離開，坐到 DC 對面的椅子上，在文中有多段對椅子的描述：

「有一回你指出我一直在兜圈子。這句話使我挫折，哭得很傷心(現在我使用哭這個字眼，沒有太複雜的意思)。上一次你叫我去找工作：任何一個可以出門，不待在書房裡的工作。離那張椅子之後，我哭得更傷心了，為什麼因為你說出此話而有一種被宣判的感覺呢？」⁹⁴

⁹³ 《其後》，頁 136。

⁹⁴ 《其後》，頁 149。

「有幾次，DC 也許注意到我一直看著陽光，或是他自己也被陽光打擾了，他站起來把窗簾放下，房內那些不安的氣氛便因而沉澱下來；那樣的片刻，我靜想：到底因為什麼我來到這個地方？這張椅子，之前有多少人曾經坐下來？我們在進行著什麼儀式？我們要往哪裡去？」⁹⁵

椅子同時也是代表著一個坐下來的動作，坐下來，從房間的椅子移動到 DC 對面的椅子，開啟一個訴說與傾聽的動作、一份交流，在 DC 的椅子上，「我」用語言開始傾吐，回到房間的椅子，「我」坐下來，提筆嘗試寫作，嘗試與自己對話。文章篇名也是椅子，可以想見，「我」要寫出這份讀者正閱讀著的手札，也是必須要坐在椅子上才得以書寫，這裡表現出來回移動於兩個椅子的過程，與 DC 和自我對話的過程，在椅子的立基點下，椅子提供一個休憩與倚靠，一種實質的信任感，在此種基礎下，空間開始得以流動。

(四)傾聽者的空間

文中描述了 DC 所在的房間模樣

「DC 所坐的那張椅子，後方有一扇窗，從那兒金黃色的陽光曬進來，細塵翻飛，讓人想睏，然而，醫院內外人群的焦急與徬徨就在我們四周徘徊。」⁹⁶

「我」可以感受到被隔絕於寧靜醫院外的徬徨與焦躁，那與自己所處的空間是相對的，此時診療間成了另一種時空迴旋的狀態，但這次不同的是，在這份時空迴旋裡，「我」不再是獨自一人。

⁹⁵ 《其後》，頁 153。

⁹⁶ 《其後》，頁 152。

(五)自我對話的程序

從手札中，「我」重複敘述的詞彙當中，可以看出幾個心境的階段變化，從下文歸納出的三個階段中，可看出自我對話開啟的過程。

1.不動

從手札的前段部分中可以看「我」多次的提起自己的抗拒、不願配合、不願移動的敘述，那是對斷裂空間與自我完整性的保護。

「坐在 DC 對面的椅子上，一但接近/回溯病/記憶的河流，心便躁亂。我得挺住，如水抗拒向下流，挺住不動。DC 問我什麼是不動。」⁹⁷

「分不清事件的大小，分不清必要的強弱。陷入。沉沒。一直往下，或者，胡亂的打水，潑的四處溼答答，掙扎，旁人卻不知道這個人發生了什麼事，也許，只要這個人停下來，就一切止息了。」⁹⁸

「最後一翻，絕望的，然後不再掙扎，一點點細微的動作都不要再有……」⁹⁹

「和 DC 的治療想過要結束。『我想停下來，』我如此對他描述：『我沒法子再往前走。』」¹⁰⁰

停止的、抗拒的形容在前期不斷的出現。

2.自問自答

面對病人精神上的停止與抗拒，小說中的醫生 DC 只是不斷的要求「我」

⁹⁷ 《其後》，頁 137。

⁹⁸ 《其後》，頁 139、140。

⁹⁹ 《其後》，頁 140。

¹⁰⁰ 《其後》，頁 144。

出門，移動肉體，同時要求「我」開口描述自己的狀態，當自我開始描述起自己的狀態時，「我」就再也不能對自己所造就的空間視而不見了，那個抽屜再也不是無人知曉的存在，現在醫生要求「我」去形容這個抽屜，然後，如上段的引文，DC 問「我」什麼是「不動」，主人公開始被迫去描述那個空間的狀態本身，脆弱的屏蔽開始岌岌可危，抽屜將隨時都可能被打開，抽屜的門正處於微微顫動的狀態。

此後，主人公再也無法如過去一般忽視抽屜存在的問題。「我」開始疑惑，因為可能連自身都不清楚自己在何時造就了這個抽屜，「我」丟出了許多問題，但是 DC 只是坐在「我」的對面，展示另一個可以容納「我」的空間(也就是 DC 的存在本身)，不回答，讓問題本身回歸到「我」自己，「我」開始走入自問自答的階段。

「恍惚。回神過來不能理解如何走到這裡，那個對生命能夠感到歡笑、氣惱，同時等待故事開始的人呢？變成了什麼？是走遠了還是用盡了？眼前是誰？是我自己？我自己這三個字到底是什麼意思？

我不喜歡驚嘆號，也不喜歡問號，但現在，看看，我使用了多少問號。」

101

在這個階段，自我本身開始與自我有所交流，是書寫的開端，而斷裂的自我藉由流動的過程，開始重建。

3.安魂與澄清

在紀傑克¹⁰²對於死亡的創傷觀點中，其認為凡死去之人必定需要經過兩次的死亡(尤其是意外而亡的人)，死者的離去帶來倖存者空間的斷裂，造成缺憾，與此同時，死去之人就成為一個討債者，他會成為「活屍者」回返，追討原本應該完成的事物(但這點仍舊只存於生者的個人想像中，

¹⁰¹ 《其後》，頁 155。

¹⁰² 紀傑克於現代理論中，以拉岡的理論思想為基礎，針對大眾文化、通俗文化與電影做論述，在本篇文章所引用的概念是來自紀傑克早期的論述《傾斜觀看》，主要探討拉岡「真實層」的理解與現形。

永無法與死去之人真實的確認)，關於死者復返的理由，紀傑克有此一段論述

為什麼死者要歸來？拉岡給的答案是跟在大眾文化裡找到的一樣：因為他們並沒有舉行適當的葬禮，也就是說，因為他們的葬禮出了點問題。死者的歸回是在象徵儀式中、在符號化過程中一種擾亂的符號……活屍者的歸回就是物質化了某種象徵債務，它超越了身體的腐朽。¹⁰³

所以，為了使倖存者脫離死者的追索，他必須舉行第二次葬禮，也就是讓死者再次死去，而非讓自己取代死者，滯留在時間迴旋的狀態裡，靠近存有消失的狀態，那是將斷裂的空間符號化的過程，將被抽離的時間與空間重新賦予意義，將死者帶走的空間重新編碼，使原本那個屬於死者的空間重塑成自己的空間，連接斷裂，自此以後，死者才被納入倖存者的生命當中，死者重新獲取延續性，與倖存者繼續生活(死者在此所代表的，原本是一個獨立的、斷裂的空間，藉此獲得延展性，融合進倖存者存有的空間當中)。封閉的房間就此完成，一個人同時有了家屋與鬼屋(以自我所渴望建構的安居之處稱之)，家屋是居所，鬼屋是儀式之地，儲藏尚未願意讓死者聲音離去的地方。

¹⁰³ 紀傑克，〈傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉岡〉。桂冠出版，2008年。頁34。

第四章 凝視與規訓：倖存者的環形監獄

「之於我，死是一種暴力，不是一個過程。」¹⁰⁴

「人與人的感情，何嘗不是尋找樹洞之悲歡離合的故事。」¹⁰⁵

作為一本倖存之書，《其後》大多數的篇幅都在於描寫事件發生以前與之後的事情，以及「我」前往診療室，以及接受診療師 DC 的建議，開始記錄手札的部分。這三個部分平均分布在小說中，而事件本身發生的瞬間著墨並不多，作為切分點的，不是事件發生的前後，而是診療的前後，與其說這是一本描述「事件」（作為其的指稱）發生前後的小說，我認為更接近診療前後的小說，只是事件是「我」前往診療的因素。事件發生的當下，對「我」而言是一件難以描述、也不可能描述的「其」，那個事件完整的描述者只能是自殺離世的五月本人，但五月已無法發聲，所以「我」亦不能。但診療本身是切切實實關於「我」自身的故事，「我」的面對或抗拒，並且藉著診療而被召喚回對事件的種種回憶（過去「我」所不願想的），以及得以書寫的能力，因此造就了小說本身，所以診療本身更是應該被重視的部分，更接近「其」後之「其」。

所以，我在本章的開頭，試圖先從診療的場合開始與寫作的手法開始分析，並且延續前章那已經被建構好的空間，試圖分析出在此空間裡實際存在的在場者為何，理解出觀看的眼光。觀看的眼光與自我的存在方式有著緊密的關係，凝視與「我」對自我重構的過程，有著重要的份量。藉由 DC 的診療方式，「我」逐漸發現「我」的內在並不全然是「我」自己，從感覺破碎，到最後形容淘洗出幾塊煮不化的原來是石頭的過程，「我」也才意識到自己之中有著五月的存在，五月早已入侵至「我」當中。藉由理清這個診療過程的變化，五月才真正地在「事件 / 診療」中現身。如小說中所形容，唯有先淘洗出石頭，才能真正地把它挑開。我試圖先以「事件 / 診療」的解析開始，才回到五月的意義本身。五月何以能夠進入「我」，導致「我」的破碎，甚至

¹⁰⁴ 賴香吟，《其後》，頁 215。

¹⁰⁵ 賴香吟，《其後》，頁 241。

感覺到五月存在開始取代了「我」，「我」不停避談的五月也正是讓「我」一直被拉扯回尋找五月的思緒裡的原因，到最後，五月的不存在成了「我」心中最實質的存在。但為何會形成這種循環？五月為何最後成了不斷觀看著「我」的眼睛？在第三節中，我嘗試從文本中歸納出五月的性格，五月慣習於將自己「獻身」的性格(無論文學或者愛情)，以及自殺的前後，已進入某種儀式性，這份儀式性將兩人因相遇而產生的詩意意象轉化成象徵物，五月成了象徵，一個單向且巨大的意義存在物，一個不可抗拒的權力關係因而誕生，致使「我」進入某種禁閉狀態，自責，自我懲罰。但這一切或許並非默默地發生，「我」其實是有著自覺的？在小說中每一章節結束的尾端，往往都描述著「離開」，他人的離開或者「我」決定要離開，是否「我」早已意識到，離開的本質意味著強制性的拉扯，亦催促著「我」離開的渴望，這份矛盾的迴旋導致「我」的分裂，而「離開」這件事是否隱約的呼應著「我」最不願意面對的死亡本身？直到父的離開(兩人的父親之死、日本教授的理解與離去)，才讓「我」漸漸展露出理解死亡本身的契機。

第一節、不在場的在場者

《其後それから》最後一篇的章節名稱〈生手的天真〉旁邊，以較為淡色的字在旁附註：代後記。這種種形式手法的轉換、寫作者與書中角色既親密又疏離的流動書寫，接近於私小說的創作形式，然而又維持著一定的陌生化，因為即使是私小說，若沒有與自我維持一定的陌生距離，是無法寫出來的，就如同碰觸死亡這個話題，如果耽溺在悲傷的情緒當中，並無法述說，必須得保持一定的距離才可能，如同書中提到關於治療的部分

「書寫不是治療，治療的路程已在之前走過，我耗費了多少光陰，治療也未必痊癒，痊癒也未必是原來那個人。……書寫不能治療，那是本身快要好才能書寫，那是痊癒之前的一個大口呼吸。」¹⁰⁶

¹⁰⁶ 賴香吟，《其後》，頁 248。

在拉岡的論述當中，自我是藉由確定他者而得以存在的，所以當自我解離、充滿不確定性的時候，將自我作為一種「他者」處理，可以得到重構自我的可能性，在《其後それから》中，與 DC 對話的段落，是最明顯於小說中有著強烈意識敘事者周遭有可對話的他者的部份，筆者認為，此段中實際上有三個他者存在在敘事者與 DC 展開診療的房間當中，一個是 DC、一個是敘事者本身，另一個則是死去的五月，三人以不同的路徑，成為三種「不在場的在場者」，並形成三種觀看敘事者的「自我」的視線，而這三種視线的形成方式與異同，分別展示如下：

(一) DC 的在場淡化成不在場：

DC 是最明顯、也是最一開始進入診療間時能感受到的在場者，藉由這一陌生的視線，「我」才開始出現，才開始應對提問，並對自我的存在處境有所意識：

「DC 在第一次陌生而混亂的門診時間，就問我通常在什麼時候寫作，我沒料到這個問題，沒料到他知道我與寫作的關係。我沉默。DC 又重複問一次，我胡亂作答，因為那時的我根本談不上什麼寫作規律。第二次就診，DC 又問寫作還好嗎？我覺得他說的話豈非緣木求魚？那時我的心情若非極為躁亂，就是空白感覺，談論寫作何等奢侈？我又沉默，露出尷尬笑容，他諒解沉思片刻，然後，如評斷又似自言自語：『所以，大約是停擺狀況？』

我愣了愣，不得不點頭，淚水差點湧上來。『停擺』——這兩個字，從一名醫師的嘴裡說出來，客觀得像個大石頭痛砸我的腦袋。那確實就是事實。」¹⁰⁷

之所以擷取這一大段，是因為我希望能完整的呈現這一過程，不要問

¹⁰⁷ 賴香吟，《其後》，頁 120、121。

斷。這兩次會面 DC 的描述有其順序，「我」對於 DC 堅持的提問反應從全然的沉默，到意識到自己的混亂空白，以及最後藉由 DC 之口意識到自己的客觀現實狀態——停擺。寫作作為「我」過去尋找自我(也因而和五月有著緊密的連結)的方式，寫作的停擺意味著與自我聯繫的斷裂，DC 直接且執著的詢問逼使「我」必須回答，回答的行為本身，即是在召喚著「我」，逼使「我」開始現身。從直接性的存在、提出問題，到後來「我」開始對 DC 主動提問，DC 便開始沉默，讓問題回到「我」的身上，使「我」開始與自己對話(不正是寫作的開端?)DC 開始退場，他在診療間的存在漸漸成為促使「我」對自己提問的催化劑。關於這一過程，「我」如何重新與自我建立對話的詳細，我在下一節會提到。但 DC 的在場過度到不在場，得以召喚出在當下真正的在場者，以及召喚出消失許久的「我」，讓「我」重新在場。

(二) 敘事者的表象在場性：

「我」對自我的意識，除了在日常中身體性的感受之外，自我已逐漸喪失連結，而這份連結喪失，也導致了肉體的日漸匱乏，虛弱與病痛，也正是當初「我」提到不得不去尋找醫生協助的原因。對於自己當時的狀態，「我」的描述與 DC 所形容的停擺一詞，正好呼應。

「……沒法看到自己在哪個位置被卡住，沒法梳理事物的糾結，沒法寫作。寫作與閱讀，兩個餵養自我的基本，武功盡廢。……虛弱、幻覺、偏見。自我與世界的輪廓日漸歪斜。生命的船筏駛進了無法航行的水域。」¹⁰⁸

寫作與閱讀能力的喪失，導致「我」失去了自我定位的能力，無法連結自我，亦無法連結自我與他人、自我與世界的關係。自我偏斜、離開，輪廓與世界斷開，自我在一沉默的空間當中，不發出聲音，也拒絕外界的聲

¹⁰⁸ 賴香吟，《其後》，頁 126。

音，空間自成一格。型塑成這一狀態的自我，僅剩表象存在，寫作與閱讀能力的失去，也構成「我」經常沉默，並非刻意，而是無話可說，因為語言是橋梁，是一種自我與他人的連結，但連結幾乎已斷的時候，便導致經常性的沉默。

(三) 五月的實質在場性：

在事件發生之後，「我」對於五月之死有著種種的困惑，導致五月的死亡有種不真實感(或者抗拒面對)。自殺、未能親眼目睹的死亡意外，都是讓被遺留下來的人產生極大困惑的死亡方式，因為不明白死亡是如何發生的，沒有因果可循，也沒有任何心理準備，就硬生生地被拋到生與死之間兩極的拉扯和迴旋當中，不明白時間的切分點為何，死亡僅在一瞬間即發生，有著至高的存在權力，因為死亡是全然不可逆的。

「五月最後發生了什麼事？為什麼非如此不可？難以平息的問號，春泥般蠢蠢欲動。我一直深信遺書寫作將導致生而非死，這是我對五月長期理解所下的判斷；我也相信她會對我實踐生之諾言，無關情感，就是承諾：活下去。在我尚未演變成今日之我之前，我是那種相信承諾的人。不是單方面天真地信，而是互信……結果，她卻死了。」¹⁰⁹

互信的基礎。依靠著五月才得以成立的一部分自我。隨著五月之死也一同消失的自我。但「我」還活著，「我」的活渴望召喚那遺失的部分自我，但卻面臨到失敗、空洞，同時召喚部分「我」的時候，亦召喚回那個難以挽回的當下：

「這麼多年來，若在黎明時分想起五月，內心仍被一種空洞的恐怖所折磨。假設我相信五月可以不死而她真死了，假設我把這理解成現實擦槍

¹⁰⁹ 賴香吟，《其後》，頁 128。

走火的意外，那麼，我如何釋懷自己在那當下放任她去死的事實發生了。」¹¹⁰

對自我的懷疑，在小說中書寫到眾多關於五月消亡的種種提醒、暗示，但「我」的拒絕接受，直到「我」前去面對 DC 以後，才被逼迫著面對，但「我」與 DC 之間的隔閡(或說「我」長期與外界的隔閡)，使治療產生延遲，「我」與 DC 無法直接的交流，而兩人都明白這中間的阻隔物為何：

「除了五月，這個人，之外，還有什麼阻斷了去路呢？

具體說，是死亡吧。坐在 DC 對面那張椅子的時光，DC 和我都很快察覺，問題出在死亡。包裹著五月的死亡。但我不想談五月，也就沒辦法談死亡。

死亡繼續在那些年發生著，彷彿餘波似的，我繼續接觸死亡，認識死亡，尤其在同輩人的臨終看顧，送別過程裡，一次一次摹想死亡，以及當年那個沒有實際目睹的五月喪禮。」¹¹¹

五月，等同於死亡本身，「我」一次次摹想但未得，不只無法在心中將五月送葬，在當初也沒有實際目睹五月的葬禮，死亡盤旋，但無實體，但又有著最為強烈的存在感，這使得 DC 的診療必須實際面對的是「五月 / 死亡」，而「我」要面對的，也和 DC 相同，診療間中最實質的存在，是肉眼看不見的五月。

第二節、「被凝視」的需求

在重構自我的過程裡，我認為主要有三個步驟：

¹¹⁰ 賴香吟，《其後》，頁 128-129。

¹¹¹ 賴香吟，《其後》，頁 125-126。

(一) 言說的對象與重建的核心

由於自我已經四散匱乏，所以要開啟重構的時候，應要首先尋找出核心的點，自我才得以凝聚。在小說裡描述心理治療的過程中，常可以看到《其後》中醫生 DC 的樣態像是一尊充滿耐心的溫暖雕像，而這樣的形象存在的最大目的看似是治療，然而治療在此間的敘述是不存在的，治療已成為一種預計中應該要通往的結果，而非目的，所以 DC 的存在與一般醫生看病、診斷、下定論、開藥治療等等的程序有著極大的不同，DC 在作者筆下成為一種等待的象徵

把 DC 當成一個樹洞，那樣的傾吐會讓人釋懷，得以解脫與祝福嗎？……然而，DC 雕像般地坐在那裡，粗礪之中磨而再磨，保有溫度的手心去鑿塑粗胚；DC 未必在藥物或是心理治療這個步驟上治癒了我，而是以他的存在，漸次說服了我。¹¹²

等待的象徵其目的性是為了讓「我」開口述說，而藉著言說，原本破碎的自我得以重新建構。

(二) 自我叩問作為陌生化的手段

在擁有核心的契機之後，接著便需要挑選出得以建構自我的成分，而在這裡所使用的手段是不停的自我叩問，「問」的本身是一種向外的形式，因為不了解所以向他者詢問，企求獲得解答，而當人不斷朝自己丟出問題的時候，就是作為一種自我疏離的懷疑，將自我陌生化為他者，解構自己的主體性，將舊有的自我拆散、使其流動之後，才能擁有重構的可能，在這幾個短短的篇幅當中，可以看到「我」不停自我詢問，甚至意識到自己正在不停自我詢問

¹¹² 賴香吟，《其後》，頁 243。

「恍惚。回神過來不能理解如何走到這裡，那個對生命能夠感到歡笑、氣惱，同時等待故事開始的人呢？變成了什麼？是走遠了還是用盡了？眼前是誰？是我自己？我自己這三個字到底是什麼意思呢？我不喜歡驚嘆號，也不喜歡問號，但現在，看看，我使用了多少問號。」

113

如上述引文，短短的幾行文字當中，「我」便寫下了六個問號，甚至自己意識到自己氾濫的使用著問號。而這部分的札記，幾乎都是這樣的形式，但是，讀者也可以在札記的書寫當中，感受到「我」原本只是寫著碎亂而簡短的文字，後來的敘述增多了，雖然叩問還是依舊不停地進行著，但是可以感受到「我」對於自我的意識逐漸的清晰起來。甚至在後記的描寫當中，可以看到醫生是希望「我」如此自我叩問的，在札記當中，醫生時常扮演著沉默的角色，並不取代「我」自我陌生化的他者，他只是傾聽，不說話，不回答，讓問題回到「我」自己的身上，讓她不停地將自我陌生化為他者，詢問著自己問題，所以在後記時，「我」意識到了這點

「DC 在吐出這些提示的時候，字詞往往極端簡短，象徵性的幾個字，他說得那麼幽微，簡單，彷彿不能輕易驚擾兩張椅子之間那一大片冰凍、洶湧、或是潛伏無數河怪的心靈之湖，他寡言，他斟酌，甚至他拒絕，把問號退還回去。」¹¹⁴

而另外一段也可以意識到此端倪

「……似乎有那麼一點訝異於我沒頭沒腦的開場白，DC 回了個微笑，還

¹¹³ 賴香吟，《其後》，頁 155。

¹¹⁴ 《其後》，頁 242。

是依樣沒說什麼，等待我自己去解釋這個問句，為什麼要問這個問題。」

115

作為提點「我」自我叩問的醫生角色，「我」開始被引導著詢問自己無數的問題，而自我開始逐漸清晰。

(三)藉其他敘述而重建的自我輪廓

藉著一種對於他者的確認，將原本自我認定的主體鬆動之後，排除掉實際上非自我的部分，「我」才開始更加認清真實的自我，「我」開始意識到自己的主體中還涵蓋了其他。「現在這個我是當時那個她的結果¹¹⁶」從這短短的一句中可以了解此點。「我」在描述中總是提到自己與醫生經常總是漫不經心的談著一些看似無關的話題，但是藉由這些無關，「我」開始意識到自己應該探問的核心為何，在這樣的話語間不斷地敘述裡，一種藉由排空的方法而建構出的自我輪廓，慢慢浮現

寫下去？還是停止？兩者擇一。寫，難以抉擇的行為，我知道，在絕望的折磨中，我總會寫出一些文字來，然而，在這種寫中，絕望的折磨又是何等無助；我畢竟恐懼，我已經開始知道要恐懼，要讓這些折磨侵蝕到什麼地步，我必須要警醒，界限在哪裡？那是一些我已漸漸明白還不能對他人說明的界限。¹¹⁷

從這裡可以看出，問題和敘述會鬆動主體、同時重建主體，然而這樣的過程會是痛苦的，原先認定的主體拆散的過程會產生一種無所憑依的痛感和恐懼，這時常也是人一開始不願意接受治療的理由，人必須依靠主體而活，即便這個主題是偏狹的，但也比四散的自我來的好，當自我四散的時候，幾

¹¹⁵ 《其後》，頁 159。

¹¹⁶ 《其後》，頁 256。

¹¹⁷ 《其後》，頁 166。

近等同於沒有自我，沒有自我的話，人便難以成為人的存在。而治療的過程並非強硬的打散重組，而是輕輕將主體敲動，將雜質緩慢排出，然後在流動的過程裡填入新的質素，這也是陌生化最主要的效果。

在上文所述當中，雖都著重在於自我的陌生化與重建，然而之所以進行此種步驟，是因為主體產生了偏狹，而這種偏狹來自於外力的介入，主體中參入了他者，因此主體本身不再擁有完整性，所以陌生化的必要來自於將視角從自我身上拉開，藉由陌生化的距離，辨識出與主體雜揉在一起的他者。當這種他者還處於雜揉在自我的主體性上的時候，這個他者其實是一種不在場的狀態，因為難以辨識，甚至在自我之中，然而這種不在場的狀態卻又是最為強烈的在場者，因為在自我分辨出這個他者、並將之排除之前，這個他者是永遠處於自我的主體當中，形影不離的。

在《其後》這個小說當中，滲透在字裡行間的死亡即是一種最為強烈的他者，死亡使人意識到自己隨時都有可能從自我身上剝離，所以當故事中的五月以挾帶著死亡的形式擊入「我」的生命當中時，便成為一種難以逃離的巨大力量，主體開始時時刻刻感受到解離的威脅，因而造成更強烈的逃避

「……我手邊根本沒有註記五月訊息，此行也沒有把五月當年的發信住址帶在身上。這是一種抗拒嗎？我在抗拒什麼？我還會有其他機會嗎？我不去巴黎，不特意要去，那樣做，對我是太殘酷也太矯情了。去追訪、親眼目睹那些地點對我會有什麼療癒？我心中關於五月的記憶還需要更多的增補嗎？」

118

而這種威脅，更是造成了「我」主體的破碎感，在一次與醫生的對話中，明白的說了出來

……「那麼，現在，你對過去有什麼看法？」他又說。

118 《其後》，頁 174。

「你問的是整體的過去，還是我個人的過去？」我回應。
……「破碎。」我再重複一遍：「經驗的，腦袋裡的，都破碎掉了。」¹¹⁹

甚至整部小說當中，處理的核心便在於下文這兩句清晰的敘述中

「懷疑自我」，使腳下失去立足點。

「自我碎了」，許多時候這就是我的感覺。¹²⁰

在這兩句敘述當中，貫串了整部小說書名《其後》當中的「其」，那個「其」，表面上的事件是在於「我」好友五月的自殺，然而這個事件更加核心的便是造成了「我」的自我懷疑與破碎的主體，而主體的破碎造成了主體運作的失常，如代後記所述，這是一部關於倖存者的書，那麼以破碎作為節點，在此之後所描寫的，便是倖存者自我重建的過程，而這個過程，最重要的便是發現造成破碎的「其」，無論是事件本身或是背後的核心因素。

「我」與醫生會面談話的過程中，最為影響「我」的死亡陰影卻是一直沒有被提出來的，甚至自殺而亡的五月名字也不曾在醫生面前被提及，僅曾以熬湯的例子做比喻，「我」表示自己的狀態就像熬一鍋湯，但總有幾塊石頭卡在那裏，但在札記中，「我」也明白的寫下，「我」知道那幾塊石頭是什麼，但是「我」不願去觸及、不願去訴說出口。這樣的敘述，可以說是不在場的在場者最貼切的敘述，那個不願被描述、形容的深刻存在是十分清晰的「卡」在那裏，使整鍋湯的味道都不對了，但「我」仍舊嘗試繼續熬煮，直到最後，「我」終於理解到那幾塊卡死的石頭是再也不可能融化的時候，「我」才能夠將那些雜質從自我當中撈除。

「……一種實際經受人生而以身心理解了人的變化，以及人生的各種形式之

¹¹⁹ 《其後》，頁 175。

¹²⁰ 《其後》，頁 176。

後，一種漸漸能夠抽離自身，但又貼身清楚知道那內頭所混雜的是非、無奈、動人之處；心之不忍，因而想寫，為了安魂，為了澄清……」¹²¹

當「我」以陌生化自我作為手段來理解自我與面對當初的創痕，破碎的自我才得以獲得拆散重組、剔除雜質的機會，藉由不正面描寫的描寫，反而比直接性的敘述有更加完整的可能，因為直接投入自我、投入事件與情感當中反而可能造成一種耽溺，陌生化的描述作為一種倖存者得以真正倖存的過程，那麼，在陌生化之後，在「其」之後，倖存者才得以以一種更接近自己的樣貌存活下來，才有可能趨近於一種完整性。

賴香吟在過去的小說創作當中，也時常使用著虛實交錯的手法來建構小說，但是又會保留著一定的想像空間與虛構性，例如收錄在《島》一書當中的〈島〉和〈熱蘭遮〉，當中所提及的地名，有的實指、有的虛指，實指的部分，可以讓觀者在閱讀小說、沉浸在小說的時空體當中的同時，拉進自身所了解的現實社會的時空，作為一種想像的補強或擴充，而虛指的部分，又可以適時阻止觀者在做現實的想像時不至於太過直接的將小說整理歸納至現實，而意識到自己在閱讀的是小說，小說最動人之處即在於在一定的框架、邏輯之內給予最大的想像空間，它邀請觀者共同創造世界，不只是理解。在《其後》這本小說當中也是如此，而即便不去追索小說當中可能實指的部分，這部小說依舊精采，而如果將可能的現實拉進其中觀看，也只是屬於觀者自我創造的一部份，賴香吟也藉著小說，陌生化了當年可能指涉的事件，藉著陌生化的手段，使現實原本已經沉鬱的架構遭到鬆動，進而顯示出更加可能完整的樣態。

藉由陌生化的手法建構，「其後」之前的事件才有一個完整性，而非只是單純事件的描述而已，藉由事後的解析與追索，事件的裡外才能真正的擁有全貌，自我的主體性也是如此。

¹²¹ 《其後》，頁 161。

第三節、獻 / 現身：無處不在的觀看與懲罰的形成

我於前文曾提到死者的儀式化過程，儀式化將死者提升到神聖的意義，是無所不在、無可掌握實體，同時又有著權力的存在。而將死者提升的過程，並非只存於「我」個人的情感與想像，「我」身處的複雜位置，甚至使得「我」無法獨自為五月憑弔。

「我」也曾設想過這個可能性：「我懷疑，如果五月之死沒有在後來成為一個外在話題，我是否就真得以絕口不提的方式，在一點變化也沒有的日常生活中，偽裝，平靜，等待，度過這場內心的風暴。」¹²²但因為「我」必須面對外在的現實期待，無論是五月的家人，或者是五月作品持續推介的過程，都促使「我」必須拋棄對自己悲傷的處理，進而行動。

「而我是越來越少去看你了，不去，關於你的死，就只是抽象的……我從不抱念你的情緒而來，只是替你還鄉，你的家人對我親切多禮，我也總覺得在他們面前，我該有所活力，最好還如你一樣愛說笑話。」¹²³

在面對五月的家人時，「我」認為自己只是代替五月回家，這一點，意味著「我」並不真正認為五月已死，而「我」除了代替五月行動之外，這個行動本身還要附加上五月的再現，這是「我」自己的認為，並無外在力量強制，但這表示五月已默默地存在於「我」之中，只是「我」沒有發覺，只是彷彿反射性地行動。而對外的身分，處理五月文學遺產的身分，使的「我」除了必須面對朝向五月而來的出版商、訪問者、讀者……之外，身為創作者的「我」，失語的症狀，除了自己的精神狀態產生之外，面對大眾的「我」，也被迫地處於失語狀態：「無奈的是，五月形象壟罩住我，文學上，我失去了自己的角色，程了一個關係人，作品不分青紅皂白地都被作了關於五月的聯想與影射……」¹²⁴「我」所有的發言，彷彿都(在大眾眼裡也必須)為五月出發與發聲，為五月而來。在這兩段舉例中，無論「我」本身或作品本身，都被浸透

¹²² 賴香吟，《其後》，頁 122。

¹²³ 賴香吟，《其後》，頁 115。

¹²⁴ 賴香吟，《其後》，頁 124。

了五月，於是「我」自願與否，都注定要失去自我的角色，對於這樣的處境，「我」其實十分清楚，但是又處於無能為力的狀態。

「迴避談論五月，我的位置已不可能存在客觀，評價太殘忍，說故事我也不願意。她的故事我何來資格給個說法，她的傷害我如何能要個償還。我們的故事，五月早預言過了：若非贗品，就是斷簡殘篇。一個處處空洞的故事，難逃被誤植百花野草。我的說法也未必等同五月走過的路程。」¹²⁵

這種無能為力是折磨的開始，無論對五月之死的歉疚，或是對自己行動、語言上的無能感，都導致「我」被迫渴望逃開，但又不被拉回的狀態。於是，「我」便落入了傅柯曾藉由邊沁的建築所提出的「全景敞視主義(panopticism)」中被囚者的狀態描述：

「從被囚禁者的角度看，它是一種被隔絕和被觀察的孤獨狀態所取代。由此就產生了全景敞視建築的主要後果：在被囚禁者身上造成一種有意識的和持續的可見狀態，從而確保權力自動地發揮作用。……被囚者應該被一種權力局勢所制約，而他們本身就是這種權力局勢的載體。為了實現這一點，被囚禁者應該受到的監督者的不斷觀察既太多了，又太少了。太少了，是因為他知道自己受到觀察；太多了，是因為他實際上不需要被這樣觀察。」¹²⁶

在環形監獄中所描述的狀態，是不知道何時會被觀看著，在本文中沿用的概念，是倖存者永遠都不知道何時回答了對的「答案」。

何以產生監獄？如果從「我」和五月的相遇談起，如我在第二章所描述，兩人的相遇是詩意的交流，是因「奇異」感而產生的迴旋狀態，是屬於創造性的意象詞次，朝向豐富的宇宙感想像。然而，五月在「我」的描述下，可知是個全然投入愛與文學

¹²⁵ 賴香吟，《其後》，頁 125。

¹²⁶ 傅柯，《規訓與懲罰》，頁 201。

之美，時常以「獻身」之姿投入的人，「獻身」是全然的給出，五月的自死，將自身全然奉獻出去，導致「我」與五月聯繫的突然中斷，所有的對話嘗試都不在可能，意象瞬間被拔高，成為一個「獻身」過後至高無上的存在物，意象轉變成象徵，「一個特殊非凡的意象如何能夠命令空間，並將自己的律則賦予空間。」¹²⁷在巴舍拉的描述中，意象是全然浩瀚與自由的，反之則成為象徵之物，當最初的意象喪失，退成象徵物的時候，權力開始發生，「我」的自身成為囚牢，用以召喚已獻身的逝者現身。意象有著召喚浩瀚感的能力，象徵則固著意義(那唯一的逝者)；象徵是單一的語詞，對應著一套規則或另一個詞，成為某種翻譯過後的語彙，而意象則自成一個獨立的宇宙觀。

第四節、死亡與離開的差異性

關於死亡與離開，我需要先將小說中幾乎每一章節的最後一段話節錄下來，並在節錄的後方寫上篇章節數與篇名除了其中兩三章外，小說中頻繁出現離開的描述。

「那一天，隻字不提兩人共同的過去，也未提及任何可能有關的將來，天黑之前，五月推開那朱紅色的大門，徹底揮別了她們的大學校園。」(1.活動中心)¹²⁸

「一切都還很寂靜，沒有誰發出尖銳的聲音，五月義無反顧打開門，走了出去。」(2.門)¹²⁹

「……五月從椅子上站起來，說：『我要走了。』」(4.Do you remember...)¹³⁰

「……除非我奔跑起來，趕在那個洞口關閉起來，將自己投擲進去。」(5.春暖花開)¹³¹

「我要走了。」(6.那一天)¹³²

¹²⁷ 巴舍拉，《空間詩學》，頁 305。

¹²⁸ 賴香吟，《其後》，頁 17。

¹²⁹ 賴香吟，《其後》，頁 35。

¹³⁰ 賴香吟，《其後》，頁 64。

¹³¹ 賴香吟，《其後》，頁 77。

¹³² 賴香吟，《其後》，頁 97。

「看著她們的背影漸漸走遠，那句話如巨石自山頂滑落，將我輾得粉碎。」

(8.其後之一)¹³³

「九月結束，我要去工作了，DC說的一個可以出門的工作。」(10.椅子)¹³⁴

「亂碼的一年，我得關掉檔案，宛如埋葬自己的年輕時代於此地，按下磁碟重組，重新開機。」(11.先生)¹³⁵

「少者懷之，老者安之。她們還在路上。五月去了遙遠的地方。」(12.十年前後)¹³⁶

「車子繼續前行，每一個後退的瞬間，每一幅後退風景，浮盪生發無數畫面，無限夢醒之感，對我召喚，對我道別，忽而在前，忽焉在後，好長，好長的夢。」(13.父親們)¹³⁷

在以上的節錄中，前三段是五月的離開，緊接著是「我」考慮離開某處，將自己投擲進洞口中。到這裡的離開，預示五月的離開將會把「我」拉往何處。接著，換「我」離開，然而這個離開到下一章節時，「我」呈現動彈不得的情況，離開的是群眾，對「我」砸下無情言語的群眾。於是失去動能的「我」前往診療間，接受DC的建議，離開。在遇到過往的象徵威嚴的日本教授後，「我」做出決定，埋葬、離開自己的年輕時代，重新開始，在此之後，章節末的離開不再激烈決絕，也不再滿載絕望之意，「我」開始變得穩定下來，接受「離開」這件事情的本質，不再對抗，只是觀看，並且在父親們的這一章，感受到一個好的道別，此後，小說的最末兩章已不再提到離開，甚至在倒數第二章時，面對著提問，「我」已不需要回答。

人對身為主體的自我，會有著過多英雄化的幻想，(或許這現象表現在當今的電影當中，越來越多各色英雄的電影，英雄通常代表著擁有極致冒險的可能性，同時又不可能死去，即使有瀕臨死亡的時刻，也是促進了英雄昇華的時刻，英雄永遠保有一定

¹³³ 賴香吟，《其後》，頁 118。

¹³⁴ 賴香吟，《其後》，頁 178。

¹³⁵ 賴香吟，《其後》，頁 194。

¹³⁶ 賴香吟，《其後》，頁 205。

¹³⁷ 賴香吟，《其後》，頁 225。

的主體性，舉手投足皆對其存在著的世界有著重大影響。)人是需要英雄的，英雄也是代表著一個人與人之間連結的需要，如果沒有這份連結，英雄則不成立，有人會想成為英雄，有保護他人的能力(他人非需要我不可)，有人則會需要英雄，感覺到被保護的安全(我非需要他不可)，對於英雄的預設，每個人有其差異性，然而，都會有一個近似於英雄的存在，無論這英雄的化身是自己或是他人。在《其後》當中，從 DC 的現身開始，到日本老教授、兩位父親，皆給予了「我」不同的離開方式，以這種不同的離開給予「我」連結，那是與五月的離開十分不同的方式，也召喚著「我」對離開的想像，讓「我」對過去的迴旋產生超越，而這份超越性的迴旋如何產生，我將於後文分成不同的階段，建構出從大迴旋之間，如何開岔出一條不同的力的方向，走向超越。

第五章 罪的對辭：死亡的雙重性與空間的再構

「七年，怎麼說都是一種停滯的感覺。生命轉了一個彎，走上一個自身無法辨識、無法描述的方向。這方向，不管通向哪裡，無論如何，總是與我們所曾經熱誠、懇切放在心上的願景或說辭十分不相同了。」¹³⁸

傅柯在談到關於權力的論述時，強調著身分的雙重化，二元並非完全對立在不同對象，形成拉扯，而是在同一對象上，二元會在其身上翻轉，兩份極端在對象物上都可以被觀察到，例如國王的權力既是國王生產出來(或說實質的行使)，亦是被群眾生產出來的，國王自己並不能單獨生產權力，反過來說，實際上國王是完全沒有權力的，他的權力來自於他人，極端的兩者來回互相構成彼此，形成一種迴旋。在《其後》當中，這種矛盾的雙重性拉扯有諸多可循的痕跡，許多「其前」曾經提起的論述或疑問，在「其後」又被提起重述，尤其「我」在最後幾章，也就是與 DC 有一段長期療程、並歷經父親之死後，有許多明顯的再述，無論是對事件本身的再思考，或是對死亡與罪的看法……等等，本質相像的兩個事件被「我」寫下，或是「我」對相同事件截然不同的回應，都形成種種雙重的對照，在整本《其後》所記錄的一切當中互相對比映照、彼此細語對話。

「愛，是無償性的，你以前不經常這樣說嗎？死，是徹底無償了。」¹³⁹《其後》的紀錄當中，「我」曾寫下五月對愛和死的看法，以死永恆的取消來給予愛的極致的五月，卻讓「我」陷入一段償還般的停滯，進入前文提到《其後》中眾多型態的密室、房間，規訓之後，歷經父親死亡的「我」如何走到真正的(相對於五月選擇死作為寬恕的手段)寬恕與昇華？前文所提及的迴旋業已完成，文本中「我」與五月的鬼魂共舞，形成僅為五月之魂而旋轉的活物，藉由五月的死亡獻祭而開啟的儀式，「我」一步步的將自己形塑成為朝向五月而去的祭品，若不自此迴旋中被呼喚、促成「我」的超越，「我」與世界的連結隨著五月死去的時間越拉越長而喪失自我活著的實感，DC 雖然讓

¹³⁸ 賴香吟，《其後》，頁 148。

¹³⁹ 賴香吟，《其後》，頁 222。

「我」開始意識到自我的破碎與面對五月的死亡，開始與外界產生連結，但「我」與其心中製造出的五月銘刻已久，唯一能強烈的震撼這個框架的，在小說中表現出的是父親的離逝，父親與女兒之間的銘刻是更深刻而無痕的，當父親的存在亦被取消，從沒有意識到這份銘刻的存在到感覺其消失的兩極之間，帶給「我」的震盪更加龐大。父親是女兒無名的英雄，一路安靜的照護女兒，以他的空間性包容住女兒，給子女兒眾多得以形塑自我空間的力量，而英雄之所以為英雄，也經歷過一連串的洗鍊，在這洗鍊過程中，英雄擁有觀眾(無論是一路跟隨，或者藉由後來對事蹟的傳頌而得知其過往)，觀眾注視英雄，英雄被注視，形成一道無形的銘刻狀態，造就形式隱微但效果仍顯著的儀式，因此，父親的離世召喚出的不是朝向虛無之死，而是召喚出父親在生時對「我」持續而無言的銘刻，那是朝向提醒仍活著的「我」還「活著」的事實，在這種種生命的進程之下，「我」再次思考了在「其前」也曾討論過的對辭，也是影響「我」與五月甚深的太宰治作品中相當著名的一段情節，兩個少年討論著各種對辭，在遍尋不著罪的對辭的狀況下作結。這個懸置已久的答案，亦是「我」在整本《其後》中試圖尋找的，「我」在事件發生之後，總是帶著罪感與歉疚，「我」感覺自己得以挽回什麼卻沒有行動，這也是倖存者時常會出現的心理狀態，直到最後，「我」才發現罪的對辭其實是一個虛幻的命題，因為罪本身已經包含了罪的對辭，罪不是靠罪的存在本身定義的，而是源於外在對其的觀看視角，罪的本身包含了矛盾與和諧。這一份思考的轉向，讓「我」得以離開罪中的一端，來到可以讓罪成為罪的另一端，於是「我」在自我的空間建構中產生超越性的迴旋，父親死亡展示的虛空將「我」從固著中拉扯出，為「我」展示流動，並以其無限的流動性再次跟「我」產生連結(或者說提醒這連結強烈的存在著)，「我」破除了過去所建構的空間，再次擁有重建自我的空間，不為他人，而是為了自己。

第一節、切分點：《其後》中的相對性

《其後》是一段過渡的紀錄，同時也標誌著一個切分點，「我」遭遇到劇烈的變

化，在其之前與其之後，有著幾個相同性質的端點，「我」也藉此端點的比較、拉扯，或者示現，讓「我」得以慢慢回顧事件本身，並將那一份生者永遠無法真正理解的死亡、以及「我」永遠無法成為真正的事件發生時的在場者(因為無法在場，所以「我」是無法對五月之死產生任何可能性的改變的，死亡顯示在那裏，一切思考一切書寫一切行動的想像，都是「其後」的事)的事實包裹起來，不是去想像發展的可能性，而是將關於事實本身一切已知和未知的完整保留，讓那個時空退回到「我」所能理解的客觀本身，沒有溢出，也沒有內縮，事件本身的已知性成為那一樁事件空間性的牆，未知的則是支撐牆的內容物本身，然後將這份空間完整的保留在「我」的自我空間之中，為了抵達這一結果，本文先將幾個存在於文本中的相對性提出。

(一) 其前與前後

必須注意到，其實從閱讀的一開始，「我」對事件本身的客觀性空間保留就已經成功了，因為這一切其前或其後的事件都已經被寫下，故事內容中所描寫的一切也早已發生，讀者在這其中，相對於「我」，是更後知後覺的存在，帶著這樣的觀點，更能從《其後》的故事本身到內容中最後「我」改變的狀態，做出由大到小的相對性比較，前文所論述的眾多看似難以動搖的存在物，越是強烈，越是有其顯明的雙重面向存在，那也是「我」在整個描述中試圖傳達出的「我」的「其後與倖存」的過程與故事，是全然的屬於「我」自己的故事。

「書寫旨在指定、展示、顯露自身之外的某種東西，那種東西沒有書寫就會保持隱匿，至少也是不可見的。……把捉那不可見性，把捉那太過可見的不可見者，那太過親近的疏遠，那未知的熟知。」¹⁴⁰

在書寫之中，寫出相對性是為了靠近真實所在之處，真實永不可見，僅能盡可能靠近。

¹⁴⁰ 米歇爾·傅柯，《聲名狼藉者的生活：傅柯文選 I》(簡體版)，北京大學出版社。頁 212。

(二) 書寫中的生者與死者

傅柯在描述書寫狀態時，提出了距離的度量：

「書寫的角色本質上是疏遠，是度量距離。書寫是將一個人自己置於那把我們和死亡，和已死的東西分開的距離。同時，這是死亡在其真理中展露的位置，不是在隱匿的、秘密的真理中，不是在其曾經之所是者的真理中，而是在把我們和它分開的真理中，那意味著我沒有死，我在我書寫那些已死之物的時刻沒有死。這是書寫需要確立的關係。」¹⁴¹

但拉出距離、疏遠，是為了更加靠近，如果沒有先行拉開距離，則沒有靠近或疏離可言，因為對其沒有意識，既把握不到對象的位置，也把握不到自我的位置。在這裡，傅柯點出了另一個相對性的存在，也是前文略為提及的，書寫者書寫的當下(那些讀者閱讀到的文字被生產的當下)，書寫者相對於死者的關係，是處在生的那一段，觀看屬於生者的問題，只是其中包含了死亡的拉扯。

(三) 五月之死，十年前後

事件本身，也就是五月的自殺，在描述中，可看見「我」敘述的語調與方式已有明顯差別，在事件甫發生時，「我」的狂亂與自責，皆指向自己行動的不足：

「過去幾個小時，我該猛按警鈴，我該像個瘋子打電話，任何可以超越那個距離的動作，就算它一點意義也沒有，可笑我連這個都不確定，我還抱著可憐的僥倖之心，我做了什麼？青春最愛的冒險，這盤賭上了五月的命。我輸的徹底，錯的徹底。我有不輸的機會嗎？」¹⁴²

「我」意識到那個不可逆距離的發生，但「我」仍不停的提問(提問是為了行動

¹⁴¹ 米歇爾·傅柯，《聲名狼藉者的生活：傅柯文選 I》。頁 212。

¹⁴² 賴香吟，《其後》。頁 85。

的可能，但「我」明白提問沒有答案，卻仍舊提出。)追求著一絲行動的機會與可能，這也是「我」在初面對五月之死時，不停出現的狀況：提問，渴望行動。

但十年之後，「我」再次描述起當年的五月之死，卻有著顯著的差別：

「事實上，十年前的死亡不過是個開端，一切可能只是常態運轉而已。如果五月還活著，應該和她一樣白了頭髮，出席著無償的告別式。如果五月還活著，她或安身立命，或更能忍受孤獨。如果五月還活著，她隨時可以打一通手機給她。」¹⁴³

「我」的語氣不再是已失去對象的疑問句，而是平淡而客觀的想像，且不再以「我」自身為出發點，「我」已經全然接受五月已死的事實，以一種懷念的語氣提出「如果」，因為「我」明白自己和五月的距離已經有了非常明顯的客觀事實，「我」日漸遠離五月當年死去的年紀，五月不會有生者的老病，也不會再感受到生者會感受到的無常，更不會理解科技的新進展，而這新進展又給兩人都看重的寫作本身帶來非常不同的變化，「我」理解了五月並不真的能理解「我」後來所經歷的一切，「我」明白了五月時間的停止，藉由明白自我身上流過的時間與空間的交流與改變，對照之下，五月成為一項指標物，標誌著死亡，而且是死亡的必然性。

(四) 遺物的再意識

五月死後，最實質且最久遠影響著「我」的，便是五月的文學遺產，身為代理人的「我」，即便不願，也必得擔起遺稿的整理、編纂，和其他人洽談版權、出版等等的相關事宜，這些實務都使「我」不得不將自己推出來面對外界，沒有任何喘息的空間。而日記本身與五月本人密切相關的程度，更勝他人，五月的日記和文學幾乎是緊密連結在一起的，於是，「我」在處理五月的日記時，必然也會想到五月對文學的種種認知與堅持，因此編纂時也不得不更深刻的聯想到五月本

¹⁴³ 賴香吟，《其後》。頁 203。

人。面對這樣的情況，我認為傅柯形容有形的物質與無形的權力之間的關係，五月遺留下的日記正是這樣的維繫關係：

「物質細節維持了這些話語、這些記憶和謾罵。……問題不在於監獄的環境太殘酷或太有章法，而在於它本身的物質性，即它是權力的工具和載體。」¹⁴⁴

日記不只是日記，它是一個確定性的物質，背後承載著五月的死亡，死亡將日記化為聖物般的存在，也是連結身於虛空中的五月可能的訊號，於是日記的雙重意義便在「我」的手上產生各種矛盾的意義：

「我可以拒絕嗎？為什麼這些東西要四面八方匯集到我手上？如果這是所謂愛的禮物，受禮者原本並不是我，不是嗎？你到底要我幫你做些什麼呢？你在最後的時刻找到了我，這是要測試我？還是測試你自己？測試我挽留你的力氣夠不夠？測試你自己要活的決心夠不夠？」¹⁴⁵

日記在起初時是被「我」所抗拒的，它太直接地連繫五月的死，它承載死者至高的權力，要求「我」接受，並且對其有所處置，尚未接受五月死去，「我」就要開始執行遺物的處理，所以，「我」又落入無對象可回答的持續扣問當中。但是在小說的尾聲，「我」再次提起這些遺物，卻有了不一樣的想像：

「如果五月活到今天，她想必繼續寫著這些筆記，然後，撕下來其中幾張，寄給心繫的人，也可能將之編織為小說……她亦可能已經轉成電腦寫作，不再需要繕稿，不再需要苦苦等候一封信的抵達，可恨的時差。」¹⁴⁶

從這段文字中可以看到，關於五月的死去，「我」不再將責任放置在自己身

¹⁴⁴ 米歇爾·傅柯，《聲名狼藉者的生活：傅柯文選 I》。頁 29。

¹⁴⁵ 賴香吟，《其後》，頁 106。

¹⁴⁶ 賴香吟，《其後》，頁 197。

上，只是以自己對五月曾經的理解，揣想五月若活在相同的時空中可能會有的樣貌，以及會對「我」手上的這日記本有怎樣的處置方式，「我」提到了「時差」兩字，表明此時「我」已理解五月與自己已經是處在兩個截然不同的空間中的兩人，「我」已經能夠僅用自己對五月已知訊息來思考五月，用相對單純的眼光懷想，而不再將自我的存在也扔擲進去，以生之有限去填充死亡的無限性。然而，日記是絕對有形的物事，那一份書寫本身，如前文所提傅柯的說法，書寫表明的是書寫者在那個當下活著，但「我」為五月邊攢文稿的行為本身又提醒著死亡的事實，日記上迴盪的生與死的矛盾，也使「我」看待日記本身也產生強烈的矛盾，「我」曾形容日記「是一份絕對的禮物，可也是一個難解的密碼。」¹⁴⁷、

「五月禮物陪伴著她，有時溫柔撐持她走過情緒幽谷，有時卻也百般嚴厲檢驗著她的餘生。」¹⁴⁸日記時而是禮物，時而是刑罰的本身。

第二節、父親之死：死亡的雙重性與罪咎感的辯證

延續上一節的相對性，最重要的部分便是兩個父親的比較，以及「我」面對兩份截然不同的死亡，與這兩份死亡帶給「我」的感受，同樣是消逝，五月之死讓「我」陷入死亡的暗影，父親的離世卻讓「我」認識了一份實有生命的消逝所帶來的生之感受，這之中最主要的差別有兩個原因，一是「我」對父親的重新意識，以及父親並非如五月是驟逝的，死亡慢慢地靠近父親，給了「我」心理準備，也同時展示了生者面對死亡的無力感。

「死亡。DC 點了一下就繞道走開的謎團，如今卡在面前。早自樹人以來，自五月以來，我觸碰到痛點就麻痺忽視的舊傷痕，如今沒法閃躲，且它多麼仁慈(?)打了預告，告訴我，它要來了：你慢慢看清我的模樣吧。」¹⁴⁹

¹⁴⁷ 賴香吟，《其後》，頁 197。

¹⁴⁸ 賴香吟，《其後》，頁 197。

¹⁴⁹ 賴香吟，《其後》，頁 215。

在陪伴父親慢慢接近死亡的路途上，「我」才發現自己是第一次直視死亡的模樣，過去的幾次，「我」都不曾親臨死亡的現場，好友的死亡對「我」而言總是突如其來的抽空，是一項告知，而非實際的經驗，而「我」也在父親死亡後，再次回顧了五月之死對自己的意義，並發現五月的死並非全然關乎死亡本身，而是撼動了「我」自己的種種信念：

「在與死最貼近的經驗裡，五月之死帶給我的是接近宗教的獻祭與理想的燒滅，那是瞬間的、充滿激情的、青春的殺戮。死畢竟從來沒有對我真正展示面貌。它以一种粗暴、抽象、騰空而降的方式出現，因此，之於我，死是一種暴力，不是一個過程。」¹⁵⁰

於是，「我」理解了自己是被五月獻祭的姿態拉近了某種靠近死亡、卻又不全然能夠理解死亡的儀式當中，在面對五月死亡時，「我」不斷提問、不斷思考是否可能有所選擇(只是錯過了)，為了一項被取消的曾在不停地奔忙，「我」只能意識到五月「曾在」，而無法理解死亡的龐大，那是「我」不得不接受的狀態，生者與死者雖然處在相對之處，但並非對等，死亡的籠罩與無限，包裹著生，並非天秤制衡的兩個端點。「我」發現了自己當初「連該流的淚水都沒有流出來。死亡的洗禮，並沒有完成。」¹⁵¹，不真正理解死亡，自然無法真正的將死者送葬，而父親由生到死，以自己的肉身，為「我」展現一段由生到死的旅程，父親在過往兩人相處的沉默中，亦傳達出心靈的堅強，父親的存在宛如意象般陳列在「我」的記憶一角，然而，即便是這樣穩定的存在，仍是一點一點的在「我」的面前消亡了：

「這就是死了。根本就不是選項，而是無可選擇，大自然的結果。……毀壞的器官是這樣的，無藥可救是這樣的，任有再強大的心靈身體一旦被病毒攻克也是要摧枯

¹⁵⁰ 賴香吟，《其後》，頁 215。

¹⁵¹ 賴香吟，《其後》，頁 215。

拉朽的。愛有沒有力量？有沒有？即使我說有，也只是讓人提起勇氣面對接下來的殘酷而已。」¹⁵²

相對的提出，其實並不是兩份質量相當的狀態互相比較，而是有限與無限之對，例如回憶之於我們，經歷過多少人生是一項確定事實，然而未來還能活多少時間，將多少時間淬煉成回憶，永遠是一項未知，而死亡與生命亦是無限與有限之對，以自我的不在場試圖去還原當時是件發生時的在場，也是有限與無限之對，以有限追索無限終究是失效的，唯有理解自我是存於浩瀚空間當中的渺小，只能接受、感知，感受自我的空間性，讓會進入的進入，會離開的離開。

「父親之死對我最大的救贖，就是殘忍而溫柔揭示了生命的有限，死之存在根本性決定了人生的有限與殘缺，任我們如何鑿切意志於完美並無法改變這有限而殘缺的來臨，如何自棄自絕以睥睨之亦不能使這有限與殘缺有一絲一毫的動搖——這就是答案了，可答案顯現的同時彷彿也有誰蒙住了我的眼睛，筆下自動滑出這樣的句子：去吧，去玩你的吧。——我凝望這幾個字，彷彿那是天外之音。」¹⁵³

在此刻，「我」理解了這一相對性所在後，益發現了死亡是有雙面性存在的，純了指向根本的有限與殘缺之外，這項有限卻也保證了一件事情：死亡一直穩定的存在在那裏、保證著未來，所以，並不須懼怕未來，在這相同的結局面前，死亡提供了絕對公平的保證，所以，我可以放心的去玩耍，死亡何嘗不是跟父親的存在一樣，總是一直安靜的在身邊，給予支持(死亡保障著生)，無論以這有限之軀前往何處、犯錯與否，最後總是有無條件的承接者等在那裏。

死的雙面性業已浮現，「我」在小說尾聲又記錄起了太宰治討論的相對：

¹⁵² 賴香吟，《其後》，頁 217。

¹⁵³ 賴香吟，《其後》，頁 222。

「愛有恨之對，光有暗之對，那麼，死有生之對？五月，我為你回到太宰吧。……藝術總有讓人無言的時候，可至於死，我想說，父親之死對我的另一個救贖是抹去了死的錯覺與幻影，自殺，不是情緒繞胡同的一個出口，不是一個軟綿綿的依靠，它連作為一個控訴都非常短暫；情緒之絕望深淵與死未必有什麼必然的因果關係，它其實是一個陌生物，趁機攫走了獵物。」¹⁵⁴

「我」將五月的死放入了自然性的一環，「我」也從環繞整本《其後》中探討的罪咎感中獲得解脫。即使在討論罪的時候，「我」一開始也仍然從諸多問句開始

「罪，及其對辭。《人間失格》一整個問到底的問號。如果有罪，罪是什麼？因為有罪，所以不值得同情？因為有罪，即使不幸也不得抗議？罪的對辭是什麼？神？有神嗎？還是僅僅只是『世人』？」¹⁵⁵

而父親的死使「我」不再咄咄的逼問一切，「我」不再只是聽到自己從深淵中傳來的回音，「我」與自然(那個建構出自我的源頭)再次聯繫上了，對於死亡，「我」藉由父親的死亡洗禮認知，而且終於為死亡流下眼淚——那份流動，不也引導出「我」內心的流動嗎？

第三節、 超迴旋：空間的超越與再建構

從前文所提的迴旋空間開始，從兩人之間的相認、產生迴旋，到生死兩隔之後的迴旋與空間的建構，維持這樣的狀態，到遭遇更大的空間瓦解，「我」並沒有隨著這份空間的瓦解而再次面臨破碎，而是超越了自己原本凝滯的空間，理解自己的位置，進而穩固自己的空間存在：

¹⁵⁴ 賴香吟，〈其後〉，頁 222-223。

¹⁵⁵ 賴香吟，〈其後〉，頁 13。

「我曾以為失去了很多，可是，再歷經一次剝奪，才發現自己曾擁有什麼。如果我從來不知道我擁有什麼，那失去的悲傷也只能是形式的，不知所以的悲傷，沒有力量的悲傷，空洞的情緒，空洞地侵蝕，而沒有辦法發生任何力量。是的，失去是可能發生力量的，我竟然神奇地轉到這一點。」¹⁵⁶

「我」發現自己擁有什麼，也理解了過去遭遇死亡的悲傷為何帶來的是空洞感，因為過去「我」並不是感受到擁有，繼而感受到失去，感受到自我的存在受到剝奪，但父親的死亡使「我」理解到的是自我的充實，因為失去父親而再一次擁有了自己(過去的無意識，使的這份擁有並不真正存在)，「我」說父親是一條路，讓「我」再次理解到，自己是如何長成自己的過程，那是一個最本真的狀態，不必追逐就已經存在於「我」身上的原本模樣。

「幸福，因此是讓我們回到庇護之地的原初狀態。」¹⁵⁷

「所有事物皆以雙重的角度觸動著他。……也許當人們夢想著這樣的意象結時，總會以不同的方式夢過兩次。因為最純粹的意象是雙重的，同時是自己，也同時是自己以外的另一物。」¹⁵⁸

藉著父親，「我」再次翻轉了死亡的另一面，曾經哺育自己的父親，如今褪至生者尚不能理解因而畏懼的死亡端點，父親守護了「我」的生，而今，父親守護了「我」的最終，「我」將自始至終都擁有父親的庇護，所以，在送走父親遺體的那一刻，「我」感受到安心：

「父親之死撫慰了五月之死對我的剝奪與震盪，當我終須放下父親遺體轉身離開，人生第一次激烈哭出聲來，那時刻，內心簡直被撕碎，絕望無情之中有一

¹⁵⁶ 賴香吟，《其後》，頁 218。

¹⁵⁷ 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，頁 171。

¹⁵⁸ 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，頁 178。

種完全不同性質的東西蓋過了之前的悲傷，那差別不是孰輕孰重，而是一個包容的手掌覆上另一隻年輕的手心，一個揮袖把黑幕全落下了……日後五月之死浮上心頭，彷彿就有父親守在那個世界入口。」¹⁵⁹

藉著死亡，「我」超越了另一次死亡所帶來的想像物，父親拉開了「我」建構的空間的邊界，父親處在和五月同一端點之處，卻包覆了五月，也包覆了「我」，「我」對世界本身的思索再次展開流動，回到最初空間建構的樣貌：以自我為核心，讓事物進來，共構成自我的一部分。而這份再建構得以完成，DC 是一個重要的中繼站，他以一個無關他人的姿態定立在那裏，給予「我」傾訴的可能性，他是父親的一半象徵，或者是帶領「我」看見父的一個隱喻，他雖不存在於「我」的過去，卻在「我」的未來中給予一個存在的保證。

「正是因為信任可能開啟傾訴的門扉，所以，我離開了。可是，DC 雕像般坐在那張椅子裡的神態，彷彿定格成為一個象徵，以至於即便我離開了診療室，只要想及那個象徵，一場儀式，一個走迷宮的自我收拾就可以開始。帶著 DC 這樣一個陌生人的信任與慈悲，我與現實世界之間存了一個繫點。」¹⁶⁰

此後，DC 連同他的診療室空間一起，在「我」之中形成一個小的房間，當「我」需要這個房間的質素時，就可以走進去，並依著這個房間固有的程序，再次將自己理清一次，而這個房間是確實與外在世界有所聯繫的，這也構成了「我」與世界的一個連繫點，和父親不同，DC 的診療間保存在生的一方，父親則守護在死亡的一方，兩者各守一端，那是專屬於可讓「我」流動的存在，既有私密，亦指向浩瀚。

¹⁵⁹ 賴香吟，《其後》，頁 221。

¹⁶⁰ 賴香吟，《其後》，頁 243。

第六章 結語 魂魄與肉身相：聲音的流轉

至親好友之死所帶來的衝擊，最終仍舊要回歸、聚焦到自我的身上，雖然人的自我構成並非完全源於自我，而是在自我的核心空間中適度的與周遭的人事物產生效應而形塑出。所謂「空間」，即是一種建築的構成物，有其框架，且不只是點、線與面，而是一個由牆所構造而成、可以容納其他素材的物件，看似有一定的限制，但仍然有其無限的變化，空間內裡的元素改變，會從隱微到劇烈地改變此空間，並且傳達出不同的樣貌。在此番基礎下，從本文討論的文本中，以「我」本身與他人的交流為起始，到「我」與社會之間的共處的觀察，這個過程，並不只是對話的需求，雖然在一定的意義上而言，人的各方面感官，都可以以語言的系統代換之，例如聽覺有其聽覺的一套語言系統，聲音的變化與其對應，有著無法以語言實體化記錄下來的語言系統，可以說那是尚未被翻譯成現有語言的一套關於聽覺的語言，但，如果只以對話、複調等等來談，我認為對於本文所想探討的核心仍缺少了部分面相。由周遭人事物、社會所構成的自我，最後仍要回到自我來談，是因為相對於死，自我是活物；相對於社會的多方信號發散，自我是集中與接收，並產生再處理、再發散的點，也是最快、最細微可供觀察的對象物。

想像與現實的分隔並不遠，如社會對於個人而言，其實更接近想像物，因為社會並非一個單獨的肉體可以直接完全經驗的實體，個人只能想像社會的法則，進而與其應對、試圖更好的生存，但肉體生活在其中，卻也時常能直接感受到社會變化帶來對個體的影響；也如人的靈與肉，它們彼此之間互相引領、影響，若沒有對世界的想像，僅僅讓肉體生存下來時，肉體也會漸漸產生疼痛與病，或者失能的現象，進而刺激精神，但若沒有肉體，精神亦無處可供乘載，如越接近真空的狀態裡，幾乎沒有物質存在的處所中，聲音就無法震動與傳遞，亦沒有活物可以在其中生長。兩者互相影響，缺少一個部分，論述就有更大的不完整，這也是本文試圖盡可能去理解、整合的面向，從自我到對他人的想像、個人到社會，從現實到虛構，從生到死，看似極端的兩點，卻互相拉扯著彼此，形成一股循環不止的動力狀態。

第一節、 魂魄與肉身相

「無我相、人相、眾生相、壽者相……」在佛教的經典中，會以「相」作為一個概念的統稱，以此概念借用，作為一個統整，我認為肉體本身亦是某種「相」，延續上文，如社會是作為一種系統的想像物，人的肉體亦是，人們對自己的肉體認識，並對肉體的運作有各自的想像後，肉體便開始運作，所以，肉體並非只是單純的肉體，而是藉著精神對肉體的想像，接著開始驅動肉體行動或不行動，而曾經乘載魂魄的肉身若消逝了，仍活著的人對消逝靈魂的想像仍舊建立在過去曾存在的肉身上，以想像出來的肉身去承載曾有、曾熟識的靈魂，讓曾在的靈魂得以持續建構下去，並與其產生互動。在這樣的概念下，我選擇了台灣文學中，賴香吟所寫的小說《其後》作為探討的核心，從這本小說甫推出到後來延伸而出的討論話題中，都可以看到眾多關於這本小說和賴香吟本人曾發生過的種種事件作連接與討論，或者刻意切割開曾發生的現實去剖析小說本身的論述，但無論是直面討論或者切割，那個曾在的事件都明顯的存在著，都讓人意識到事件的存在或缺席，因此，我在第二章中對賴香吟本人曾發生的事件、到事件的輪廓在小說中再現的情況，以及涉及到的另一位作家邱妙津所寫的作品以及作家曾發生的過往……都做了一番討論與剖析，試圖先將其作系統的分別，但分別並非為了擱置不論，而是藉此更接近我想要討論的核心——迴旋與迴響。之所以選擇《其後》，是因為《其後》在台灣文學中有著極特殊的樣貌，它牽涉到兩位同代作家，亦牽涉到死亡與新生，在國外的一些例子，或者是《其後》中所提到的一些作家的例子中，例如海子與西川，早慧的作家追尋文學致死，留下遺稿予另一位作家，在台灣文學當中，賴香吟和邱妙津是無法被忽略不談的，兩人文風迥異，卻有著一定的深厚情誼、彼此影響，而視文學甚於生命的邱妙津，在自殺後將遺稿託付給賴香吟，此舉本身就有著一定的意義，而處理文字精準細膩的賴香吟，又該怎麼面對這些遺稿？這又是對於書寫之人一大考驗。雖然在普遍的經驗中，人都會面臨到面對生命中重要之人的死去，那種失落與自我被剝奪的感受，其實是一種共相，但卻鮮少被深刻的記錄下來，唯有原本對文字有著一定敏感度的寫作者，面對著這種經驗，才能以文字(也

是多數人能普遍閱讀進而理解的方式)的方式記錄，並將此種心與肉身的種種衝擊、變化，以文字轉譯紀錄，即便賴香吟最後選擇以小說的方式來書寫此一狀態(同為寫作者如何面對追求文學夢想的好友自殺的過程)，當眾人皆知賴香吟曾親身經歷過此種狀態，她卻用小說來書寫的時候，這中間的轉化又挾帶著訊息，小說中的故事主角指涉誰，並不是最重要的討論面相，單就賴香吟寫出此題材的小說本身，就是值得討論的狀態，賴香吟不可能沒有思考過以她的身分來書寫這樣的一個故事，會引發出怎麼樣的討論，相反的，她正是經過成熟的深思熟慮，才會選擇以這種形式書寫與紀錄，她不是在書的封底上明白的寫著這是一本「關於我自己，其後與倖存之書」嗎？書的封底所寫，即是這本書的綱要，正是以小說的形式書寫，所謂的「其後與倖存」才更真誠，更顯示出真正的倖存，倖存者需要明白自己身上不能住著他人的幽靈，才是倖存，否則只是以自己的生命餵養亡靈的肉身之相。

為了討論此種狀態，我以巴舍拉與傅柯的理論作為本文的思考的引導，從巴舍拉開始的意象與精神性，漸漸過渡到傅柯的肉體與規訓，討論被規訓的肉體進而影響到精神的進程。在巴舍拉的《空間詩學》中，意象是走在較前方的，有了想像的存在，人的行為才會逐漸趨近想像，進而促成了科學的發生。然而，意象卻又非常古老，牽涉到人類自古以來的普遍性追求：私密感與浩瀚感，兩者並不衝突，而是互相牽引，促使人們追尋的欲求與動力，然而，巴舍拉在討論人類在私密與浩瀚感追求中所帶來的幸福感時，也曾經提到《空間詩學》中對人以及人所處的環境互動中，他清楚還有一塊是帶來苦痛，而非幸福感的，人與環境的關係中，種種驚惶、限制等等，巴舍拉清楚的表明他並沒有在《空間詩學》中處理這一塊，因為他認為最重要的、值得探討的部分，在於人類對意象的共感與追求，幸福感才是他所側重的部分。即便是現在，坊間種種對於生活的論述裡，也仍然充斥著各種幸福快樂的教戰手冊(雖然可能與巴舍拉所描述的有著距離，卻仍然有相通的方向：追求幸福感)，但亦顯而易見的是，現代社會中種種的資訊顯示著人們在體制中受到壓迫、痛苦、傷害等等現況。傅柯針對資本主義社會進程中漸漸形成的各種規訓做了一番剖析，著名的《規訓與懲罰》、《古典時期瘋狂史》(或譯《瘋癲與文明》)中，便以監獄的由來與誕生做了各種詳盡的說明與立論，人們從對肉體施加懲罰，到後來藉著對肉體的計算，開始對精神的影響

也有了詳細的計算與使用。肉體的行為是一套系統，如同最早期人類的儀式行為般，藉著相同與重複的行動，影響精神的走向，因此，為了討論精神，肉體的行動也應當被納進討論的範疇中。曾被巴舍拉的理論影響的傅柯，在說明人類精神的苦痛與管控時，也強調著人類的懲罰以及其所結合的場合、環境，因此，我認為空間性是行動開始產生意義的重要因素，只是在本文的討論中，我將空間性提到較虛擬的位置，意即人在精神層面中所想像出的空間性，而空間的出現才能產生迴盪的可能，這是一連串的過程，缺一不可，肉身是一種「相」，並非僅指肉身本身，包含對肉身的想像物亦是。

在傅柯的《規訓與懲罰》中，他自酷刑的儀式性開始談起，進而延伸到監獄的誕生。而儀式其實有著兩面性，藉由特定的行為，產生忘我感(因此浩瀚感開始發生，因不再被個人侷限)，也同時有著獨特感(特定的步驟，因此有其門檻，也產生私密性與自我提升的感受)，小至個人每日固定的生活型態，藉由個人自行認定的意義中開展，大至宗教性的集體活動，藉由簡單的行為達到群體的提升，無論前者或後者，都是朝向幸福感的追尋。但在另一面來說，儀式則去除了個人差異的特質，將人納入同一框架與體系當中，進而產生了痛苦，因為不停被迫納入不想進入的框架中，自我無法被此體系納入的部分，就會發生剝奪與壓抑。但在產生這些感受之前——無論是幸福感的面相或者苦痛的面向，必須要再往前一些，觀看形成之前的行為，亦即儀式本身。儀式在完成之前並不是儀式，只是一連串的過程，當這些過程銘刻進肉體或精神的時候，儀式才產生效果，才能被確切地稱為儀式，儀式完成的時候，就有一份藉由儀式而生的「相」，或者我於本文中試圖去談的虛擬性空間，它們形成，並且產生專屬於它們的面貌，「它們」是有自己的樣態與個性的，宛如活物，無論「它們」是否具有肉眼可見的實體，空間性已完成，有空間的產生，便會有吸引、容納的功能，當然，也有囚禁的潛在功能。我在第二章中集中探討的，除了文本與現實的種種分野、釐清與現況說明之外，最重要的即是「雙子迴旋」的誕生，而雙子的構成，最主要源於邱妙津本人形塑出的強烈儀式性，而賴香吟與其相識相熟的方式，又是對文學以一種至高的觀看角度看待，兩人的情誼，便產生了最初的神聖「生成物」，以文學相認

出彼此，以彼此才懂的文學暗語對話溝通，之後，兩人的關係便圍繞著這「生成物」，時而接近，時而遠離，「生成物」牽繫著兩人，是連結，也是制約。在文本方面，邱妙津的主要事蹟為人所知，因此那些事件也對兩人的文本產生制約，引起聯想、猜測，現實被過渡到兩人的書寫，賴香吟在訪談中也多次提起相關的無奈與曾經的影響。而表現在《其後》，書中角色五月的形象也無比鮮明，尤其是他獻祭般的寫作姿態，以及對文學與情人(宛如女神般)的看重與將之賦予神聖性的認定，對文壇中的前輩那樣傾慕的膜拜神態，甚而五月最後亦將自己獻身於文學與愛(從對五月的描述中，文學與愛甚至是分不開的，他所有的寫作不都因著愛的擁有與失落而誕生的嗎?)。以上這種種強烈的指標性、儀式性，都讓不管身為小說作者的賴香吟，或者《其後》當中的主要敘事者「我」，都不得被納入儀式的一環，必須產生回應，無論是以接受影響或者是抗拒影響的方式，都不停的被牽引著，而面臨伴隨死亡來的一切，死所揭露的絕對事實(死，消失，不可逆)，以及死亡本身帶來的虛幻感(死是怎麼樣的?所有一切關於死本身的描述不都是猜想與虛構嗎?)，讓虛與實之間產生邊界的模糊，極端的兩者不停循環往復，而展現此種情況最顯著的指標便是時間感的喪失，死者的時間以生者的角度觀看是停止的，死者停滯的時間促使死者成為另一種指標存在，死者停下，若生者不盡力使自己滯留，意味著生者將離死者日遠，因而抗拒時間的流逝，不停地回到事發當下的時刻，試圖拼湊出完整的(但永不可能達成)真相，「我」以自身之魂傾注到期時只僅存於「我」心中那關於逝者的肉身相，以生的一端試圖拉扯另一死的極端，迴旋與輪迴便依著儀式的力量，宣告成形。

第二節、樹洞的需索與成形

為何會以想像死者的肉身相來滯留死者同時滯留自身?延續前文的空間性，我在第三章中試圖藉由幾個意象導出更清晰可見與討論的物件，來說明人其實是慣習於空間的思維與語言的，從說一個人會說「進入」或「離開」他人的生命為起始，到人對房間的想像、需要，以及實際進入他人房間的特殊性，而自我本身亦是一個房間，藉由與他人互動下建構出來的一個房間。因此，若與他人交涉越深，自我的房間中就有更多的比例來自於那個特定他人之物，藉由不停的交流，確認自我房間中關於

對方的部分，維繫著自我房間的完整性，當這個維繫驟然斷裂時，也造成了自我房間的崩毀，自我的存在受到威脅，人的求生本能便抗拒這一現象，試圖以想像、建構死者的肉身相來維繫此一完整性，死者已消逝，實際上對生者而言，死去的是自己的一部分，活下來的人受到損傷、遭遇劫難，成為一倖存的狀態，對於肉身相的建構，近似於肉體受傷時的幻肢現象，只是此狀況形成心靈上的幻肢，但目的都是在試圖讓自我盡可能保持完整。

當故事被紀錄下來、得以被閱讀的時候，意味著倖存者已經對逝者已逝有所認知，必須有一定的抽離才能書寫，必須理解心中所建構的肉身相並不同於逝者，才能夠將過去建構起的肉身相抽取出來，置入另一維度的空間當中，肉身之相已有其面孔與生命，但不能放在自我當中餵養，而必須尋找另一安置的位置，無論是以文字去構造另一空間的形式，或者是去尋找 DC，從起初帶有戒備，到願意開口訴說之間，自我建構的肉身相、書寫的維度、DC 的沉默傾聽，都指向一個空間的需要，差別在於，肉身相是全然存於自我當中的，而書寫和他人的傾聽，則是一個流動的表現，肉身相雖然也有所謂流動，但那是悖離前文所試圖提出的那份最原初空間性形成時的狀態的，僅依靠自我所形構而成的空間是不完整的，甚至走向自我消耗，此處的浩瀚感僅指向全然虛空的死亡，生的現象被屏除在外。但在後兩者中，浩瀚感再度指向較永恆之生，可以超越自我的生命，書寫與 DC 的傾聽成為一個樹洞般的空間性存在，所謂樹洞的存在，亦存在著雙面性：它提供人們傾吐秘密的管道，它是秘密忠貞的守護者，同時，它也提供一份永久的迴盪，在它之中，秘密會不斷的迴響，它甚至會保有這個秘密，超越原本的秘密擁有者更長久的時間。

書寫與對 DC 的談話，也都有著其特殊的銘刻過程。書寫一則故事，等同於建構或還原特定的時空與其中的人事物，在書寫之前，需要坐下、開始動筆，面對一空白螢幕或者紙張，然後逐漸填充入專屬於自己的思緒與想像，這一過程，已構成一特定的儀式性，在每一次開始書寫之前，都會歷經固定的過程，唯有經過這些特定過程，思緒才得以借助文字固著於空白之上，空間性才真正建立起來，可以隨時進入，重讀、重新思考，或者修改；而與 DC 的談話，也形成一道和書寫近似的過程，雖然小說中「我」起初對於和 DC 見面一事有著明顯地反感與抗拒，解嚴後的一代人，對於規

訓的意義有著一定程度上的了解，也構成了對於診療的抗拒。接受診療的開端，是建立在自我判定自我離開了常軌，有一「正常」想像的我是自我目前以一己之力無法企及的地方，所以才需要走進診療間，然而，所謂「正常」，延續上一代的例子，讓現代人對「正常」的定義有所懷疑，甚至「我」對於「治癒」的概念也有所懷疑，因為「我」明白有些事物絕不可能修復，如果無法修復的話，療程又有何意義(這與「我」一開始不願書寫的原因有著相似性，「我」曾嚴厲地懷疑自己該如何書寫五月，甚至是否能夠書寫五月，這份書寫，不可能完整表達五月本身。)?如果治療的結果是「我」想像中永遠不可能與「我」想要的結果同一，那麼治療的結果就並非為了「我」，而是為了「我」以外的他人，那麼，見 DC 而開啟的種種程序，就與儀式想抵達的浩瀚感有所悖離，而落入了傅柯所書寫的那一端：規訓與懲罰。

《其後》當中的章節名稱，極少使用一個實際物件命名，而描寫診療的這一段，是少數之一。〈椅子〉一篇，從開頭描述「我」的抗拒，到不得不在 DC 面前坐下來，「我」思考著自己所坐的椅子，思考多少人曾坐在這張相同的椅子上，和眼前的醫生面對面。經由走進特定的診療間，坐下，同一張椅子，面對同一張臉孔，在這過程中，「我」從起初的抗拒，在文中討論起「抽屜」的存在，是以自我心中壓縮出更緊密的空間來對抗外在的空間，試圖為那打開後終將發現空無一物的「抽屜」進行沉默的保護，但當 DC 問起接近「抽屜」本質的問題時(如：什麼是不動?)，「我」的抽屜被看見了，且 DC 透視了抽屜，抽屜的存在便被撼動、瓦解，但與此同時，失去內心之牆的「我」也開始有了流動的可能，DC 的看透也等同於理解，這為「我」一直以來的失語建構了相同的語言可能，搭建了流動、訴說的橋樑，於是本來被壓縮在「抽屜」中的私密與浩瀚感開始轉移，流動到診療間、DC、椅子這三種質素共構而成的空間當中，「我」不再執著於椅子上曾有多少人坐過，「我」形容 DC 坐在前方，聆聽，且適時地將「我」的疑問丟回來給「我」，DC 形成另一個迴響，迫使「我」聆聽自己的困惑，並自己解答。後來前去找 DC 見面，坐在那張固定的椅子上，竟也形成另一種儀式開始，建構了「我」之後慢慢走出的道路，如果只有 DC，或只有父親之死，都不足以喚出「我」對於死亡的另一想像。

於是，從肉身相、診療間、抽屜、書寫到 DC 本身，皆是私密與浩瀚感需

求的轉移，而這層層轉移間，也讓「我」開始與另一帶有生的空間互動，而不再只是聚焦於死亡，於是「我」漸漸回到自然性的流動狀態(唯有生者才會流動)。只是在意識到這一切之前，也就是「我」開始接受診療間給予的儀式性以及對寫作的提示之前，死者本身是「我」唯一的想像物，那份肉身相慢慢的逐日完整，到最後形成一只隨身的觀看眼睛，倚靠著「我」所想像出來的死者，如同全景敞視監獄所展現出來的自我審查的眼睛，此份有著死者形體的肉身相，也有著「我」所建構出來的種種個性、要求等等，「我」的一切行為，都不得不思考到肉身相可能會有的一切規則，並讓「我」的行動不得不與其應對，尤其在整理與死者的思考最為親密的遺稿時，那雙審查的眼睛就更嚴厲了。但那雙眼睛究竟有形或無形，在這個體制當中，是身在外圍的人永遠都沒有辦法得知的結果，只能不停地自主意識到眼睛的存在，隨時都活在監控當中，沒有辦法鬆懈。肉身相被自我拉到最高的權力位置，自我依循著肉身相的規則行動，肉身相成為肉眼看不見、但卻最實質的存在物，它是迴旋的核心，不停的召喚著「我」進入它的空間，甚至外溢、滲透出來，促使「我」開始在外在的現實當中，感覺自己需要代替五月的身分與周遭互動，漸漸的，不只「我」在內心找不到自我的存在認定、感覺自我破碎，在實際環境的互動當中，「我」也成了一個近似代言人的存在，失語不再只是「我」的感受，而變成實際發生的失語狀態。當此番形象已然構成，觀看的視線強度便由內而外的擴散開來，並產生更加強硬的效果，更大的迴旋狀態形成，「我」不斷要去符合此番框架，肉身相變成一個肉眼難見但卻實際的空間，將「我」限制其中，形成專屬「我」的環形監獄。

第三節、我河

在倖存者的環形監獄形成以後，「我」的動能逐漸減低，無論是外顯的肉體，在「我」的描述中，明顯地不願(或無意識的不能)與他人再有連結，或是「我」與五月約定好要書寫的承諾，也逐漸變的困難。然而，藉著 DC 的診療室，「我」開始產生了「我」(而非五月)與他人之間的流動，以及意識到兩個父親對女兒懷抱的情感，同樣身為倖存的對象，五月之父展現了另一種面對死亡的姿態，從一開始極不願女兒再受到傷害的姿態，到最後靜靜的看著展覽上描述女兒的文字，父親並未將自身

投入，成為死者，父親對女兒的態度始終如一：保護與不捨。父親始終以自身承接著女兒，無論生死，於是在女兒生時，父親守護，女兒已逝，父親仍以沉默守護那份已逝的空缺，不嘗試拉回，也不嘗試送葬，女兒以最接近忠實的形貌存在於父親的生命中。於是「我」亦意識到自己的父親也是以這樣沉默的守護姿態存在著，無論女兒成為何種形貌，父親總是以自身的生命包裹住女兒，因為存在的太久、太自然而不打擾，導致女兒(們)並未意識到自己的空間塑造外邊，還有怎樣的的存在物，又是因為這存在物，女兒才能使自己的空間更具體的成形，於是，當父親開始遭遇病痛，並漸漸的抽離、到真正地離開時，「我」才意識到父親是多麼強烈的外在存在，父親穩固了「我」的空間，「我」是父親的空間中，屬於父親的私密與浩瀚感，相對過來，當父親終於不在的時候，「我」卻能從感受自我中，亦感受到父親。父親之死，使「我」理解了死亡的另一面，死並不全然是負面、需索生命之物，父親的死亡使「我」感受到一種專屬於女兒才會擁有的浩瀚感。

為了描寫事件過後的樣貌，《其後》本身便帶有迴響的性質：提出兩面以上的對照，並細細的剖白其中流動的過程，為了描述「其後」，必定要讓人理解其前，為了流動，並要有兩個端點以上的空間性，流動才有可能。於是在《其後》的尾聲，「我」在描述中提出了眾多的相對比較，做為小說開頭時拋出的種種問題的回答，諸如對於影響五月與「我」頗深的太宰治著名的「對辭」討論，在其前與其後都曾描寫過，而「我」都有著不同的感悟與回應；五月父親的反應相對著五月其他的親友，從而帶出「我」對死亡雙面性的思考；「我」的父親之死，又相對著五月之死，無論是死亡的形式或帶給「我」的死亡感受，都有著顯著的不同，使「我」能以更多面向去理解死亡，並從死的思考回到生的思考，促成雙面性的互相激盪，互相對話與產生迴聲，從「我」的個人經歷，漸次到整個自然的必然性思考，在這樣的意識發展之中，「我」開始離開過去的不動，理解了動之必然，超越了自我的空間性，抵達更大的空間，「我」終於擁有理解死亡之必然的意識，以及連帶理解了罪並無真正的對辭，它如死亡本身是一種龐大的存在物，「罪」只是一種形貌，罪是一種必然，但並不絕對等於負面的辭彙，如同小說中的「我」面對著兩次死的樣貌，一次是將自己的生投注到死亡當中，試圖以自己生之有限對抗死之無限，但仍然存在著活著的肉身的「我」，

在真正死絕之前，都會不斷的受到矛盾的提醒，無論再如何渴望死亡的那一面，仍然活著的時刻裡，自我永遠會被自我背叛，「我」在活著的時刻裡，不得不感受到自我身上的各種變化，或者被迫與他人互動、並且因為周遭事物的變化而不得不有著應對進退，這些看似尋常的生活，其實仍隱含著某種無限的變化，當「我」意識到這一切變化的時候，已死之人又瞬間從死之無限裡退轉，變成了一個永遠不變的存在之物，雖然知道生有期限，但死亡何時降臨卻是一項未知物，於是「我」的生變成無限的一端，「我」意識到，已死的五月永遠的停留在死亡時的年輕，而「我」漸漸遠離了當時的年齡，五月已從同齡之人漸漸退遠，「我」或許可能會成為五月母親的年齡、甚至祖母的年齡……這一切尚未可知，但無論如何，「我」在其後的生命當中，將不再可能與五月共處同一時空。但在父親的死亡那一面，「我」感受到的卻不是這種相對性的固著與追索，父親使「我」理解這相對性的必然，但是以溫柔共處的方式，死相對著生，也是死宣告著生之動人，父親淡淡的處世，與環境共流的姿態本身，是最大的銘刻，父親以他的人生展現給「我」一份最真誠的儀式，那是超越語言與文字、超越任何祭典形式，最活生生且真實深刻的儀式展現。

「我」與父最大的不同，在於父以更大的空間容納了消逝的空間，他不嘗試填充，而是以不捨的心情接受了這份空缺，而「我」則是試圖以自身創造、投入那肉身相中，導致最末「我」與肉身相都將無處可依，「我」受到的缺損日益增大，將「我」困住的是自己對死亡的思索，而父只是接受、理解，然後繼續生活，以不刻意建構逝者的方式記得逝者，保有自己，也保有空間容納最接近逝者的樣貌，此時的父以超越倖存者的身分，他既記憶其前，也理解其後。

四、總結

從《其後》描寫的狀態中，本文從儀式帶來的銘刻、以及銘刻所建構成的空間對人的影響，試圖解釋人在面對親密生命遭受意外消亡的情況做出回應，雖然那些苦痛在本文的脈絡中，最終仍要回到自我本身，是自我感知受到侵害而有的反應，但自我會受到侵害，仍是源於自我的建構有多方來自他人的傳遞，自我的種種思考雖然是「相」，而自我本身也是一個能容納種種的空間，也是一種「相」，所以，並非

消極意義上以一切都是自我的想像的結論，而是在理解自我與他人皆為「相」之後，更能理解空間與聲音的迴響之間的必要性與必然性，這是一種自然，所以儀式的存在是為了連結這種自然，但是當儀式成為切割連結的行為時，儀式便失去了連結私密到浩瀚感的過程，而落入規訓與懲罰感的一端。

本文的主要著力點在於個人與個人間的聯繫、現實到小說之間的過渡、自我與社會連結的不能到可能間做剖析，若要更加深入，將需要探討更大的社會脈絡與歷史，因為歷史本身亦有其一路塑造而成的空間性，在其空間下被餵養的人們之間，必也有緊密的流動與聯繫，在這大前提之下，小說與小說作者的生成也會與社會有其相關，然而本文先試圖著眼於較細微之處，在建構空間性的思索之後，若能向外推到時代的解析，再回頭再次審視這本小說，必有更多能再細緻剖析之處，這是未來需要再前往的方向，如果能理解更多彼此之間互相影響的關鍵之處，或許對未來人們之間彼此的共處與對自我的理解能有微薄的貢獻，這亦是本文的立文初心所在。

七、參考文獻

一、作品

賴香吟，《島》，聯合文學出版社，2000年。

賴香吟，《史前生活》，印刻文學，2007年。

賴香吟，《霧中風景》，印刻文學，2007年。

賴香吟，《其後それから》，印刻文學，2012年。

賴香吟，《文青之死》，印刻文學，2016年。

賴香吟，《翻譯者》，印刻文學，2017年。

邱妙津，《鱷魚手記》，時報文化，2003年。

邱妙津，《蒙馬特遺書》，印刻文學，2006年。

邱妙津，《邱妙津日記·上下冊》，印刻文學，2007年。

夏目漱石，林皎碧譯，《從此以後それから》，大牌出版，2017年。

紀德(Andre Gide)，聶華苓譯，《遣悲懷》(簡體版)，北京時代華文書局，2013年。

二、專書

加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》。張老師文化出版，2003年。

米歇爾·傅柯(Michel Foucault)，劉北成等譯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》，桂冠圖書，1992年。

米歇爾·傅柯(Michel Foucault)，林志明譯，《古典時代瘋狂史》，時報文化，2016年。

米歇爾·傅柯(Michel Foucault)，汪民安編，《聲名狼藉者的生活》(簡體)，北京大學出版社，2016年

約翰·伯格(John Berger)，吳莉君譯，《觀看的方式》，麥田出版，2010年。

紀傑克(Slavoj Žižek)，蔡淑惠譯，《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》，桂冠圖書，2008年。

紀傑克(Slavoj Žižek)，穆青譯，《真實眼淚之可怖：基耶斯洛夫斯基的電影》(簡體)，武漢大學出版，2018年。

梅洛—龐帝(Merleau-Ponty)，姜志輝譯，《知覺現象學》(簡體)，商務印書館，2001年。

羅蘭·巴特(Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺灣攝影工作室，1997年。

杜聲峰，《拉康結構主義精神分析學》，遠流出版社，1988年。

Hubert L.Dreyfus,Paul Rabinow，錢俊譯，《傅柯 超越結構主義與詮釋學》，桂冠出版，2005。

Terry Eagleton，吳新發譯，《文學理論導讀》，書林出版，二版 1993。

陳榮華，《海德格存有與時間闡釋》。台大出版中心，2006年。

周芬伶，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》，印刻文學，2007年。

黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，麥田出版，2003年。

廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，麥田出版，2003年。

劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，麥田出版，2006年。

三、單篇文章與期刊論文

林予涵，〈不可承受之傷——論賴香吟《其後》的療癒風景〉，《雲漢學刊》，成功大學中文研究所，第31期，2015年9月。

李伊晴紀錄整理，〈小說的真心與技藝——周芬伶對談賴香吟〉，《印刻文學生活誌》2012年2月8卷6期。

祁立峰，〈邱妙津密碼：對印刻版《蒙馬特遺書》中〈第十五書〉、〈第十九書〉的探析〉，《中國現代文學》，第13卷，2008年。

紀大偉，〈發現鱷魚——建構台灣女同性戀論述〉，《晚安巴比倫》，聯合文學，2014年。

莊宜文訪談賴香吟，〈沉默是最深刻的溝通〉，《文訊雜誌》，1997年3月，頁38-39。

黃錦樹，〈嗨，同代人——賴香吟《其後》讀後〉，《自由時報副刊》，2012年5月23日。

黃錦樹，〈神的屍骸——論駱以軍的傷害美學〉，《遣悲懷》附錄，麥田出版，2013年。

黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉，《論嘗試文》，麥田出版，2016年。

劉亮雅，〈遲來的後殖民：賴香吟解嚴小說中的知識菁英和底層人民〉，《中外文學》，第39卷第4期，2010年12月。

賴香吟受訪，莊宜文訪談，〈沉默是最深刻的溝通〉，《文訊雜誌》，1997年3月號。

賴香吟，〈第一篇故事——《島》的誕生源起〉，《文訊雜誌》，2001年1月號，頁88-90。

賴香吟，〈激情的減法〉，《聯合文學》，236期，2004年6月，頁125-127。

賴香吟，〈序：那樣的荒涼是更需要強悍的〉，《邱妙津日記·上冊》，印刻文學，2007年。

賴香吟，〈物理的抒情〉，《印刻文學生活誌》，2013年4月號第9卷第8期，頁60-62。

鍾秩維，〈日光熹微——評賴香吟《其後》〉，《文訊雜誌》，2013年5月，331期，頁130-131。

蕭義玲，〈其後、倖存與意義——賴香吟《其後それから》中的命運與書寫行旅〉，《世紀末華文文學國際學術研討會論文集》，東海大學，2013年11月23-24日，頁3-32。

蘇碩斌，〈傅柯的空間化思維〉，《臺大社會學刊》，第28期，2000年6月，頁155-187。

四、碩博士論文

黃懿慧，《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》，國立清華大學台灣文學研究所論文，2009年。

傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津——以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，國立台北教育大學人文藝術學院台灣文化研究所碩士論文，2010年。

劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2008年。

楊莉敏，《書寫中的主體：邱妙津文學的危機與救贖》，東海大學中國文學研究所碩士論文，2013年。

鍾秩維，《媒介與自白——賴香吟文學中的個人和國族研究》，台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2014年。

羅家辰，《寫實的縫隙——論邱妙津小說》，元智大學中國語文學所碩士論文，2016年。

五、影音資料與網路資料

奇士勞斯基(Krzysztof Kieślowski)，電影《雙面薇若妮卡》，1991年。

尚賈克貝涅(Jean-Jacques Beineix)，電影《憂鬱貝蒂》，1986年。

陳耀成，《蒙馬特·女書》(Death in Montmartre)，香港，2017

影片來源出自此處：<https://www.mplus.com.tw/article/1737>

林欣誼訪談賴香吟，〈倖存者如此走過 賴香吟的《其後》〉，出處：

<https://tw.news.yahoo.com/倖存者如此走過-賴香吟的-其後-213000872.html>

李屏瑤訪談，〈賴香吟：重獲詮釋的能力，是時間給我們的禮物〉2012.5.24 刊

於 OKAPI。出處 <http://okapi.books.com.tw/article/1282>

蘇麗媚訪談，〈賴香吟談閱讀 打破邊界 思考生命〉出處：

<http://icpcchineseopen.org/%E8%98%87%E9%BA%97%E5%AA%9A%EF%BC%9A%E8%B3%B4%E9%A6%99%E5%90%9F%E8%AB%87%E9%96%B1%E8%AE%80-%E6%89%93%E7%A0%B4%E9%82%8A%E7%95%8C-%E6%80%9D%E8%80%83%E7%94%9F%E5%91%BD/>

八、附錄

詳細年表整理

作者線性時間現實				文本線性時間現實			
作者名	邱妙津	賴香吟	備註	文本名	邱妙津 《邱妙津 日記》	賴香吟 《其後》	備註
年分 (西元)				時期			
1949			五月， 臺灣 戒				

			嚴				
1969	5月29日，出生於彰化員林。	7月2日，出生於台南安南區聚落。					
1987 (18歲)		就讀台灣大學經濟系。於《聯合文學》發表了第一篇小說〈蛙〉	7月15日，臺灣解嚴			大一時認識噩夢主，給予主人公文學的信仰。(p20、21)	
1988 (19歲)	〈囚徒〉獲得第一屆中央日報短篇小說首獎						
1989 (20歲)						80年代的尾聲，初識五月，且得知五月前陣子出車禍。(p.7)其間時常前往五月賃居景美的宿舍。(p24)	
1990 (21歲)	年初，因《台大小說選》出版企畫與賴香吟相識。發表〈柏拉圖之髮〉。〈寂寞的群眾〉獲得第四屆聯合文學新人獎中篇小說推薦	年初，因《台大小說選》出版企畫與邱妙津相識。	3月，野百合學運			提及主人公與五月相處時間約一年，隨後兩人便各自出國。(p.11、16)	

	獎						
1991 (22 歲)	3 月 1 日， 聯合文學出版小說《鬼的狂歡》。退出《台大小說選》作者群。畢業於台大心理系	1991 年 9 月 1 日 《台大小說選》出版，為作者群之一，收入〈清晨茉莉〉、〈蛙〉。大學畢業，前往日本東京大學總合文化研究所就讀					
1992 (23 歲)	12 月留學法國			1992	自八月至隔年八月，日記出現較大空缺		
1993 (24 歲)	《鱷魚手記》於報刊連載			1993			
1994 (25 歲)	5 月 1 日，時報出版小說《鱷魚手記》。進入巴黎第八大學心理系臨床組						
1995 (26 歲)	6 月 25 日自殺身亡。9 月 1 日，聯合文學出版《寂寞的群眾》。《鱷魚手記》獲得 1995 年時報文學獎推	中篇小說〈翻譯者〉獲聯合文學小說新人獎。夏，回到台北，接收邱的遺稿。					

	薦獎。						
1996 (27 歲)	5 月 1 日， 聯合文學出 版《蒙馬特 遺書》						
1997 (28 歲)	2 月，台灣 同志舉辦夢 中情人票 選，獲女同 志情人榜 首。 7 月 1 日， 時報二刷 《鱷魚手 記》	1 月 1 日，聯合 文學出版 小說《散 步到他 方》。 獲得吳濁 流小說獎 佳作。					
1998 (29 歲)		7 月 1 日，元尊 文化出版 小說《霧 中風 景》。 12 月 1 日，遠流 出版翻譯 作品《蔣 經國與李 登輝》， 若林正文 著。					
2000 (31 歲)	9 月，《蒙 馬特遺書》 上海授權出 版。 魏瑛娟將 《蒙馬特遺 書》改編為 舞台劇	在台南協 助籌備文 學館 ¹⁶¹ 。 11 月 9 日，聯合 文學出版 小說 《島》					

¹⁶¹資料來源：〈賴香吟談閱讀 打破邊界 思考生命〉，蘇麗媚訪談。<http://icpc-chinesepen.org/%E8%98%87%E9%BA%97%E5%AA%9A%EF%BC%9A%E8%B3%B4%E9%A6%99%E5%90%9F%E8%AB%87%E9%96%B1%E8%AE%80-%E6%89%93%E7%A0%B4%E9%82%8A%E7%95%8C-%E6%80%9D%E8%80%83%E7%94%9F%E5%91%BD/>

2003 (34 歲)	4 月 28 日，時報三刷《鱷魚手記》。						
2005 (36 歲)		父親去世。					
2006 (37 歲)	10 月 13 日，印刻文學出版《蒙馬特遺書》新版 ¹⁶² 、《鱷魚手記》	11 月 1 日，合著《不如去流浪》，自轉星球文化出版，其中收入短篇小說至理名言					
2007 (38 歲)	12 月 6 日，印刻文學出版《邱妙津日記》	1 月 31 日，印刻文學出版散文《史前生活》。 3 月 5 日，印刻文學再版《霧中風景》。 9 月 1 日，寫下〈那樣的荒涼是更需要強悍的〉，作為《邱妙津日記》序言					
2008 (39 歲)		以《邱妙津日記》獲得金鼎獎第 32 屆					

¹⁶² 此版本較舊版的内容新增第 15 書與第 19 書。

		最佳主編獎					
2009 (40 歲)		〈暮色將至〉獲九歌年度小說獎					
2012 (43 歲)		5 月 1 日，印刻文學出版《其後それから》，同年獲得台灣文學獎圖書類長篇小說金典獎。					
2015 (46 歲)		主編《九歌 103 年小說選》					
2016 (47 歲)		5 月 10 日，印刻出版小說《文青之死》					
2017 (48 歲)		8 月印刻出版小說集《翻譯者》，9 月因與聯合文學的版權問題下架。以〈文青之死〉獲得吳濁流文學獎小說正獎					