

東 海 大 學  
中國文學系碩士班  
碩士論文



書寫中的主體：邱妙津文學的危機與  
救贖

指導教授：周芬伶教授

研 究 生：楊莉敏

中華民國 102 年 1 月

## 致謝辭

寫論文的日子，過著很規整的居家生活。回想起來，每天最重要的是，打包垃圾。垃圾車不會等人，不可以睡過頭。清水風大，每包垃圾要打結打好，免得垃圾飛出來飛得滿街都是。垃圾盡量塞成兩包，一手拿著，因為另一手還有廚餘桶。垃圾車來了，心裡頭會緊張。怕垃圾太重丟得太慢被白眼，怕倒廚餘時廚餘回收桶是滿的，還要硬倒，廚餘會濺出來滿出來。最怕最怕，只有我一個人，站在路邊等垃圾車。為什麼只有我一個人需要丟垃圾？大家的垃圾都到哪裡去了？

後來我抗議，抗議老爸每次菜都煮得太多都吃不完都太浪費，讓廚餘桶每天都是滿的，害我每天都得等垃圾車。我覺得好煩，為什麼垃圾都這麼多，為什麼廚餘都這麼多，為什麼我每天都要倒垃圾。為什麼，垃圾不能完完全全地從這個世界上消失呢？我覺得很孤獨，因為老爸也沒有要把菜煮少的意思。我覺得很寂寞，因為沒有人知道，我很渴望我的垃圾可以跟別人的垃圾一樣，少少的。可是後來，不知怎麼，隨著論文越寫越多，家裡的垃圾似乎也越來越少了，有時甚至一星期會有一兩天廚餘桶是空的，或是為了不浪費垃圾袋的容量，還將家裡前後的枯枝樹葉掃一掃，塞成一包，剛剛好。這是口考前一天的垃圾狀態。我想，這就是所謂的「奇蹟」。

非常感謝周芬伶老師一路對我的教導、包容，與愛才惜才之心。

感謝張瑞芬老師與蕭義玲老師，對於論文細心地指出不足、疏失之處。老師們在論文以外所拋出的議題，也令我深思。

感謝口考當天，敏春、傑中、詣庭的幫忙與打氣。

感謝好友們曉儒、玫佳、雨汎與欣儀，一直以來所給予我的溫暖友誼及照顧。

感謝家人的支持與理解，感謝貓咪胖胖。

感謝垃圾車。

2013年1月 於東海

## 摘要

本論文主要是透過邱妙津縱向的書寫歷程，考察其在書寫中所展現的主體形構過程與特質，經由這些特質的探討、析出，可知邱妙津文學裡的主體時常處於一種面臨生存危機的狀態。危機的產生是因為主體遭遇、意識到新的自我，於是與舊世界的律則有所衝突、背離，新的主體即在此新、舊世界，價值觀律則的衝擊之下建立起來，新主體的生成之路往往是在既成的舊世界所不允許或不被看見的面向展開，其筆下的主體建構因此危機四伏也困難重重。主體隨著作品的書寫主題與策略不同，其遭遇到的危機與意欲形成的主體性質也有所不同，邱妙津筆下的主體構成因此不顯得單一，而是依階段性的需要有不同的構成內容物，如同志主體、愛欲主體、陽性／陰性主體、小說家／藝術家主體等，有時在同一作品裡這些也會同時並存，只是焦點比重各有不同的配置而已。邱妙津的大學成長期正逢解嚴、從傳統束縛中剛剛解放出來，後現代的理論思潮湧進，主體又正待建立，因此「主體」便在一種不穩固的狀態裡，五年級世代處在「信仰主體」與「主體崩解」的過渡階段，主體建構便容易成爲一個問題而被懸置、懷疑。因此本論文從邱妙津輩的「五年級世代」開始討論起，論其主體的問題與特殊性，觀察邱妙津的書寫主體與其同世代作家的殊異之處，從而釐清邱妙津所處的書寫位置；然後以此位置爲思考點，論述邱妙津文學作品裡所呈現的主體危機與救贖之道、救贖的完成與否；最後以賴香吟的《其後》和邱妙津的《蒙馬特遺書》做互文，觀察釐析同世代的兩位作家對於主體與救贖，在不同的時空下，所具有的不同書寫視野與體悟。

關鍵詞：邱妙津、主體性、五年級世代、賴香吟、寬恕、救贖

# 目次

第一章	緒論	1
第一節	研究動機	1
第二節	前人研究	5
第三節	研究架構與方法	8
第二章	邱妙津的文學實踐位置再觀察	11
第一節	解嚴後的「五年級世代」	13
第二節	後現代的懷疑姿態	18
第三節	尷尬的位置：現代、後現代與消費性格	24
第四節	真實／道德：「內向」與「私」的書寫策略	30
第三章	從群眾到個人—「真實」追尋之路的書寫美學	37
第一節	政治啓蒙的虛無傾向	39
第二節	性別國度的「真實」開啓	44
第三節	替身舞台：愛與「真我」主體的辯證	49
第四節	離心率：家庭與社會世俗生活的剝離	55
第四章	新世界的構成—愛欲主體形構的生存危機	59
第一節	愛欲與絕種的雙重練習	60
第二節	愛是罪、愛是病：情欲世界的受苦美學	65
第三節	丟棄與撕裂：永恆之愛的「水晶棺」保存術	71
第四節	祝福／死亡的密閉迴路	77
第五章	救贖之道—《其後それから》與《蒙馬特遺書》的互文性書寫	82
第一節	死亡之遺／移：遺書體與遺族書寫	84

第二節	治／自療的技藝	90
第三節	救贖與寬恕的彼岸	96
第四節	自我之技術：信仰當中的暴力問題	106
第六章	結論：精神構圖的未竟志業	113
參考文獻		120

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

邱妙津（1969-1995）年僅二十六歲就於法國巴黎結束其短暫生命，如果以她在高三發表第一篇小說〈孤磬定行雲〉開始算起，短短八年的創作生涯共計有《鬼的狂歡》、《寂寞的群眾》、《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》四部小說，2007年再由印刻出版邱妙津生前1989至1995年的兩冊日記《邱妙津日記·上下冊》，而邱妙津的文學研究，也是在她自殺身亡後才開始大量地被論述探討。台灣的九零年代正處於解嚴後、同志運動萌芽而至風起雲湧的時代，所以在剛開始時邱妙津文學是以其同志情欲題材的面向被關注、以此角度切入其作品而展開較有系統的論述，討論其中的性別政治與創傷/怪胎展演；之後以女性主義的陰性書寫理論來說明邱妙津文字、體裁的不可拘限與曖昧雙重性，認為其書寫觸動的是在體制、知識、語言之外，如以克莉絲蒂娃的賤斥(abjection)理論來對應邱妙津的書寫形式與敘述，這些都離不開同志/女性主體、認同、邊緣性與異質等等，都是具有「中心—邊緣」、「陽性—陰性」、「認同一不被認同」這樣對抗某一位置的意味；在同志論述、女性主義研究理路之外，也有以後現代的擬像論(simulation)來論述邱妙津的藝術人格主體是如何被建構，而後又如何展現在作品及其生命實踐裡，純粹以邱妙津在藝術觀方面的追尋與認同為線索，來作為邱妙津書寫主體的主要構成因素。

有趣的是，邱妙津《蒙馬特遺書》裡陰性與陽性的釐清與辯證，也同樣體現在邱妙津的文學研究裡，有人認為其文本裡表現的是一種過大的陽性自我，也有人認為邱妙津的陰性自我在創作初期尚是被壓抑的，直到《蒙馬特遺書》才不再受困。然而，陰性／陽性的書寫本質論除了有政治正確的危險，似乎也難以突顯出邱妙津文學的特殊性及她

一直以來在追尋的藝術價值。邱妙津的文字之所以令人撼動著迷，或令人難以進入，主要是自傳式書寫加上心理分析筆法，而且是自我分析，藉以自我療癒。其實書寫本身即帶有自療的作用，只是邱妙津往往溢出重新書寫自身經驗以達自療這個範疇，彷彿只是經由書寫再一次經歷還不夠，還要以心理分析加以檢視<sup>1</sup>，此並非只是作為風格技巧的運用，更是書寫主體的強烈思維，這當然與邱妙津實際生活的心理學背景息息相關，但也跟她的文學藝術觀密不可分。

「唯有最真誠的藝術精神才能安慰人類的靈魂<sup>2</sup>」，這句話實是揭櫫了邱妙津在其文本裡不斷談論到的、關於所謂藝術最重要的兩點：「真誠」與「安慰」。邱妙津對於所喜愛選擇的文學與藝術往往是因為那些作品的某項特質撫慰到了自己的心靈，她在其日記常不時地描述自己為「憂鬱的體質<sup>3</sup>」、「心理衰弱易生病<sup>4</sup>」，也許由於如此的人格特質，使得邱妙津的審美過程經歷的並不僅止於因為藝術之美而賞心悅目、讚嘆感動而已，而是要能夠貼近、安慰到她的靈魂，換句話說，就是要可以對其心理層面產生療癒的效果，邱妙津才會追認其藝術價值並且追隨之：「我這一生真正想成為的是像 Angelopoulos 那樣的藝術家的一成為『巫』的一生<sup>5</sup>」，「巫」之意即帶有濃厚的治療色彩。至於「真誠」、「真實」也是邱對自我最看重的一項特質，卻也是因這特質而與世界產生疏離或為世所傷，她認為自己與太宰治的生命本質最為接近即是在此，用以跟外界世人的虛偽性形成對照，虛偽只會腐敗，唯有真實可以撫慰人心。

而這樣的真實該展現出的是哪一個面向，才能達到真正的感動而真正偉大？「我必須說唯有藝術家深深地被人類的悲劇性及死亡所浸漬時，他才能真正感動我，他才能真正偉大，或與偉大之存在相遭逢<sup>6</sup>」，所以邱妙津的文學選擇展演的時常是生命的負向、傷口與死亡，因為她認為唯有經由此道，才有可能去正面直視生存的困境與難題，正視

---

<sup>1</sup> 傅紀鋼在其《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）中，即認為邱妙津有別於私小說或自我書寫作家的特出處就在於她是以心理分析的思考方式來寫文學作品。

<sup>2</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：印刻文學，2006年），183頁。

<sup>3</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》（台北：印刻文學，2007年），37頁。

<sup>4</sup> 同上註，34頁。

<sup>5</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，125頁。

<sup>6</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，123頁。

了、選擇去看見，才會有療癒的可能，人生與生命也才能更美、更完整。於是，邱妙津以筆專注地審視己身、以傷口做演出，除了想要「以『寫』來度過生命危機<sup>7</sup>」，更重要的或許是想以此來實踐她心目中真正的藝術價值。所以本研究的動機是以邱妙津文本裡對於「悲劇」與「受苦」的耽溺、推崇追認與書寫特質，來逆推回去邱妙津一路以來的書寫歷程是如何逐步展現此種藝術觀美學，進而想拉出在此種邱式獨特的文本美學：「以書寫傷害、痛苦與危機來建構、達成其主體的藝術價值」思維之下，其主體的形構是否有危機或缺陷存在？或是能夠層層突破、化危機為轉機？

邱妙津文學所展現的「悲劇性」主要來自於愛欲方面的挫敗，尤其是女同性戀欲在心理所受的「罪感」折磨、異性戀邏輯內化後的挫傷，邱妙津式的悲劇力量往往是心理曲折、複雜又劇烈的變化所造成，這種「不被世俗認同」的愛欲戀情與傾向，讓人心理衰弱、精神憂鬱，因此主角時常面臨著生命的危機。憂鬱而死亡傾向性強烈的書寫特質，與愛欲挫敗的因果關係經常顯得難以釐清，兩者幾乎處於互滲、不穩定的連結狀態，不論孰因孰果，邱妙津的書寫時常掙扎在生死的邊緣，因愛欲而重生，也因愛欲而經常瀕臨死亡。在日記裡可以看到她對於愛情與藝術「理想狀態」的執著追求與分析，她不斷辯證，也不斷推翻，愛情與藝術是她文學中的兩大主題，但是內在的不穩固與焦慮，令她必須藉由大量書寫、書寫此二者，以期固定住其中心主體與價值。她的大量書寫、對話的渴望，另一面其實也反映了對於中心主體和價值不再穩固的潛在焦慮，而關於此種焦慮，本文也試圖與當時的時空背景及邱妙津的同世代創作者，做一連結和對照，期望能經由連結論證邱妙津「主體焦慮」的文本共性；又能藉由對照闡述出其「主體危機與救贖」的殊性。

因此，本論文先以解嚴後的「五年級世代」主體特質，作為探討邱妙津文學的切入點。經由論述的爬梳，可知九〇年代的台灣文學場域是處於價值與主體信仰崩解、重建的時期，而五年級世代受到「多元觀」影響，又逢舊價值崩落、新主體正待建立的時空背景與年齡，每個人藉由自己的獨特路徑試圖去建構、追尋自我的主體與意義。邱妙津

---

<sup>7</sup> 賴香吟，〈序—那樣的荒涼是更需要強悍的〉，《邱妙津日記·上冊》（台北：印刻文學，2007年），9頁。

於此時也正從事「主體重建」的工作，而她的崩解是從意識到自我的同性戀欲開始，主體重建之路當然也從這裡開始，從初始的以「男聲」為第一人稱的小說，到後來以「女同志」為第一人稱的自白體，其中的愛欲情節與邏輯有一致性、有不同之處，所要面對的「危機」亦有差異或進階。小說主角從自我否定、愛欲的躲避，到感情關係的面對與探討、對於情感背叛傷害的接受與救贖，邱妙津文學書寫的創傷隨著時期有所不同，傷害時常是致命的，所以需要「救贖」之道：藝術、文學、愛情、書寫。主體的危機經由書寫得以展現，也試著透過書寫得到昇華、達成寬恕與救贖，但是對於書寫的巨大信仰，與書寫的崩解危機，卻同時在邱妙津的文學中奇異地並存著。

邱妙津的最後書寫凍結在《蒙馬特遺書》的創作裡，這是主體生命正面臨危機、期望能以書寫度過危機、得到救贖為前提而作的，此時潛藏於之前文本裡的危機終於正式爆發，危機是一直存在的，只是最後的引爆點是一樁「愛情背叛」的傷害事件。因此本文在論述《蒙馬特遺書》時，認為傷害已經造成，而將焦點擺在「救贖之道」的方式與路徑，再者為了能夠更明晰此書中邱妙津救贖之道的特殊性與侷限性，論述的方式將以賴香吟的小說《其後それから》做一互文對照。選擇《其後それから》做為互文的文本有幾個原因，除了是同世代作家，死亡事件的關連性，具有創傷、寬恕、救贖等相同的書寫議題之外，更重要的是，想藉由二文本的相異之處，來探討在書寫裡所展現的治／自療、救贖之道，可以擁有怎樣不同的進路與可能性。

邱妙津的死亡，多有論者以「殉道」視之，認為邱妙津之死是「藝術生命」的一種完成、生成，因為她不願內心的怨恨與傷害繼續腐敗自我的生命品質<sup>8</sup>。但是不論是邱妙津之死，或是其小說裡的死亡情節設計，似乎也透露了某種時代與信仰的終結：文學／書寫無法解決人生的所有難題，包括死亡。邱妙津擁心理學背景，從日記可看出她擅於以書寫分析自我的個性缺陷、思想盲點，還有與他人的關係，透過書寫釐清問題和困難，自我省視的抒情筆觸是她積極面對的證明。但是當舊世界的價值觀崩毀，主體重建過程中的種種危機卻也是層出不窮，邱妙津一次次地用書寫銘記傷害，想要走過危機

---

<sup>8</sup> 參照傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，國立成功大學中國文學所碩士論文，2011年。

或難題，最後卻以死亡作為依歸與手段，這之中，其所意欲的，與所最終呈現的種種矛盾與落差，及邱妙津文學裡的「救贖」與「死亡」的鍵結關係，正是本文的研究目的之所在。

## 第二節 前人研究

目前以邱妙津為研究題目的論文共有十四本，若是包含將邱妙津納入主要研究範圍的話，則將近有二十本論文，依研究方法與重心大約分為下列幾類：

### 同志研究：

以「女同志」為研究角度，主要探討邱妙津文學裡的同志處境與邊緣的發聲位置，釐析其書寫對於同志文學的創新、突破或是認同問題，如羅敬堯：《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代台灣同志論述、身／聲體政治及文化實踐(1990—2002)》<sup>9</sup>、柯雅雯：《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》<sup>10</sup>、江碧芬：《九〇年代台灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象》<sup>11</sup>、陳怡如：《自我的再現與重構——論邱妙津與陳雪的女同志小說》<sup>12</sup>、林慧音：《邱妙津女同志小說研究》<sup>13</sup>、吳佩玟：《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》<sup>14</sup>、胡媛雅：《邱妙津、陳雪、

---

<sup>9</sup> 羅敬堯，《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代台灣同志論述、身／聲體政治及文化實踐(1990—2002)》，國立交通大學語言與文化研究所碩士論文，2005年。

<sup>10</sup> 柯雅雯，《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》，國立中興大學中文所碩士論文，2006年。

<sup>11</sup> 江碧芬，《九〇年代台灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象》，佛光大學文學系碩士論文，2007年。

<sup>12</sup> 陳怡如，《自我的再現與重構——論邱妙津與陳雪的女同志小說》，國立中央大學中文所碩士論文，2009年。

<sup>13</sup> 林慧音，《邱妙津女同志小說研究》，國立台南大學國語文學系碩士論文，2009年。

<sup>14</sup> 吳佩玟，《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》，國立中央大學中文所碩士論文，2011年。

張亦絢女同志小說中的性別與空間》<sup>15</sup>。這些研究大多聚焦討論邱妙津文本所呈現的女同生存困境，或是女同對於異性戀體制社會的控訴與反抗，大致上是延續了洪凌、紀大偉、劉亮雅等學者引用酷兒理論來論述邱妙津文本的觀點，如以賽卓薇克（Eve Kosofsky Sedgwick）的「怪胎展演」（queer performativity），認為其文本是以女同創傷的羞恥感藉由展演轉化成驕傲的自我，以生產出意義和主體性，嘲諷異性戀的本位主義與恐同現象，或是巴特勒（Judith Butler）的「性別扮演」（performativity）理論來詮釋文本裡的 T 婆關係，差別是此三位學者皆有認為邱妙津文本裡有認同男性／陽性主體思維的特質，而在碩士論文裡以「同志」為角度的論述則少有提及。其中較特別的是柯雅雯除了關注女同的普遍處境外，也把聚焦在邱妙津個人獨特的性格與精神困境上，而曾佩玟和胡媛雅則以「空間」理論，經由其文本裡空間的象徵意義與性別情欲的互動推移，解析女同生存處境的放逐、流浪特質，其中吳佩玟亦以「存在主義」文本來論析邱妙津文學裡的存在主義傾向與繼承，以作為同志書寫的資源，是較為不同之處。

### 後現代、陰性書寫：

挪用後現代女性主義陰性書寫的文論觀點，來觀察邱妙津書寫中曖昧、流動的陰性特質，認為其文學是一「卑賤體」的展現，不同於傳統注重線性時間、理性邏輯的陽性／父權書寫，如楊澄靜：《邊緣、認同與死亡的書寫——邱妙津小說研究》<sup>16</sup>、蔡素英：《從邱妙津《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》探討女性主體意識之認同建構》<sup>17</sup>、辛佩青：《異質經驗 中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》<sup>18</sup>、傅淑萍：《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》<sup>19</sup>。這些主要都有引用克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）的「賤斥」理論（abjection），來說明邱妙津文本裡擁有被象徵體系排斥、流動不拘又曖昧渾沌的書寫性

---

<sup>15</sup> 胡媛雅，《邱妙津、陳雪、張亦絢女同志小說中的性別與空間》，國立台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2012年。

<sup>16</sup> 楊澄靜，《邊緣、認同與死亡的書寫——邱妙津小說研究》，淡江大學中文所碩士論文，2005年。

<sup>17</sup> 蔡素英，《從邱妙津《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》探討女性主體意識之認同建構》，南華大學文學研究所碩士論文，2005年。

<sup>18</sup> 辛佩青，《異質經驗 中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》，國立中山大學中文所碩士論文，2009年。

<sup>19</sup> 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，國立成功大學中文所碩士論文，2011年。

質，具有顛覆、擾亂二元價值對立的力量，其中楊澄靜的論文也論及《蒙馬特遺書》與駱以軍《遣悲懷》的互文對話，譴責駱以軍用「窺視」私書寫策略的道德立場，是較為不同之處，而後三者引用女性主義理論為論文架構，肯定邱妙津文學的顛覆、積極意義，可惜卻不免落入理論先行的疑慮，對於引用理論的解釋費去不少篇幅，而邱妙津文本的分析反倒缺少了較深入、細密的爬梳與論述。以後現代理論為研究方法的有傅紀綱：《後現代視野下的邱妙津－以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》<sup>20</sup>，他運用布希亞的「擬像論」(simulation)，依台灣的實際情況修正成「意象三進程」來觀看邱妙津及其文學，認為邱妙津不論是社會、政治經濟或文學皆剛好處於台灣的世代斷層，所以邱妙津從其他的作家文本或電影等擬仿物(simulacre)汲取靈感，藉以創作文學與建構自我的主體性，此論文從台灣九〇年代當時的語境來說明邱妙津主體可能的不穩固性與空白之觀點，對於本論文的研究靈感來源助益良多，然而他忽略、低估女同志受到異性戀社會與邏輯所內化、挫傷的可能嚴重性，是較不足之處。

### 創傷書寫、精神分析理論：

使用精神分析的主要有劉淑貞：《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》<sup>21</sup>、林美玲：《邱妙津小說《鬼的狂歡》之精神分析研究》<sup>22</sup>。劉淑貞是以精神分析理論的「陽具情結」來論述邱妙津文本中的死亡與書寫，他認為張大春、駱以軍和黃國峻的寫作是一段揚棄陽具書寫、逃向陰性空間的歷程，而邱妙津的書寫卻是與此相反，是一場尋找「陽具」的過程，因此其書寫與生命中佈滿「陽物匱乏」的焦慮徵狀；林美玲將焦點集中在短篇集《鬼的狂歡》，以精神分析的視角論述小說裡的徵狀式書寫，探討現代社會的困境與疏離。而以邱妙津的創傷書寫為研究重點，論述邱妙津文本透過書寫創傷，達到自我完成、自我療癒的目的，則有李宜義：《毀滅與完成－邱妙津的自我書寫》<sup>23</sup>、蔡明萱：《愛慾、創傷與死亡－論邱

<sup>20</sup> 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》，國立台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010年。

<sup>21</sup> 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》，國立政治大學中文所碩士論文，2008年。

<sup>22</sup> 林美玲，《邱妙津小說《鬼的狂歡》之精神分析研究》，高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年。

<sup>23</sup> 李宜義，《毀滅與完成－邱妙津的自我書寫》，雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，2010年。

妙津與陳雪》<sup>24</sup>。李宜義以「自我書寫」為角度探討邱妙津自我書寫中的死亡預言，認為邱妙津及其文本擁有的自我毀滅與自我完成的雙重模式，是其藝術價值之所在；蔡明萱則從身體書寫的踰越辯證，探問邱妙津文學的創傷與療癒，從而達到自我的呈現與認同。

### 第三節 研究架構與方法

本論文主要是透過邱妙津縱向的書寫歷程，考察其「書寫中的主體」，在書寫中所展現的主體形構過程與特質。經由這些特質的探討、析出，可知邱妙津文學裡的主體時常處於一種面臨生存危機的狀態；危機的產生是因為主體遭遇、意識到新的自我，於是與舊世界的律則有所衝突、背離，新的主體即在此新、舊世界，價值觀律則的衝擊之下建立起來，新主體的生成之路往往是在既成的舊世界所不允許或不被看見的面向展開，其筆下的主體建構因此危機四伏也困難重重。所以，將邱妙津的作品依照書寫時期的先後順序、作品成熟度等，做一縱向式的閱讀及論述，如此可較為清楚地看出邱妙津文學裡主體形成的脈絡與變化。

主體隨著作品的書寫主題與策略不同，其遭遇到的危機與意欲形成的主體性質也有所不同，邱妙津筆下的主體構成因此不顯得單一，而是依階段性的需要有不同的構成內容物，如同志主體、愛欲主體、陽性／陰性主體、小說家／藝術家主體等，有時在同一作品裡這些也會同時並存，只是焦點比重各有不同的配置而已，就此進路而言，本文所論述的書寫中的主體，即是一種「過程中的主體」(subject in process)，此為克莉絲蒂娃 (Julia Kristeva, 1941-) 主要所持的主體觀點。簡短而言，過程中的主體是一無政府狀態、流動的主體，她基本上認為主體不要有固定的身分認同，要不斷地保持變化與創造、

---

<sup>24</sup> 蔡明萱，《愛慾、創傷與死亡——論邱妙津與陳雪》，南華大學文學系碩士論文，2011年。

更新，即是「在危機狀態中的主體」，因為克莉絲蒂娃將危機看作是轉化與創造的可能性，在此狀態中的主體才不至於被僵固、扁平化<sup>25</sup>。但是本論文不以克莉絲蒂娃之理論為整體分析架構，主要是考量到邱妙津的書寫主體狀態雖不穩固、具流動性，但卻未完全符合克莉絲蒂娃理想的「多元流動主體」狀態，邱妙津的作者意識於書寫中雖欲在主體危機中達到轉化、昇華，卻與其書寫最後所呈現出來的有著落差；再者，邱妙津於書寫裡所展現的建構、認同等具有現代主義式的強烈作者意識特質，也不容略而不見，故本文傾向將邱妙津的書寫主體位置擺在：「於危機中邁向轉化與創造的一種過渡階段或狀態」。因此本文策略性地選擇運用克莉絲蒂娃的某些論點來分析文本，但不以其理論為全文論述架構，希望避免掉邱妙津書寫主體是一「成功、完全的多元流動主體」之結論導向。

主體的追尋與重新建構不僅發生在邱妙津的書寫裡，在解嚴之後的整個九〇年代無論社會、文學、政治面，都處在剛剛面臨舊世界的傳統主體瓦解，多元時代來臨，每個人試著以不同的位置重新詮釋、建構自我的主體性。邱妙津的大學成長期正逢從傳統束縛中剛剛解放出來，後現代的理論思潮湧進，主體又正待建立，因此「主體」便在一種不穩固的狀態裡，五年級世代的青春成長期處在「信仰主體」與「主體崩解」的過渡階段，主體建構便容易成爲一個問題而被懸置、懷疑。所以本文之論述架構是「被構成—自我構成」，從五年級世代主體特質被形構的部份開始，然後探討邱妙津文本中自我構成的書寫主體特質與美學手法，最後以其遺作《蒙馬特遺書》與賴香吟的《其後それから》做一比較，觀察邱妙津書寫主體其自我構成、救贖與寬恕之道的完成與否。

至於所使用的理論，主要有文藝社會學、解構與互文三種論述方法。先從邱妙津輩的「五年級世代」開始討論起，以布爾迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）的「場域」（field）、「慣習」（habitus）角度爬梳九〇年代的社會環境與論述場域之背景，主要論其主體的問題與特殊性，觀察邱妙津的書寫主體與其同世代作家的殊異之處，從而釐清邱妙津所處的書寫位置；接著以此位置為思考點，以解構思維論述邱妙津文學作品裡所

---

<sup>25</sup> 參見劉紀蕙，〈文化主體的「賤斥」——論克莉絲蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，收錄於 Julia Kristeva 著·彭仁郁譯，《恐怖的力量》，台北：桂冠出版，2003年。

呈現的主體危機、救贖之道與書寫美學；最後以互文性書寫、克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）論《罪與罰》裡的「寬恕」作用理論，論述賴香吟的《其後》和邱妙津的《蒙馬特遺書》所共同環繞的諸如創傷、治療、書寫、寬恕與救贖等議題，觀察釐析同世代的兩位作家在不同的時空下，所具有的不同的書寫視野與體悟。

## 第二章 邱妙津的文學實踐位置再觀察

歷來對於邱妙津作品研究的切入點經常是以文本式的分析與閱讀方式為思考角度，較少以一九九〇年代當時台灣整體的社會環境及文學走向為大前提，來討論邱妙津的作品特質，即使有，也大多是以「同志文學」在九〇年代的發展脈絡為出發點，來論述邱妙津作品在其類別之下的意義與文學價值。或許是邱妙津作品的特色所致，邱妙津慣用第一人稱，且不論是什麼題材，其內容皆是大篇幅的人物角色心理分析式的獨白，有人認為此種手法接近日本的私小說，也有人認為是偏向自療性質的自我書寫，其作品的面貌可想一斑，基於此特點，研究的方向多數會用心理批評、精神分析理論來作為研究的主軸架構，分析其作品的語言風格與心理狀態、生存困境等，以此肯定其開創出獨特的文體價值。

但是也有研究不以文本式分析入手，而是用後現代的理論來閱讀邱妙津其人及其作品可能的主體建構過程<sup>26</sup>。邱妙津的特殊性，確實不能與當時的一九九〇年代脫離而論，只有將她放回時代的脈絡裡重新觀察、並且探討其可能存在的位置意義時，她的文本多年來的大量探討、剖析、劃定其文本之特殊特質時，或許才有一個實質的歸向可去。因此，在論述邱妙津的文本之前，在此章先做一脈絡式閱讀，看看邱妙津的主體實踐能有怎樣普遍與特殊的解讀？而此種主體實踐的方式又與她的文學擁有什麼樣的關連性？

本章擬以布爾迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）的「慣習」（habitus）理論，來論述五年級世代作家於文學場域裡的實踐姿態、特質，是以「被構成」面向為其主要前提

---

<sup>26</sup> 傅紀綱以邱妙津的日記與小說裡所提及的文學與電影為線索，探討這些擬仿物如何被邱妙津接收、進而影響建構邱妙津的主體追求，也兼論及當時台灣的社會情境與文學生態的變化以做對照，雖然是以脈絡式閱讀為起點，但到最後論文所推論、呈現出的卻是一個虛擬、由擬仿物所建構、極不穩固的後現代主體，認為邱妙津其人格建構與文學皆是一後現代的極致展現，藉此顯示邱妙津既符合當時在台灣正風起雲湧的後現代思潮，又點出她不同於其他作家的後現代具體實踐。參見傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津—以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，13-14頁。

與觀察要點。「慣習」亦翻成「生存心態」，簡單來說「慣習」即是每個人「個性」的根基，它是一種「傾向」系統，是認知、感覺、做事及思考的「偏向態度」，是行為思考模式的習性與傾向<sup>27</sup>。布爾迪厄強調「慣習」是在社會化的過程中所獲得，是將其遭遇的客觀存在條件之傾向「內化」而得，是一種「內化的實踐價值<sup>28</sup>」，「慣習」可以說是布爾迪厄社會學的核心概念，它是個人和集體之間的連接點，使社會與個別的社會施為者（agent）的概念得以協調。誠然，布爾迪厄的理論可能過於強調個人在社會歷程中的被構成的層面，而忽略個人的主動、非社會化的構成部份，然而此章主要用意是想要突顯邱妙津文本中的主體焦慮與危機並非其所獨有，而是與她同輩的整個世代所共有的特質，因此借助布爾迪厄的理論，分析此世代所處之場域（field）擁有怎樣的客觀存在因素，才會形成其世代文本特有的「慣習」：主體危機與焦慮。經由此法去理解其文本中焦慮、懷疑的被構成之因，其後續的治療、救贖等自我形構書寫，更能顯得迫切及必要。

「場域」（field）概念是布爾迪厄用以理解社會空間的方法：「一個場域就像一個網絡，或位置間的客觀關係組合。我們可以依照這些位置的存在，這些位置對佔據此位置的施為者或體制，這些位置在不同種資本分配結構的目前或潛在狀況…及和其他位置的客觀關係（宰制關係、從屬關係或同構關係），而客觀地定義這些位置<sup>29</sup>」，某一時間點下的場域結構，其實即是施為者之間權力關係的反映，權力的競爭目的在可以累積資本以期能宰制場域，資本既是目的也是手段。

因此此章將場域鎖定在在臺灣九〇年代的文學場域，經由爬梳其論述場域的結構關係、兼及當時的政治、經濟場域，觀察施為者（五年級世代作家）在文學場域裡的資本相對位置，與其文本慣習。然後將此慣習問題化，最後探討此世代作家因應或意欲突破慣習所使用的書寫「策略」。

---

<sup>27</sup> 參照 Patrice Bonnewitz 著·孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》（台北：麥田出版，2002年），100-101頁。

<sup>28</sup> 「慣習」的構成其實分為兩個部份：內化的實踐價值（ethos）與身體的儀態（hexis）。前者是在實踐狀態下的價值或原則，是道德無意識及內化的形式；後者是指身體的姿態、體態。本論文所用「慣習」之義偏向前者。

<sup>29</sup> Patrice Bonnewitz 著·孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，80頁。

## 第一節 解嚴後的「五年級世代」

邱妙津一九六九年出生於彰化員林，一九八四年到台北就讀北一女，一九八七年進入台大心理系，一九九一年自台大畢業，九二年年底前往法國留學，九五年在法國巴黎自殺身亡。先簡單地敘述邱妙津非常簡略的生平，主要是想看出她短短二十六年的時空軌跡，她在國中畢業之後就到台北唸高中，一直到出國前生活圈幾乎都在台北，除了在唸心理系時有在輔導中心做過輔導員或實習，以及畢業後在《新新聞》雜誌短暫做過記者的工作外，身分一直都是學生，雖然熱愛文學藝術，但她一直未離開心理學領域，至法國留學時也是唸心理系，後來才有轉到女性主義的研究所，可是幾個月後即身亡，所以接觸的時間很短。她最早發表的創作是在高三時的小說〈孤磬定行雲〉，這應當是她寫作的起點，大學四年更是創作不斷，不但得獎，也在大四即將畢業前出版了第一本短篇小說集《鬼的狂歡》，另外也參加電影導演的課程訓練，拍了一部約三十分鐘的十六釐米電影，在邱妙津的日記裡即有提到，文學創作是她的第一事業，電影導演則是她想從事的第二事業了<sup>30</sup>，畢業後主要寫了兩部長篇小說《鱷魚手記》與《蒙馬特遺書》，這是她大略的創作概況。

至於當時台灣的整體環境，在邱妙津剛上大學的那年正好解除戒嚴，面臨到的是一個開始快速轉型的台灣社會：

在這個時期，台灣政治開放，走向自由民主。在經濟上，八〇年代的經濟起飛提升了台灣人的消費能力，並在政治解嚴後，高度走向商業社會。因應民眾的需求，娛樂事業大幅興起。有線電視出現，整體的社會風氣由原先封閉保守的國民政府威權體制的政令宣傳，迎向開放…就身處其中的邱妙津來說，這個七〇年代前後出生的世代，在面臨改變的八〇年代末期正好成年，他們同時保有威權體制強加於他們身上的思想模式與意識形態，同時又以最年輕、最自由的思想成長時期，

---

<sup>30</sup> 參照邱妙津，《邱妙津日記·上冊》，214-215頁。

來貪婪的吸收整個時代的改變。<sup>31</sup>

隨著當時政治場域權力的轉變、象徵威權統治的戒嚴時期的結束，威權政治已不再是唯一的主體，各路人馬從政黨、族群、省籍、性別、性取向，紛紛從不同的位置爭取主體權利，並且開始從事建構各自不同主體的工作。在邱妙津的這個世代，進入大學之後正好處於社會保守與自由的交接，壓抑已久的聲音終於有了正當的發言權，政治一統的結束，漸漸要取而代之的主宰似乎是難以抵擋的高度資本主義發展下、消費型社會的市場商品邏輯。其中文學思潮與文學主體的破壞與重建與爭論，在八〇年代末至九〇年代更是風起雲湧，這些當然更直接影響了文學創作上的改變，現在探討九〇年代文學的研究，大多會認為是「後現代與後殖民的並置、角力和混雜<sup>32</sup>」。然而後現代在台灣文學裡的作用有翻譯和挪用的問題，使得「後現代」在台灣有不同的面貌或挪用策略，因此在此處，會以當時經過翻譯並且起著作作用的後現代和後殖民特點，來看五年級世代的作家與他們的文學，而不是用原原本本的西方理論去分析。顯然這個世代所處的九〇年代正面臨到政治、經濟、文學場域都急劇移轉的時期。

「五年級世代」若將焦點放在文學場域裡，即是所謂的「戰後第五代」或「五年級作家」。已有研究裡將這批出生於 1960 年代、在 1990 年代初登文壇或正值創作高峰的作家統稱為「戰後第五代」，包括邱妙津、袁哲生、黃國峻、賴香吟、鍾文音、成英姝、張惠菁、郝譽翔、吳明益、王家祥、董啓章、紀大偉等，他們在文學場域的書寫位置是處於現代主義與後現代主義的交界<sup>33</sup>。雖然「年級世代論」是在 2000 年之後才流行的稱法，也有過於簡化此世代作家之間的差異性之疑慮，但是基於方便論述的考量，此處還是以「五年級」世代做一指稱。這個世代生活於解嚴後社會的轉型時期，由於他們經歷台灣政治、社會、經濟轉型期的特殊時空條件，對於此世代的慣習（思維實踐特質），經由論述場域的爬梳，大約可分三個部份來討論。

<sup>31</sup> 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》，65 頁。

<sup>32</sup> 劉亮雅，〈導論—解嚴·解構·重構台灣歷史記憶〉，收錄於氏著，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北：麥田出版，2006 年），20 頁。

<sup>33</sup> 洪王俞萍，《文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年。

首先這個世代在當時曾被人稱之為「新人類」，這個名詞在八〇年代末期開始用來指稱一些新興的都會區如台北，所特有的青少年文化現象，一般來說常與頹廢、虛無、感官、享樂主義等特質聯想在一起。「新人類」一詞所拉出來的特點在文學上比較近似於以林耀德為主力、提倡的後現代主義<sup>34</sup>，後現代在西方發展的脈絡是以高度資本主義經濟與民主化為前提，在當時的台灣社會究竟是否已經進入「後現代社會」的階段還猶有爭議，但是在九〇年代書寫的小說家如張大春、林耀德、駱以軍、朱天文、朱天心、邱妙津等筆下的台灣，往往呈現的都是已經高度資本主義化的後現代氛圍<sup>35</sup>。楊照在一九九二年評邱妙津的第一本小說《鬼的狂歡》時，即以「新人類的感官世界」為題，認為邱妙津的小說反映了九〇年代新人類的存在模式，並且將六〇年代的現代主義式的虛無頹廢與九〇年代的後現代新人類做一比較。六〇年代當時的青年具有精神、哲學色彩，將現實生活的苦悶轉化為對於文學創作、自我追尋的熱情；而九〇年代新人類的頹廢則已是和文學離得很遠：

充裕的物質供應使得他們的「新文化」帶有濃厚的感官色彩。「新人類」要發洩的不再是壓抑體制下的苦悶，而毋寧是意義匱乏中的百無聊賴…「新人類」對待問題的態度比較接近完全棄絕追尋意義的努力，改以金錢、物質換取不連續的片段刺激，在其間勉強體會一個同樣不連續的自我。<sup>36</sup>

新人類的後現代思維顯然代表的是消極的一面，連文學、自我意義的追求都被棄絕、不再信仰，一切都要成為非嚴肅的遊戲或表演。劉亮雅即指出被引進台灣的後現代往往強調去歷史脈絡化，加上解嚴的衝擊，後現代更強調邊緣、表層、異質、戲耍、擬仿等觀念，然而刻意解構主體性、耍玩身分、去歷史，卻又使得任何身分認同都變得不可能<sup>37</sup>。總結新人類與後現代文學的表現，此世代的第一個特質在思考上是傾向於感官刺激、市場商品邏輯，自我的斷裂與不連續，對歷史、意義無感，非嚴肅的遊戲耍玩態度。

---

<sup>34</sup> 根據劉亮雅的說法，後現代理論是分兩波引進台灣：第一波是一九八〇年代中期，由羅青、蔡源煌、林耀德等人引進；第二波則是九〇年代初期由張小虹、何春蕤、卡維波分別引進酷兒(queer)、女性主義性解放理論。

<sup>35</sup> 參考劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，收錄於氏著，《後現代與後殖民：解嚴以來的台灣小說專論》，42-43頁。

<sup>36</sup> 楊照，〈新人類的感官世界—評邱妙津的《鬼的狂歡》〉，《聯合文學》8卷6期（1992年4月），163頁。

<sup>37</sup> 劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，42-43頁。

解嚴後，社會運動開始蓬勃發展，這股改革的思潮也蔓延到校園內，一九九〇年由台大學生所發起的學生運動，提出解散萬年國會、廢除臨時條款等訴求，是規模最大的一次學生抗議行動，因此有人將在此時正處於大學階段的這個世代稱為「學運世代」。不僅是在台灣的學運，一九八九年在中國大陸的北京所爆發的六四天安門事件，更直接變成邱妙津〈寂寞的群眾〉的小說時空背景，所以不論有沒有直接參與學生運動，在此時期的大學生或多或少都會感染到學運的氣氛，也成為這個世代的共同成長記憶。邱妙津的好友兼文學遺產代理人、同時也是小說家的賴香吟，與邱妙津當時都在台大唸書，受到這些學運、反對運動氛圍的洗禮，寫出不少以此為題材和思考點的小說，所以就有研究以賴香吟的學運小說為觀察點，來探討學運世代的知識份子在社會轉型期的混亂與價值懷疑下，所展開的實踐姿態為何。

五年級世代確實是成長於八〇、九〇年代的反對運動、學運，在文學場域裡更是在解嚴後正逢掀起台灣文學的主體之爭<sup>38</sup>，許多作家紛紛以各自不同的成長背景、族群立場、性別階級等策略位置來投入國族打造、身分認同的書寫。在這種解構中心霸權主體的社會思潮之下，此世代所具有社會反思、實踐行為能力的「重構」積極面，似乎得經由「學運世代」這個名詞，才能去思考、牽連出與「新人類」所代表的特徵較為相反的那一面。然而他們的實踐姿態由於社會轉型與思潮的衝擊，實踐的特質與前行代有所不同：

我們可發現在八〇年代強調台灣主體性言論的影響之下，新的世代仍發展出具有分歧的世界觀，這種分歧正說明台灣的文學論述從一元至多元的現象。多元並存的現象讓身處以「批判性」(Critique)學術思潮為主流的知識體系資源的世代，有更猛烈的批判、嘲諷的意味…雖然，他們對歷史的理解和關注歧異，但都浸在

---

<sup>38</sup> 這牽涉了台灣文學正典化之爭與身分認同的問題，主要是葉石濤在一九八七年出版《台灣文學史綱》，正式提出台灣文學須以台灣意識、台灣經驗為主體，強調台灣文學的獨立自主性。後來在一九九〇年由於陳芳明著手撰寫《台灣新文學史》，將國民政府遷台後直到解除戒嚴前這段時間稱為「再殖民」，在解除戒嚴後台灣才進入「後殖民」時期，此番論述便引發統派的陳映真在《聯合文學》雜誌與之論戰。

反體制的氛圍、對學運中擁抱的「知識」質疑，對過去的信仰重新檢視。<sup>39</sup>

由此可看出，此世代的知識實踐立場較傾向於「懷疑論式的後現代姿態」，從反思的角度，探問與自身最相關的知識與主體性。但是賴香吟在兩千年出版短篇小說集《島》，裡頭的主題涉及了殖民記憶與島嶼的母體想像，似乎象徵著此世代的知識份子在經歷九〇年代多元價值觀的衝擊、沉澱之後，轉向試圖以回歸土地的方式，達成主體性的建構與歸向，這又可以拉出了另外一條想像鄉土與主體之間的新的詮釋。

解嚴後台灣不論政治或文學界，均掀起一股回歸台灣主體、台灣本土的討論熱潮，而五年級世代的「鄉土」書寫，一般的定論是從袁哲生開始出現變革，與前行代的鄉土作家的社會良知的道德使命姿態有所不同。九〇年代的台灣文壇較受到注目的幾乎是國族、性別情欲論述，後現代都會感官與同志文學，然而在九〇年代末期開始，有一股新的鄉土書寫趨勢竄起，一直延續到兩千年之後，大概是在經過整個九〇年眾聲喧嘩的各式各樣多元的個人書寫，已顯得有些疲乏或說趨於飽和<sup>40</sup>，這時在解構、懷疑等後現代思維成長的世代轉而向鄉土尋求書寫空間，在他們筆下所展現的鄉土有人稱為「後鄉土」或「輕鄉土」<sup>41</sup>。後鄉土小說被歸納有幾個特點：第一人稱視角，魔幻、拼貼技巧，鄉土與作者之間的疏離，價值判斷被懸置等<sup>42</sup>，而在論及後鄉土作家的敘述視角時，認為他們比較接近於現代主義式的主觀化，不再是大世界大論述，而是個人化後的世界。鄉土不再固著於寫實與反映問題，在解嚴後的新一代的手裡，鄉土毋寧是個人心靈的想像變形，鄉土不再可親，反而變成詭譎的黑色樂園或是一種孤獨的存在，「早期鄉土小說關懷的小人物困境或是對時代的批判性，隨著時間減弱，取而代之的是後現代社會中光怪陸離的鄉土世界。<sup>43</sup>」

<sup>39</sup> 黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》（國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2009年），3頁。

<sup>40</sup> 參見范銘如，〈後鄉土小說初探〉，收錄於氏著，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田出版，2008年），258-259頁。

<sup>41</sup> 「輕鄉土」的概念是范銘如於2004年在其文章〈輕·鄉土小說蔚然成形〉裡所提出，認為此種新型鄉土小說重不在反映資本主義入侵下的社會問題，技巧方面雖因襲鄉土小說既有的寫實與現代主義，兼又融入魔幻、後設、解構等，也具有後現代的反思精神，不似過去鄉土小說的沉重，沒有預設的定義或目的。

<sup>42</sup> 林昭吟，《台灣1980年代以降鄉土小說的過渡與發展》（靜宜大學台灣文學系碩士論文，2010年），76-83頁。

<sup>43</sup> 林昭吟，《台灣1980年代以降鄉土小說的過渡與發展》，96頁。

殊途同歸，在經歷了政治上的解嚴開放、資本主義經濟商品消費邏輯的影響及各式多元論述、尤其是後現代、後結構、後殖民等「後學」論述場域的洗禮，這個世代的作家筆下無論所關注的題材如何多元、百無禁忌或各具面貌，所呈現的世代氛圍似乎都不脫感官頹廢、嘲擬懷疑、不預設主體道德目的、二元觀被打破的模糊曖昧等，但最重要的似乎是一種極個人化、自我標榜的小眾敘述姿態美學，彷彿是使盡各種理論技藝的迴力標，最後總會飛旋回到「自我」的身上。這些特質，在楊照評邱妙津的第一本小說時似乎就已經用了「嚴肅」的態度規勸了一遍：

邱妙津能否走出自我中心的情結，不再自怨自艾地說：「二十二歲，最困頓的可能都已經走過」，而肯虛心地去傾聽臉譜後面血肉包裹的心靈故事、誠懇地去描寫別人的「困頓的可能」？<sup>44</sup>

只是楊照大概要失望，此世代恐怕沒有要走出「自我」的意思，並且還與他的期望剛好相反，在誠實地向內極深地挖掘出自我的「困頓的可能」後，即使題材開始轉往一向以關懷他人為特色的鄉土小說，鄉土卻一變為在藝術自覺下作者自我的想像空間，既對現代化感到無力排斥、又與鄉土保持著距離，立場遂顯得曖昧游移，彷彿連在這兩者之間的「自我」都不太可性、都要存疑<sup>45</sup>。

## 第二節 「後現代」的懷疑姿態

在第一節裡已經先粗略地描繪了解嚴後的五年級世代所擁有的幾項特質，這些特質

---

<sup>44</sup> 楊照，〈新人類的感官世界—評邱妙津的《鬼的狂歡》〉，165 頁。

<sup>45</sup> 范銘如觀察到在後鄉土小說裡有一個弔詭的現象，作者雖然在文本裡各式地方文獻資料來建構小說場景，另一方面卻又不斷釋放出質疑別人與自己正在書寫的真實性，展現的是一種含混詭譎的美學意識。（〈後鄉土小說初探〉，270 頁）

受到時代、政治、經濟方面的變動所影響，經由作家的筆下，文學所展現的面貌自是與前世代作家大不相同，此種不同甚至有人以「斷裂」的姿態來形容，如林耀德在論及台灣八〇年代政治小說的勃興與轉向時，即認為有一大因素是由於新世代作家的變革，這些新世代作家在意識形態上與前世代產生斷裂，便有了後現代懷疑論式的政治小說之產物<sup>46</sup>。這種在意識形態上斷裂的發生，主要是因為長達三十八年的戒嚴對社會的壓制，在七〇年代末至八〇年代因為台灣於國際情勢上的打擊、國內外局勢的轉變，使台灣想尋求主體與認同之心迫切起來，於是在政治上的解嚴後所迎來的各方面言論思想的自由開放，一方面要去掉任何的霸權，另一方面又要重新建構主體，這些思潮在九〇年代的台灣文學場域裡就展現了「後現代」與「後殖民」兩股理論勢力的鮮明並置和交纏。

後現代的理論約莫是在八〇年代中期引進台灣，在引進時即引發了台灣當時的經濟環境是否已經進入在西方與後現代理論相對應的晚期資本主義的消費型社會？以及台灣的特殊被殖民性格是否適用於西方的「後現代」？陳芳明站在台灣的殖民史角度，提到隨著解嚴之後，許多作家對於既存的霸權論述不約而同展開挑戰，然而由於策略位置的不同，所要挑戰的霸權也因之而異，使得九〇年台灣意識文學、原住民文學、女性主義文學、同志文學、環保文學等不同類型大量湧現，此種強烈的「去中心」思考特徵，常被認為九〇年是屬於後現代文學，然而陳芳明隨即指出：「現階段台灣文學發展出來的盛況，與整個台灣的殖民地歷史有密切的關係。這種殖民地歷史的性格，不僅來自日據時期總督體制的遺緒，並且也來自戰後戒嚴體制的影響…台灣文學是殖民地社會的典型產物。在整個發展過程中，不斷出現中心／邊緣的緊張對抗關係<sup>47</sup>」，所以與其用「後現代文學」來概括，他認為不如以「後殖民文學」來取代。

「後現代」在台灣的引進有它當時的社會背景因素，這可簡略地從鄉土寫實文學的轉型談起。一九七〇年代台灣一連串在政治外交上的挫敗，如釣魚台事件、退出聯合國

---

<sup>46</sup> 參見林耀德，〈小說迷宮中的政治迴路—「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，收錄於鄭明娟主編，《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994年），135-199頁。

<sup>47</sup> 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》（台北：麥田出版，2007年），24-25頁。

等，再加上現代主義漸趨晦澀疲乏、與現實脫節，文學開始提倡關懷本土與人民的鄉土文學，這時的鄉土小說主要在反映台灣社會中的階級與城鄉矛盾以及土洋的對立，形成「一個頗有左翼色彩的文學反對派<sup>48</sup>」。但是在七〇年代末期的鄉土文學論戰，鄉土小說裡的民族主義與鄉土引發了統獨的意識型態對立，以陳映真為首的統派是以「民族認同」為最重要的依歸，認為台灣的鄉土文學是中國現實主義文學的一部分，反對分裂的地方主義；獨派的葉石濤提出「台灣意識」和「台灣中心」的概念，並且將台灣的歷史敘述放在荷蘭的殖民時代為始，而非中國的歷史裡來討論<sup>49</sup>。再加上美麗島事件國民黨對反對運動的鎮壓，促成「鄉土」文學轉向「本土」，導致八〇年代政治、社會小說的興盛，小說漸以政治上的意識型態掛帥，而另一種「懷舊鄉愁」文學則淪為現代化社會所消費<sup>50</sup>，鄉土文學和政治小說於是在八〇年代末已感疲態而消退。

此時羅青、蔡源煌、孟樊等人便引進後現代理論，想以一種全新的敘述模式來取代台灣八〇年代末期泛政治化的文學潮流，他們認為台灣已經進入了詹明信（Fredric Jameson, 1934-）所謂「後期資本主義」時期的消費社會<sup>51</sup>，商品消費邏輯取代文化邏輯，購買商品、擬仿物取得符號所代表的象徵意義，資訊爆炸、全球化時代來臨，人們對於意義、存在感的獲得與滿足，逐漸由虛擬世界所供應。因此，後現代表現在文學裡以技巧上的創新，如拼貼、後設、仿擬等手法，主要是一種對傳統模擬再現論的反動，質疑語言文字的穩固真實性，強調的是文字的遊戲性。然而以當時的情況來說，台灣的後現代未必是針對寫實主義觀而來，它更多的是對於台灣文學裡在政治意識上統獨之爭、任何的一元中心論的厭倦。所以後現代派的知識份子約有：與資本主義的消費價值結合的傾向、站在邊緣位置反體制，兩類特質。

劉亮雅在研究九〇年代台灣文學的專論裡，則是站在這兩股勢力並行的觀點，持平地點出解嚴後台灣的文化思想氛圍：

---

<sup>48</sup> 呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地文學，1995年），78頁。

<sup>49</sup> 邱貴芬，〈翻譯驅力下的台灣文學生產—1960-1980 現代派與鄉土文學的辨證〉，收錄於《台灣小說史論》（台北：麥田出版，2007年），240-241頁。

<sup>50</sup> 邱貴芬，〈翻譯驅力下的台灣文學生產—1960-1980 現代派與鄉土文學的辨證〉，248-249頁。

<sup>51</sup> 參見蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》（台北：雅典出版社，1998年），322-323頁。

文化思想、主題意識和新美學三個層面都展現出後現代與後殖民的並置、角力與混雜…後現代主義與後殖民主義引進台灣大約和西方同時或稍晚，然而它們在台灣所引起的效應及影響力依然屬於台灣特殊的時空。台灣的後現代與後殖民都強調去中心。但它們又代表兩種不同的趨向，彼此合作或頡抗<sup>52</sup>

「後現代」與「後殖民」此二論述勢力的競爭，當然是希望能累積文學場域裡的象徵資本，以期提升位置，但它們之所以會在解嚴後的台灣蓬勃發展，主要是符合了對國家機器的不滿、希望鬆動中心主體的企求。兩者雖然有混雜、交纏的地方，然而比較不同的是，在台灣的後現代傾向解構主體性、身分流動、去歷史深度、通俗、表層、商品化；後殖民則是建立主體性、重構國家和族群身分、挖掘歷史深度、本土化、抵殖民等<sup>53</sup>。如此看來，當時新一代的作家雖然也有加入國族書寫或是鄉土小說的創作，可是他們所表現的思維還是比較偏向後現代的懷疑姿態，只能說一樣是關注主體與土地、國家，但是他們關注的視角已不再是單一、特定或穩固的，曖昧的姿態與立場常招來不想揹負沉重意義的「表層」、「自我中心」、「輕質」的評論。

范銘如在討論後鄉土小說時，即是以解嚴後的新世代「後學論述」的成長思維背景來展開。她認為在九〇年代中期之後的新一代後鄉土小說並非是承襲七〇年代的鄉土文學，兩者的小說意涵有相當大的差異，而此差異則是因為「兩者背後知識系統的扞格也來自各類『後學』論述間的競合矛盾<sup>54</sup>」。她以袁哲生的「燒水溝」系列小說為後鄉土特徵的起點，雖然小說的語言、背景與描寫對象和鄉土文學相同，但是批判性、寫實性卻淡化很多，新一代筆下的鄉土也不是純真原鄉，而是作者一種自覺地想像力所馳騁的虛構空間，非寫實元素的大量參雜並非是為了讓社會裡的醜怪歷史暗影現形，而是變成一種趣味或對理性的嘲諷而已，既質疑主流文化邏輯，也對民間習俗的神鬼論述保持距離，作者立場與鄉土遂顯得曖昧游離、虛實難辨，此種書寫姿態於是「暴露自己捏造的是一個怪誕的世代或故事情境、一個由隨意性、偶然性和破碎性支配著的世界，依靠語

<sup>52</sup> 劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，39頁。

<sup>53</sup> 同上註。

<sup>54</sup> 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，261頁。

言來克服空虛、無聊<sup>55</sup>」。文本不斷釋放懷疑，透露書寫與真實的不可信，後鄉土既指涉現實又質疑現實，矛盾情結似乎更甚。

在九〇年代的五年級作家身上讀到與前行代「斷裂」的見解，不僅林耀德在論政治小說如此認為，范銘如在評後鄉土小說時顯然也是抱持同樣的看法，只是評價不一。但是有研究將解嚴後的學運小說視為政治小說的部份與延續，然而也指出了由於知識系統的立場與傾向差異，使得學運小說對於運動、知識呈現一種懷疑而疏離的姿態美學，不過這是新一代站在「反思」的立場，去暴露多面向的論述與權力運作過程如何影響我們，透過文學形式的實踐帶出對人的終極關懷，並且說明「學運世代」的特質與之後的兩類轉向，對於此世代予以比較正向的肯定：

我們可以看到以賴香吟為例的世代，可稱為「學運世代」，這個世代的特質總企圖追求主體性，以啟蒙為信仰。但卻在學運之後發展出兩種路線：第一種，因產生對政治、社會的失望感，轉而關注自我面向，如駱以軍。第二種，在努力追求信念的同時，選擇一種游移或曖昧的姿態參與社會觀察，如賴香吟。<sup>56</sup>

這點出了五年級世代重要、卻往往可能被忽略的一個位置轉向過程：由現代的「追求主體性」到後現代的「懷疑、解構主體」的姿態，在文學場域裡即是要從現代主義資本過渡到後現代資本的取得過程。以邱妙津來說，雖然楊照對她的第一本小說評語是新人類的感官、自我之姿，然而以邱妙津的全部作品所展示的文字實踐，她無疑還是信仰「追求主體性與理想」的知識份子，並且以文字來實踐、構築此種追求，她的策略手段可能是後現代的，可是她對於自我的立場認同絕對是現代主義式的。

例如就有學者從台灣文學與政治環境的脈絡來觀察邱妙津輩在九〇年代的主體情形，所得到的結論也是混亂、空白的：「有沒有可能，因為戒嚴時代以來的教育，造成邱妙津所屬的，這整個九〇年代青年的一個失根、混亂、虛無、空白的現象，而他們本身成爲一個虛無的主體，一個載體，吸收了各種觀念、訊息，才被賦予意義？<sup>57</sup>」，並且

<sup>55</sup> 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，270 頁。

<sup>56</sup> 黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，26 頁。

<sup>57</sup> 傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津——以《邱妙津日記》爲中心的擬象研究》，13 頁。

認為此種空白是由於當時威權體制的神話幻滅而本土認同還未大肆興起，使得九〇年代青年感到無所適從。

五年級世代的主體顯然成爲一個問題，以文學資本來說，已無法完全握住現代主義資本，對於後現代資本似乎只掌握習得了後現代的書寫技巧策略，卻對多元、彈性的主體慣習顯現不適與差距。在九〇年代各式主體建構、多元論述的眾聲喧嘩時期，成長於其中的世代其主體性卻因與前世代斷裂的緣故又受到後學思潮的影響，已經無法單純地認同任何一方，立場曖昧游移、無法辨識而呈現空白。然而我們也應該正視這個世代試圖重建主體，不論是個人、國族還是鄉土的種種嘗試與努力，只是對於主體的信心，似乎在兩千年後開始熱潮湧起的後鄉土小說中，從袁哲生經由六年級作家再到七年級手上，似乎依舊是面目模糊。

身分認同與主體建構的焦慮是整個九〇年代的主要氛圍，但是若要從意識形態的角度切入，後現代的政治傾向則又有許多說法，呂正惠認為蔡源煌、張大春等人的後現代論述表面上是爲了反對文學的政治性、鄉土小說的現實主義敘事技巧及文學的社會使命感，實際上是同時反對鄉土文學中的統、獨兩派，並希望國民黨政權維持下去<sup>58</sup>。或是眷村外省第二代以後現代書寫技巧包裹不能認同台灣主體的政治批判<sup>59</sup>。後現代的第二波在九〇年代初期引進女性主義、酷兒理論，也帶起性別議題與同志運動的熱潮，同志強調穩定的同性戀身份，酷兒則是性別與性取向的身分流動多元，這第二波的後現代在台灣似乎有與後殖民的「重構身分與主體」傾向合流的現象，但是女性意識小說常與國家、族群的議題混合在一起，更具後殖民意味，而同志文學雖也強調主體的建構，但比較是「個人即政治」的理念爲主，社會脈絡的描繪成份很低，較偏向後現代的「去歷史」。在五年級世代作家身上，主體建構趨向於個人，或是對其抱持著觀望、懷疑的態度，亦或兩者混合，一面試圖建構自我，另一面卻往往信心漸失而忍不住解構之。

---

<sup>58</sup> 參見呂正惠，〈世紀末期台灣後現代思潮種種面相〉，收錄於《台灣新文學思潮史綱》（台北：人間出版社，2002年），342頁。

<sup>59</sup> 參見劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，76-81頁。

主體信仰是否真的不再純粹且難以復返？或者該如此問，在多元身分、論述，世代價值觀斷裂之下成長的五年級世代主體，其多元流動和空白特質究竟只是過渡的階段？還是可以作為一種新的主體特質產生而能適應良好？此種主體特質又該以什麼道德框架來加以評斷？五年級世代與其後人的認同與主體建構，如果顯然越來越依賴知識系統論述或是各類擬像、擬仿物等虛擬世界與符號象徵所提供，這樣的主體是否有崩解的危險？這些提問將在下文逐步探討。

### 第三節 尷尬的位置：現代、後現代與消費性格

解嚴後的九〇年代「主體認同」似乎是熱門議題，前行代因為已有一套自我奉行的穩固價值體系，從文學觀到意識形態到政治立場，似乎牢不可破，「作家」或「文學」一直以來都多少帶有一定的使命感，可能是對社會的使命感，也可能是對文學的，不論何種，都有其想堅持捍衛的價值系統，所以認同一旦被挑戰，即以論戰形式來爭奪主體權。而五年級世代在當時還處於一種「認同的過程」中，主體建構尚未完成，前代價值已崩落不可信，新的價值則以「多元論述」之姿來供他們認同，多元代表自由、不被壓抑，沒有中心主體，但落實於「認同」(identity)這個動作時未必會比「一元」時期來得容易。

如果根據里柯(Paul Ricoeur)的看法，「認同」可分為兩種類型：「固定認同」(idemidentity)和「敘述認同」(ipseidentity)。前者是自我在某一既定的傳統與地理環境下，藉由鏡映式的心理投射被賦予、認定的身分及自我定位，基本上是固定不變的；後者則是透過文化建構、敘事體和時間的積累，產生於時空脈絡的對應關係中，必須透過主體

的敘述以再現自我，是多元流動、隨時而移的<sup>60</sup>。台灣九〇年代的論述場域既然是「後殖民」與「後現代」並行、混雜的現象，那麼所冀求的、最終理想的認同狀態無疑即是「敘述認同」，依據位置的不同而能有多元、流動的彈性認同，但是此種理想的認同情境，在從以往固定、僵化的身分認同裡突然解放出來時，一時之間恐怕難以達成，這中間的過渡階段所呈現的「徵狀」，讓主體與認同「問題化」了。

邱妙津與賴香吟這一代人，從此角度看，剛好就是這些徵狀的顯現。當台灣社會的價值體系開始轉型時，他們還正處於「青春」的成長期，也是追求、形塑個人最關鍵的大學時代，賴香吟即談到他們那一代人的尷尬位置，還有青春徬徨的狀態，和當時的台灣性質很相似：

有時我們像上個年代的人，沒有屬於這個時代的機靈，我們甚至很天真地談過如何辦一份陽春雜誌。但有時，我們卻又比末世代還要虛無，在現代的感情陷阱中難以抽身，跟自己的風車戰得精疲力竭…很抽象地說，那時台灣轉型的姿態，或許和我們當時的青春徬徨很相近。<sup>61</sup>

由此看來，若要仔細區辨邱妙津這一代的位置，似乎他們還未完全蛻變成「新人類」品種，但又與前一代人已然不同。如果分成在文學創作以及實際的整體社會環境兩方面來談，在羅青、蔡源煌在八〇年代中期引進後現代理論時，就宣稱台灣當時已進入後現代社會的階段了：「我們不妨說，等到文學步入後現代的境界時，社會上、生活上的後現代狀況早已是不容爭辯的事實了。此時此際的社會型態已進入了消費社會<sup>62</sup>」，然而此說法已遭到反駁，劉亮雅認為在當時只有台北都會區可以稱得上是後現代的消費社會，而以後現代的視野考察邱妙津在大學時期一九八七至一九九一年的台北，雖然已邁入高度商業社會，但以文化角度來說所謂全球化與資訊、消費時代來臨都只是剛開始的階段<sup>63</sup>。消費行為的便利性容易使人屈服與改變，但是思維意識層面卻往往比較需要長時間的調

<sup>60</sup> 參見廖炳惠編著，《關鍵詞 200》（台北：麥田出版，2003年），135頁。

<sup>61</sup> 張望，〈只是一封信〉，《自立晚報副刊》1993年11月30日，19版。「張望」是賴香吟在1993到1994年，於《自立晚報副刊》書寫一系列散文小品時所用的筆名。

<sup>62</sup> 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，322頁。

<sup>63</sup> 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》，68頁。

停、折衝與建構，相對應的多元思潮、論述雖然在學術領域也開始勃興，然而正在求學階段或初出社會的五年級世代卻未必來得及消化與內化。文學的創作也許跟得上時代或走在時代之前，可是後現代創作手法未必等同後現代情境或後現代思維，也許並未同步，也許只是偷渡某一意識形態，也可能是為了趕時髦流行，不一而足。要從僵固的意識形態，轉換到多元且具備從容彈性的「敘述認同」，這之間如何區別避開上一代的「一元」觀的僵化，與後現代的「多元」所可能產生的投機的問題，似乎也令人焦慮和苦惱。

去掉中心、威權體系瓦解之後，在台灣「主體建構」成為熱潮，且是期待由敘述認同的多元視野來建構一個新的主體，這樣的主體具備彈性流動的空間，可以含納異質，對於異質、多元、無以預期能夠自在地看成既定事實，不會對此感到焦慮、無所適從，這是後現代情境的理想狀態。但是多元流動的另一面顯示了不穩定、充滿變數和難以預期，多元認同的流動性若是操作不當，難道不會容易導致與資本主義的商品消費邏輯混合勾連，使得多元「認同」變成消費性質的多元「選擇」？「認同」成為消耗品，有機的緩慢建構過程被簡化成機械生產線，快速被生產上架，被當成商品供人多元「選擇」，再被當成消耗品用完即丟，再去購買下一個「認同」。當文學場域與經濟場域的運作邏輯互滲而影響到文本慣習的改變，在一波波快速襲捲全球的跨國文化、商品符碼等巨大的消費時代來臨時，也許這才是主體建構的最大敵人。

此種隱憂在後現代理論引進台灣時，呂正惠即認為此種多元化的價值觀就如各取所需的消費傾向一樣，是多元的「消費遊戲」<sup>64</sup>。當然這是她以政治立場來看後現代的多元認同觀，自然會傾向於認為這是逃避現實的消極策略，然而「後現代」在台灣與資本主義價值取向的親密性卻也是事實：「透過與媒體的合作，不論第一波或第二波後現代都相當程度與商品邏輯勾連，使其戲耍展演成為時髦<sup>65</sup>」，再加上解嚴後媒體與出版業的生態改變，報紙為求生存重點轉往大眾通俗文化方面，視聽影像的市場擴張，純文學的閱讀人口逐年減少，文學走向商品化之路似乎勢所必然。布爾迪厄將「場域」比做有生產者與消費者的「市場」來理解，文學場域果真受到經濟場域移往後現代社會的消費型

<sup>64</sup> 參見呂正惠，《戰後台灣文學經驗》，90-91 頁。

<sup>65</sup> 劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，42 頁。

邏輯所滲透？

如果由此角度來談邱妙津的文學現象，可以看做是台灣轉型期新舊世代思維交接、問題叢生的極端展現，她的主體與認同過程是其文學藝術價值之所在，更是切入九〇年代新一代的「主體」問題的一條路徑。邱妙津作品的一大特點就是在文本裡無處不在的「強大的作者自我」，她初出第一本書時，楊照評之為：「邱妙津的作品重點不在故事、角色本身，而毋寧是要藉故事、角色等工具，凸顯在寫小說的作者。在這一點上，邱妙津完全露出了純屬『新人類』的自我中心態度<sup>66</sup>」，同為「五年級」世代的楊照在短短四頁的評論裡，給予邱妙津的評價雖然不是正面肯定，但確實敏銳點出了其作品幾個很重要的面向，包括：邱妙津作品似乎介於六〇年代的現代主義與九〇的後現代之間，但又與台灣文學作品格格不入，及凸顯作者自我等。只是邱妙津所謂的「自我中心」如今看來並非是「純屬」新人類的青春叛逆而已，到後來她一步步脫掉角色扮演、鱷魚展演，不再作弄人物角色，直接書寫「作者自身」、藉由書寫建構自我主體，而這在《蒙馬特遺書》和兩冊日記裡表現得最為明顯：不斷強調剖析「我的一生是要用來成為一個藝術家的<sup>67</sup>」這一點。歷來對於邱妙津的研究多以她的「主體」與「認同」為核心，且多是同志主體的認同過程，有的研究雖然把邱妙津的主體建構重點放在「作家／藝術家人格」，卻完全從社會文化的理路，將原因歸於因為台灣社會的轉型混亂，邱妙津為了逃避外在世界，轉往從文學、藝術裡尋求自我認同與建構，並在自己的真實生活中去實踐此種從文學裡得到的認同，因此邱妙津的生命或說主體，是一個「擬仿物」：

邱妙津把內在自我抽離後，用其他作家的擬仿物來填充內在自我，並以為那些可以取代真實。而自我創造的內在，在與真實世界交手後，受到全面的挫敗。這讓她以擬仿物的最終結尾：那些藝術家創造出來的死亡意象，用自己的死，來驗證這些擬仿物的美學。<sup>68</sup>

可以說，他架空邱妙津的主體，變成是由一堆擬仿物（她所認同的作家文本）建構而成的「擬像」，邱妙津的真實生命變成後現代寓言的終極演出，並認為她可能是台灣文學

<sup>66</sup> 楊照，〈新人類的感官世界—評邱妙津的《鬼的狂歡》〉，164 頁。

<sup>67</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·上冊》，281 頁。

<sup>68</sup> 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》，89 頁。

擬像作用的先行者。這似乎又太低估了傳統異性戀、男性中心思維的傳統價值觀經內化後，對女同志內在的殘酷壓制與矛盾創傷，也無法解釋邱妙津日記裡大量的，以極其認真嚴肅的心緒、嚴謹的心理分析式筆法與邏輯，來仔細檢視那些「困難的問題<sup>69</sup>」的生存模式，這一套明顯並非吸取自任何文本，而是邱妙津自己所獨有的。另外，他用三島由紀夫的小說情節對照邱妙津日記裡的愛情關係的相似，來推論邱妙津是內化小說男主角的行為模式，進而在自己的真實生活中實踐，此種說法也過於武斷，畢竟日記是從大二下學期才開始記載，邱妙津閱讀三島的小說和她自己愛情事件的發生，這之間的時間點孰先孰後很難得知，也有可能是愛情發生在先，再看到小說裡的類似情境產生了共鳴而認同，然後才有了她之於文學、創作上的啟蒙。

邱妙津或許在文學創作、美學觀念上深受其他小說文本影響，但是她所要執意追尋建構的「藝術家人格」，實是爲了超越自我內在的困頓，爲了突破、解決外在社會加諸於她的種種挫敗，與自療、超越這些已經造成且深度內化的「創傷」。這些令邱妙津一直以來苦惱的精神、心理的困難與傷害，要說是複製於其他的小說文本裡也未免牽強。

賴香吟在二〇〇九年接受採訪時，曾說過一九九五年邱妙津的死亡讓她的精神主體信仰崩解，而對知識、理想、熱情這些東西產生懷疑：

這讓我產生很大的崩解，也讓我懷疑所謂理想熱情真的那麼正確？那麼偉大？天地會因之而改變嗎？我自己不能算是個百分之百去實踐去追求的人，但是我的朋友絕對是百分之百，甚至百分之兩百去追求的人，這樣的人都輸了毀了，還能怎麼樣呢？

70

賴香吟認爲他們那一代的特質之一就是相信「主體性」，而邱妙津就是個極端的例子。如此看來，邱妙津的追求主體性、相信文字藝術真理、強調自己的藝術家人格等特質，與其說她是「九〇年代台灣文學擬像作用的先行者<sup>71</sup>」，倒不如說她是台灣文學最後的

<sup>69</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，35頁。

<sup>70</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉（2009.04.14.南美咖啡館），收錄於氏著，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，117頁。

<sup>71</sup> 傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津—以《邱妙津日記》爲中心的擬象研究》，174頁。

「現代主義追尋者兼實踐者」，也許更來得貼近事實。

另外的幾位五年級作家如賴香吟、駱以軍、袁哲生，也都已有論文研究雖然他們的作品具有後現代、後鄉土小說的元素，然而骨子裡卻還是現代主義作家<sup>72</sup>，只是他們懷疑、疏離的姿態比邱妙津明顯。就連第一波後現代理論的主要旗手林耀德，他宣告與前行代決裂、試圖建立新秩序、將後現代主義視作有同一且連貫的主體等，讓廖炳惠認為林耀德仍屬於現代主義的晚期階段<sup>73</sup>。可見後現代與現代主義在邱妙津的這一代人身上，仍然是在辯證中的狀態，意識到時代的多元性與消費邏輯來臨，但又不甘放棄主體，已經無法固定認同，又尚未發展出虛擬流動的策略，擺盪在尷尬的位置，矛盾困惑的世代。

從邱妙津輩的下一個世代「六年級生」開始，台灣才真正進入到後現代的生活情境中，也才終於漸漸懂得世界不是一個整合系統，進化出從裂隙中種種的逃逸、擬仿路線和方法，「台灣在這個世紀邁入了後現代情境當中，類似邱妙津遇到的，不願面對現實世界的困境，在這個時代很容易解決<sup>74</sup>」。網路世界的興起帶起一波網路小說、網路交友、部落格書寫的熱潮，在網路的虛擬國度裡尋求認同確實比在現實容易得多，個人的自我主體在網路簡易的檔案操作中建構，大量的擬像符號供給自己去選擇、組合，拼貼出個人滿意的價值觀，但是過一陣子，那些拼貼元素可能又會汰換成一批新的，「認同」變得快速簡單，「主體」被個人各自多樣的喜好選擇所淹蓋。從此角度來論，台灣真的轉型至多元的身分認同，只是這樣商品市場場域式的消耗型認同方式，又會引發怎樣的問題？邱妙津世代的「主體危機」是否已經解決？這些都還有待時間來驗證。

<sup>72</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，及楊孟珠，《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》（中興大學中文系碩士論文，2006年）。

<sup>73</sup> 廖炳惠，〈比較文學與現代詩學在台灣——試論台灣的「後現代詩」〉，收錄於《第二屆現代詩學會議論文》（彰化：國立彰化師範大學國文系，1995年），76-77頁。

<sup>74</sup> 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》，174頁。

## 第四節 真實／道德：「內向」與「私」的書寫策略

九〇年代的論述熱潮或是文學創作，基本上都是從「自我」的再出發，威權體制落幕、大敘述瓦解，使得人們終於可以從自我的位置與立場重新思考，發出不同的聲音，「標新立異的小眾敘述、解整體、離中心、追求差異等反書寫傳統的文本以摧枯拉朽的姿態風起雲湧，（自我）標榜『小』『解』『離』『異』的文本蔚為九〇年代聲勢最浩蕩的文學主流<sup>75</sup>」。這種「小眾」的趨勢，加上日本私小說的翻譯、八卦雜誌、參雜秘辛的私人回憶錄的風行，促成文學有「私小說」化的傾向<sup>76</sup>。劉亮雅談到解嚴後因為身分認同的關注，而出現不少自傳性色彩濃厚的小說，但是私小說雖有自傳性質卻更強調曝露個人隱私的路線，因而容易引發道德倫理上的爭議：「李昂的一些女性情色書寫，邱妙津、朱天心的女同性戀書寫，以及駱以軍自《妻夢狗》(1998)以來的男異性戀書寫都屬私小說。不過，駱以軍仿邱妙津《蒙馬特遺書》所寫的《遣悲懷》(2001)，卻因倫理問題引發女同志聲討<sup>77</sup>」。

文學的「私」化，如果先只就私小說「真實」、「排除道德教化」的文學觀<sup>78</sup>，來爬梳台灣解嚴以來新一代作家書寫的轉變，可以看出「私」對道德場域的擴大、位移乃至拉扯，及其背後所展現的主體危機。而考察一向與道德使命最具關聯的「鄉土小說」到了新世代身上的變化，或許更能夠得到一些思考方向。新的一波、與自我書寫無關的後鄉土小說熱潮，繼小眾敘述後湧起，但即使是書寫鄉土，也被范銘如認為其寫實性漸趨模糊，在評袁哲生與童偉格的小說時，她對於其書寫的態度頗不贊同：「在場而不介入、不評論的曖昧距離，以一種明哲保身的（偽）世故或天真隱藏其書寫立場<sup>79</sup>」，看來除了作家的政治意識形態外，其「道德意識」的檢驗，似乎在文學評論裡也是歷久不衰的一個要點。但是對於解嚴後新世代隱藏在鄉土背後的道德立場，周芬伶卻有不同的觀點，

<sup>75</sup> 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，258 頁。

<sup>76</sup> 參見劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，65 頁。

<sup>77</sup> 同上註，112 頁。

<sup>78</sup> 葉渭渠，《日本小說史》（北京：北京大學出版社，2009 年），224-225 頁。

<sup>79</sup> 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，270 頁。

她指出這一代的新鄉土小說家有「去良知去道德化」的傾向：

舊鄉土小說家是高高在上，悲憫著義憤著小人物的無知無能；新鄉土小說家卻和他們一起陷入無知無能的混亂中，前者置身其外，後者置身其中。小說家將自己卑瑣化，可能是道德的無能為力的寫照…背德的背後是真誠…如果真誠是新鄉土小說家所追求的，那麼真誠且努力做個無用的人，或魔鬼，或廢人，也具有道德意義<sup>80</sup>

作者的發聲位置與高度關乎道德，鄉土小說一向被視為是作家社會良知的展現，具有控訴社會不義、同情弱者的道德使命，自然是道德意識的角力戰場，范銘如覺得後鄉土作家有時在需要加強其批判力道的地方卻轉身離去，是一種不表態又矛盾的曖昧心態，道德立場趨於模糊，周芬伶卻認為這是站在小說角色的同等位置，而非作者的視角高度，是「去良知」的真誠道德意識。范銘如考察此種鄉土作家發聲立場的變化是由於新一代人經過各式「後學論述」場域矛盾、折衝之下的混亂影響，可是若依照周芬伶的看法，這並非是模稜兩可的道德立場，而是作者的道德書寫位置產生了位移，由「作家身分」移轉到置身其中的「人物」。沿著此路徑思考下去，也可以說，舊鄉土作家不論是悲嘆同情或嘲弄筆下的小人物處境，雖說感同身受，但筆端所流露的充滿自覺、清楚問題所在與答案的作者立場，畢竟跟小說人物的艱苦遭遇、茫然無措，是截然不同且容易區別的兩套思維意識；反觀後鄉土小說中，作者的立場模糊、淡化，只剩下筆下人物處境的無所適從或片面感受，作者與人物遂連結在一起，難以區分，這可以說是作者筆力不足，無法於情節佈局裡凸顯問題面，也可以是作者以小說人物的思考邏輯去鋪排小說結構，來刻意顯現角色的片面思維與混亂不全的行為意識。

後鄉土小說的褒貶不一，但無礙於作者立場與小說人物之界線漸趨模糊的事實，或許後學論述的洗禮使新世代作家真的有矛盾、混亂的思維特質，但是私小說的「誠實告白」的書寫策略應該也有影響，既然作者對於自身所處的社會之感受是片面、斷裂、混亂不全的，於其作品中也應當誠實呈現。私小說興起於二十世紀初的日本，是受到西方

---

<sup>80</sup> 周芬伶，〈歷史感與再現—後鄉土小說的主體建構〉，收錄於氏著，《聖與魔—台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》(台北：印刻出版，2007年)，124-125頁。

自然主義文學影響，自然主義強調生活巨細靡遺的寫實、淡化情節、非典型人物等，傳到日本後與當地的浪漫主義或文學裡傳統的寫實觀結合，將寫實的面向從生活轉移到自我內心世界的描寫，產生了「私小說」，特色是經常脫離時代與社會的脈絡，以作者自身的親身體驗與日常生活為題材，專注孤立地描寫個人瑣事和心理活動，把自我隱私直接了當地曝露出來，允許虛構和想像但不重視，缺少創造性<sup>81</sup>。私小說告白的經常是自我醜惡的靈魂與內心，作品情境傾向「無理想」、「無解決」，後鄉土作家雖然書寫鄉土，不以自我為題材，然而觀其去道德、卑瑣化的寫作姿態與茫然、無理想無解決的小說情境，這兩點倒是與私小說的書寫策略頗為相似。但范銘如的觀察還是敏銳的，雖然後鄉土文學不乏批判意識，但仍不出九〇年代以來的主流論述，批判使命也被其他類別小說所瓜分，五年級世代以來筆下的鄉土不再是原鄉或社會問題所在，而是作者書寫技藝的展現空間，只是除此之外還有另一面：藉由鄉土書寫、曲折告白道德不高尚的自我，以及「真誠」的道德立場。

若要以私小說體裁的「自曝隱私」為主要書寫策略，則在五年級世代大概會想到邱妙津及駱以軍，尤其駱以軍在邱妙津自殺身亡後，於二〇〇一年仿《蒙馬特遺書》寫成《遣悲懷》，意欲透過邱妙津為中介向死亡推進，但是其中的情節描寫如恐同症、試圖想與邱妙津的屍體性交等，引起同志族群的強烈反彈。駱以軍自一九九八年的《妻夢狗》以來，所使用的都是以發生在自己身上或家人親友間大小私事瑣事為材料的私小說手法，除了邱妙津的事件，他也曾因為將其妻娘家的隱私寫入小說而使妻子的娘家人勃然大怒，他的犬儒式的猥瑣反抗姿態，不僅以自曝其卑賤為策略，可議的是曝他人之私。

黃錦樹以解嚴為觀測點，在其一系列的評論裡，他將解嚴後的五年級世代如駱以軍、董啓章、賴香吟、黃啓泰、黃國峻、邱妙津等，小說書寫面向明顯「轉折向內」、凝視自我內在的作家這一系譜，稱作「內向世代」，並且將這一脈上溯至舞鶴、郭松棻、七等生。黃錦樹認為黃啓泰在一九九〇年的《防風林的外邊》是五年級內向世代的先行者，從黃錦樹對此作的評語可想見更明確的一些內向世代的書寫特質，他歸結黃啓泰是

---

<sup>81</sup> 參見葉渭渠，《日本小說史》，223-224 頁。

從感覺出發、專注低迴於內部的風景：

主題總是與寫作有關，而抒情的內在場景原就是對生命本身的肯定和質疑……所謂內在、內向，它的極限處即是對於「我」的主詞位置本身的動搖，甚至移位——讓意識撤守，而無意識取而代之；入夢，在內在的鏡像深處瞥見另一道目光，一道更為強而有力的目光，那是他者的目光。<sup>82</sup>

如果從黃錦樹對黃啓泰的觀點，確實可以看出許多後來的五年級作家的書寫特徵，例如專注於感覺氣氛、詩意的風景圖象之呈現，就與袁哲生相似；而專注內部視景，即是專注於「我」，這幾乎是解嚴後世代的整體轉向，只是形式上的不同而已；至於「我」被移位、掏空，被無意識或他者侵占，則透露了意識主體瀕臨消亡的可能處境，主體的危機在擁有文本「向內注視」特質的作家筆下更形明顯，邱妙津不斷重複書寫其創作與自我的重要之另一面，即是源於對書寫與主體的極端焦慮。

但是「內向世代」一詞在日本是用來指稱戰後第二、三代的作家，在學運退潮後，他們普遍對社會產生倦怠與嫌惡，因此作品呈現出關注日常生活的細節，不信任社會、政治，用超現實的形式去理解人的內在感覺，而這與有些被他歸在「內向世代」的作家如賴香吟，以疏離、內向為書寫策略，實則關心社會現實的創作姿態並不符合<sup>83</sup>。黃錦樹是否從日本的「內向世代」得到靈感而用以稱呼這批世代作家不得而知，但是如果僅從「書寫策略轉折向內」來思考，確實是這些作家的共有特質，只是「內向」做為一種策略，意欲的是隔離外在社會各種混亂擁擠的聲音，從內在自我出發或出走，所以「內在的風景」是免不了的，可是朝向的路徑不同，最終的實踐姿態也會有所差異。

賴香吟的小說題材雖然關注反對運動、美麗島世代，然而對於言說溝通、文字書寫乃至知識、理想、主體之崩毀與不可能，也透露出反覆思索的焦慮，所以創作期有時空白好幾年，對於書寫，或更正確地說是對於「作家」身分，始終抱持著猶疑的心態：「我想我不適合寫作這行業，因為有一個特質是衝突的。寫作這職業某一程度是種公共消費

<sup>82</sup> 黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（台北：麥田出版，2003年），410頁。

<sup>83</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，21-22頁。

財，說好聽點是文化財…特別在這個時代，作家的曝光是常態，這對我很衝突，我不太想做這些事情，所以在寫作上一直對公開很敏感，能閃就閃，可能因此造成我在寫作主題，寫作量上故意的迴避<sup>84</sup>」，賴香吟對於隱私的被消費極其敏感且排斥，然而這又是時代所趨，談文字變得奢侈，作品與隱私曝露的勾連縱使有爭議，反映於市場銷售卻是賣點。私人的真實生活與書寫的虛構世界，這之間的拉鋸線，是該捍衛還是只能淪陷？而這條線隱然是私小說書寫方式的終極危機？或是終極實踐？

「向內」的書寫姿勢不論最終的關懷目的在哪兒，總也不免招致逃避社會、與現實世界脫離等評語，向內越走越深，不知所蹤，於作者自身是危機，而以隱私為題材的私書寫，在五年級作家手上，更因書寫的操作手法與消費邏輯的可能結合、甚至篡奪，引發倫理道德問題，卻更指向了主體與書寫的雙重危機。

楊照在一九九一年三毛自殺身亡時，即觀察到台灣文學的走向商品市場化，私體文學滿足大眾讀者的偷窺慾望，此現象卻不是在消費作者的文字創造力，而是在消費其生命經驗：「平常一個人最深藏的內在、個人的一面，在三毛，卻成了最外顯的作品，連一層『角色』的中介也沒有<sup>85</sup>」，而他定義的私體文學是：「拿私我體驗為論述典範的作品，亦即是在這類作品中，『真理效果』(truth effect)的來源不是其他，就是個人的『真實』體驗<sup>86</sup>」，近於私小說，可是卻沒有自曝醜惡的告白形式，但是他所提出的隱憂如容易導致反分析、反智的意識形態，及作家的真實生活與存在反被作品所縛仍值得思考。

邱妙津的文學顯然並非是楊照所說的私體文學<sup>87</sup>，因為其濃厚的心理分析內容與追求知識、藝術上的自我提升就打破僅是描寫生活經驗層面的私體文學定義，又因為邱妙津的告白形式筆法，讓許多論者將其文體界定為私小說。但鑒於「私小說」一詞的定義過於消極頹廢，無法兼顧到邱妙津作品裡具有反抗體制與自我觀照的面向，所以有研究

---

<sup>84</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉，119 頁。

<sup>85</sup> 楊照，〈生命中無法承受的透明—三毛與台灣的「私體文學」〉，收錄於氏著，《流離觀點》（台北：自立晚報，1991 年），128 頁。

<sup>86</sup> 同上註，130 頁。

<sup>87</sup> 楊照在〈新人類的感官世界—評邱妙津的《鬼的狂歡》〉一文中，即將邱妙津的作品界定為私體文學的一種變形。前揭書，165 頁。

爬梳了日本自傳文學的定義及類型，將邱妙津定位在「告白式自傳文學」：

告白式自傳文學將一般人認為需要隱藏的私生活赤裸裸地公諸於世，而發展出嚴苛地解剖自己以達認識自我、淨化生命的型態…而若以告白式自傳文學來涵括邱妙津的女同志小說，不但有以「我」為敘述觀點的自我凝視特質，還具備了某種程度的虛構性，可同時涵蓋〈臨界點〉、〈囚徒〉、〈柏拉圖之髮〉、《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》等著作。<sup>88</sup>

邱妙津的私書寫，從自身的認同困境出發，從起初企圖對體制、社會的控訴，到意識自我內在主體的困難與危險，而不斷地自我分析、自我辯解、自我精神喊話，她逼視自我內在的堅決姿態無疑是這群「轉折向內」世代的終極實踐，然而如此的驚人「誠實」，卻又必須被檢視是真的誠實，還是故作誠實，或此種誠實是片面且武斷的？

私書寫的「真實」策略，既無法去道德化讓真誠顯現，反而因為真誠引人側目，倫理領域也因之失序，究竟是挾私手法挖掘文學的新視野或用以反抗僵固的社會體制，還是已變相成一種將商品消費邏輯內化的結果。「真誠」在私書寫這樣一路走下去，既無法擴大道德的範疇，也成不了道德，降格為一種手法或權力，恰恰突顯書寫主體面對倫理學、面對消費性邏輯入侵時全然棄守的可能危機。黃錦樹在論駱以軍的《遣悲懷》時，即談到邱妙津、太宰治等人其告白式遺書體的不可擬仿性，因為他們的死亡行動是其遺書體的構成部分，是極端「真實」的書寫<sup>89</sup>。而駱以軍用私小說邏輯進入到遺書體意欲對抗死亡卻不是完成死亡，極端顯現「仿」的虛構性，以及背後的主體與倫理危機。

駱以軍就算只是試圖透過已經死亡的邱妙津來與死亡，或是造成邱妙津死亡的整個世界進行對話和反抗，也無法阻止虛構謠言入侵他人生活、甚至亡者的已然事實；而邱妙津於日記、遺書裡以私書寫維持、重構面臨崩解的主體、生活與生命，將書寫視為「救贖」之途，卻也無法挽救自己，且作品的面世也讓「絮」這個位置充滿臆測，影響遺族的真實生活。至此，「私」或許已經脫離作者原意，自行開始行使監控、宰制他人的權

<sup>88</sup> 林慧音，《邱妙津女同志小說研究》（國立台南大學國語文學系中國文學碩士論文，2009年），56頁。

<sup>89</sup> 黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，360頁。

力，「私」策略依然是在文學場域被使用，但是其策略的邏輯，卻無疑是帶有消費、耗損他人生活空間的消費市場傾向。

此章對於五年級世代作家的位置（現代主義—後現代主義之間）、文本慣習（疏離、懷疑）的論述，以相互參照的方式試圖呈現，此種書寫慣習裡所隱含的已被內化、被構成的成份其來何自。由於所處的場域位置剛好是轉型、過渡階段，主體建構容易發生問題，爲了避免障礙、解決問題，世代作家們發展出新的書寫策略（「私」與「內向」）以期跳脫慣習，這些策略雖可看做是他們自我建構的積極面向，然而此章還是偏重在五年級世代作家置於文學場域裡，被政治、文學論述，特別是被經濟場域所建構的消極面向，以期能與接下來所論的「以書寫自我建構」的積極意圖做一對照。下面幾章接著論述邱妙津於文本裡積極自我建構的書寫歷程，及這樣的建構當中所可能產生的危機。

### 第三章 從群眾到個人—

## 「真實」追尋之路的書寫美學

邱妙津輩的世代又被稱為「學運世代」，邱妙津的大學時期正逢解嚴，正是學生運動風起雲湧之際，例如一九九〇年的野百合學運，邱妙津當時所就讀的台大即為主要發起地。從邱妙津的日記與作品來觀察，她似乎對於學運並未給予較多的關注與著墨，歷來對邱妙津的研究、評論也較少提及她作品中的群眾、社會運動面向，事實上，或許是有受到當時社會解嚴轉型、校園氣氛的感染，邱妙津在有些作品也確實有以此為題材，如《寂寞的群眾》一書裡所收錄的三篇作品，都是關乎抗爭權威，學生、群眾運動乃至知識真理的生產權力等，以往在其研究裡甚少被論及的部份。這些題材在邱妙津作品裡所佔比重不大，並且也沒有她所寫的其他同志、愛情與生存困境為主的作品來得突出精采，相形之下，確實遜色很多，也是少被談論的主因。賴香吟在訪談時曾經談到：「簡單說，我沒有直接去學運現場，但是有一些相關的朋友，或者說我們那時候的時代氛圍就是那樣子，剛好學運的聚焦點又常常在台大和法學院周邊，所以，對我來講，它比較不是單一的事件本身而是一段生活記憶<sup>90</sup>」，邱妙津應與賴香吟相同，並未直接參與到學運，而是一種時代氛圍使然。

雖然邱妙津的這類作品大多顯得生澀或樣板，然而從這些作品中卻可以看出她對於啓蒙、真理、理想、真實與現實的內在辯證，若說邱妙津與其世代都在做一種追尋自我與生命課題的動作<sup>91</sup>，那麼，從此類作品裡也可看到邱妙津那「成為我自己」的路徑軌跡。中篇小說〈寂寞的群眾〉根據邱妙津自己為它下的定位是「以一九八九年中國大陸

<sup>90</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉，115 頁。

<sup>91</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，44 頁。

天安門事件為背景的政治小說<sup>92</sup>」，企圖藉由尖銳的衝突對比來寫革命的殘忍荒謬，以及人民與學生在政治中的無助與寂寞<sup>93</sup>，女主角白絮透過天安門學運的政治事件啓蒙，由以往不需自覺的詩意田園生活模式，進入到擁有與別人共存的真實感受。雖然稱為「政治小說」，然而其中的政治意識或是建構、重構歷史的企圖卻很薄弱，黃懿慧在探討賴香吟以學運為題材的小說時，就有論及九〇年代的學運小說不同於政治小說之處在於，重在關注知識份子的實踐、道德抉擇與自我身份、位置的思索，並且受到後現代思潮影響，作品多是反省或解構政治的神聖性，表達其中的權力作用和人的不確定感<sup>94</sup>。

實際層面的國家政治變得不是重點，個人自我意義的醒悟與追尋才是主場所在，邱妙津在此類小說裡寫得生動的也反而是這個部份，此時期周芬伶稱之為「具象小說<sup>95</sup>」，用來與《鬼的狂歡》的「抽象」性質相對照。《鬼的狂歡》所收六篇創作時間橫跨邱妙津的大學四年，她在自序裡稱它們為「抽象小說」，可見在《鱷魚手記》前，邱妙津的創作也是經過一段摸索，有較具象的、描寫群眾社會題材的作品，也有抽象的、描寫個人心理生存困境的小說，而她後來是從這批抽象小說的專注捕捉、追尋「真實」之中，再走往更真實的「私」或「自傳」書寫策略之路而去。本章即透過邱妙津較早的兩本短篇小說集《寂寞的群眾》、《鬼的狂歡》，來論述邱妙津的創作與文學關注「內在真實」的摸索之路與書寫美學。

---

<sup>92</sup> 邱妙津，〈作品摘要介紹〉，《印刻文學生活誌》1卷10期（2005年6月），82頁。

<sup>93</sup> 參見邱妙津，〈創作構想〉，《印刻文學生活誌》1卷10期（2005年6月），76-77頁。

<sup>94</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，4-5頁。

<sup>95</sup> 參見周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，收錄於氏著，《芬香的秘教：性別、愛欲、自傳書寫論述》（台北：麥田出版，2006年），286頁。

## 第一節 政治啟蒙的虛無傾向

寫於一九九〇年的〈寂寞的群眾〉，是以一九八九年中國大陸的天安門事件為題材，並用台灣於一九八九年八月在台北忠孝東路所發起的「無殼蝸牛運動」做一對照組，兩種群眾運動的對寫，並列了邱妙津想要突顯的幾個主題：知識份子／一般民眾、流血／和平、戲劇神聖性／百無聊賴、啟蒙／無感等。「天安門事件」廣義是指始自悼念胡耀邦的逝世，轉而要求中國政府改革開放的抗議行動，從八九年四月十五日開始直至六月四日為期近兩個月的學生運動；「無殼蝸牛運動」則是八九年八月二十六日，上萬人夜宿台北市忠孝東路的街頭抗議活動。兩條敘述線交替進行，以第一人稱的視角觀看兩種不同時空下的群眾運動意義。

雖然〈寂寞的群眾〉是政治小說、學運小說，但抒情基調依然濃重，頗有大陸三〇、四〇年代小說「革命加戀愛<sup>96</sup>」的公式套路意味，所不同的在於邱妙津加進了台灣和平街頭抗議運動的描寫，令此篇可以有了不同的切入點。小說第一人稱敘述者是一位從台灣到大陸的男性青年「虛風」，他是女主角、天安門學運的學生領袖之一「白絮」的攝影師，透過虛風此一生性孤獨的旁觀者之眼，看盡天安門學運狂熱、權力角鬥、徬徨無奈、道德抉擇等種種層面。虛風戀慕著女主角，第一人稱口吻細細說著對白絮的不捨與憐惜，也塑造出白絮投身學運的狂熱與神聖形象：

你的國家至上主義、你的終極關懷，你說：「我們至深的存在感是根植在與人類血肉相連的共體經驗中。」你刀削的髮絲刺進雙目，「除了擁抱群眾外，我感覺不到沸騰的愛，虛風，那我會空得如你所追逐的純淨孤獨。」我漠然，神情鄙視。從不懂擁抱群眾怎會產生沸騰的愛，而純淨孤獨裡也絕不如你說是空的。<sup>97</sup>

虛風所代表的價值觀在某種程度上反映了台灣九〇年代知識份子質疑現實、無法全心相信某種觀念與價值而容易流於虛無主義的一面。黃懿慧在論述九〇年代賴香吟輩，台灣

<sup>96</sup> 此論點出自王德威，《歷史與怪獸》（台北：麥田出版，2004年）的第一章題：革命加戀愛。

<sup>97</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，收錄於《寂寞的群眾》（台北：聯合文學，1995年），83頁。

文學受到社會解嚴、解構思潮影響，單一的真理信仰崩解，普遍都出現「質疑現實」的傾向，而這種思維在描寫學運小說時，會產生一種思辨上的矛盾<sup>98</sup>，所以此時的學運小說排除了二元對立觀與真理論，往往回歸到個人的主體關懷和選擇，呈現矛盾、多重可能之處<sup>99</sup>，但是她認為賴香吟、陳豐偉的政治、學運小說是既解構又建構，並沒有流向虛無。〈寂寞的群眾〉對於學運、真理、信仰同樣有著疏離的姿態，寫人民在政治裡的無辜與無涉，雖然表面看來整體小說是要敘寫女主角白絮投身學運的悲壯與聖潔形象，然而整篇作品卻似乎無可避免地還是流露出虛無與幻滅之感，在建構、啓蒙面，顯得悲觀而心有餘力不足。

小說裡的啓蒙轉折自然是落在女主角白絮的身上。在此篇裡主要聚焦的啓蒙是從一種「虛假」到「真實」感受的覺醒，而這個啓蒙醒悟的開啓點，是由白絮遇見了帶著滿心傷痕、孤獨自閉的虛風時所啓動的，簡單來說，即是兩個不同世界的人相遇所產生的情愫火花，令白絮對自己、對以往的生活模式有所自覺起來。白絮被設定是一位從小被教育成面對人生，要過著沒有過多感覺與想法的生活方式：

由於長期和父親相依為命，父親在情緒上的收斂及向前看的生活態度，她幾乎是沒有懷疑地全盤接收。所以她與這世界間的裂縫都被巧妙地縫合了，而除了極少的時間外，她活在一個她與父親所合造的安詳、穩定的感覺裡。<sup>100</sup>

這樣的模式被女主角自身比喻為「像是住在一幅詩意的田園油畫裡，我固定在畫裡的某一點，向畫框內的風景環顧，總是洋溢著靜態的美感<sup>101</sup>」。這樣的田園畫之中並非沒有裂縫，而是一直以來被一種人爲的（來自父親或國家）邏輯所宰制，產生麻醉效果，裂縫被略過看不見、或有已被縫合的幻覺，像是真的活在詩意田園的時代裡，然而這樣的幻覺在面對到一個將傷口外顯出來的虛風時，便使她的價值觀受到衝擊，有了虛假／真實的覺醒意識：

我已經活在這種虛偽的社會、虛偽的家庭、虛偽的自己裡這麼久了。這個人包括我

<sup>98</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，44 頁。

<sup>99</sup> 參見黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，42 頁。

<sup>100</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，94 頁。

<sup>101</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，97 頁。

自己都要我用最簡單、最適合往前活的方式去對待一切，難道我看到的你不是比較真實的一種人嗎…憤怒或者軟弱地拒絕一切，不管要摧毀過去全盤的生活，或喪失過去生命中維持平衡的信念，就是在忠於自己深處的感覺了<sup>102</sup>

女主角醒悟到過去合諧完滿的田園生活原來是「虛假」的，而已經不住在此模式裡的虛風，其拒絕世界與被世界挫傷的顯現反而才是「真實」的，啓蒙的重心似乎落在了忠於自我的感受與承認裂縫或傷口的存在上。這是第一層的啓蒙。

第二層的啓蒙就在學生運動的態度裡。女主角在自覺到她所生存的世界與社會是有裂縫的、是虛假的之後，因緣際會下，開始參與起地下學生組織，甚至最後變成天安門學運的領袖之一，而且還是堅持要守住天安門廣場、不願撤離的強硬派代表，她對生命與人類的熱情被這場學運所點燃，才有了「是在活著」、可以「大大地肯定什麼」的真實感受，即使要粉碎原本安定的生活、為民族犧牲生命，也不後悔。反觀敘述者虛風對於民眾、政治、理想的姿態：

我不要被群眾哭泣的場面打動，不要被群眾的情緒強姦我的情緒，我要拒絕成為群眾的一份子，永遠獨立在人類命運之外…我是個天真墮落的人，我變得無法感動和產生自然的愛心，對人類的情感冷酷且麻木。<sup>103</sup>

敘述者以一種天真受挫的受害者姿態，旁觀女主角在整個學運過程裡的受苦與堅持，對於一個與他同樣跳出田園畫框，卻選擇跟他截然不同道路的女主角，他是既心疼又崇拜，於是女主角在敘述者眼中乃呈現一種「知其不可而為之」的革命者的神聖形象。但是弔詭的是，這個革命犧牲者的描寫部份，卻總是因為在情節、文字描述上的流於造作或平板，而使得革命學運者這條線所連帶拉出來的主題，如政治理想、犧牲的神聖性、真理民主的追求等力道都削弱許多，反而在敘述者對於自我的反思部分較有獨特性，有著邱妙津一貫的內省抒情基調，男主角原先的設定應該是貧乏乾澀的性格，但是他對於自我內在缺陷的掙扎與自白，卻意外地成為整篇小說中最生動、也是較為成功的部份。

---

<sup>102</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，96-97 頁。

<sup>103</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，101 頁。

再來便是兩種群眾運動的交叉對寫。作者的設定也與男女主角的設定類似，台灣這場無殼蝸牛的和平抗議行動，在小說裡是意圖呈現一種民眾與整場活動氣氛的百無聊賴，而且還事不關己，帶有一種湊熱鬧、看戲的心態，彷彿只是要參加一場輕鬆的嘉年華般，街頭抗議變成後現代社會的嘉年華，有打牌的大學生，有搭帳篷的一家人，有滿頭亂髮的手風琴手，有穿黃色背心發選舉傳單的助選員…各式各樣的人，在台北的黃金路段集體躺下來、集體睡覺，以幽默的方式表達抗議：

四個大學生的牌局招引來幾個到處遊走的長髮年輕人圍觀，他們笑著指十公尺外的大樹，說有一家人乾脆在大樹下搭起帳篷，非常新穎的小型帳篷，橘色塑膠皮、橢圓型的小門，掀開門裡面躺著一家三口…那幾個遊走的長髮年輕人趁著橘色帳篷裡那家人熟睡，在帳篷門上貼著報紙，用黑筆調皮地寫著：「珍奇動物，歡迎入內參觀」。<sup>104</sup>

作者描寫這場集體街頭睡覺的抗議，明顯地表達出不嚴肅、不神聖、不戲劇性的特質，甚至參與在其中的民眾也是保持著一種疏離的態度，不是根本搞不清楚狀況、只是來湊興的，就是對於這場抗議運動的期望也沒什麼信心：「在政治面前人的聲音太小了，像用一滴紅顏料滴進海裡，想把海水變紅一樣<sup>105</sup>」。人們與蝸牛行動的緊密性是很低的，雖然也不乏有人期許這場抗議能讓政府正視房價問題，然而是沒有人會將它當作是一種與自身價值、性命相連的「神聖的使命」，是自我理念實踐或展現的場域等，這場蝸牛抗議已經遠離「理想」、「真理」、「人的價值」這些字眼非常遙遠甚至不太相干，所訴求的是在實質層面的政策問題而已。「想到明天睡完覺後所有人又與這個抗爭的話題不相干了，人愈多就愈寂寞<sup>106</sup>」，抗議運動與自我內在的連結已然消逝，民眾於政治中遂顯得疏離與無涉，後現代的懷疑與疏離姿態導向一種無法純粹信仰什麼的寂寞處境。

至於主線的天安門學運，無疑是作者筆力最關注、最用力之處，裡頭除了包含前文所論及的女主角之啓蒙，使得學運有著對自我意識與生命價值的轉折意義，也因為學運的政治高壓背景，與學生的知識份子身分對政治的使命感、所採取的絕食激烈策略，而

<sup>104</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，130-133 頁。

<sup>105</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，147 頁。

<sup>106</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，135 頁。

走向一種和無殼蝸牛迥然不同的運動氛圍：

帳篷旗幟歪倒成一片，滿地垃圾幾乎要淹覆整個人民廣場，到處是哀淒殘涼的景象，最初開始絕食的學生已堅持絕水五十九個小時，絕食一百二十八小時。極少喧嘩，反而靜極了。幾千名學生不支暈倒，痙攣、抽搐、呼吸急促，情況好的人默默地吞嚥著口水，忍受胃部的輾咬、輕輕地呻吟，在地上蜷縮成一團，任帳篷倒垮在身上，垃圾紛亂地吹打。<sup>107</sup>

作者將這樣的壯烈場面描寫不斷地與台北無殼蝸牛的街頭行動做交叉並置，一段北京一段台北，企圖以台北街頭運動的輕鬆和平，襯托出北京學運的沉重與暴力，及學生革命者義無反顧的人格價值。天安門學運雖然著墨最多、用力最深，但是裡頭所寫及的諸如權力的爭奪與理念的衝突，學生領袖之間的分裂與攻擊，理想與戀愛、家庭的衝突等觀點，與其他的學運小說相比並無特出之處，筆法也無甚新意，邱妙津的抒情浪漫筆力用於描寫實際的學運慘烈場景時，卻顯得有點力不從心。這樣的弔詭性及問題，不僅出現在男女主角的部份，在兩場運動的描述裡也是同樣存在，尤其最後兩場運動的結局更顯現出這樣的問題。

天安門學運最後是以官方實施戒嚴，派遣軍隊至人民廣場進行武力鎮壓作結，這樣的流血衝突與畫面感，應該將整場學運的悲劇性與價值帶到高潮點，讓小說裡學運這條線所牽出的啓蒙的必要性，人格與理想、自由的追求，乃至生命的可貴價值性與悲劇的神聖性，都能得到加冕而取得正位與權威感。然而，因為大陸學運部份不論在情節或是對話上都流露出造作、不真實之感，反讓女主角白絮原本想從「詩意田園畫」跳到真實世界裡的用意，變得跳出田園畫不成，還落入另一種小說的「樣板」之中，啓蒙與真理、自由與價值追求，於是也顯得失掉真實感而不可信。

我擠到你身邊，把潘俊壓在你身上的身體搬開，用手為你梳理頭髮，心底竄上一股甜涼的喜在悅——「我不想獨留在這種世界上」，按下快門，總算將你攝進我的

---

<sup>107</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，115-116 頁。

相機，就把美留這裡吧！我的背剛好扎進三枚子彈<sup>108</sup>

西裝男人從睡袋裡爬出，邊結著領帶，邊伸手進另一隻睡袋抓出兒子說：「確實好無趣，我們可以回家看電視了。」…老人把鬍鬚拽到身後打起太極拳：「旁邊這個啤酒肚『人肉秀』還做不夠，還在睡覺？」<sup>109</sup>

如上第一段引文，北京的學運到最後是主角們都中彈身亡，悲劇英雄浪漫式的結尾，而台灣的蝸牛行動則是聚焦在人們繼續日常生活的行徑作結，反轉了群眾運動的嚴肅性，而有了反諷的力道，反而較具創意與效果。

革命悲劇與後現代嘉年華的並置，到最後呈顯出來的卻是有些主客易位，後現代的疏離與虛無姿態，於敘述裡反是較有真實性的。然而整篇更虛無的地方在於，本要「活出真實」的革命與啓蒙理念，因為描述與情節的流於貧乏而失真，意外地落入一種虛假的樣板之感，而讓啓蒙的「追尋真實」觀念，走進虛無的境地或陷阱之中。

## 第二節 性別國度的「真實」開啟

《寂寞的群眾》一書可看作是邱妙津的早期練習之作，除了上節所討論的〈寂寞的群眾〉外，尚有〈哈一啾〉與〈馬撒羅瓦解斷簡〉兩篇。〈哈一啾〉寫學院裡系上的派系鬥爭，與〈寂寞的群眾〉皆可歸入政治小說的範疇，雖然〈哈一啾〉的主題架構寫來較為輕鬆，有些段落反而比〈寂寞的群眾〉來得真實可親，知識、真理產生的權力問題是此篇的主題，但是最後結尾卻出現一位變裝男性，幽默諷刺，也可看到對性別上的本質論與扮演的關注已透出端倪；〈馬撒羅瓦解斷簡〉寫一虛擬國族「馬卡雅族」，馬卡雅

<sup>108</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，161 頁。

<sup>109</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，159 頁。

族只有男性，但是此國族的圖徽「杜綠」卻是半男半女的雙生圖案，女性被隱匿起來，這雖是同志書寫的常用書寫策略，然而也可看出在九〇年代一片追求主體性的浪潮裡，邱妙津心中的主體與國族探問是從「性別」開始，也是其後文學「追求真實」之路徑所在。周芬伶認為這些早期較為寫實的作品說明了邱妙津也能書寫政治社會層面的題材，然而她還是選擇向內探求：「可以看出她也並非一開始就如此勇敢，稱它們為『具象小說』，可以她較晚的『抽象小說』相比對。<sup>110</sup>」，從具象到抽象，卻是從「寫實」走向「真實」的轉折。

〈哈一啾〉一篇寫大學某個系裡，實驗派和理論派的權力之爭，進而探討所謂真理與知識背後生產機制、邏輯的侷限性，或是知識實踐與理論之間的拉鋸和衝突。情節是由實驗派和理論派要爭奪可以「直升研究所」方案的保送名額引發的，實驗派是系上的主流，掌握最多的資源與勢力，主角之一的盧大林是實驗派的信仰者，爲了可以直升研究所每天都待在實驗室裡做實驗，是嚴格照著生活計畫表與實驗進度表過活的人，認爲唯有經由實驗步驟驗證得出的結論才是真理，其他無法經由科學實驗證明或是在實驗過程中被否決的，都不能算是知識或真理：

這條規則是無論何時何地都一樣的哦，它被我證明出來之後就會被所有人公認爲永遠的真理了…每一步你都找不到錯誤、駁不倒的。除了照這樣做，否則你說的任何話，別人都可以從科學立場反駁你，怎麼叫人接受，根本一點意義都沒有。

111

這樣的實證主義信奉真理、知識系統的絕對客觀性，任何無法被實驗證明的皆非真理，是主觀的，會隨著時間被淘汰。而另一位主角張克倫則是反對實驗派的頭號份子，他們幾個反對系上當權派的組了「反科學」的讀書會，但是生活其實過得頹廢又虛無，身體中的反叛因子令他很不能忍受實驗權威的那套真理理論：

科學不是不好，它有它的有效成果，但就是被你們這些人喜歡做權威的奴隸，又喜歡做奴隸的權威，拿它的那套標準壓制別的標準，拿它的知識傲慢別的知識，

---

<sup>110</sup> 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，286 頁。

<sup>111</sup> 邱妙津，〈哈一啾〉，收錄於《寂寞的群眾》，35 頁。

最後自認為是唯一公認的客觀標準，把別的知識消滅得差不多…根本就是新的神權嘛。<sup>112</sup>

張克倫的立場代表了後結構主義以來，對於知識、真理、客觀性的質疑與推翻，也是台灣解嚴後受到後現代理論的洗禮，所普遍存在的「去中心」姿態。然而解嚴後的台灣雖然在政治上和學術思想上都受到後現代理論的影響，而致力於打擊中心論、本質論、任何主體宰制的可能，但是這種「只破不立」的思維卻也可能帶來懷疑、疏離的心態，知識份子的主體與信仰面臨解體危機，不知該何去何從而容易流於虛無主義。

其中帶領反對派讀書會的老師 Dr.陳，雖然帶領克倫為首的幾個學生思考真理與知識的合理與否和霸權問題，但是當克倫運用政治手段想要試圖改變系上的課程規劃、進行權力的爭奪時，Dr.陳卻選擇遠離，不想參與這種推翻中心霸權的「政治實踐」：「年輕熱血沸騰時試過，很快就迷失了心智。即使現在也沒有把握自己有足夠的智慧，使用純粹不傷害別人的方法來達到強迫什麼東西改變的目的，也沒什麼目的是絕對重要的<sup>113</sup>」，實踐當中所可能造成的傷害讓反對派的啓蒙者有所顧慮，寧願不做出改革行動，只甘於播撒自由思想的種子，此種立場也易於令人對應到台灣當時後現代知識份子的一類看法：「許多時候，後現代主義部分地導致了後現代犬儒主義和保守主義的產生，後現代的『去主體』的一個後果恰恰是把主體的權力拱手出讓<sup>114</sup>」，此種看法也跟小說裡反對派學生不能諒解 Dr.陳的態度相同。

然而看似最為激進的改革派份子張克倫，卻又時常流露出一種對於實驗派的某些特質既自卑又羨慕的矛盾心理，似乎愛恨交加，這從他對實驗派盧大林的微妙心態可窺知，大林像是速率固定的圓規般的生活方式，將任何事情無論大小皆按部就班地每件做好，這種「自律性」對照出克倫於生活上的頹廢無能，令其感到屈辱。而到最後他看到要與他競爭直升名額的大林，照顧生病的小白鼠而自己也生病發燒，使他感到自己內在的「空洞性」：

---

<sup>112</sup> 邱妙津，〈哈一啾〉，35-36 頁。

<sup>113</sup> 邱妙津，〈哈一啾〉，43 頁。

<sup>114</sup> 劉小新，〈上世紀末台灣文論的後現代論爭與後殖民轉向〉（《華文文學》第 87 期 2008.04），23 頁。

像有另一個他站在窗外告訴他，他之所以能如此地去傷害別人，主要是因為他什麼也沒用心靈去體會到，不管之於他所贊成或反對的，所以他內在愈空洞他就愈認為自己有能力去否定別人。<sup>115</sup>

在知識的權力爭奪之中，作者卻將小說主題導向了「傷害」與「心靈」，似乎傳達出不論是當權派或是反對派，只要在過程裡造成傷害、失掉心靈的體悟，就只會顯得空洞而站不住腳，知識與權力需要「去中心」，然而自身的立場卻也顯得可悲可議。這場知識派別之爭在最後，克倫揭發系上黑函事件其實是他一手策劃，讓當權派的大老失掉顏面，也看出他從頭到尾根本無意爭取保送生的位置，而大林這個實驗派則自承他交出的實驗結果其實是「偽造」的，嚴肅的知識爭奪戰到最後變成一場鬧劇。而大林那位從未見面的女筆友，竟也是克倫的惡作劇，看似惡作劇的情節，但最後一幕克倫卻是全副武裝、濃妝艷抹地以「真身」出現在大林面前，把信交給他說：「可以去約會了」，此盛重的變裝之舉，也隱隱呼應了之前克倫對大林既輕視又憐惜的曖昧心理。後現代的知識立場主題急轉成性別變裝的曲折表白，彷彿也是愛情追尋主題的開啓。

〈馬撒羅瓦解斷簡〉雖然文筆生澀，可是小說的性別神話架構，與邱妙津後來的女同性愛作品較有關聯，因此是受到較多討論的一篇，可見邱妙津自我的國族打造，是脫離現實地域上的家國疆域，而從「性別」開始，之後的書寫主題走向真實的追尋、主體認同、創傷書寫，都是與性別有關。馬卡雅族的圖徽「杜綠」雖是半男半女，但是馬卡雅卻是一個「純男性」的種族，似乎是無性繁殖，女性是他們的禁忌，有趣的是，男女雙生的「杜綠」狀態其實才是他們原初、自然的狀態，對於女性的想像與需求是天經地義的，但是最高統治者卻將女性隱藏起來、從歷史上消去，宣稱他們種族的「純男」優勢。更詭異的地方，馬卡雅是一個完全禁絕「私領域」的奇特種族，連屬於個人無意識及潛意識作用的「作夢」領域都被控管：

但凡屬於夢力統治的人都是馬卡雅的族人。每到夜晚，潮汐漲到最高點…凡馬卡雅的族人都會入睡。回到各自的岩穴，潔淨好身體…等待夢力將我們領入馬卡雅族人的集體精神之流裡。在夢力中，有一團核心，一般族人不能穿透感應，只能

---

<sup>115</sup> 邱妙津，〈哈一啾〉，44頁。

及於它的周圍，那是「馬撒羅」。<sup>116</sup>

馬撒羅像是萬年國會，與統治者皆跟馬卡雅的历史一樣存在悠久，從政策決議到夢的領域，族人都必須受到監控，不能夠有「私夢」的行為，所以馬卡雅族的「私夢」與「繁殖」的權利被剝奪，而這之間的邏輯是：「私夢」是通往歷史真相的唯一方式，而「私夢」的能力須經由與「女性」結合才能開啓，所以統治階層爲了能專制統治，掩蓋歷史真相、種族來源，所以需將「女性」消滅禁絕，政權才得以穩固。

在統治階層掩蓋、扭曲歷史的真相，將海島視爲復興原本的馬卡雅大陸帝國等情節，暗喻台灣與中國大陸關係的企圖明顯，且觀點無甚新意，於文學價值上仍是性別意識的部分較爲突出。「女性」在小說裡代表著獲取真相與完整夢力的鑰匙，也是種族得以繼續繁殖與新生的關鍵，「杜綠」與馬卡雅族必須與女性結合才能復爲完整或具有生命力的狀態，於此可看到「女性」成爲「追尋真實」或「成爲我自己」路徑的邱妙津文學母題似已成形。然而在小說的最後馬卡雅內戰爆發導致亡國，連唯一僅存的具繁殖能力的女性也被埋在黃沙之中，「杜綠」依舊沒能達成男女共生的願景：

謊言隨著我死。阿敏西真正擺脫夢力得以敘述和死亡。<sup>117</sup>

杜綠雖死，生命力的延續和繁殖美夢宣告正式喪失，然而小說中的敘述者最終得以跳脫出霸權的謊言虛假論述，將真正「敘述」和「死亡」的權力奪回，留下「真實」，這也是後來小說家邱妙津所走向的道路。

---

<sup>116</sup> 邱妙津，〈馬撒羅瓦解斷簡〉，收錄於《寂寞的群眾》，59-60 頁。

<sup>117</sup> 邱妙津，〈馬撒羅瓦解斷簡〉，76 頁。

### 第三節 替身舞台：愛與「真我」主體的雙重辯證

一九九一年邱妙津出版第一本小說集《鬼的狂歡》，在其自序裡，邱妙津自言此書所收的作品可稱之為「抽象小說」，傅淑萍認為此處「抽象」的定義是指，邱以自身的生命經驗為本，化為小說中的主題與意義內涵：「邱妙津所定義的抽象小說，意指以自己的生命經驗為材料，抽象化為小說的肌理與神韻，在此處人生與創作之間錯綜紛然<sup>118</sup>」，可見邱妙津的創作摸索之路，是從描寫社會群眾的具象小說，到轉而向內關注個人精神心理層面與生命困境的抽象小說時，才算是確立其獨特的文體<sup>119</sup>，其後來的書寫策略中的「自傳」或「私」的傾向，也在此書裡始有跡可循。

《鬼的狂歡》所收的六篇小說，有一共通的主軸或手法，即是「分裂」，主角似乎都具有分裂性格：一半「演出」自我意志所設定操控的劇本情節，另一半則是逸出意志，失去控制地墮落頹廢，全由情感面、潛意識面所牽動。超我與本我呈現尖銳衝突，然而「超我」在邱的書寫邏輯裡是有著濃厚的「表演性質」，是過正常生活所需的「面具」，避免也恐懼著「本我」的失控，然而「本我」是真實的，「超我」也是真實的，其「表演性」與對本我的「矛盾」與「恐懼」更是小說真實主題之所在，這些共同構成「與世界絕裂<sup>120</sup>」的創傷書寫。分裂、撕裂勢必會造成傷口，傷口的存在揭示了世界殘酷、暴力面的思考，而傷口的劃下都是與「愛情」的到來有關。

「愛情」是「真實的自我」覺醒而顯露的重要路徑，「真實的自我」又往往是醜陋、缺陷、畸形、魔怪等不被世界常規所容許的那部份，這樣的「真實」定義、成形了獨特且真正的自我，卻又因這樣的自我與世界抵觸，所以一旦真實自我成形，受苦與自卑自恨也伴隨而來。「真實」與「決裂」與「受苦」幾乎是同時發生，皆因「愛」而起：

<sup>118</sup> 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，179 頁。

<sup>119</sup> 周芬伶認為此書的最後一篇〈柏拉圖之髮〉意謂著邱妙津文體的完成，並成為往後作品的基調。參見氏著，《芬香的秘教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，290-291 頁。

<sup>120</sup> 邱妙津，〈自序—抽象小說〉，收錄於氏著《鬼的狂歡》（台北：聯合文學，1991 年），一頁。

因為被告知一批關於我生存條件的密碼，由於這批密碼似乎會冒瀆震怒世界，我無可救藥地被世界單獨畫割出來。在缺氧缺水缺食物的景況下，我的意志愈來愈薄弱，精神病毒蔓纏藤結，只能靠讀和寫跟自己對話勉強生產一點熱量。<sup>121</sup>

這會冒瀆世界的「密碼」，後來當然就知道邱妙津指的是自己的女同性向。在《鬼的狂歡》裡，「愛情」貫穿六篇小說，雖然故事情節不同，可是主角的問題與困境都是相同的：愛人障礙、性愛恐懼。羅位育為邱妙津寫的序裡即寫道：「邱女子以作者身分在小說中所提拔出來的人物大抵是屬於邱妙津部落，幾乎是全面效忠邱妙津的…或許那些人物恰是邱妙津某種性格的延伸<sup>122</sup>」，這些擁有分裂性格的小說人物可看做是邱妙津的替身（double），藉由這些替身們所搬演的「戲中戲」，曲折自白其人生、性格裡無可避免的「演戲」之虛偽性，及導致此虛偽性的背後扭曲之因，這樣「自曝假面」以達「真實」的書寫策略，與三島由紀夫《假面的告白》相似，然而邱妙津小說人物的自恨、罪感與瘋狂都遠多於《假面的告白》，這也是邱於文學上想告白的主題之一：受苦。

對於「表演性」的自白，以〈臨界點〉和〈囚徒〉最明顯。〈臨界點〉的主角擁有歪嘴和潰爛的香港腳，然而在他的邏輯裡，代表缺陷的「歪嘴」和「香港腳」才是特殊的自己、真正的自己：

只有我的歪嘴才是我，二十多年了，每個日子都是為了告訴我這件事，歪嘴在等我長大跟它結為一體，我是屬於它的…我想加入快樂自在的人群時，歪嘴會告訴我，它不喜歡被看到；別人因太快樂自在而忘了我的歪嘴時，我沒辦法從他眼裡看到我<sup>123</sup>

主角將「歪嘴」和自我緊密地連結在一起，如此一來別人即使看見他身體的缺陷而不安時，他可以將之反轉成「這樣才是正常」而不為別人的反應受傷，以抵禦外在對於自身缺陷的任何目光，及目光中藏有的評斷，此時主角乾脆將「歪嘴」當作面對世人的面具，以防真實自我被觸碰而受到傷害。然而愛情的到來卻打破了這樣的防衛機制，有一個女

<sup>121</sup> 邱妙津，〈自序—抽象小說〉，一頁。

<sup>122</sup> 羅位育，〈堂堂邱女子手中的紙飛機〉，收錄於《鬼的狂歡》，四頁。

<sup>123</sup> 邱妙津，〈臨界點〉，收錄於《鬼的狂歡》，4頁。

孩無視於他的缺陷「歪嘴」而愛上他，使他原本的防衛系統大亂，於是他發明了另一套方法：扮演，以拉開與女孩的心理距離。他扮演著女孩的「地下情人」角色，這個情人角色是「假裝」、「扮演」的，以保衛真實的自我、避免與人近距離接觸：

我實在驚異於自己扮演情人的天賦及隱藏真實人格的精確技術……我僅能戰戰兢兢地在旁提醒「他」該做什麼、該怎麼做，眼巴巴地擦拭自己的口水，將自己穿筋鎖骨地鍊住，實體的自己怎禁得起如此的碰觸—原是被人一摸就要痛的。<sup>124</sup>

然而真實的自我不管怎樣鍊住，還是會因愛情的引力將之吸出，與情人接觸而引發「痛感」使之受苦。小說最後女孩吻了主角的歪嘴時，「歪嘴」的自卑意識全部湧出而使他逃離，愛情之吻代表「歪嘴」的全然被接受的可能性，缺陷在愛情裡竟可以變成「非缺陷」，然而於愛的此刻，主角的自我缺陷意識卻強大尖銳起來，使他逃離愛情，「我是歪嘴」的負面意涵與攻擊性無法閃躲與迴避，真實自我被接受的同時，真實的自卑、醜陋面卻讓自我真正意識到，而開始受苦，所以爲了免於受苦，只好逃離自卑自恨意識的引發物：愛情。

「逃離愛情」的主題在《鬼的狂歡》裡一再重複出現，連外貌沒有殘缺的小說人物也會演出這樣的劇碼。〈囚徒〉、〈離心率〉、〈鬼的狂歡〉、〈玩具兵〉中的男主角們雖然沒有外表上的缺陷供他們自卑，然而卻仍然各有各的問題，這樣導致與世不容的難題轉變爲心理層面上的著墨，他們對於愛情的親密關係都擁有障礙，受了情愛的吸引卻又戒慎恐懼，然後只要與心愛的人進展到「性」關係時，就會有災難發生，不是主角發狂，便是有人自殺，彷彿是天譴的定律。〈囚徒〉的主角李文直接有著分裂人格，在與神秘的病因：叫「慧」的女人分手後，李文就一分爲二，一個進入職場、努力扮演人世的成功者的角色，另一個則是忘不了慧而自甘墮落、夜夜買醉的酒鬼，跟〈臨界點〉一樣主角都擁有一明一暗的分裂面，也與歪嘴相同，李文恐懼愛情是因為在真愛裡他會看到「真實的自己」，而這個真實，是主角自卑而極欲逃離的自我：

我能去愛別人卻僅僅像扮演一個短期的角色般，但是回到愛慧裡面才真正扮演自

---

<sup>124</sup> 邱妙津，〈臨界點〉，7頁。

己…雖然這是一樁微不足道的愛情故事，但是我卻曾於愛她當中感覺到如何強烈的自我存在<sup>125</sup>

其實我流浪的真正原因是因為我無法接受我自己—那個身上流著淫穢的血、乞討不到一點愛的真正自己。我必須孤獨就是因為我害怕從愛人身上看到那個真正的自己。<sup>126</sup>

在〈囚徒〉裡主角缺陷的設計改為對自我成長背景的創傷所遺留的心理缺陷，李文認為自己污穢、不被愛，是源於一位性生活放浪的母親所致。愛情總是使邱妙津筆下的替身們的「真我」揭露，使主角意識到那個擁有「致命缺陷」的我自己。愛情一方面讓主角可以不必再戴著假面演出，能做真正的自己，但另一方面這「真正的自己」又是自己所無法接受的，因此感到痛苦，兩相權衡下，主角往往為了逃離在自己眼中那個充滿缺陷與醜惡的「真我」，就只好逃開那個會讓「真我」現身的主要且唯一路徑—「愛情」。

「性」在一段情愛關係裡總是一個重要的轉折點，然而在邱妙津的文學邏輯中，「性」近似一種詛咒，是使愛情突然中斷或發生障礙的重要關鍵，對於性愛的焦慮是一致的，〈臨界點〉的歪嘴無法與情人作愛，〈囚徒〉的李文究竟做了沒，寫法模糊看不出來，到〈鬼的狂歡〉中的醒陽則是明確地寫出主角與一起從孤兒院出來的女孩發生性關係，可是卻：「她十七歲生日隔天就死了，說一句我只能是她哥哥，自己殺死自己，因為生日那晚我睡了她<sup>127</sup>」，對於「性」的恐懼與障礙所產生的狂暴後遺症，這次轉而由「愛人」發病。〈鬼的狂歡〉因此是一個轉折，主角已經不再因害怕「真我」而逃避性愛，但是「性」發生後，不能承受、拒絕的人反轉為「情人」那一方，此時醒陽的問題不再是拒絕真實自我的揭露而逃開愛情，而是因為「愛人的死亡」所導致的：於「性」上的被拒絕，以及尋找「真我」路徑的消逝。愛人死後，醒陽覺得一切像是謊言虛偽而不真實，所以他要做的事情是從二十歲起開始等待「真實」：

藍毛也說我所等待的只是空洞的軀殼…忍受，是為了等待真實；而放棄忍受只是

<sup>125</sup> 邱妙津，〈囚徒〉，收錄於《鬼的狂歡》，35-36 頁。

<sup>126</sup> 邱妙津，〈囚徒〉，42 頁。

<sup>127</sup> 邱妙津，〈鬼的狂歡〉，收錄於《鬼的狂歡》，100 頁。

較直接的等待法罷了。因為死亡是唯一真實。<sup>128</sup>

在愛人的眼中主角們才能看到真正的自己，所以當愛人消失時，真實也隨之破滅，此時的唯一真實，就只剩下「死亡」。如果說在〈鬼的狂歡〉裡，醒陽與情人原本完整美好的伊甸園生活因為「性」而被驅逐、破碎，那麼〈玩具兵〉講的也是同樣的主題。〈玩具兵〉的主角麥傑原本與一群男女共五人合住在一間小屋裡，雖然有著錯綜複雜的情感糾葛，然而五人仍維持著「完整」的生活狀態，直到主角有天喝醉酒強暴了其中一個女孩，伊甸園便宣告破裂，再也回不去原初的狀態。從此五人都必須各自帶著傷害，孤獨地獨自在世界上生存，並且說著：「我們不該長大的，長大使我們和最愛的人分離<sup>129</sup>」、「長大也使我们懂得了自己的限制和世界的規則<sup>130</sup>」，此時本來因為「性」的問題所產生的破裂、分離，突兀地又與「長大」牽連在一起，這裡的「長大」應是意指男女之間性欲的宰控力量，與世界律則、特別是「性別」對於人的劃分，所導致「完整」破裂的分離。也可說是因為「性」的到來，「性別」的意識就驟然跳出，壁壘分明。〈玩具兵〉的麥傑因為「性」而被伊甸園逐出，這次不僅是自我無法接受而逃離，還隱含了因世界的「限制」與「規則」之壓抑與拒絕，而離境流浪。

《鬼的狂歡》是依照寫成時間的先後為序所排列的，第一篇〈臨界點〉寫於一九八八年，最後一篇的〈柏拉圖之髮〉是一九九〇年，多數研究者將〈柏拉圖之髮〉視為邱妙津文體邁向成熟的重要之作，是邱妙津同志書寫的起點，也是與「真我」要正面交鋒的第一步：「作者清晰有力的筆觸，寫出性別的穿梭與互換，這種『逆轉』讓她找到書寫的自由，也獲得小說家的名號<sup>131</sup>」。〈柏拉圖之髮〉寫女女之戀，之前五篇小說中曾出現的書寫主題，或說主角們的「真實障礙」，在此篇裡終於有了更為清楚的輪廓。寫掉入愛情的表演性手法是一致的，主角是一位女性小說家，受到出版社老闆的鼓吹，花錢買下從事特種行業的寒寒，要進行一次「男性經驗的實驗愛情」，所以寒寒將小說家的長髮剪掉，使小說家扮演男人的角色，結果就跟其他幾篇一樣，總是變成假戲真做，然

<sup>128</sup> 邱妙津，〈鬼的狂歡〉，101 頁。

<sup>129</sup> 邱妙津，〈玩具兵〉，收錄於《鬼的狂歡》，122 頁。

<sup>130</sup> 同上註。

<sup>131</sup> 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，290 頁。

後越演越烈。邱妙津小說裡所呈現的愛情邏輯似乎都有著「表演」、「扮演」的性質，〈柏拉圖之髮〉不只要「假裝」愛上女主角，這回還得「假扮」男性，性別的扮演起初是一場遊戲、是情趣，等到雙方情欲滋生、落入愛情的陷阱時，「性別意識」所包含的異性戀愛情模式，突然將純真愛情進行切割，女女之愛無例可循，於是寒寒堅持「女女」模式應該要「純精神」，小說家雖渴望精神與肉體的雙重結合，但是性別問題使她產生混亂與焦慮：

我和她之間有一堵石壁，是全世界的男人…身為一個女人要去愛另一個女人，椎心刺骨地卑微，不知道自己究竟能給她什麼的卑微感如影隨形<sup>132</sup>

不敢想像寒的身體，一想到，「痛苦」兩個字就浮上來，心都萎縮了…我原來是誰被粉碎成碎片，我完全找不到自己在男性和女性座標中的位置。<sup>133</sup>

這次主角們面對愛情、尤其是性關係時，所產生的「真實自我」障礙不再是因外表或心理上的缺陷，而是因為這段戀情是「性別」所劃定的禁忌關係，在〈鬼的狂歡〉裡也有類似的配置，女孩認定與主角是倫理上的兄妹關係，所以與主角發生關係後便隨即自殺，是因亂倫禁忌產生混亂。愛情使得「真我」主體得以成形、浮現，然而這樣的特殊主體一旦揭露即與世界發生抵觸，與世界產生分裂，「真我」於愛情裡渴望做真實的自己、毋須再扮演，卻又時常因自己或情人對「真我」主體與世俗角色的不符與出入，感到自卑與欠缺，故又對角色與扮演無法丟棄，時時眷顧，卻是越演越破綻百出，角色功能失去彈性而僵化，連帶主體與愛情也發生問題，主體會再去編排新的角色目錄，以求主體和愛情都能獲得保全而致昇華。這是後來邱妙津人生與文學所希冀走向的道路。

---

<sup>132</sup> 邱妙津，〈柏拉圖之髮〉，收錄於《鬼的狂歡》，144 頁。

<sup>133</sup> 邱妙津，〈柏拉圖之髮〉，146 頁。

## 第四節 離心率：家庭與社會世俗生活的剝離

羅位育在為邱妙津的第一本小說集《鬼的狂歡》所寫的序中，頗為精準地指出了邱妙津小說的諸多特質，如不關注外在世界、集中在人物內在的精神心理描繪，角色性格不注重客觀真實性的形塑，人物幾乎都是邱妙津自我某些性格部分的延伸展演：

一種幾乎扭曲了生存的方法而不為世容的性格，（這就是邱妙津之所以為邱妙津的小說）但他們甘之如飴。我們可以說，他們甚至有某種紙飛機性格的一拚命掙離大地，只要衝向天空就是和世界的決裂…這些人物各自有各自的難題要打發，卻又因為這些難題的虛無性格誘使他們共同表現了某一種世界觀—放棄了深情凝視世界的眼光，不了解也不妥協。<sup>134</sup>

邱妙津在「書寫真實」的文學企圖心之下，所逐漸形成的書寫策略即是「內在」與其自言的「抽象」。《鬼的狂歡》可看作是邱妙津邁向「真實」美學的初步階段，在這本小說集裡，她的「真實」書寫除了上一節所談到的愛欲與真實自我的拉扯辯證之關係外，另一項顯而易見的特質就是「和世界決裂」的文學邏輯展現。這樣的書寫邏輯割捨掉外在實際層面發生的細節描寫，專注於人物內在的心理受苦而扭曲的精神狀態，因為是短篇，所以尚未發展完全在長篇小說中那種以心理分析式的文學邏輯，來書寫在這種邏輯世界觀展現下的「真實」世界樣貌為何。雖是自言「抽象小說」，然而故事情節與人物背景的設定，還是較與自己的生命經驗保持距離，如主角大部分是男性，有的還是在工廠工作的工人，不同於後來兩本長篇所採取的「私書寫」方式，然而情節的鋪排，還是可以看出某些價值觀邏輯的一致性，「和世界的決裂」顯現了小說性質的內在風景美學，另一方面的「虛無性格」也可看到邱妙津文本裡所具有的，對社會尋常價值或生活方式的抗拒與剝離。

〈離心率〉是以台北市公車經過的站名來連貫全篇的架構，站與站之間的時空敘事

<sup>134</sup> 羅位育，〈堂堂邱女子手中的紙飛機〉，四-五頁。

是割裂、不連續的，回憶與現在交錯出現。主角阿志是一個只有高中文憑、二十歲就離開家鄉到台北的塑膠工廠工作的男子，他雖然成績優秀，卻爲了分擔母親的經濟重擔以及能讓弟弟繼續升學讀書，高中畢業沒多久即帶著弟弟上台北謀生，中間主要交錯敘述著主角阿志在工廠裡原本擁有改革、升遷的機會與抱負，卻屢次遭到背叛跟陷害的際遇。〈離心率〉的主角在《鬼的狂歡》裡頗爲獨特，他是相對壓抑而尚未臨到死亡或瘋狂、失序邊緣的人，阿志肩負著家庭責任、經濟壓力，有才能、有認真想改革現狀的實際作爲，但卻總是不從人願，在台北這個都市十幾年，卻是一無所成：

從 20 歲帶著高中文憑上台北起，為了嚙斷這張網，從一個缺口衝出，當一個可以不被強裝進別人打造好容器裡的我，我的利牙磨鈍了…屬於台北市任何的遊戲規則，和存在物的脾性，即使我再操作過一百次，再如何撫觸過它的細緻紋理，仍然只是被遊戲規則所操縱，被它的脾性所愚弄。永遠沒有我確定可以擁有的空間<sup>135</sup>

對於城市的疏離感源自異鄉人的不能融入，也與無法充分發展自我能力有關。主角阿志雖然學歷不高，卻有著理想抱負，並不想要遵循這個社會既定既存的規則行走，不甘屈居下層工人位階，總是提出許多想法、策劃或改革方案，但是此種性格也容易招來猜忌與背叛，所以遭到上司的壓制與警告。主體在這樣的都市裡找不到自己的定位與生存空間，即使想突破既有的框架與規則，卻還是被規則所侷限與操弄，沒有自我之感。

此篇小說可以看成是以「台北」做爲一種現代社會律則的象徵，而對此既定律則的意欲流浪、叛逃或回歸。擁有既定行進路線的公車站名則是這律則的生活層面的實際顯現，主角就在這樣的固定律則、路線之下，試圖逸出被人制定的常軌模式。〈離心率〉的「離心」之義，有研究以女同志的空間書寫角度，認爲其要遠離的「中心」可能指的是「市中心」或「異性戀中心」：「作者傾向由自身的私密記憶出發，再現出有別於一般地圖的新地理想像，一步步偏移霸權中心，因此〈離心率〉一文試圖遠離、偏移的『中心』，可能指的是市中心，更可能是異性戀中心<sup>136</sup>」。市中心或霸權中心似乎較解釋得來，

<sup>135</sup> 邱妙津，〈離心率〉，收錄於《鬼的狂歡》，52-54 頁。

<sup>136</sup> 吳佩玟，《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》（國立中央大學中文所碩士論文，2011 年），63 頁。

至於異性戀中心，若不考慮邱妙津後來的女同書寫，單就此篇而言則比較無跡可尋。想要偏離的「中心」，其實也包含了家庭、責任、道德倫理、工作等現代社會的中心價值觀，阿志身為單親家庭的長子，與母親、弟弟的緊密連結卻像是令其生命不自由且壓抑沉重的原罪一般：

我是媽媽唯一可以依賴的男人，我的責任是背上要背起她和阿義。一層層的我在剝離……我既是冷冷置身於這放映之外，彷彿正在發生剝離的與我無關；又是準確地存在於剝離的核心之中，連續的灼熱痛感真實地在我肉體上產生。原來我可以把我背上這兩個人，我的責任、我背上的肉瘤，如此剝離開；原來我可以把世界一直與我相連的臍帶，這樣裁剪開。<sup>137</sup>

「家庭」元素的書寫在邱妙津的文本裡一向是很缺乏的，從此篇裡更可以看到家庭對於一個人的限制與束縛。家庭的親情關係有如背上的肉瘤，主角所經歷的「離心」狀態，是一種正處於與家庭責任、親情之間的繫結發生剝離的核心裡，然而主角對於這樣的剝離是矛盾的，一方面雖會感到脫離家庭羈絆束縛之後的輕鬆和自由，但卻也對自我在切割掉家庭這個唯一於世的牽絆、連結之後，自己還能擁有什麼感到茫然，所以產生一種離心的虛無狀態。離心，既是遠離束縛限制自我的價值中心，同時也是遠離「自我之心」：真實的自我與生命狀態。所以「離心」狀態並沒有導向自由或解脫、走向真實之義，而是一種「沒有終點或回歸的流浪<sup>138</sup>」。

在《鱷魚手記》裡也可看到此種要與家庭的牽絆切開來，以取得自由的思考邏輯：「對他們總是有愛，也有起碼被接受的需要，所以要很勇敢地把自己和他們分開，否則一臨到要拿對他們的愛和需要作本錢，換得自己的自由時，就會在衝突的刀口上退卻下來<sup>139</sup>」，可見自由與真實生命的取得，非得與家庭、家人做某種程度上的切割與分離才行。

邱妙津對於傳統的俗世生活的觀念與價值是不滿與抗拒的，在其日記裡也往往書寫

<sup>137</sup> 邱妙津，〈離心率〉，68 頁。

<sup>138</sup> 邱妙津，〈離心率〉，57 頁。

<sup>139</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》（台北：時報文化，2003 年），83 頁。

到被生存於社會中應具有的，如一份正常穩定的工作、規律的生活作息所困擾，社會生活的不適應，讓邱妙津的文本具有意欲遠離、剝離一般世俗社會定義的價值觀或生活模式：

「世俗生活」要求的是一種被動、倫理道德的「忠誠」，如我的父母，你的父母都活在如此的一生，努力在「世俗生活」裡做個標準合格的人，但是配偶本身除了外圍世界的關連外，內在本身兩人之間的關連可說是很淺很少的…如果你因此說我是「非世俗」的人，沒錯，如此的「忠誠」與「世俗生活」對我確實沒有意義，我確實不慾望這樣貧瘠的生活與靈魂。<sup>140</sup>

在《蒙馬特遺書》的這段話裡，「世俗生活」與「內在」是對立起來的，世俗生活代表了被動、被外在世界制定好的生活模式與價值標準，而這是邱妙津所不願意而抗拒的，因為在其文本裡渴望的是一種內在藝術生命的打造。所以不僅〈離心率〉表現出對於在社會上謀求、從事一份穩定工作而以此實踐生命的灰心，在《鬼的狂歡》的其他篇裡，對於所謂「世俗生活」的書寫也是興趣缺缺，全都專注在內在心理的痛苦與衝突。〈離心率〉已經算是邱妙津作品中少數以工作和家庭為題材的作品，展現出來的卻是意欲剝離家庭的親情束縛，以及對於依循世俗價值要求、於社會上自立生存這件事的心灰意冷。為了對抗世俗要求固定、同一的價值觀，邱妙津連帶地否定掉依此價值觀所建構起來的家庭與工作、社會世俗生活，專注地朝向「內在真實」的主體生命建構之路而去。

---

<sup>140</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：印刻文學，2006年），27頁。

## 第四章 新世界的構成一

### 愛欲主體形構的生存危機

邱妙津的第一部長篇小說《鱷魚手記》裡，有一段主角拉子與男同志友人，在描述自己最初發現自我的同性戀欲時的心理內在風景：

欲望就是從某個孔竅流出來這種事實，誰也阻擋不了。我們卻要被欲望教育去面對新世界的構成，面對不了就是死…連自己對自己認識的根源都被崛起。既挫折身為人的根源感，超出估量範圍的回過頭來，把原先的元素攪進新的構成比例中，眼前要行走下去的變成「新世界」。<sup>141</sup>

對於自身的同性愛欲，一經揭露，原本的舊世界便不復存在，但也並非全然未知、充滿無限可能的新大陸，而是帶有舊世界元素，與新的欲望元素共同形構而成的「新世界」。若沒有舊世界的道德倫理律則所做的區分劃線，同性愛欲的意識也無從產生與存在，「新世界」象徵著被律則、禁忌所區隔出去的場域，因為與舊世界抵觸，新世界隨之產生，且帶有舊世界「犯罪、非人」的流放印記。

若先不看同性戀議題，《鱷魚手記》是一則大學校園的愛情故事，關乎青春、啓蒙與成長，成長的轉折點落在愛情事件，大學時候青春徬徨並且充滿各種可能，是人格形塑的重要時期。而邱妙津與其同代人，大學正好又面臨解嚴後新舊價值的劇烈交替期，賴香吟即說過：「很抽象地說，那時台灣轉型的姿態，或許和我們當時的青春徬徨很相近<sup>142</sup>」，當時不僅正是青春學子的邱妙津輩在養成主體與人格，而是整個台灣社會也在

<sup>141</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，122 頁。

<sup>142</sup> 張望，〈只是一封信〉，《自立晚報副刊》1993.11.30，19 版。「張望」為賴香吟 1993 至 1994 年在《自立晚報副刊》書寫一系列散文時所用的筆名。

重新組構自己的主體性。邱妙津筆下拉子的「新世界」構成期，正處於這樣的時代、這樣的年紀，然而她的構成新元素，最重要的，當然是同性戀問題，遭遇到這個新世界與生存於這個新世界的，即是同志主體。

《鱷魚手記》採雙線敘述，以第一人稱寫成的拉子手記和鱷魚寓言，彼此補述，手記部份寫同性情愛之間的心理曲折、折磨糾結，鱷魚則是被社會大眾追蹤監控、無處可躲，沒有生存空間也無法繁殖，瀕臨死亡與絕種。歷來研究多肯定邱妙津以鱷魚的怪胎式展演所展現的女同對於社會的控訴、反諷力量，但是鱷魚若是用來象徵女同在社會裡所受到的處境，邱妙津筆下的鱷魚卻是從頭到尾只有一隻，從沒遇見過另一隻鱷魚，且還在小說的最後自焚，此孤絕幾近滅亡的情節佈局，劉亮雅認為這與女同長久不被社會大眾所看見、被排拒在象徵秩序之外有關，而死亡與同性戀的連結則反映出女同所承受的壓力之巨大：「拉子真正的目的卻是要和令她將自己看成怪物或鬼魂的異性戀體制算帳<sup>143</sup>」。然而這樣的生存絕種危機，除了外在異性戀中心的壓迫因素外，更與邱妙津獨特的愛欲邏輯有關，以下試以《鱷魚手記》來論述邱妙津書寫裡，面對「新世界」所展現的主體危機與孤絕困境。

## 第一節 愛欲與絕種的雙重練習

「鱷魚」做為邱妙津筆下的女同象徵，其意義歷來多已有所研究，大部分的看法多與劉亮雅引用賽卓薇克（Eve Sedgwick）的「怪胎展演」（queer performativity）理論見解相類似，將社會加諸於女同身上的污名與羞恥感，轉化為驕傲的自我展示，藉此生產

---

<sup>143</sup> 劉亮雅，〈鬼魅書寫—台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，收錄於氏著《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》，305 頁。

出意義和主體性，具有顛覆和嘲諷異性戀本位中心的積極作用<sup>144</sup>，鱷魚段落呈現象徵了一九九〇年代早期女同身處的敵視環境。然而鱷魚在小說的最後仍然走向死亡，這樣的結局可以反射出其控訴與受害的力道之強與激烈，但另一方面也意味了拉子／鱷魚內化異性戀體制之深，突破不了自我認同的荒謬之牆，而走向了滅亡。拉子的憂鬱自苦形象，與鱷魚的選擇自焚，是控訴社會迫害與暴力的結果，但也是生命內在的孤絕痛苦之境。

有研究以空間理論來重新看待邱妙津小說中女同主體與空間的互動象徵意義，他談到邱妙津小說裡「T 婆空間」的特質時指出，敘述者 T 習慣將婆從自己的世界劃分出去，T 空間具有「拒斥婆空間」的特性：

在邱妙津的文本中，更為複雜的是，「婆」空間也被劃分進入「正常的／好的」性空間當中，位於與異性戀體制共構的一方…敘述者將自己「黑暗的巢穴」與「婆」空間區分開來，拒斥婆，而後自己在自己的空間中療傷懺悔成了一貫的敘事基調。<sup>145</sup>

此研究認為婆的外型善於偽裝，辨識性不高，婆空間因此具有穿越性，可穿越異性戀與同性戀之間，這讓拉子感到不安，其焦慮不僅來自父權的宰制，也來自婆空間具備穿越陰陽兩界的特性，而使 T 有被婆背叛與拋下的潛在不安。其實這樣的愛欲邏輯在《鬼的狂歡》時早已表現出來，到《鱷魚手記》裡才進一步揭曉這樣對於女主角的推拒情結可能源自於同性愛欲的自卑自恨。

水伶的出現讓拉子的愛欲主體成形，《鱷魚手記》以主體與認同的角度來看，實是一則愛欲主體的「新世界」接受史與構成史。從《鬼的狂歡》開始，主角都是經由愛情意識到那真正的自我，而真我通常是醜陋與非人的，對於此種真我，主角既想逃避又深知此是唯一的「真實」，到了《鱷魚手記》時，講的同樣是在愛欲裡頭的矛盾掙扎，而主體的形構論述更趨明顯，戀人是邱妙津文本裡通往「主體形成」的路徑，此主體於是愛欲主體、同志主體：

<sup>144</sup> 參見劉亮雅，〈鬼魅書寫—台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，298-299 頁。

<sup>145</sup> 吳佩玟，〈放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現〉，37 頁。

你像是一個讓我揭現自己的場域，對你的愛戀愈深固，我看見自己怪物的猙獰面貌愈多，從前把自己捆縛住的繃帶一卷卷拆開後，裡面怪物的實際樣子超出想像太多…不知道那是自我發現，還是自我形成的曲徑。總之，我逃跑了<sup>146</sup>

在第一手記裡，即寫到這根據日記寫成的八本手冊是「我成爲我的分解動作<sup>147</sup>」。經由愛情所意識成形的愛欲主體，因爲女女的同性戀欲，使得此愛欲主體觸犯了異性戀中心體制的禁忌，而撼動了主體是否爲人、是否正常的存在危機，此唯恐引發「非人」爭議及可能性的愛欲主體，因此成了「我成爲我」最主要的主體構成，顯然犯忌的愛欲主體，一躍成爲生命攸關、爲人資格的檢驗場域。邱妙津文本的主體構成史因此瀰漫了濃厚的死亡氛圍，愛欲主體敘說非人／怪物的創傷，試圖控訴並揭開此非人印記，而能復身爲人，安頓及接受這樣的主體存在。同性戀愛的愛欲主體一經由戀人之徑揭開與撕裂，就隨即與異性戀本位主義的律則抵觸，這律則將同性戀欲之人拋出「正常」領域之外，戳上「非人／怪物」印記流放，於是自我一意識到此愛欲主體，下一刻所面臨而來的即是「新世界」。「新世界」不僅是罪人／非人的流放地，也意味著一個新視野，不但要以此同性戀愛的愛欲主體與未來形構新的關係，也用此愛欲主體重新省視過往的舊世界與舊關係。所以在同志書寫裡，「家」與「國」的內容物往往不再明顯，他們的國度是用來置放愛欲主體，傳統倫理體制下的「家」是跟同志的愛欲主體相背離的：「家是那張藍皮的金融卡，沒必要回家<sup>148</sup>」。

《鱷魚手記》裡有一段寫鱷魚做的「獅、虎、豹的繁殖之夢」。在鱷魚做的夢裡，獅、虎、豹雖同樣身爲凶猛的動物，可是牠們卻是一隻又一隻、一隻又一隻地繁殖下去、越來越多，相較之下，無性的鱷魚至始至終都只有一隻。鱷魚渴望能遇到另一隻鱷魚，所以去參加聚會，然而直到小說結束，它仍然沒遇到，更糟的是，最後鱷魚竟然還自焚，此絕種的書寫設計也透露了邱妙津文本愛欲主體的孤絕邏輯。

愛欲主體藉以構成的戀人、理想的兩人世界，在手記裡只佔了一小部份，拉子與水

<sup>146</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，153頁。

<sup>147</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，36頁。

<sup>148</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，14頁。

伶真正在一起的時間算算不超過半年，其餘的是大段的避不見面與推斥拉拒，「戀人的不在場」或不在身邊，是整本手記的主要背景，稍晚的《蒙馬特遺書》亦有此特色，這似乎是邱妙津文本常見的愛欲邏輯之一。就如前人研究所指出的，在邱妙津的文本裡，「T」空間具有拒斥「婆」空間的特色。只有T（拉子）獨自一人在面對著異性戀社會所造成的歧視與傷害，而婆（水伶）並沒有遭到這些挫傷，同性戀情雖是由兩人所共譜，可是在這段同性愛欲裡，突變成爲怪物、怪胎主體的卻只有拉子一人：

之於你，愛上女人是件自然的事，如同愛上男人，你不相信有悲劇更不願承認眼前有不幸在等著…你眼中的平凡幸福，使我被判必須孤獨地承擔屬於我們共同命運的重量。雖然愛情在我們之間產生，但我們經驗著剖開的兩半。<sup>149</sup>

畢竟你和我性質不完全相同，你仍是個社會蓋印之下的正常女性，你愛我仍是以陰性的母體在愛，你的愛可橫跨正常的男性…在我們的關係裡質變的是我，是我被你撕露陽性的肉體，而從人類意識核心被拋出一個質變的我<sup>150</sup>

在這封拉子寫給水伶的自白信中，交代了她自我愛欲主體的接受過程，這個「愛女人」的愛欲主體是她自己的生存情境和苦難，質變的愛欲主體使她自覺像是「怪物」，而自戀人身邊逃離，同時又因戀人並沒有質變，隨時都有可能拋棄她而回到「正常／男性」的範疇內，使她恐懼被拋棄而更加速逃離。但是這種逃離戀人的策略並沒有奏效，並不能令她復身爲人而解除生存危機，反倒讓她更趨近死亡。在生死存亡之際，愛欲主體忽然克服了危機，原因是醒悟到唯有戀人是愛著並接受自己這樣的愛欲主體：「家人雖然愛我，甚至能爲我犧牲一切，但那個我不是我，任何人也愛不到我，痛也不會止，唯有你是與我的心理病痛相連的<sup>151</sup>」，戀人的接受性將她自死亡邊緣拉回，令她對自我愛欲的恐懼退卻，又回到「生」的這一邊。然而卻又爲時已晚，戀人已經另有對象，新對象依然是女生，可見戀人始終並沒有如拉子所希望的「重回正常的那一邊」，戀人是同她一樣的「愛女人的女人」，但是戀人並未「質變」，沒有領受到「非人／怪物」的印記，戀人最後的精神崩潰純粹是由於愛她至深而無法接受拉子單方面的愛情中斷。

<sup>149</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，150-151 頁。

<sup>150</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，155 頁。

<sup>151</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，148 頁。

在拉子的觀照下，除了自己，其他的女人似乎都帶有另一個「可以接受男人」的次元，例如吞吞與至柔之後都各自與男性交往，後來跟拉子交往的小凡從頭到尾都只是愛著她的未婚夫，這些女性都有靈肉二分的傾向：靈性嚮往女人，肉體又渴望男人，與男人在精神心靈層面都無法達成溝通。她的男性友人如夢生和楚狂，夢生只有過楚狂一個男性戀人，其餘交往的都是女人，其雙性傾向與吞吞、至柔較為相同，楚狂則似乎沒跟女人有過關係，與拉子是同道中人，所以拉子與他都有要「面對新世界的構成」的問題。在「新世界」裡的愛欲主體是同性戀欲，只欲同性，沒有穿梭在兩性之間，無法復回到舊世界的「正常」範疇之下，然而在新世界裡的同伴沒有女人，只有楚狂這位男同志，他在最後也是精神崩潰，新世界走不下去換成瘋狂世界。奇怪的是，戀人水伶在小說裡從頭至尾也是同性戀欲，並沒有「男人次元」，卻也被拉子歸類為不是在新世界行走的人，水伶在戀愛中的快樂使得在新世界悲劇裡的拉子很寂寞，新世界的不幸與悲慘，戀人是完全無意識於此的。戀人的愛欲主體並沒有重新組構，也就沒有「新世界」的接受問題，戀人並不存在於此。

鱷魚段落的寓言書寫如果是拉子愛欲主體的象徵，除了可知的恐同症社會對其排斥恐懼所造成的傷害與生存空間的萎縮之義，也可觀察到主體的愛欲與生存情境之間的鍵結隱喻關係。鱷魚在文本裡是用無性別的「它」來指稱，去性別化的鱷魚代表了愛欲主體「性別—性向」的無法定義，想用異性戀傳統的「性別—性向」模式來指認、描述愛欲主體的內容物是失卻作用的，鱷魚的「它」既是去性、也是非人非獸的，人或動物具有性別、繁殖性與群居性，邱妙津筆下的鱷魚消除了這些特質，沒有同伴，亦沒有自己的地域空間，到最後是躲在茶藝館的地下室生存：

鱷魚只有在穿上人裝時，才敢看著我說話，在地下室時它大都沒穿人裝，所以每當它要跟我說話時，它就對著攝影機 V8 的鏡頭說…

「鱷魚，你想你會不會生殖？」

「我怎麼知道？我又沒碰過另外一隻鱷魚。」<sup>152</sup>

鱷魚的獨角戲與拉子的大學愛情生活有著落差，拉子的情人與朋友在以鱷魚為象徵的愛欲視野裡都是不存在的，在拉子的精神象徵世界裡，似乎沒有人跟「它」是同個品種的，鱷魚從來沒有遇見過另一隻鱷魚，生活空間也遭到人類吞噬，最後在海邊自焚而亡。愛欲令主體生成，卻也令主體面臨死亡的威脅，在拉子的象徵情境劇裡，愛欲主體就是如此孤絕，時時刻刻處於生死的邊緣，愛欲揭露「真正的我」是隻鱷魚，邱妙津文本在鱷魚身上解除了性別的區分框架，另一面卻也令「它」的繁殖力陷於問號之中，絕種危機遂隱隱朝鱷魚逼近。這樣的處理象徵了當時台灣女同所受的家庭壓力與沒有社群、單打獨鬥的現象，都比男同志更甚的事實處境<sup>153</sup>，但也指出了異性戀社會的繁殖空間，例如家庭與男性，對其愛欲主體所造成的焦慮與威脅感，令鱷魚找不到、或是即使有，也因焦慮目盲而察覺不出另一隻同伴，拉子的愛欲情境劇因此以「絕種」為前提而懸置了，絕種結局的預設，令愛欲主體落入封閉自語的系統邏輯之中。

## 第二節 愛是罪、愛是病：情欲世界的受苦美學

邱妙津在日記與文學創作中所展現的愛情互動模式，其特有的強烈自恨、受苦情境，歷來也多是討論的焦點，而導致此種模式的原因，主要看法多是認為邱妙津及筆下主角因為過度內化異性戀體制所賦予同性戀異常、妖怪化的認知思維，而心靈受創至深，無法平復<sup>154</sup>。傅紀鋼則從擬象理論的角度認為，邱妙津是以喜愛的作家文本，做為自己實際生活戀情及筆下故事的行為模式範本：「因為死亡，因為無法愛，而錯過友情、錯過愛情，錯失了在青春年華可以得到真正的快樂與幸福，而必須悲傷。邱妙津並非無

<sup>152</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，174-175 頁。

<sup>153</sup> 參見周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，296-297 頁。

<sup>154</sup> 參見劉亮雅，〈鬼魅書寫—台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，317-318 頁。

法選擇，但她就像把《挪威的森林》當成自己人生的計畫書，然後照著實行。自己毀掉自己的愛情，自己選擇封閉自己<sup>155</sup>」，他分析說邱妙津是將自我的主體性淘空，選擇性地以其他作家、藝術家的擬仿物來建構自己的主體，然後實踐那些擬仿物裡的愛情模式，這結論雖然過於武斷，但是也可看出邱妙津文本裡不太合常理、戲劇性的痛苦糾結，確實是構成其獨特美學的主要特色之一。在邱妙津的文學邏輯裡，愛情臨近死亡，愛情即是受苦，愛情即是犯罪，這是邱妙津式的愛情本質論，有時根本無須情節與故事的推演解釋，痛苦情緒便瀰漫全篇。

「愛」與「罪」的關係在邱妙津的小說文本裡是牽動情節發展的主要思維邏輯，這愛欲與罪感的連結，當然源頭是來自觸犯異性戀體制的禁忌，女女之愛，女人欲望女人，這違反異性戀律則的愛欲主體，顯然是在「犯罪」。這種愛欲一旦發展即是犯罪（或會犯罪）的書寫邏輯，在邱妙津筆下的異性戀情身上也是可以看到，例如〈寂寞的群眾〉男主角虛風原本封閉隔絕的性格，因為對女主角感到愛意而又生出了對情感的渴望，然而主角一意識到愛情時，第一個反應竟是：

我去找你，是我自己要去找你的，要向你要回我安靜的靈魂…躺著，黑暗開始騷動，除了翻過去死亡那邊外，我知道我得出去戰鬥—到你面前殺死你，用什麼方法…你想用海水淘洗我無盡的穢與惡。我對我自己犯罪，逃開逃開。<sup>156</sup>

因為對於「愛欲」的啟動有「罪感」，所以必須「逃開」。對於愛情的犯罪意識總是使得筆下主角逃離愛情，因殺死不了已滋長的愛欲，唯有逃避，卻又不捨戀人，因此產生痛苦的拉鋸戰。這種邏輯置放在異性戀的愛情故事裡顯得有些突兀與沒有來由，但若放於同性戀愛裡，此罪感意識便比較有跡可循，在《鱷魚手記》裡愛情的情節發展便是由於「罪感—逃離」而推動的。一開始戀人初始參與進到拉子的生活裡時，拉子對於此段愛苗的滋長，便充滿了犯罪的意識與聯想：

所以她對我犯罪，用從前的話說是「該被我處死」，用後來的話說是逼我發生「結

---

<sup>155</sup> 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》，119 頁。

<sup>156</sup> 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，156-157 頁。

構性的革命」。<sup>157</sup>

我擁有一種犯罪的秘密約會，約會的對象並不知是約會。我對自己否認，否認她在我生活裡的事實，甚至否認那條虛線，把我們倆拉上犯罪關係的虛線，它早已被我特殊的眼睛看出。<sup>158</sup>

所以拉子在一開始、尚未跟水伶交往時，便已有幾次「跑掉」的前科，試圖不要走上犯罪的道路，因為這段愛情會被蓋上「紅字般的罪孽與屏棄的印記<sup>159</sup>」，此種罪感令拉子從往常世界裡被區分開來，被拋棄而流放。「罪感」令女女之愛的愛欲本質是受苦、痛苦的，犯罪感使得主體被正常世界拋出，永遠處於孤獨、流浪之境裡，痛苦包含了罪囚的自卑、被正常世界隔離出去的孤獨，甚至罪感也讓拉子與戀人存在於不同的空間裡，一方面罪感令她恐懼與戀人結合，另一面沒有罪感意識的戀人只享受到戀情的甜蜜快樂，而使拉子不論於世人、於戀人，都是倍感孤單的。拉子「心靈受苦」的形象，彷彿是一愛情殉道者與苦行者，當她突破第一個「與女人相愛」的罪感恐懼後，緊接著第二關「與女人發生性關係」的罪感又再度擊敗她，使她再次從戀人身邊逃離，罪感會拉開拉子的愛欲主體與世界及人群的距離，引發戀人的痛苦與求合行動，愛欲的強烈度即在受苦情緒和來回糾纏行動的發展中，更趨飽和。罪感令愛欲主體受苦，然而也觸發主體有所動作，拉開距離，在現實面製造戀情的阻力，使戀人也加入受苦之列，崩潰、自殘、發狂，皆是主體受苦的外顯行爲，愛欲書寫也因受苦程度之烈而展現了邱妙津式、獨特的書寫深度。

拉子即使在克服了第二層「罪感」之後，愛情的受苦模式依然沒有減少，戀人水伶的受苦使她另結新歡、拒絕拉子的求合，戀人因受苦所展現的行動反過來令拉子受苦，此時拉子愛欲主體的「罪感」受苦已經退遠，取而代之的是「被拒絕」的受苦。最後小凡的那段戀情，也是令拉子受苦的，小凡一直以來都愛著自己的未婚夫，於是拉子自覺給她的愛是被踐踏、摧折的：「小凡她之所以接受我，是因沒有拒絕。而不是愛<sup>160</sup>」，所

---

<sup>157</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，15 頁。

<sup>158</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，20-21 頁。

<sup>159</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，22 頁。

<sup>160</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，237 頁。

以這段愛情裡的受苦是「不被愛」的受苦，這樣的情感令拉子感到卑微與被糟蹋，於是又再次離去。受苦總是引發主體的逃離，但是逃離的孤絕感又會迫使主體再去尋找可以接受其愛欲的戀人。

受苦與疾病的關係在邱妙津的文本裡是一體兩面、難以釐清前因後果的。罪感的受苦與折磨，在《鱷魚手記》中拉子以「下毒」的譬喻來形容之：「我活在一個『食物有毒』的世界上…順任自己的愛欲，吃下女人這個『食物』，我體內會中毒<sup>161</sup>」，異性戀的邏輯律則會令愛欲主體中毒生病，威脅著生命本身，可見罪感的受苦程度已達「病」的境界，若不做出諸如逃離、另尋戀人的行動策略，則很有可能會「病危」，落入死亡的威脅陰影裡。

在邱妙津的日記裡，也曾談到自己「愛」與「病」的邏輯思維：

我的心理已有生病的基礎，恐懼自己發瘋，與世界之間的隔絕已深，深切渴望被愛，若這世界沒有一個女人能全心愛我，大概也活不下去，總會把自己糟蹋死。

<sup>162</sup>

愛欲使主體受苦、生病，然而主體卻又不斷地追尋愛情，以期能治癒生病的主體，能延長主體生命。愛欲與「生病的身體」、「憂鬱的體質」經常連在一起，同性愛欲主體一旦生成，異性戀社會的愛欲律則便轉成「毒源」的模式對主體下毒，從此主體過著受苦、生病的日子。《鱷魚手記》裡幾乎所有的角色都是因愛而病、拿愛治病之人，至柔在與吞吞經歷過同性戀情後，轉而與男性交往，但卻都是有性無愛、不得圓滿的：

你說：『健康的人才資格談戀愛，把愛情拿來治病只會病得更嚴重』，我很清楚我正是拿愛情在治病，百戰百敗，可是就無法甩脫這個方法…沒有愛情的日子，我簡直不敢想像？我軟弱我活不下去<sup>163</sup>

無論是在日記還是小說中，「沒有愛情就活不下去」的生存模式與思維是很明顯的，然

<sup>161</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，151 頁。

<sup>162</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，34 頁。

<sup>163</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，184 頁。

而真正會致命的，也是愛情。在兩冊《邱妙津日記》中，因為是從一九八九年的大二下學期開始，那段因「罪感」而要逃離同性戀情的時期已經過去，取而代之的是對愛情關係的積極追求，及其品質與狀態的分析釐清。

邱妙津的小說創作往往集中呈現「為愛受苦」的角色情境，然而她的日記裡比較能夠清楚看出自我對於「愛情」品質內容的價值觀，衝突矛盾的過程，日記裡有這麼一段內容：

由愛而不愛傷害我，但能讓她痛苦使我得到一種變相的愛，只有她為我深深地痛苦時她才感覺得到我對她多重要，她自己有多愛我，也才能體會到我所給她的愛有多深，她需要時間去消化我的愛和愛的痛苦，痛苦得愈深、依賴才愈深、也才愛得愈深。<sup>164</sup>

這是她對 C 提出分手後所寫下的，可見「受苦」在邱妙津的愛欲邏輯裡是不可缺少的重要元素。愛情必須要透過「受苦」，才能看清關係或戀愛對象的重要性與否和意義，戀人經由受苦才會發覺、加深對自己的愛戀與依賴，受苦得越深，愛欲才會越深。中間雖然也有經歷過因愛欲的痛苦與無節制過烈，而想要過著規律、穩定、平靜的生活與感情模式，但是當她終於如願與 F 過著平穩忠誠的感情生活時，卻又感到這種平整規律的生活令自己無所適從：

這樣的制度雖供我安定，卻似我在忍受它們，我天性中有另一股破壞因子在催著我流出這股勢力外，它叫我不受忍受某種束縛，在這種束縛裡沒有生機、沒有愛欲、沒有深刻的感受、沒有變化…如果沒有愛欲、沒有悲劇感，有辦法推動我自己去創作嗎？<sup>165</sup>

具有「受苦」與「悲劇」性特質的愛欲關係，似乎才能激發與推動邱妙津的創作，反之，規整、穩定的關係卻可能會危害愛欲的濃度深度及其寫作，「愛欲—受苦—創作」的循環模式固定在邱妙津的生存情境裡，當她因愛欲而痛苦、受病的時候，會轉向一段「不

---

<sup>164</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·上冊》，18 頁。

<sup>165</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，66 頁。

具痛苦品質」的愛情尋求慰藉、安頓，這是「拿愛治病」的生存策略。然而這樣的關係平穩卻無感，沒有深刻的情緒，所以很快地令她失去愛欲的動力，而經由愛欲所牽連的藝術創造、生命熱情等也一併消逝了。邱妙津的「愛欲—受苦—創作」邏輯，促使她終究離開可能扼殺創作與熱情的平穩戀情，日記中斷一年，九三年在法國時她已經與 X 在一起，她對 X 的感情完全與對 F 相反，X 激起了她的生命動力與激情，這段感情讓她彷彿又重新回到生命之中。

然而激情的愛欲，很快伴隨而來的即是「痛苦」，邱妙津與 X 的愛欲互動模式就與拉子跟水伶的相似：因自我內在心理的狂亂自卑而要求分手，之後又回頭請求復合。如此來回拉鋸、循環不已，痛苦便在這樣的分離衝突之中越築越高，「像嗜血動物一樣，渴望分離、渴望悲劇…在那裡面會產生強烈的悲劇力量，藝術的語言會自然湧現<sup>166</sup>」，這樣的痛苦雖引發了藝術與文字，產生審美效果，卻也可能導向失控，對生命造成威脅。此時「病」除了是異性戀體制所造成的罪感與自卑創傷外，也隱含著一層「病癮」之義：對愛欲上癮，對受苦上癮。

邱妙津的受苦美學不僅是來自同性戀欲在異性戀體制裡所遭受的傷害，也與她的藝術審美觀、文學創作的書寫策略緊密結合。不論就小說主角或是日記裡觀察，其內心的痛苦往往是龐大的，因愛欲產生而負有罪感，因罪感而受苦，因受苦而做出逃離行動、引發更強烈的痛苦，因受苦而病，然後因病而臨近死亡。邱妙津的創作欲望與熱情須靠充滿受苦的愛欲得以激發，但是此種愛欲的後續所引發的一連串連鎖效應與變化，又超出自我所能承受的能力，所以往往容易陷入生存危機之中。她在日記裡就曾寫到這些使自己受苦、長期迫害著自己的「錯誤人生觀」：

自己是不幸的，女人都不會真正地愛我，我也不可能有長期的愛情關係更不可能擁有家庭，沒有男人的陰莖不能使女人性高潮是我最大的悲哀也就沒資格愛女人

167

---

<sup>166</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，139 頁。

<sup>167</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，146 頁。

為了寫作不可完全拋棄痛苦、悲傷的精神結構，這是產生創作的母體，如果完全拋棄感覺不到這些，就會變得觸碰不到自己、虛假而膚淺。<sup>168</sup>

我得強迫我自己隨時隨地噴湧最熾烈的熱情，去愛我的女人，否則她就會不愛我了，我也會覺得自己不值得被愛。<sup>169</sup>

邱妙津文本裡的受苦情境多是由這類被她自己定義為「迫害自己的想法」所引發的，受苦情節並非來自外在現實生活裡實際發生的不公不義事件，或是戰亂、家破人亡等不可抗拒之因素，而是想法、觀念對人的扭曲、傷害，讓心靈折磨受苦，進而促使主體有所行動、推進情節的發展，苦難皆發生在內心，沒有實際的創傷事件可供追尋查照。愛欲、罪感與受苦，一切皆因看不見的異性戀、性別律則而起，於是無形無聲的受苦內在風景，遂構成邱妙津文本重要的美學視野。

### 第三節 丟棄與撕裂：永恆之愛的「水晶棺」保存術

前一節談到「逃離」在邱妙津文本中的動機與作用，最初始的逃離是因罪感的譴責與自卑，再者便是愛與被愛的不對等、愛情關係中的磨擦傷害等所引發，不論何種，「逃離」可說是邱妙津的小說主角們最常採取的行動方式。相對於「逃離」的主動性，被遺留下來的戀人則是被動的「被丟棄」，逃離之人亦是丟棄之人，「丟棄—被丟棄」的行為模式隱含了創傷的預設性，「逃離」是具有求生、遠離創傷的意味，「丟棄」卻是含有造成傷害的能動性。真正所欲逃離之物往往逃離不了，丟棄的創傷卻是層層累積，惡性循環，丟棄的「減式」策略發揮不了效果，反倒構成苦難與傷害的「加式」結果。

她更是遍歷這四種我丟掉的方式，最後，丟掉了。由於她，我才知道可以有這麼

---

<sup>168</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，147頁。

<sup>169</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，148頁。

多種丟掉的方法。我曾經是個丟掉狂，因收購她而發病，又因丟掉她治癒，其間丟掉的已經丟掉，不能後悔囉<sup>170</sup>

《鱷魚手記》裡的拉子自承是「丟掉狂」，因為與水伶的女女之戀令她發病，所以她認為只要丟掉戀人，病就可以治好，恢復正常。「丟掉」被當作是治病的手段，是一種排除、拭去法的潔淨儀式，只要消除掉致病的食物「女人」，異性戀體制為她種下的病就會好了。然而丟掉戀人的病因卻還有另一層恐懼：

恐懼分離啊，原來這些年來我都那麼深地憎恨著分離，原來我一直都在我心的最深處不原諒世間有分離的存在…原來我正是用加速分離在逃避分離，這就是那些莫名所以的分離情節在背後一手導演的居心。<sup>171</sup>

對於「分離」的恐懼反倒讓拉子提早、過快地主動做出分離的動作，對於分離感到恐懼可能是害怕會被拋棄，所以選擇自己先離開，或是害怕相處時間越長、情感根基越厚，之後的分離也就會越痛越傷。「分離」似乎是拉子對於自己同性戀情的預設結局，認為此種不被認同、充滿不幸與悲劇的感情註定沒有結果，然而這種預設邏輯實是為了避掉愛情裡兩人相處之間所可能遭遇的困難與衝突，與戀人隨著時間而可能產生的變化或缺點：

我對世界的知覺…使我選擇與這個女人分離，將她殺死裝在水晶棺材裡，永遠保存或佔有她，而逃避掉現實關係的種種威脅，以及實體的她在時間裡的變化，相對於我的知覺，這兩者可能才會造成我所深深恐懼的真分離。<sup>172</sup>

不論在日記或小說文本裡，真正造成其同性戀情破局分手的主因，確實都並非是外界（例如雙方家庭對於同性戀者的不能接受）的反對、阻礙而破壞的。《鱷魚手記》和《蒙馬特遺書》裡，都是主角由於某些因素（如對同性戀欲的自卑自恨、覺得戀人並非真正愛她、感受不到愛等），先行提出分手、中斷連繫，然後戀人或是主角苦苦求合、合好又分手，如此反覆幾次後，戀人另有新的交往對象，才是導致兩人真正分手的現實主因。

---

<sup>170</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，36-37 頁。

<sup>171</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，140 頁。

<sup>172</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，142 頁。

可見兩人感情的長久與否，跟是不是「同性戀情」沒有直接關係，主要導因於主角的性格和跟情人之間的相處模式。

所以邱妙津的文本擅長營造一種「遠距離」、甚至是「不見面」的愛情模式。在《鱷魚手記》中拉子與水伶的第一次分手長達一年半都沒有見面，分手、不再見面是爲了保存這段戀情最美好的初始部份，不讓後來戀情可能有的摩擦與變化給毀壞掉：

我把我所愛的人一個個在我心中殺死，埋在墳墓裡，我就是墳墓的看守人…絕不是不想和她說話不想看到她，相反地我對她的愛深化成如已結成兩面的銅板，然而之於我，將她的屍體保存在我的水晶棺材裡，可能更接近我的真實，那裡是我可以相信恆久不會動搖的世界，令我完全放心。<sup>173</sup>

「不再見面」彷彿是戀情的防腐劑，將當時美好戀情之中的戀人從現實中抽出，放在不會變質、不會變化的「水晶棺材」裡，與現實世界隔離，愛情（完美的愛情）才得以永恆。這之間是一種「撕裂」截斷的方法，經由中斷見面、拉開距離的方式，將過去和現在以及未來切割開來，如此，過去的完美戀人就不會受到後來種種困難痛苦的可能經驗所污染和摧毀，戀人被「撕裂」成兩半：一半是過去記憶中的完美戀人，另一半是還在現實中存活的戀人個體。並且爲了讓記憶中的「完美戀人」能永久保存，甚至會對現實中的戀人偏執地拉開距離，不再接觸與靠近，水伶在被拉子拋棄之後，所採取的面對愛情挫敗的方式，即是此種方法：「由於恐懼再失去她所珍藏過去我的意義，她對現在的我轉化成強烈的敵意<sup>174</sup>」，當拉子終於領悟到這種「愛情保存術」是錯誤的、想回頭與真實的戀人再重新開始時，戀人卻也複製了這種保存術，並且把自己推向瘋狂的邊緣。

《鱷魚手記》可說是這種「愛情永恆術」的代表，不論是拉子還是水伶，都是用這種拒絕接受現實變化的方式，來試圖保存曾有過的美好戀情或戀人，以及逃避現實感情關係裡會有的難題與磨損。然而水晶棺的防腐保存術卻仍然無法令拉子免於痛苦，反而將她推向死亡邊緣，水伶偏執地想保有過去記憶中的拉子，到最後也精神崩潰，這樣的

---

<sup>173</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，141-142 頁。

<sup>174</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，147 頁。

後果說明了這樣的愛情保存術終究無能保存住愛情、減少傷害，反倒令愛慾主體的生命更加地靠近死亡與瘋狂。小說中的男性角色夢生，也是多年來「只在心裡」愛著一個「女神」，在現實生活中完全沒有接觸，他愛的是一個只存在於自我精神世界裡的「女神的影子」。有學者也注意到《鱷魚手記》裡「水晶棺材」的意象，及其將時間暫停的作用，但是其將水晶棺材詮釋為是女同志用以對抗父權的線性時間，此又有別於克莉絲蒂娃所提出的、女性具繁殖生育力的循環時間<sup>175</sup>：

當女同為社會所放逐時，唯有透過死亡開啟空間，將女同情欲引介至「墳墓」空間中，以死亡展演拒絕進入時間之流…在這裡「水晶棺材」卻可視為女同的另類子宮，在埋葬屍體的同時也是在孕育身體…拉子幾乎將自己視為一個母親般試圖在水晶棺材中孕育出新的水伶，一個只屬於自己世界中的水伶<sup>176</sup>

然而水晶棺的「時間暫停術」不全然只存在於女同身上，也發生在「夢生—女神」這對異性戀的單向愛情裡，夢生在高中時期暗戀著一位合唱團裡的女生，但是他們之間其實並無交集，夢生卻在心裡一直依戀著這個在現實中碰不到面、毫無聯繫的「女神」：

很驢吧？其實根本沒有愛。這麼多年，我對她的陷溺愈來愈深，我完全沒接觸到她，但她幻影卻逐漸膨脹成像瘤一樣的巨大東西。我會在街上任何女人身上難以扼止地搜尋她的鼻、眉、哪怕是小腿弧度的影子，跟任何女人展開的感情，最後都會基於對女神背叛的自懲而搞得像一盤砸壞的蛋糕。<sup>177</sup>

這是邱妙津文本中時常出現的愛情模式。這樣的方式不需要在現實生活中發生關連，甚至也不需要感情對象，即可延續，抗拒時間、抗拒變化，卻也令自我的感情愛欲生活無法有所成長，停滯不前，無能與他人建立一段穩定的感情關係。並且這樣的「精神／現實」分裂的愛情模式，沒有令主體從情愛的痛苦裡解脫，反倒將拉子拉近死亡的邊緣。

<sup>175</sup> 克莉絲蒂娃指出男性時間是歷史時間、線性時間、父權時間，保障的是異性戀權力的生產與在生產；她另外提出所謂的「女性時間」，是永恆、重複、生生不息的，以女性的生殖力特質，來翻轉以往的男性霸權史觀與線性時間。參考克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)著·程巍譯，〈女人的時間〉，收錄於張京媛編，《當代女性主義文學批評》(北京：北京大學，1992年)。

<sup>176</sup> 吳佩玟，《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》，84頁。

<sup>177</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，168-169頁。

所以，當拉子因鄰近死亡、想結束此種模式回頭找水伶，卻發現水伶也掉入到這種愛情模式裡時，便說：「天啊！捶胸頓足。她不是將墜入永劫的輪迴嗎？」<sup>178</sup>」

在《蒙馬特遺書》裡也可看到水晶棺愛情保存術的痕跡。不同於拉子和水伶，Zoe 與絮是在巴黎有過過一段同居的婚姻生活的，也正是這段同居的巴黎生活，令她們的關係開始走向惡劣，因為真正相處之後，Zoe 感到自己的愛欲無法被滿足，便開始責怪絮並不愛她，兩人磨擦越演越烈，導致絮另外有了情人。而 Zoe 對於絮做出不忠行為的分析是這樣的：

如今你對我甚至連最基本的誠實、信用、勇氣與擔當都表現不出來，你對我表現出一個根本不是你的人…絮，你並非真的變成不愛 Zoe 不需要 Zoe，相反地，是因為你一直盡力來滿足他卻又滿足不了他，你才被壓垮，才被挫敗掉的…所以你走上拋棄他的道路。<sup>179</sup>

Zoe 傾向將絮的冷淡與不愛的態度解讀為一切都是太愛 Zoe 的緣故，也習慣性地把絮會傷害到他、與他起衝突爭執的人格特質部份視做「不是真正的絮」，真正的絮背叛不了他，會一直在精神領域裡跟他相關連、跟他靈魂彼此相屬。當 Zoe 遭逢感情背叛的創傷，所採取的也是將情人撕裂成兩部份：與自己相愛的絮、後來不愛自己的絮。過去愛著 Zoe 的絮才是真正的絮，將這樣的絮保存下來，在精神世界裡繼續與之相愛，而現在不愛 Zoe、以背叛冷漠傷害 Zoe 的絮，不是真正的絮，必須遠離，必須處死、殺死。邱妙津的文本裡，在面對造成創傷、或可能造成創傷的實際人物與情境時，往往用一種消去手段：避開、切斷關係，但是在《鱷魚手記》裡此法顯然是失敗的，而《蒙馬特遺書》中戀人已然不在場，主角透過書信試圖保存美好的永恆之愛，卻也似乎消化不了現實的感情傷害，到最後有沒有走過傷痛、進而原諒寬恕傷害？生命能不能得以延續維持？這些在遺書體裁裡似乎也不甚樂觀。

「水晶棺材」可以暫停時間、隔絕現實的傷害與變化，但是另一面卻隱含了「撕裂」

---

<sup>178</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，147 頁。

<sup>179</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，33 頁。

的二元暴力問題，過去／現在、精神／現實、永恆／變化、美好／醜陋，這些現象皆因為水晶棺的暫停保存術而明顯尖銳地二元對立起來，水晶棺的邏輯模式雖然抵抗了父權的線性時間，卻也割裂了愛情關係的完整性，使得暴力與瘋狂叢生。邱妙津在日記裡最後遭逢 X 的感情背叛，X 願意到巴黎與她談分手，對於此舉，邱妙津雖然心裡感謝、想與之和解，但也擔憂自己控制不住的暴力：

如果她真的準備好要來看我，就算她已付出一小筆償金，而全部和解吧。我時好時壞，昨天前天，破壞性和攻擊性強到我幾乎無法克制住它們，而陷入瘋狂狀態，唯一的辦法是我自己遠離她，才能不再使她被這種瘋狂傷害到。<sup>180</sup>

對於異性戀體制對同性戀欲的創傷，理想、永恆之愛與現實之愛的落差，邱妙津意欲藉由書寫將時間暫停，隔絕掉外在現實的醜惡與隨著時間發生變化及扭曲的戀情，試圖在文本之中保存戀情的「永恆、美好」部分。然而現實的變化與傷害終究還是侵入到水晶棺裡的文字伊甸園，精神世界發生傾斜，瘋狂也隨之進入到現實裡的主體生命中。

邱妙津的文本往往欲以精神面的主體意志來釐清、詮釋感情關係的面貌與發展狀態，但是當現實中的感情發展超出主體的詮釋邏輯甚至是相反時，對於自我主體的信仰便會發生危機、瀕臨崩解。只是邱妙津不會在文字裡書寫對於主體信仰的懷疑與失落，而是重新檢視或修正愛情的詮釋論述，以維持、鞏固「精神主體」的崇高與不朽性，在《蒙馬特遺書》裡甚至認為就算是「死亡」，也無法抹滅掉這種精神性的主體與靈魂：「儘管我的肉體死了，形式的生命結束了，但是我並不覺得我的靈魂就因此被消滅，無形的生命就因此而終止…所以肉體的死亡一點也不代表什麼<sup>181</sup>」。邱妙津不將主體生命的死亡看做是精神主體意志「全知全能」的神話破滅與崩解、體悟到主體認知或許有其盲點與侷限，反倒認為肉體死亡消滅不了主體性，甚至把死亡當成是一純粹無暇的「藝術生命」的最後完成手段：

我也不可能活在一個如此深恨她的軀體裡，我必將死，死於一場最後的和解行動，與我的生命，與我最深的愛恨糾結和解，這也是能與她的生命和解的最後方

<sup>180</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，279 頁。

<sup>181</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，117 頁。

式，而她也終將因我的死亡而自然地回到對生命嚴肅與真誠的品質裡<sup>182</sup>

肉體的死亡可以讓生命裡的怨恨與傷害停止，其生命品質可以復原至理想的充滿藝術與愛的生命狀態裡，並且連帶地情人的生命品質也可以復返。邱妙津深信「死亡」與「痛苦」的深刻性可以令人的生命品質有所提升，所以認為情人若經歷過其死亡，也肯定會有所成長。「死亡」傾向不是主體信仰崩解的危機顯示，而是使主體的品質內容可以達到更新、進階的手段，所以自殺「不是爲了要死，而是爲了要生<sup>183</sup>」，使一個合乎自我價值觀的生命品質得以保持，繼續生存。於是在邱妙津的文本邏輯之下，自我的死亡不是創傷所衍生的暴力結果，而是對感情傷害的一種踰越。

然而此種創傷經由「死亡」轉化昇華而能夠寬恕傷害與戀人的論述，卻與小說文本的書寫效果與架構設計最後所呈現出來的氛圍有所落差，這樣的落差會在下一章的部份有較詳細的探討。總之，不論是從《鱷魚手記》裡主角們的結局如拉子的兩段情之失敗，夢生的吸毒、自甘墮落，楚狂的人格分裂，水伶的精神崩潰，以及吞吞與至柔個別的、充滿虛無、疲乏的異性戀情；或是《蒙馬特遺書》中狂暴的自毀書寫與自殺的結局論設計，皆看不出現實所受之創傷其被昇華、轉化、提升的跡象何在。「精神／現實」的二元對立邏輯發展至極致之後，竟演化出決裂於現實面的終極策略—「死亡」：隨著肉體生命的消逝而能徹底抹除掉「現實」之傷害，以保全精神生命品質的完整、純淨。

## 第四節 祝福／死亡的密閉迴路

邱妙津的兩部長篇小說《鱷魚手記》與《蒙馬特遺書》，都有著同樣的結尾設計：死亡＋祝福。在手記裡鱷魚最後乘坐著點火的澡盆，向大海裡漂去，旁白配上：「我無

<sup>182</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，69-70 頁。

<sup>183</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，117 頁。

話可說…祝你們幸福快樂！」，遺書中則是在最後的第二十書結束處：

就是這樣。我渴望躺在藍色的湖畔旁靜靜地死去…死後將身體捐給鳥獸分食，唯獨取下我的眉輪骨獻給絮…像亞歷山大一樣忠於一樁永恆之愛。<sup>184</sup>

緊接著的〈見證〉一篇，則引用了安哲羅普洛斯(Angelopoulos)的電影《鸛鳥踟躕》中的台詞，最後也是：「將我遺忘在海邊吧。我祝福您幸福健康」作結。即將面臨死亡的主體給出祝福，祝福的動作意味了原諒、寬恕傷害與背叛，跟遭逢到的一切傷害達成和解，給出祝福，祝福傷害自己的世界與對象，然後投進死亡之中。在《蒙馬特遺書》裡，寬恕是此書的主題與想要達成的審美境界，「祝福」作為寬恕書寫行動的最後完成儀式，似乎意謂了「寬恕」在文本裡的最終達成與成功。但是《鱷魚手記》的結尾祝福，卻不與「寬恕」有關，寬恕並非此書關注的主題，「寬恕—祝福」的模式沒有出現，此處的祝福，須與另一層涵義連結。

在最後的〈第八手記〉裡，主要講的是拉子與小凡這段關係的最後階段，此時兩人相處的情況漸趨惡劣，不信任與躲避的狀況開始充斥，尤其在拉子親眼目睹小凡與其未婚夫深情相擁的情景時，「殘忍」二字的實質感受活生生地發生在她身上：

當這個我所接受的事實，從擺在手邊的狀態，轉而在此時此地「臨幸」地擊中我時，我的額頭竟被劈中而裂開。從那剎那之後，我和小凡相關的這個世界，有別於前一刻世界的品質。每個此時此地，額頭流出的膿是—我是白白地在犧牲，我在糟蹋自己成為一個奴隸。<sup>185</sup>

即使拉子一直以來都知道小凡未婚夫的存在，但是當她真的看到並感覺到他們「兩個人影長長相擁的激切和深情<sup>186</sup>」時，還是無法接受。額頭被劈裂開來的形容運用，顯示拉子遭到了是愛情上的「被背叛」感，《鱷魚手記》裡的女人通常有著靈肉二分的愛欲傾向，靈性、情感屬於女人，肉體屬於男人，但是當拉子目睹這幕場景所感受到的兩人之間的「深情」時，拉子便知道小凡不僅只是肉體需要男人，連她的感情也是屬於這個男

<sup>184</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，185 頁。

<sup>185</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，265 頁。

<sup>186</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，264 頁。

人，而不是屬於拉子的，所以當從頭到尾都「不被愛」的知覺意識來臨時，她感到自我被踐踏了。到最後小凡被送到醫院，拉子去看她，小凡哭著求拉子幫她去看受傷的未婚夫時，她心裡的「恨」達到了高潮：

沒有「不公平」或「道德」的問題，因為世界根本就沒有看到我。沒有辦法，在這個切點，世界就是露出這樣的面貌來與我認識。對世界的恨到達最高潮，漠然的無關性生出，「殘忍」是無關乎悲傷或哀愁的。<sup>187</sup>

於是小說裡拉子的最後這段戀情是這樣結束的：對世界的恨到達最高潮。這完全與「寬恕」的包容或同理作用是相反的，因為心中有恨，所以漠然、所以無關，所以拒絕，所以不愛，不再能同理小凡的苦與難。

緊接著又敘寫了水伶的一通來電，以及分別與楚狂和夢生的兩次會面：水伶在電話中跟拉子說她發瘋了，楚狂徹底處於人格分裂的狀態，夢生則是毒癮纏身。書中的主要人物到了最後，不是充滿了恨與傷害，便是自毀發狂，這「向下」墜落的設計，與一般「寬恕—祝福」模式的昇華結構剛好呈現相反的狀態。再來此章手記最後的「鱷魚的遺言」影片，直接演出鱷魚走向死亡的橋段，將原本應該是「祝福」性質的「祝你們幸福快樂」這句話置換成「遺言」性質，或是對這段鱷魚自殺的「目擊證詞」。不論是何種，在《鱷魚手記》裡，對於創傷、傷害發出祝福的「寬恕」轉化機制是不存在的，「祝福」的手勢在這裡是一種反諷力道的加乘作用，「祝福」並非是要寬恕世人，相反的，「祝福」是一種「控訴」：控訴世界的傷害、暴力與視而不見。這樣的「祝福」經由死亡，反向地指涉出世人與世界的「有罪性」：迫害者繼續幸福快樂，被迫害者卻走向了死亡與毀滅。「祝福」更顯現受害者的無話可說，只能說出儀式化、制式化的祝福用語，傷害無從說起，祝福因此飽涵了傷害與死亡。

關於鱷魚的自焚死亡，有研究以勒內·吉拉爾（René Girard, 1923-）的「替罪羊」<sup>188</sup>理論，來論述「鱷魚」之意象所隱含的暴力結構，他將鱷魚最後的自焚行為看做是儀

<sup>187</sup> 邱妙津，《鱷魚手記》，267頁。

<sup>188</sup> 吉拉爾（René Girard, 1923-）從世界各地的神話建構了「替罪羊」理論，他認為「暴力」以及用「替罪羊」遏止暴力，是人類社會的特質，也是宗教與許多犧牲儀式的根源。西方社會普遍存在一種現象，

式當中的獻祭品，社會爲了淨化罪惡、祈求平安，將鱷魚當成是獻祭儀式裡的「替罪羊」，犧牲其生命以保世界的安定：

在鱷魚的表演和嘲諷後面，是儀式的暴力底下的替罪羊在神聖化過程中，被表述隱匿了暴力的事實。這是同志的處境，也是邱妙津自己的處境…小說中的鱷魚自焚，現實中的邱妙津亦選擇自戕一途。在神話中，被神聖化的替罪羊的犧牲看似心甘情願，但卻總能找到暗含的強制成分。表面上的自我犧牲，其實只是不得不如此。<sup>189</sup>

因此《鱷魚手記》的「祝福」，無法脫離社會的暴力與強制的成分而論。鱷魚象徵著令社會感到不安與不潔之構成，「鱷魚自焚」則帶有一種社會的潔淨儀式意味，不潔、造成不安的成分（鱷魚）已經消逝，社會方能恢復安定快樂，以祝福作結。在此處，「祝福」並非是主體創傷得到撫慰、生命更新昇華後的一種象徵姿態，反倒成爲主體控訴社會試圖掩蓋、包裝的暴力之書寫策略。

至於《蒙馬特遺書》的祝福，則確實是與「寬恕」作用相連結的。與《鱷魚手記》相同，「祝福」都是被包裹在「死亡」的預設之中的，但是遺書書寫是一場「試著寬恕絮的努力<sup>190</sup>」，小說是由控訴罪惡與傷害開始，而最終想要在書寫中達到「寬恕」的作用，如果這場努力失敗，那就必得投入到死亡之中，才能免除掉內心的怨恨與傷害。所以在此處「祝福」與「死亡」的內在連結迴路未必是穩固的，如果可以達成寬恕、給出祝福，排解掉心中的恨與傷害，就不必投進死亡裡；如果投進死亡之中，那便意味著其主體的內在怨恨與傷害無法排出，只有將生命結束，這些負面的情緒與想法才能得以停止。所以不論生或是死，在其文本邏輯裡，結果都是能寬恕情人與世界的傷害，進而給出祝福，「祝福」的動作代表了主體經由書寫而將內在創傷加以轉化昇華，原諒傷害，而能達到所欲的生命品質之中。「祝福」於是在遺書裡成爲了能夠寬恕昇華傷害、主體內在構成得以更新、完成藝術熱情生命品質的成功象徵，「死亡」從此角度言，也是爲

---

即爲了防止整個社會危機的爆發而利用替罪羊的機制：透過建立一種「基本暴力」、一種「建設性的暴力」以取代其他暴力，以一人之死換來大家的生存。這種機制縱容了迫害和集體犯罪行爲的存在。

<sup>189</sup> 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，254-255 頁。

<sup>190</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，69 頁。

了排出傷害、暴力等負面因子的一種「自我潔淨儀式」。

關於傷害的表述，《鱷魚手記》是以鱷魚的寓言情境劇來反諷、折射出異性戀社會的暴力與傷害，並不直接正面訴說創傷，所以鱷魚之死變成了此無聲控訴最強烈的表達形式，「死亡／祝福」的作用實是爲了反映社會律則暴力的殘酷之烈，以此而言，鱷魚似乎是必死無疑；《蒙馬特遺書》對於這段感情背叛事件，則是在書寫裡明白指責了情人行爲與性格上的不義或缺點、對情人與其家人態度的不滿，以及自己所受的傷害之深，是正面地寫出創傷對其生命所造成的巨大傷害及威脅，所以「死亡／祝福」的結構設計是爲了顯現主體終於克服自我的內在傷害，才能夠真正給出祝福，意圖反映的是主體內在提升與更新淨化的完成，主體生命的死亡立場反而不那麼明確、堅定。此爲兩篇小說「死亡／祝福」結尾架構的不同之處。

至於《蒙馬特遺書》顯現的這種「死亡／祝福」設計架構，是否真能成功地在文本裡展現「寬恕」作用？這個部份將在下一章裡進一步探討。

## 第五章 救贖之道一

### 《其後それから》與《蒙馬特遺書》的互文性書寫

一個人該如何去描述一個人？有必要嗎？有權利嗎？這麼多年，她反覆自問這些問題。

如果有一天，她必須描述五月，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？<sup>191</sup>

不論是在文學亦或真實生活裡，一向抗拒隱私揭曝、排斥窺視閱讀暴力的賴香吟，卻在 2012 年的 5 月份，出版了以「五月」這位小說人物為對話對象的作品《其後それから》。這本對於讀者來說，或是可直接引作者賴香吟之言：「曾經我以為這本書不會出現<sup>192</sup>」，以為不會出現的書，卻出現了，在距離邱妙津離世的十七年後，此書的問世，對台灣文壇或賴香吟自身，無疑都是具有重要的里程碑意味的。

《其後それから》一書共分為十四章節，若將〈生手的天真（代後記）〉也併入的話，就是十五章節，考慮到此篇雖題為後記，但是在其內容與書寫形式的連貫性而言與小說正文其實並無區別，所以本文將後記也視為此小說的一部分而納入探討的範疇。《其後》各個篇章的寫成時間不盡相同，如〈憂鬱貝蒂〉在 2003 年的時報人間副刊即已刊

<sup>191</sup> 賴香吟，《其後それから》（新北市：印刻文學，2012 年），8-9 頁。

<sup>192</sup> 賴香吟，《其後それから》，249 頁。

載，而〈十年前後〉則是刊於 2005 年《印刻文學生活誌》的六月號邱妙津辭世十週年紀念專輯裡，在〈夢〉一章裡提及因 2011 年初所做的一個關於五月的夢，而觸發了此書完整明確的寫作起點，如此看來，《其後》雖可能大部分寫於 2011 年，但若以〈憂鬱貝蒂〉為最早寫成，竟也歷時八年之久。

賴香吟在後記裡已將此書的定位說得十分清楚：「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<sup>193</sup>」，明確一點地說，是以五月為象徵的死亡為中點，而展開的對話與其倖存歷程，以死亡為一線性中心，之前與其後，治/自療路程的曲折內在風景與救贖之光的顯現，又以死亡為永不可知的中心黑洞，圍繞著它而旋轉的創傷、知識、文學、理想、愛情等詞義的失落與轉化之反覆辯證。邱妙津的《蒙馬特遺書》同樣以兔兔之死為始，欲賦予兔死/情逝以意義，藉書寫賦予意義以自療愛情創傷，並試圖以藝術或自死作為寬恕和解之途，此間愛與藝術人格與死亡，似是三位一體，但最後卻將死亡上綱至一切和解與完成的最後手段。

《其後》與《蒙馬特遺書》的互文書寫環繞著死亡、書寫、救贖發生對話，互文性（intertextuality）理論最早是由克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）所提出，她承應俄國巴赫金（Mikhail Bakhtin, 1895-1975）的「複調」理論、對話理論和狂歡化等概念，更進一步認為：「每一個文本都是對其他文本的吸收與轉化，它們相互參照，彼此牽連，形成一個潛力無限的開放網路<sup>194</sup>」，而且此互文概念的範圍不只侷限於文本之間，也與文本外的社會、文化等產生關係，進入到更為廣闊的文化視野<sup>195</sup>。並且對克莉絲蒂娃而言，「文本」是一種批評行為，其中主體肯定、同時否定某些先前的文本，所以互文性也是一個語言和主體複雜的揚棄過程<sup>196</sup>。

《其後》寫自與五月的認識之初，直至 2011 年與太宰治之女津島佑子的會面後所做的一個夢，而開啓了書寫此書的契機與慾望為止，時間幾乎橫跨了二十年，其中亦有

---

<sup>193</sup> 同上註。

<sup>194</sup> 羅婷，《克里斯多娃》（台北：生智文化，2002 年），115 頁。

<sup>195</sup> 羅婷，《克里斯多娃》，116-117 頁。

<sup>196</sup> 羅婷，《克里斯多娃》，122 頁。

面向自我的思辯與自語，但是在人物情節故事方面更多有補述之處，這與賴香吟自謂的「加法<sup>197</sup>」技藝有關，卻使得此書最後所呈顯的救贖路途與意義，完全迥異於《蒙馬特遺書》。故在下文則透過此二書的形式、內容、書寫策略乃至主體位置，加以論述其互文的時空與價值意義。

## 第一節 死亡之遺/移：遺書體與遺族書寫

就形式體裁來說，《蒙馬特遺書》與《其後》有其相同之處，皆有書信、日記體，但是《其後》除了此二體裁之外，還兼有第一人稱與第三人稱的敘事部份。邱妙津既將書名取為「遺書」，其文體的書信性質與作用已被歷來學者諸多討論過，如認為書信體本身所隱含的對話、收信對象與溝通互動的強烈慾望，或許是最適於邱妙津其人格特質的書寫形式：「邱妙津之所以不斷採用書信體式創作，或可推源其極需他人映照、仰望他人凝望，方得以感知存在的自戀主體性<sup>198</sup>」，或是認為邱之遺書亦為情書，書信體式是一種引誘(Seduction)、召喚，啟動讀者交換開放，以達「完全溝通」之效<sup>199</sup>。

至於賴香吟《其後》所使用的書寫體式雖也有書信與日記，但是大部分篇幅仍是由第一人稱的敘事所構成，而就其故事情節與真實生活的呼應，定位為自傳體小說應較合宜。此處不以「私小說」或「私書寫」為《其後》的探討切入視角與定位，是因為「私」體裁所牽連拉出的強烈告白、自曝隱私，尤其是對自我醜陋、陰暗部份的坦承慾望，及

---

<sup>197</sup> 賴香吟，《其後それから》，249頁。賴香吟寫作向以簡略、盡可能無涉真實生活與人物的「減法」為書寫策略，但在《其後》卻擴大生活書寫範疇，讓更多的人物、情節得以進來，是謂「加法」。

<sup>198</sup> 辛佩青，《異質經驗 中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》（國立中山大學中文研究所碩士論文，2009年），92頁。

<sup>199</sup> 王奕婷，〈肉身書信—《蒙馬特遺書》中書信形式的書寫與踰越〉，《聯合文學》14卷第5期（1998年3月），71頁。

最後整體小說容易傾向頹廢、虛無、無解決的結局與氛圍<sup>200</sup>，都與賴香吟此書及她之前的作品風格不能符合。當然台灣文學與社會自九〇年代以來的「私」化走向與風潮可能也影響甚至催生了《其後》的誕生，但是《其後》一書雖挾私書寫取自真實生活為題材之策略，卻又不太取徑於私密、秘辛之事的細節描寫等私手法，也就是說，如果想從《其後》得到窺視私事、竊聽八卦的樂趣，恐怕是要失望的，因為此書所寫之事的輪廓不超出歷來已知的事件，以細節秘辛程度而言，甚至沒有比一些研究者所探知調查的更多<sup>201</sup>。反之，《其後》是以賴香吟一貫的「反思」姿態，對於生活圖像採取全景式觀照，並不特寫事件或高潮細節，而是讓更多人物、事件進入得以擴大輪廓，取代細節的放大揭露，以此手法試圖書寫、釐清整個生命圖景：「我試著跟自己協商，我得試試加法。打開，讓可關聯的進來；這是有關的，那是有關的，然後，構成了整個圖景—怎麼以前從未如此看過？」<sup>202</sup>另外，《其後》的筆調和書寫效果與其說是小說，其實更似散文。如〈憂鬱貝蒂〉和〈十年前後〉當初在報紙副刊和雜誌刊載時，似乎是以散文隨筆的經營而寫，然而如今卻變成小說《其後》的一部分，甚至後記〈生手的天真〉也可看做是作品的構成部分而難以分割開來，但是《其後》還是以「小說」名之，猜測作者用意，應是如黃錦樹所言，需要拉開真實事件、主體與作品的距離：

為什麼一部隨筆要自稱是小說呢？在功能上，顯然有它不得被視為小說的理由。當然小說也可模仿隨筆的形態，但更可能的是，它單純地需要讀者對小說之為虛構的期待。它需要被視為虛構、在閱讀裡被虛構化，以製造主體與事件之間的想像距離。對活過來的人而言，十多年的時間距離讓那死在過去的人像個孩子，從同代人下降為晚一代的；那活在自我的傷害裡的孩子卻只能浸泡在她過早的死亡裡，無緣經歷中年哀樂。<sup>203</sup>

因此，不論是便於想像虛構的距離法則，或是基於作者自覺地認為自身所思所見所寫未

---

<sup>200</sup> 關於台灣九〇年代文學的私書寫及五年級世代作家書寫的「內向」風景，請參見本論文前一章的第四節「內向」與「私」的書寫策略。

<sup>201</sup> 例如顏蘭權導演在 1999 年以紀錄片的形式前往法國採訪邱妙津生前的友人，拍成《預知死亡紀實》。楊澄靜的碩士論文《邊緣、認同與死亡的書寫—邱妙津小說研究》（淡江大學中文所碩士論文，2005 年），即附有與顏蘭權的訪談記錄，對於邱妙津當時在法國的生活及感情與自殺當時所發生的事，都有較多的描述。

<sup>202</sup> 賴香吟，《其後それから》，249 頁。

<sup>203</sup> 黃錦樹，〈晦，同代人—賴香吟《其後》讀後〉，刊於《自由時報副刊》D09 版，2012 年 5 月 23 日。

必等同於真實與全面<sup>204</sup>，而想強調其虛構、主觀想像性質，姑且就以「小說」為研究《其後》的切入基點。

一九九五年邱妙津的自殺事件無疑對賴香吟而言是一個生命的斷裂與眾多信仰的挫傷：「可以說大概從 1995 年後關於死亡這東西就追著我跑。從我的朋友邱妙津的死亡開始，死亡就追著我跑，這也就是為什麼我離開東大的原因。你會對整個知識產生懷疑<sup>205</sup>」，《其後》一書所寫的，就是在好友五月自死其後的倖存之生。有研究曾以「餘生敘事」一詞來定義、論述自七〇年代以來台灣小說中歷經政治事件或戰爭過後，殘存人物的形象探討<sup>206</sup>，賴香吟的《其後》雖也是敘寫一個創傷事件過後的餘生歷程，卻又與「餘生敘事」那種因政治或戰爭的傷害所殘留下來的人物經驗似乎不符，再者，書中所提的五月之死雖可看成台灣文壇的一個創傷事件，但是其敘述者父親與五月之父的死亡，則並非公領域裡的「事件」，所以若以「餘生敘事」來探討《其後》恐怕是不恰當的。死亡不論是以何種形式，皆帶走了好友五月及自己的父親，相對於已經走進死亡裡的人，敘述者是被死者所「遺留」下來的人，是以「遺族」的身分重新回憶、書寫，與死者生前的相處點滴，及其逝後敘述者的傷痛與轉變，並經由書寫重新賦予創傷以意義，而改變了傷痛加諸於自身的影響，故本文以敘述者的身分觀點，視《其後》為「遺族書寫」。

死者五月，死前寫下遺書，死後便留下了遺族與文學遺產，《其後》敘述者既是遺族，也是五月的文學遺產代理人，此兩種身分皆是因為真實死亡事件的發生，所留予敘述者永恆、無可選擇且不可更動的生存狀態。《蒙馬特遺書》以文學角度的創作性質而言，它是一本仿遺書體的「小說」作品，小說的虛構性是《蒙馬特遺書》不可忽略的內在構成面，如果還原到當時 1995 年邱妙津在法國創作這部作品時的狀態，依據賴香吟在為《邱妙津日記》所寫的序言：「我曾相信她能以『寫』來度過生命危機，她也想要

---

<sup>204</sup> 賴香吟：「這些故事再不會重複，重複也不會有同質的凝望，儘管不完美甚至錯誤而耗費，但因不可替代，不可重返，除非徹底失憶，要不，我只能面對並試著理解」，出自賴香吟，《其後それから》，247 頁。

<sup>205</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉，117 頁。

<sup>206</sup> 黃凱琄，《從孤兒到廢人一七〇年代以來台灣小說中的「餘生」敘事》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年。

這樣做，這就是後來《蒙馬特遺書》的創作<sup>207</sup>」，以及顏蘭權談到採訪邱妙津當時在法國的室友的說法：「那時候時間很趕，她跟她室友說那是爲了要趕著參加文學獎<sup>208</sup>」來看，邱妙津的確是以一種「文學創作」的心態來書寫《蒙馬特遺書》，而且也有想參加文學獎的想法，所以不論是就作者心態還是目的，《蒙馬特遺書》無疑是很文學性的，並不是爲了「要去死」而寫，相反，是爲了生，也爲文學。只是後來在寫完《蒙馬特遺書》的初稿時，相隔非常短的時間，現實感情生活事件的一個時機點的觸發，讓邱妙津執行了自殺行爲而逝世，使得原本在書寫當下是爲了生存的仿遺書體小說《蒙馬特遺書》，竟完全反轉成爲了即刻結束生命的真遺書《蒙馬特遺書》。作者的死亡事件遂篡奪了此書寫作之時作者自身的原初用意，也連帶架空了《蒙馬特遺書》內建的文學虛構性，死亡驅逐了虛構，死亡成爲《蒙馬特遺書》的絕對意志權力，《蒙馬特遺書》被奪去發聲權，成爲死亡意志之下的殉道、殉情之作，變成一封由死亡驗證、無庸置疑的真遺書。

於是像《蒙馬特遺書》翻開的第一頁：「獻給死去的兔兔與即將死去的我自己」，或是其他：

是的，這次我決定自殺，並非難以生之痛苦，並非我不喜歡活著，相反地，我熱愛活著，不是為了要死，而是為了要生…

是的，我決定自殺，那就是整個「寬恕」過程的終點…我決定要自殺，以前所未有的清醒、理智、決心與輕鬆，因為是爲了追求關於我生命終極的意義<sup>209</sup>

原本這些可當文學、哲學或美學意義層面上解讀的字句，都移位成以死亡爲前提、視野與終極目的的「遺言」，而本來想藉由「書寫」遺書小說、自毀衝動與死亡慾望，以達到自身生命寬恕、愛生彼岸的初衷，無奈也變成了以「真實死亡」以達寬恕與藝術生命完成的解釋：「以肉身爲獻祭所換來的生命，使爲愛受挫的戀人、寫信人與小說家爲愛與死亡重新賦予了特殊意涵…即使造成的結果是主體的死亡，一種更合乎價值要求的生

<sup>207</sup> 賴香吟，〈序：那樣的荒涼是更需要強悍的〉，9頁。

<sup>208</sup> 楊澄靜，〈附錄：與顏蘭權導演訪談記錄〉，收錄於氏著，《邊緣、認同與死亡的書寫—邱妙津小說研究》（淡江大學中國文學碩士論文，2005年），123頁。

<sup>209</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，117頁。

命卻因此成形<sup>210</sup>」。邱妙津的個人死亡與邱妙津小說文本裡的死亡變成無法割離與辨別、曖昧難解，作家的個體死亡使文本解讀產生怪異的移位效果，本想經由書寫延遲死亡、讓書寫成爲主體生命的救贖，卻反過來移位成，個體死亡達到極致的生命書寫、是藝術主體生命的維護救贖之途？

賴香吟《其後》的遺族書寫則是從現實個體生命的死亡出發，邱妙津的死亡讓賴香吟對於主體價值、文學、理想等都碎裂、崩解掉：「我的朋友邱妙津當然是個極端的例子，她是完全的去實踐去追求，之所以說影響很深，也許是因爲我看到一個多麼活生生的例子，這讓我產生很大的崩解，也讓我懷疑所謂理想熱情真的那麼正確？…也許就從這個事件之後，讓我對這些東西產生懷疑<sup>211</sup>」，自那之後就開始一些創傷的處理與倖存的努力，2000年之後更是因爲身體上健康出了問題，而停了幾年沒有創作<sup>212</sup>，即使後來身體狀況已經好轉又開始書寫，卻也有所障礙之感，讓她不得不思索：「有些東西沒寫，還真到不了下一步。<sup>213</sup>」

於是在《其後》裡，書寫與死亡展開它們的消長辯證過程，敘述者對於書寫與文學的懷疑及推拒拉扯的關係，其實是在五月死前就已經存在的情況，然而在此書裡並沒有具體提及造成當時對文學如此懷疑抗拒的前因後果，只在後記裡賴香吟有寫到大學畢業後要出國到日本讀研究所時，在行李中不願帶文學書籍，想遠遠離開文學，不再留戀文學，沒想到本以理論書之姿被攜帶出走的李維史陀的《憂鬱的熱帶》，竟意外地安慰了敘述者對於文學的焦慮與懷疑，可能是因爲如此，到日本讀書後又開始創作，1995年的得獎之作〈翻譯者〉即寫於日本留學時期。邱妙津死後，賴香吟同一年得到文學小說獎項，隔年便推出她的第一本書，2000年也出版了第二本小說，可見邱妙津死後的五年期間，賴香吟即使心靈上受到極大的震撼或創傷，還是足以書寫的，真正創作上的停擺是從2000年開始，身體及精神上的狀況，讓她開始求助於精神與心理方面的治療，在精神科門診的椅子上陸續坐了三年時間，這段治療的經驗之旅，是《其後》一書的很大構

<sup>210</sup> 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津小說研究》，262頁。

<sup>211</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉，117頁。

<sup>212</sup> 黃懿慧，〈賴香吟採訪稿〉，117頁。

<sup>213</sup> 賴香吟，《其後それから》，250頁。

成部分，賴香吟幾乎略過 1995-2000 年這段還足以書寫、而且也有作品面世的日子不談，反而將很大重心放在這段治療，大篇幅地描寫她治療的歷程，〈椅子〉一章更是以日記體形式呈現從 2000 年到 2003 年 9 月這段精神治療的病情、心理記錄。可以說，「治療」的書寫空白時期構成了《其後》很大的基調，而此治療是爲了搶救書寫的空白狀態，爲了得以繼續寫，所以求助治療，在治療中逐漸清楚，造成書寫空白之因，即是「死亡」，包含著五月之死的死亡：「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<sup>214</sup>」。個體死亡所形成的創傷衝擊，畢竟還是隨著時間，真正地在實質層面挫傷了書寫。

所以《其後》的遺族書寫裡，「死亡」與「書寫」並不構成誰拯救誰，誰是誰的救贖、完成之道的邏輯存在，在《其後》裡，不論是「五月之死」的撫慰救贖，還是書寫傾訴能力的復原，都是與「人」，其後遺留下來的人有關。遺族書寫從死亡的創傷出發，一路上停停走走，經由人與事的點滴牽連，逐漸縫補死亡、於生命中安放死亡而能書寫死亡、重拾書寫的過程，賴香吟的死亡書寫是爲了開啓新的書寫階段，而不是爲救贖、治療或和解寬恕，因爲真正的這些動作已在真實生活的餘生裡得到，因爲得到了，書寫也才得以開啓。書寫動作，讓作者能看到較完整的圖景，知道了一路上是在哪裡出了問題，又是在哪裡找到救贖與寬慰，不經歷餘生，也就沒有這些救贖契機的顯現，當然也就不足以寫。當死亡的幻影散去，還其本來面目，死亡就是死亡，是在意義之外，不能在死亡之上寄託可以賦予其意義與作用的幻覺：

我沒有能力阻擋謊言與傷害於生命之外，沒辦法使事物結晶於至美的瞬間—如果這是你與我，青春之心所堅持要做的—做不到，死亡也不是做到的辦法。<sup>215</sup>

死亡於是從「意義」、「象徵」等作用的位子上移出去，回到它原本的意義黑洞，《其後》的遺族書寫所做的，即是一種揭露「死亡」的除魅過程，而在除去死亡魅影的同時，也接受了死亡的本來唯一面目：生之有限，死之必然。

---

<sup>214</sup> 賴香吟，《其後それから》，126 頁。

<sup>215</sup> 賴香吟，《其後それから》，223 頁。

## 第二節 治／自療的技藝

《其後》與《蒙馬特遺書》無疑都是關於創傷與哀悼的書寫，其中有死亡的哀悼，愛情的創傷、好友自殺的創傷，乃至信仰的崩解，然而在書寫傷痕之外，更多的是一種治療/自療的倖存努力，與其說是傷痕文學，倒不如說是關於治療的書寫，要談傷口的治療、療癒，就不能不提及傷口。即使《蒙馬特遺書》裡充斥著自死的想法及慾望，但是在書裡，死亡其實是被敘述者 Zoe 當作是與被情人背叛所受創傷的和解手段：

我的種種暴行以及她對我日益加深的怨恨，甚至最終她對我所犯下的罪惡——這一切我都不會再反射到她身上，倘若這一切還要繼續發生，我也不要再因為這些而扭曲我要真誠待她的品質……一切都只要投擲進我的死亡裡就好……我要她在我的死亡裡完全和解，互相原諒，繼續互愛<sup>216</sup>

以治療創傷的角度來看，Zoe 實是提出了以死亡做為一切治療的最終極療程，假如之前的治療方式皆無效，背叛的傷害痛苦仍然持續，且自我的人格品質或生命形式因此而徹底變質的話，那就只有投入死亡才能讓此一切結束。之前已有研究認為邱妙津的內在問題更大的成分是在於想培養一種藝術家人格的焦慮，認為這似乎比同志認同問題更讓她困擾<sup>217</sup>，《蒙馬特遺書》裡雖然有著大篇幅關於藝術人格的反覆探討與認同，但是在此書中，感情創傷的爬梳與撫平卻還是主要基調，藝術與文學的追尋在《遺書》裡還是比較像是扮演著治療創傷的方法，藉由藝術與書寫，昇華轉化創傷的意義以減輕情感創傷帶來的傷害與不堪。

《其後》則是具體地敘述了一段為期三年的精神治療生活：「那是所謂千禧年，電腦病毒大批出籠，準備癱瘓人類自豪的虛幻城邦，我體內豢養的情緒病毒也開始肆虐，以各種疼痛癱瘓日常生活，我不得不克服心防，掛了精神科的門診<sup>218</sup>」，《其後》的主軸

<sup>216</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，116 頁。

<sup>217</sup> 參見傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津——以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，11 頁。

<sup>218</sup> 賴香吟，《其後それから》，120 頁。

一如書名所示：在那之後，在五月自殺身亡事件之後的日子。在那之前與五月這個人的相處，雖然故事的確是從與五月的相識說起，但大多是簡筆，帶著追念好友的筆觸，說著該說的、與其後生活有關的幾件事，這當然與敘述者自承相處時間並不真的很多有關，也與其始終以寬厚之心來看待逝者五月，而避開了後人關於五月可能的暴力、自我中心或多情等負面陳述，而集中在五月對於文學理想與愛情的熱情、無法承受內在痛苦而有的自毀傾向等部分，用同理及無可避免的自責之心，在五月這部份較多地描述了彼此各自出國後僅有的兩次會面。在那死亡事件之後，《其後》敘述者並沒有積極地想以什麼來治療這個創傷，因為那創傷的後勁來得緩慢，沒有當下立即發作：

心或情緒，平靜莫測，風浪未興，我不明白自己。<sup>219</sup>

面對一個和自己年紀相仿、靈魂相通之人的急逝，尤其是自殺，那在心口鑿下的力道，不知為何有一種迷幻感，痛，卻又是輕飄飄的，難以掌握，難以克服，不是隨著時間淡去，而是隨著時間瀰漫開來<sup>220</sup>

正因為沒有反應過來、沒有強烈的衝擊之感，《其後》的餘生療癒書寫也顯得蜿蜒內斂，彷彿一段看不見目的盡頭的自我漫步之旅，跟《蒙馬特遺書》那種暴烈吶喊、急迫將一切都加以命名分析、歸檔的書寫風格自是不同。

在此二書中的治療書寫裡，有著兩方面的差異，一是對「以書寫為治療」的態度，二是在此治療旅程中，敘述主體在其中所扮演的角色。《其後》對於以「書寫」來治療人所遭遇到的創傷或是解決生命困境等說法，抱持的是否定的態度：

我不相信書寫治療。袒露五月以求自己的書寫治療，一直是我不能同意的，事實上，也沒法這樣做。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。某位寫作同業說得比較準確：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。<sup>221</sup>

<sup>219</sup> 賴香吟，《其後それから》，85 頁。

<sup>220</sup> 賴香吟，《其後それから》，123-124 頁。

<sup>221</sup> 賴香吟，《其後それから》，248 頁。

這樣的看法或許與賴香吟輩的五年級世代遭逢「後學」解構思潮所產生的對於文學、主體性、信仰等懷疑姿態有關，但是具體的原因還是因為五月自殺的事件所帶來的衝擊。《其後》裡描寫五月自東京回到巴黎後，便開始著手關於自己那段感情傷害的書寫，也就是《遺書》的寫作，敘述者彼時對此是有信心的，因為她們有著承諾：「寫，然後，活」，所以她相信五月是可以透過梳理內心的糾結與傷害，然後到達下個階段的：「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…她有勝算要活，不過是消解不了背叛帶來的恨與傷害<sup>222</sup>」、「寫成了，是要走過這個關卡，而非寫完了即可赴死<sup>223</sup>」，本來如此深信的人及其信念，卻因五月之死而轉向、崩解。但是敘述者後來放棄在日本繼續讀書的機會，回到台灣投入職場工作並且也繼續寫作，就是要信守與同代死者的承諾：寫，然後，活。只是此時的寫作並非為了治療剛剛發生不久的傷痛而寫，相反，對於五月之死，十幾年來敘述者始終沉默，但是創傷衝擊確實存在，直至身體發出警訊，書寫無以為繼，此時才讓她走上治療之路。

治療在《其後》並不只是經由書寫的宣洩爬梳，或是尋求親人朋友的傾訴陪伴等方式來呈現進行的，敘述者是真的踏進精神醫療體系之門，向讀者揭露所謂精神治療或心理治療的面貌與意義。這樣的一個動作是有其外在因素與自身性格使然，五月的死亡使其聲名大噪，隨之而來的各種穿鑿附會的謠言說法，敘述者出於對死者的不忍，使得她不願多談其事，傾訴的管道被封閉，創傷的傷害無從修通，求助於精神醫療，意味著主體意識到自我出現問題，並且無法獨自解決或控制，進而向專業領域求援。所以在《其後》裡，治療書寫並不是「以書寫做為治療」，而是「關於治療經歷的書寫」，書寫主體將自己放置在一個「被診治者」的位子，在治療的醫病關係裡，她是「病人」的角色，對於相信主體性的敘述者而言，這無疑代表著「繳械，把自我控制權交出去<sup>224</sup>」。這樣的治療陸續持續了三年，對於這段，《其後》以日記形式〈椅子〉來呈現從 2000 年到 2003 年這段治療門診的生活，這樣日記體的獨語形式，或許是符合後記裡談到治療療程的進行模式：「絕大多數時間，DC 不發一語，雕像一般坐在那裡，那過程經常叫人感到無望

---

<sup>222</sup> 賴香吟，《其後それから》，128 頁。

<sup>223</sup> 賴香吟，《其後それから》，82 頁。

<sup>224</sup> 賴香吟，《其後それから》，121 頁。

<sup>225</sup>」、「他寡言，他斟酌，甚至他拒絕，把問號退還回去<sup>226</sup>」，醫師言語精簡，不做過多篤定的分析評判，以日記體呈現，即呼應了此「醫者沉默、讓病者發聲」的治療技巧。敘述者在〈椅子〉日記體裡省視自我的方式，也並不具體分析自己的內在病癥、原因，或是條列自己該做什麼、該達到什麼狀態或該往哪裡去，取而代之的是許多的問號，提出後便懸置，並不再去過度地向內挖掘與分析，自我病情的描述也是時好時壞，令人也不禁懷疑治療是否有效？是否有痊癒的時候？或說此段治療究竟是否有高潮點？但是〈椅子〉這篇的最後仍然沒有寫出這些讀者所期待的解答，只是淡然地自我陳述也自我接受了過去人生的「破碎」之感，然後，「我要去工作了，DC 說的一個可以出門的工作<sup>227</sup>」，以生活中一個實際的決定動作之描述代替自我分析的精神評估。

至於《蒙馬特遺書》對創傷的治療，顯然就是想以書寫行動（創作《遺書》）來疏通、排解被情人背叛的創傷與怨恨：

我想如今的書寫行為是最後一場試著寬恕絮的努力，如果連這最後寬恕她的努力也失敗，我也不可能活在如此深恨她的軀體裡，我必將死，死於一場最後的和解行動，與我的生命，與我最深的愛恨糾結和解…這個「寬恕」的主題，關係著救我自己，也關係著救絮。<sup>228</sup>

《遺書》的書寫行動無疑是敘述者 Zoe 爲了治療被絮背叛的傷害所用的主要、且幾乎是唯一的方法，在前文裡也論及《其後》亦有提到兩人都期望並相信能以書寫來度過這場風暴，所以《蒙馬特遺書》以「書寫爲治療」的動機、且相信書寫可以治療的想法是很明白的，於是《遺書》的作者邱妙津即敘述者 Zoe，便在此作品中展開自我療癒的療程。《遺書》大部分是寫給情人絮的書信體，中間穿插了日記體的記事，這樣的體裁運用，已有研究者分析與敘述者 Zoe 的心境從暴烈到漸趨平靜有所呼應：「《蒙馬特遺書》後半部多以日記形式書寫，那頻頻召喚、以絮開頭之書信篇章逐漸遠去，遠去之際，zoe 身

<sup>225</sup> 賴香吟，《其後それから》，240 頁。

<sup>226</sup> 賴香吟，《其後それから》，242 頁。

<sup>227</sup> 賴香吟，《其後それから》，178 頁。

<sup>228</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，69-70 頁。

心情感不若暴烈，在〔回憶〕、〔記事〕、〔檔案〕、〔Chily〕裡探尋溫和平靜之生命轉角<sup>229</sup>，是一種由開始的向外求援、倚賴一個對象說話到面向自我的獨語日記書寫。《蒙馬特遺書》既然想經由書寫以治療、度過這場情緒風暴，是一個「自我療癒」的過程，那麼治療者的角色即是由書寫者所擔任，敘述者 Zoe 是被治療者也是治療者，是病人也是醫生，藉由書寫，以一種澄明的高度姿態來分析自我與他人的關係，不僅分析自己，同時也分析他人，傅紀綱所談到的邱妙津「心理分析式筆法<sup>230</sup>」除了兩冊日記外，就屬《蒙馬特遺書》最為明顯。這可能與邱妙津自己的心理學背景有極大關係，在她唸台大心理系的期間，也有在「張老師」心理輔導中心擔任過輔導員及療養院的實習，有其實務上的經驗，因此可能慣以心理分析的思維邏輯來看待自我與他人的關係，在《邱妙津日記》裡幾乎都是以此種思考方式來分析面臨的自我問題與人生困境，《其後》亦有提及這方面的性格形象：「五月從不吝於表達意見，也能變換不同方式引人說話，有時候她抵抗五月：『你是把我當心理分析嗎？』<sup>231</sup>」，這似乎是她看待自我與世界的方式：以心理分析的邏輯，解釋她碰到的一切問題與世事的變化。彷彿只要分析完問題、宣洩傾訴完情緒，就可以得到療癒。

在《蒙馬特遺書》裡，敘述者 Zoe 以治療者之姿開始仔細分析這樁愛情創傷的原因始末，何以才導致今日的局面，不僅分析自我，也分析其感情對象絮，與她們之間的關係位置或角色，即使 2006 年印刻版的《蒙馬特遺書》增加了以絮為第一人稱敘述者的十五書與十九書，有了絮的聲音，但此二書與其他幾書裡的絮的形象及兩人的性格角色關係並沒有多大的出入。敘述者 Zoe 在分析其愛情重重的問題與探討愛情的本質時，理性權威的口吻像是醫者或哲學家，但也有像是突然失控、怨恨之氣忍不住發洩出來的狀態，包括對絮背叛行為或是軟弱依賴性格的指責，或是描述自己的自殘行徑時，都是充滿了負面的情緒成分，但是儘管多有情緒性、暴烈的敘寫，書中的主角卻是至始至終地認為這整件感情創傷，她都是看得非常清楚明白的：「我自己已經穿透這些迷障，走出這片叢林<sup>232</sup>」、「我已完全都明白，都知道，關於你，關於我，我甚至看到我們整個關係

<sup>229</sup> 辛佩青，《異質經驗 中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》，99-100 頁。

<sup>230</sup> 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》，1-2 頁。

<sup>231</sup> 賴香吟，《其後それから》，11 頁。

<sup>232</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，26 頁。

邱妙津雖然身在心理領域多年，日記裡也有寫及自己的憂鬱、自殘傾向，卻始終沒有求助於實質的醫療幫助，可能與她即使深受憂鬱、精神方面的困擾，卻並沒有導致如《其後》裡的書寫停擺狀態、而仍然能夠寫作有關，在極度痛苦的狀態下書寫，一方面想藉書寫走過生命難關，另一方面也與認為在此狀態中才足以創作出偉大作品的藝術觀有關：「我必須說唯有藝術家深深地被人類的悲劇性及死亡所浸漬時，他才能真正感動我，他才能真正偉大<sup>234</sup>」。但是《其後》裡五月到東京與之見面時，敘述者見到五月便猜出她用藥了，而在《遺書》裡亦有寫及 Zoe 要到東京找小詠之前，有先去醫院拿安眠藥的情節，可是對於藥物的態度，是不信任的：「荒謬的是，自己在與『安眠藥』最相關的領域讀書工作過這麼多年，第一次自己服用它，竟是從一個法國的家庭醫生手裡領過來藥單的…我一點都不相信安眠藥<sup>235</sup>」，看起來最後雖有使用藥物，但是卻似乎從沒想要去精神門診接受治療。對照《其後》的疾病治療歷程，《蒙馬特遺書》的敘述者，始終拒絕將自我控制權繳械，堅持以書寫來自我治療。

至於「療癒」的可能風景何在？賴香吟在後記〈生手的天真〉裡回顧這段治療的經驗時寫到，DC 未必是在藥物或心理治療上治癒她，而是對於 DC 這個存在的「信任」拯救了她：

這份信任，其後並沒有使治療室變成一個簡單的地方，甚至連再多一點的傾訴也沒有達成，更明白地說，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治療室，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。<sup>236</sup>

傾訴門扉的開啓，即是書寫的開始。因為五月之死而被挫傷、封閉的傾訴與書寫，因為

---

<sup>233</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，91 頁。

<sup>234</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，123 頁。

<sup>235</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，80 頁。

<sup>236</sup> 賴香吟，《其後それから》，243 頁。

對人信任的滋長，也連帶地修復了可以與世界聯繫或傾訴的信任關係，傾訴之道開啓，關於治療與創傷的書寫才有辦法開始。

在《蒙馬特遺書》裡其實也有寫到與其他人例如小詠、輕津，與這些人再重新建立愛情信任關係的可能性，小詠的友誼也在某種程度上有撫慰了敘述者 Zoe 的傷痛，但與這些人的感情與信任似乎沒有達到足以寬恕或說救贖的地步。第二十書其實類似後記的性質，當中提及在創作這本書時，唯有紀德的《遣悲懷》那真誠的藝術力量與精神，才能安慰她在書寫過程中的痛苦、才能得以完成<sup>237</sup>，看來她所倚賴的治療與撫慰，真的只有書寫，也只有文學了。

### 第三節 救贖與寬恕的彼岸

世界並沒有錯，只是我受傷害了，我能真的消化我所受的傷害嗎？如果我消化不了，那傷害就會一直傷害我的生命。我的悲傷和我所受的傷害可以發洩出來，可以被安慰嗎？在我的核心裡真的可以諒解生命而變得更堅強起來嗎？<sup>238</sup>

《蒙馬特遺書》以一樁「情人的背叛與不忠」的感情傷害為其背景及出發點，想在此創傷書寫中，寬恕不忠的戀人與背叛的傷害，而期望能得到救贖。觀看《蒙馬特遺書》的脈絡，從剛開始幾書：對絮的深情呼喚，指責其不忠與傷害的行徑與性格上的缺陷，否認絮「已經不愛」的事實，檢討自己的狂暴與責怪；到中間幾書開始拉進其他的人事物以求援：於藝術生命的熱愛與責任，親人朋友溫暖的情感，受創之深的憤怒與表達，

---

<sup>237</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，183 頁。

<sup>238</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，11-12 頁。

其他愛情開啓的可能性，死亡的可能性與意義；最後幾書：找小詠的東京之行，絮的回信，此書的創作過程，對不忠愛情的寬恕。《遺書》的最後除了印刻版本後來所增加的兩書「絮的回信」外，主要集中在兩個女人 Laurence 與小詠的描寫，會做這樣的安排，當然與其最後應該要做出的「寬恕」動作有關，因為要消化傷害、安慰受創之人，唯有寬恕與諒解，才能使傷害不再繼續。

克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）在以杜思妥也夫斯基《罪與罰》的結尾安排論述「寬恕」的意涵與作用時，便認為寬恕能將潛意識換新，使主體不再落入以往罪與罰的輪替，而能跨越固有的循環律則，得以重生、重塑，而此種寬恕是與他者有關：「寬恕並不滌清行爲，它將潛意識從行爲底下提昇出來，讓潛意識與一充滿愛的他者面對面——一個不論斷而以隨時付出的愛，傾聽我真正的狀況，因而讓我得以重生的他者<sup>239</sup>」，這樣的他者具有不論斷、不盤算、完全接納的特質，而能解開糾結、讓主體重新建構，寬恕必須藉此一「充滿愛的他者」才能發揮作用。

在第十六書裡與 Laurence 的那段性愛描寫，即象徵著 Laurence 以她的身體安慰了敘述者 Zoe 在絮身上經歷到的性愛挫敗感，讓她體驗到純粹的肉體與性欲上的歡悅，而以此種歡悅安慰克服了敘述者長久以來對於性/性別的焦慮。接著的第十七書描述了 Zoe 到東京找小詠的那段旅行，當時的敘述者 Zoe 已經因這段愛情背叛傷得身心俱疲。而這段感情創傷最瀕臨崩潰發狂的描述段落，剛好就安排在 Laurence 和小詠這兩位「寬恕」之光要閃現出來的前一書裡：「三月十三日，離開台灣的第十天，她睡在別人家裡，別人床上…無意識地狂號嘶叫，無意識地撞著電話亭的玻璃或鐵架，無意識無痛感地血在頭上橫流又橫流…我對著話筒裡的她吼著：（我今天就要死去！）<sup>240</sup>」，會在寬恕之光的十六、十七書前將這段創傷事件最殘酷的場面描寫放入，目的應是爲了突顯緊臨而來的寬恕之可貴與其能使主體「重生」的強大轉化作用。在東京與小詠的相處段落，如「我感覺到她決心要使我活下去，她會不計一切代價地將我的身體救活，使我的身體能夠再

---

<sup>239</sup> 克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》（台北：遠流出版，2008年），223頁。

<sup>240</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，128-129頁。

進食，再睡覺，然後，能夠再活下去<sup>241</sup>」、「在我最悲慘時我只信任她，信任她能懂<sup>242</sup>」、「我只想見到她，只有她能給我欲望，給我勇氣活下去<sup>243</sup>」、「我想這次正是因為她給予我的愛與性我才活起來的<sup>244</sup>」，看起來，小詠應該就是敘述者 Zoe 藉以抵達寬恕彼岸的那個「充滿愛的他者」，與小詠在東京的這段描寫也有著一種田園牧歌式的氛圍更顯出寬恕作用的閃現，以書寫的寬恕儀式而言，至此應該已經抵達寬恕，經由被他人寬恕，同時也寬恕他人而得以重新組構生命主體。但是弔詭的是，如果將與作者主體寬恕較無關的十九書「絮的回信」略過的話，抵達寬恕過後的最後第二十書裡，敘述者 Zoe 卻又回到此樁愛情事件的原本創傷主題的迴圈裡，雖然少掉恨意、暴力等情緒而看似坦然、甘於接受這樣的命運，卻還是得到這樣的結論：

儘管到最後一天，我還是清清楚楚地感覺到被綁在一種不得不去愛她的宿命裡，並且注定要被她無法遏止的不忠、背叛、拋棄之雷電劈死…她並非天性不忠，我也並非天性忠誠，相反地，我的人生是由不忠走向忠誠，她的人生是由忠誠走向不忠<sup>245</sup>

在克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）對於「寬恕」的一系列論述裡，強調寬恕是超越論斷與評判的，才能超脫個人的界限，將憂鬱、萬念俱灰的沮喪等負面內裡吸收消納而得以更新主體迴路，「必得經由寬恕之愛，必須移轉為愛，寬恕人<sup>246</sup>」。

有的研究認為邱妙津的書寫是：「愛人者奉獻自身，以寬恕作為贈禮，寫作實與道德的要求無關，而是『不道德的寬恕』，傳遞情感並且在審美中寬恕他人與自己以達昇華<sup>247</sup>」，可是以「寬恕」為主軸的《蒙馬特遺書》來看，其結尾的設計卻恰恰指向了與「寬恕」相反的道路，「不忠—忠誠」的思考迴圈又再次出現，而這種忠與不忠的思考即是一種道德「論斷」的展現，也代表了敘述者 Zoe 雖然看似已經寬恕了背叛者，事實

---

<sup>241</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，151 頁。

<sup>242</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，151 頁。

<sup>243</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，151 頁。

<sup>244</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，105 頁。

<sup>245</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，182 頁。

<sup>246</sup> 克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》，222 頁。

<sup>247</sup> 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津小說研究》，264 頁。

上卻是失敗的，作者邱妙津雖有意在最後讓被傷害者寬恕傷害者，然而在她的書寫裡卻誠實地透露了寬恕彼岸的消失。整體說來，二十書就在一種沉緬於過往戀情與情人背叛事實的感傷中作結，從最後引述的安哲羅普洛斯（Theo Angelopoulos，1935-2012）電影《亞歷山大大帝》的一幕，渴望像亞歷山大大帝一樣靜靜躺下、忠於一樁永恆之愛，及文後的〈見證〉一篇所引的電影《鸛鳥踟躕》之詞，皆是含有消逝死亡之意，看不出有寬恕的「重生」、「更新」之作用顯現。《蒙馬特遺書》雖然安排了小詠作為敘述者 Zoe 得以達成寬恕的那個他者，可是最後結束處的書寫卻又不見寬恕作用的顯現，這似乎透露出寬恕的儀式其實尚未完成，「寬恕」彼岸的抵達書寫似乎失敗了，如果反推回去，是否也代表著敘述者 Zoe 其實並沒有真正地從小詠身上得到寬恕，或藉以抵達寬恕的力量？因為小詠並非那個真正的「充滿愛的他者」，所以寬恕才會失效、沒有完成？

在前面兩小節皆有論及《蒙馬特遺書》認為對於「寬恕」的抵達有兩種方式，一是藉由「書寫」，二是「死亡」，如果這場書寫行動無法讓寬恕成功，那就唯有訴諸於「死亡」才能使自己的愛恨消解、使絮回到真誠嚴肅的生命品質裡，是整個寬恕過程的終點。所以「死亡」的作用在《遺書》裡，似乎比較側重在使一切負面的怨恨、罪惡、暴力等結束消失的用意，而不是讓主體的生命、潛意識得以重構更新的寬恕之用，來看以下這段文字：「一切都只要投擲進我的死亡裡就好，一切都要結束在我的死亡之上，一切我對她的恨及對我生命的不諒解，都要在我的死亡裡真正地銷融，我要和她在我的死亡裡完全和解，互相諒解，繼續互愛<sup>248</sup>」，緊接著下一頁又繼續寫道：

如果在這個節點，我必須以死亡的方式來表達我對生命的熱愛，那麼我還是愛不夠她，愛不夠生命的，那之後，我必須還會回到某種形式之中與她相愛，與生命相關…所以肉體的死亡一點也不代表什麼，一點也結束不了什麼的。<sup>249</sup>

可見「死亡」的銷融作用是有選擇性的，死亡只會把負面醜陋的恨與罪拭去，而正面的愛會留下，繼續發揮其功能。這是一種「擦拭法」、「消去式」的寬恕概念，必須將怨恨與罪行加以拭去、否定，寬恕之愛才有可能顯現，表面看來這似乎很符合克莉絲蒂娃所

---

<sup>248</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，116 頁。

<sup>249</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，117 頁。

論的寫作是一種「不道德的寬恕」，雖然知道絮背叛的種種罪行，可是仍然要以愛來寬恕絮，不以道德的律則來決定寬恕與否或懲罰之，即使犯罪者的行為不道德，在書寫中最後仍然給予寬恕之愛，這寫作上的「不道德的寬恕」，也正是文學的審美之處。然而如果細究克莉絲蒂娃論述《罪與罰》以「寬恕」作結的奇特尾聲時，寬恕者即「充滿愛的他者」對於罪行與犯罪者的態度是：「透過我的愛，我暫且將你從歷史排除，我把你當作孩子。而這意味：我清楚你罪行的潛意識種種動機，也讓你重新做人<sup>250</sup>」，而所謂寬恕的時間是「屬於延遲罪行的時間，局限罪行的時間。這種設限很明白其罪行，並不遺忘。但也不因罪行恐怖而變得盲目。而是蓄勢重新出發，致力一次個人的新生<sup>251</sup>」，所以寬恕並不會讓罪行消失或遺忘罪行，寬恕與罪行實是一體兩面，如果沒有罪行當然也就沒有寬不寬恕的問題，罪行不能消去，罪行必須經由一個「寬恕的他者」全然地了解、傾聽、接受、不評判，而移轉為愛，而能寬恕人，至此主體才能得到更新。如果將罪行拭去，這場寬恕的昇華更新運動與儀式也就無從開啓與完成。

回到《蒙馬特遺書》的寬恕書寫，書寫行動無疑是一場試圖達到寬恕的努力，如果這場書寫行動也失敗了，那就要投進死亡之中，因為死亡起碼可以讓怨恨與罪行不再存在，而罪行不存在的死亡裡頭，當然也就不存在寬恕：「我想如今的書寫行為是最後一場試著寬恕絮的努力，如果連這最後寬恕她的努力也失敗，我也不可能活在一個如此深恨她的軀體裡，我必將死…在那裡，不再有寬恕的問題，那兒正是我們相愛的根源地<sup>252</sup>」，所以《蒙馬特遺書》的兩條策略是清楚的：一是透過書寫發揮寬恕作用，讓怨恨罪惡得以昇華轉化而新生。二是投進死亡當中，回返到傷害分裂前的神話時間，沒有罪行沒有寬恕，當然也就不會有重生。思索至此，再對照前文所論及的《蒙馬特遺書》之結尾設計的幾個特點：「不忠—忠誠」的道德迴圈、回顧分離前的戀情片段、死亡消逝的渴望氛圍，都清楚顯示了《蒙馬特遺書》的第一條寬恕書寫策略是失敗的，它走向了第二條。死亡消解了仇恨罪行，但也同時消滅了寬恕的更新可能性，若要探究《遺書》的寬恕書寫為何失敗，應是因為《蒙馬特遺書》書寫展現出來的恰恰是一種「道德的寬

<sup>250</sup> 克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》，222 頁。

<sup>251</sup> 克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》，221 頁。

<sup>252</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，69-70 頁。

怨」，而非「不道德的寬恕」，《遺書》的書寫思惟至始至終都盤旋在舊有的「愛情的道德律則」裡，所以寬恕不了，潛意識無法換新，也就卡死在道德律則之中。

比起《蒙馬特遺書》將治療、寬恕與救贖之道都歸諸於「書寫／死亡」這種賭徒式的迴路，賴香吟的《其後》在歷經五月的死亡傷害十七年後，以書寫來建構其走過的治療之路，經由一路上人與人之間的聯結與離去，而漸漸集中凝視於「人的存在」所展現出的必然性與品質，而能寬恕自己、寬恕死亡，到達救贖的彼岸。在上一節關於「治療」的論述裡，已經談論過《其後》對於「書寫」作為治療是不贊同的，當然也就不可能認同書寫可以救贖自己：「寫作上講書寫是救贖，情欲血腥都可能是救贖，我一直不喜歡這些說法，救贖：救出，贖回；生命如此難以還原，為什麼大家講得這般輕易？」<sup>253</sup>，事實上，在《其後》裡「書寫」本身即是需要被治療、被救出贖回的對象之一，當然也就不太可能擔任救贖的功用。

從《其後》的最後一章〈夢〉來觀察此作創作書寫的啟動，似乎可以看出《其後》所要救贖的對象，除了敘述者自己，還包含了死者五月。〈夢〉其實類似後記性質，交代了因為與太宰治之女津島佑子會面的經驗，而觸發敘述者做了一個關於五月葬禮的夢，在那個夢裡五月遺體的手指竟然動了、觸碰到她的手，而使之在尖叫聲中醒來：

我懷著心事坐在那裡，強烈感覺到五月靈魂的騷動，雖然她根本已經離開這個世界上那麼多年，但一種記憶迴繞的感覺還是使我非常無奈，我想擺脫這些，以我自己，跟對方談一談死亡、與逝者欲拒還迎的情感…可能是在這個場合真實感觸了五月靈魂的騷動，因而作了上述那個關於五月的夢吧。那個夢，是一個開端，讓我思量也許時候到了，四下安靜，我開始有了寫的念頭<sup>254</sup>

感觸到年輕五月靈魂的騷動，因而開始書寫此書。賴香吟雖然自陳在五月自殺事件之前的事情盡量寫得簡單、過場<sup>255</sup>，然而觀其前面關於五月幾章的敘述方式與內容，即可看

<sup>253</sup> 賴香吟，《其後それから》，144 頁。

<sup>254</sup> 賴香吟，《其後それから》，235 頁。

<sup>255</sup> 李伊晴記錄整理，〈小說的真心與技藝—周芬伶對談賴香吟〉，《印刻文學生活誌》8 卷 6 期（2012 年 2 月），58 頁。

出除了因此事件而在諸多方面受到挫傷的敘述者自己外，需要被寬恕、救贖的對象還包括了五月，與世俗的律則。在第一章〈活動中心〉裡，插入了一段與《人間失格》的「罪」辭互文，她們那個時代安靜平整，男人是男人，女人是女人，好人應該遠離罪行：「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』？」<sup>256</sup>，與太宰治在同質生命裡的「五月」，在《其後》裡是一個身負罪行、為罪受苦而等待寬恕與救贖的角色，同時需要被寬恕的還有安靜得自私、沒人伸出援手的「世界」，與帶走五月的「死亡」。

《其後》的轉折點當然是故事時間點臨近五月事件前後的〈春暖花開〉與〈那一天〉兩章。〈春暖花開〉寫五月因感情創傷憂鬱脆弱，而從巴黎到東京與敘述者見面之事，雖然寫得節制，但是裡頭五月當時生命之危的形象、隨時生命將要傾頹的敘述，不同於《蒙馬特遺書》裡同樣寫東京之旅時，強調小詠的情感與溫暖友誼撫慰 Zoe 的角度與氛圍，這當然與《其後》的後設立場（五月已死）有關，也透露出了敘述者在此事件中的自責心理。在五月的東京之行裡，敘述者特別寫了五月想幫她的手取暖，她卻因不習慣而將手抽回，以及五月要回巴黎的前一天她們吵了一架之事，這些都是《蒙馬特遺書》所隻字未提的：「五月開始嘔吐，哭泣，她那滿臉亂七八糟、完全放任自己失控的模樣，如同她在電話裡對我嚎哭的聲音…我打開房門，暫時離開五月<sup>257</sup>」，結果敘述者在外頭待到天亮才回去時，五月已經不在房裡，自行到機場搭機離開，這與五月的最後一次見面，竟是這樣分開，沒有好好告別。〈那一天〉寫五月回到巴黎後，還是經常打電話到東京，但是情況時好時壞，對於死亡的黑影威脅，敘述者不禁感到喪氣：「如何在死的滿空黑影之中說出任何有效的言語呢？」<sup>258</sup>，而五月死前打給她的最後一通電話，其後也始終折磨著敘述者的心：

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，就算它一點意義都沒有，可笑我連這個都不確定，我還抱著可憐的僥倖之

<sup>256</sup> 賴香吟，《其後それから》，13 頁。

<sup>257</sup> 賴香吟，《其後それから》，75 頁。

<sup>258</sup> 賴香吟，《其後それから》，81 頁。

心，我做了什麼？<sup>259</sup>

至此，死亡的創傷在生命中割下，凍結了敘述者，也凍結了五月。在那之後即是這本書的主軸，寫五月死後，敘述者放棄在東京繼續升學的機會，帶著與死者的承諾「寫，然後活」回到台灣，投入職場，繼續寫作，然而此時的敘述者完全處於封閉、否定的狀態，既不與人談論五月、連站在塔前要給五月燃香也不習慣：「我是越來越少去看你了，不去，關於你的死，就只是抽象的<sup>260</sup>」，五月抽象的死亡印象如同迷霧，讓敘述者的思維走入死巷，無法運作，進一步地癱瘓身體與生活，才讓敘述者走上精神治療之路，然而這段治療所象徵的，如同上一節裡所論的，是將「傾吐」與「書寫」的能力贖回，而不是在此段治療中便向醫師談論五月而得到梳解、解脫，事實上，敘述者從未與人談過這樁死亡，包括醫師在內：「斷斷續續，我在他對面那張椅子裡坐了三年光陰，直到我自己片面中斷會面之前，依舊沒有提到五月在我心中的景觀<sup>261</sup>」，既有能力與信任足夠傾吐了，賴香吟選擇以書寫的方式來傾吐這樁五月事件的風景，所以曾被五月死亡所挫傷的「書寫」，在《其後》裡要帶著五月，經由書寫去看見「救贖」，重新出發尋找那個「充滿愛的他者」。

「確實，一個以文字為憑的人，寫作停擺，連閱讀都出問題，真是不堪。後來打破凍結的是書裡寫到的死亡，一個死亡把我凍結，然後另一個死亡把這個凍結打開<sup>262</sup>」，《其後》在事件後的生活與治療顯得漫長與停滯，救贖似乎遙遙無期，然而，那個寬恕與救贖所需要的「充滿愛的他者」之光，便在〈十年前後〉和〈父親們〉顯現出來了。〈十年前後〉主要寫及了兩位父親：喪子的小說家與五月的父親，小說家的兒子與敘述者及五月是同輩人，同樣寫作，卻也選擇跟五月一樣的方式離開人世，但是小說家積極走出傷痛、過著忙碌生活的身影，讓敘述者不由得自慚形穢：「事實上是她。是她從小說家身上偷偷汲取著力量<sup>263</sup>」；後半部則集中在寫五月的父親，那時已經距離五月去世十年，五月的姊姊帶著自己的小孩與父親來看五月的展覽，看到五月之父，讓敘述者想起自己

<sup>259</sup> 賴香吟，《其後それから》，85 頁。

<sup>260</sup> 賴香吟，《其後それから》，115 頁。

<sup>261</sup> 賴香吟，《其後それから》，121-122 頁。

<sup>262</sup> 李伊晴記錄整理，〈小說的真心與技藝—周芬伶對談賴香吟〉，61 頁。

<sup>263</sup> 賴香吟，《其後それから》，200 頁。

的父親，但是那時父親已經過世了：

這個父親，就和她自己的父親一樣，是那種被時代壓抑著，沒有機會琢磨出自己生命光采微型智識份子，總是和善而禮貌，習慣性的低姿態…這麼些年，她沒有聽過五月父親對任何人發出譴責，他只是接受了一切，背負自殺者的恥辱繼續生活，並為自己對別人造成的困擾致歉。<sup>264</sup>

五月父親的餘生形象與存在，那樣壓抑而包容的生命力，即使自己受到莫名傷害，也就只是承受，不發出一點聲音，五月因世俗律則而困擾甚深的「罪感」，在過世後是否移轉到其父身上，使他也困擾甚深呢？「她們怎麼會以為文學如此而已？怎麼會以為父親們有比自己更多的能量去承受生命的磨難？」<sup>265</sup>。可以說，五月父親那種只是承受、不反射回去，也不發出任何責怪評斷的「充滿愛」的父者形象，同敘述者自己的父親一起，發出了寬恕之光來。在下一章的〈父親們〉，五月父親已經過世，敘述者前去五月的家中靈堂上香，因而牽連出一連串對於父親與死亡的辯證。敘述者在五月過世後，漸漸變得無感，唯有父親身上的永恆、善良，讓敘述者感到還有足以相信及依賴的東西。克莉絲蒂娃論「寬恕」時說：「無論何人，只要在寬恕的領域中一寬恕別人，也接受寬恕—即是能認同充滿愛的父，想像的父，繼而隨時能以內心新的象徵律法與之和解<sup>266</sup>」，在《其後》裡，最後讓敘述者認同而清醒過來的，的確是父親那「充滿愛的父」的寬恕特質，讓敘述者得到了救贖，尤其是經歷過父親完整而具體的死亡儀式之後，讓她得以從五月死亡的未竟與斷裂裡重新甦醒：

父親生命歇止前湧出汗水，像是卡住了什麼，大喘一口，過去了。這就是死了。覆蓋。入殮。誦經。功德。藥懺。火化。撿骨。晉塔。殘忍的，荒謬的，無情的，一一發生了。一一目睹了。死亡勝利了。我哭個不停，將以前沒有哭出來的淚水，放縱地一次流乾。同時，我們也和解了，死亡讓我看到了它的面目<sup>267</sup>

父親的死亡撫慰了五月之死所帶來的剝奪與震盪，並且向敘述者揭示了生命的有限性，

<sup>264</sup> 賴香吟，《其後それから》，201-202 頁。

<sup>265</sup> 賴香吟，《其後それから》，203 頁。

<sup>266</sup> 克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》，224 頁。

<sup>267</sup> 賴香吟，《其後それから》，217 頁。

讓敘述者經由父親這個「充滿愛的他者」的寬恕作用，將以往的「抽象／死亡」汰換成「具象／死亡」律則而能與死亡和解，在生命裡安放死亡，而能從五月的死亡創傷裡清醒更新。從〈父親們〉談到的清醒與夢醒之感，以及最後的〈夢〉與〈生手的天真〉看來，皆有重新啟動、要航向未知的新世界之意，可見「充滿愛的父」寬恕作用的發揮，讓《其後》真正寫到了寬恕的領域之中，以書寫銘記世界律則的桎梏罪行、五月之死與自我的挫傷，然後寬恕之，因為唯有寬恕才能和解、才能放下，重新出發：「摧毀是好的。其後或許生長出新的文明。我多願意講述那些傾斜而破碎的景觀，如果我寫得出來<sup>268</sup>」。敘述者餘生所經歷的創傷與父親最後的寬恕之愛，使她對五月與《遺書》發出：

當年，面對辦事處人員要求解剖才能開立死亡證明結案，你那拘謹的老父親當場哭得聲嘶力竭：別再傷害她了！你聽見這句話嗎？五月，這一句我們若非朝著心之所愛，要不就是自己對著自己吶喊，以為沒有誰會來真正對我們說出的話，你的父親喊得夠大聲了，你聽到了嗎？倘若聽到，你可以同我一起得到父親的救贖嗎？<sup>269</sup>

《蒙馬特遺書》中，苦苦尋覓求援、而始終不見蹤跡的那個「充滿愛的他者」，最後竟然出現在《其後》裡，書中的五月经由賴香吟之筆，是否終於也得到寬恕的力量，而能與世界和解，說出：「摧毀是好的」，然後抵達救贖的彼岸呢？

---

<sup>268</sup> 賴香吟，《其後それから》，252 頁。

<sup>269</sup> 賴香吟，《其後それから》，223 頁。

## 第四節 自我之技術<sup>270</sup>：信仰當中的暴力問題

在前面幾小節談到，《蒙馬特遺書》以創傷書寫而言，是一本試圖透過書寫愛情背叛的傷害以達寬恕與救贖的作品，若是失敗，就唯有投入死亡之中才可解脫。而在這當中，與之環繞的是一條成爲「藝術家」之路：

我在巴黎是為了成長爲一個美麗的藝術家，是為了成長爲一個值得你一生鍾愛的美麗心靈，請不要因為這種理由而拋棄我吧！我並不是一定要離開你，我也可以立刻收拾行李回到你身邊的，藝術上今生今世能達到多少並沒有關係，愛你甚至比藝術的命運更重要<sup>271</sup>

Zoe 到巴黎是爲了將自己培養成一個「藝術家」，這是她對自我所追求的、終極的形塑之主體：「我這一生真正想成爲的是像 Angelopoulos 那樣的藝術家的一成爲『巫』的一生<sup>272</sup>」，然而這樣的藝術家／小說家主體的實踐意識，也與愛欲面向有關。從所引的這段文字裡可看出，Zoe 想成爲美麗的藝術家不僅只是自我的追尋實踐，同時也是愛欲關係能夠跨越與昇華的途徑，長成一個美麗「藝術家」，彷彿就可以獲得，或是有更大的機率可獲得真愛與理想之愛情。

周芬伶在論及〈柏拉圖之髮〉時，認爲此篇意謂著邱妙津文體的完成，也會以後作品奠下基調，其中他談到在邱妙津文本裡「小說家」身分的象徵與作用：「這個小說家是可以逆轉現實，獲得女性的真愛。爲此她必須變成更偉大的作家，以獲得更多的真愛。」

---

<sup>270</sup> 「自我之技術」的靈感來自於傅柯（Michel Foucault，1926-1984）的「生存美學」理論。在古希臘羅馬時期，把生活藝術和生存美學歸結爲「關懷自身的藝術」，它環繞著「同自身的關係」以及「自身同他人的關係」，是一種試圖將生生活動本身，直接地理解爲人自身的審美超越活動過程之生活實踐方式。傅柯在此基礎上結合自身的學術思想與生活實踐，發展關切自身之生活風格和生存技藝的培養、修練的「生存美學」理論（參考高宣揚，《傅柯的生存美學：西方思想的起點與終結》，台北：五南圖書，2004年，405-430頁）。在此處「自我之技術」只取其表面字詞之義：改造自己所使用的技術方法，指的是對於自身的改造與提升（特指美學、心靈面向）所採取的一切方法或實踐，此改造自身的方法與邏輯並不一定完全符合傅柯式的「自我之技術」定義。

<sup>271</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，125頁。

<sup>272</sup> 同上註。

在這裡『小說家』等同於『第三性』等同於『真愛』<sup>273</sup>，這個「等式」邏輯，在《蒙馬特遺書》中表現得更為明顯，第一人稱 Zoe 除了藉由書寫傷害以達寬恕外，也在這過程中梳理自我的藝術命運及理想愛情、真愛的品質與定義。藝術與愛情的內在品質分析與書寫，也是一種想將感情傷害加以轉化或昇華的嘗試，藝術家主體與生命的建構，是爲了向上提升、進而超越自身命運的限制：「人只能『迎接』奧秘並『認識到』自己生命的材質形式才能超越命運，並活在真實裡…我是屬於『藝術熱情』的材質的<sup>274</sup>」，自我的獨特生命材質若是指同性愛欲，那麼藝術或書寫則擁有逆轉的力量，可以穿梭性別之限制，進而能夠踰越、超越性別。偉大藝術家境界的臻至，不僅是生命邁向「真實」的終極目標，也是擁有真愛的最大可能性，同時「愛情」與「藝術」又是相互辯證的，愛情當中的受苦意識能鑿深藝術境界的深刻度，而藝術生命品質的提升也有助於更接近「完美愛情」的境界：

激情。人生真的沒有拯救嗎？我不相信。激情，痛苦復痛苦，但並不是完全沒有辦法承受的。有激情才好，才知道自己生命所要做的是什麼…唯有痛苦與死亡能使一個人深刻，能叫一個人明瞭什麼是「真實」。<sup>275</sup>

在上一章裡已經有談到邱妙津文本中愛欲邏輯的受苦特色，透過主體受苦而使愛欲關係深刻，而這樣的邏輯也與邱妙津對於「藝術」生命品質的理解有關。在《蒙馬特遺書》裡，藝術生命時常與熱情、激情、痛苦、愛欲等詞連結在一起，然而隨著感情的失敗，Zoe 也檢討到自我的此種「藝術熱情」性格的極端性與缺失，在〈第十一書〉裡 Zoe 分析了自己的「熱情」性格是導致絮對她冷漠、拒絕的主因：「關於『熱情』的表達與需索，我們之間的類型差異是使你沒辦法跟我生活在一起的主要原因<sup>276</sup>」、「我原本熱情，加上你對我而言是致死的人物，所以死路難逃，想起來還是很痛苦啊<sup>277</sup>」，當這樣極端的熱情性格碰到拒絕與挫敗（特別是性欲的挫折）時，其狂暴的後座力是難以控制的，於是 Zoe 動手打了絮、在噩夢裡也不斷打她又暴烈地殺死自己，所謂邱妙津式的「藝

<sup>273</sup> 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，290 頁。

<sup>274</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，111-112 頁。

<sup>275</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，113-114 頁。

<sup>276</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，107 頁。

<sup>277</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，101 頁。

術生命」構成，經由這次的愛情打擊，呈現出其連帶具有的負面性質「暴力」。

邱妙津文本在愛情關係裡所展現的「暴力」特質，有些研究認為除了與「陽具匱乏」的情結有關之外，也昭示了父權性關係裡的宰制與暴力的一面：「邱的愛情觀裡除了對肉體『陰一陽』的執著之外，暴力的欲望來自於『男性宰制』裡被賦予的權力，在愛與欲的辨證中，也就成為毀滅關係的一個常用要素<sup>278</sup>」。或是將其創作裡 T 的暴力面向視為是一種「愛情的能動力」：

邱妙津在創作中將「暴力」或是攻擊視為愛情的能動力，以「暴力」綻放女同性愛的巨大欲求能量，將女同性愛從飄遠恍惚之際扎根於異性戀社會之中，帶入了挑戰日常生活規範的禁忌情欲活力<sup>279</sup>

邱妙津在《蒙馬特遺書》裡將遭到情人背叛的感受形容為「像一個處女被強暴」般，被玷污與糟蹋，其「強暴」美學邏輯在另一篇作品〈水甕裡的紅蠍〉表達地更淋漓盡致。小說裡男主角的女友不知為何，經常會被強暴，他歸結於是自己無法滿足女友的性需求，所以他開始鍛鍊自己的性技巧、想辦法把自己的陰莖弄大，因為他相信「只要他的陰莖像那些強暴者的一樣大，女孩被強暴的事就不會再發生<sup>280</sup>」，小說的結局是主角在以強暴的方式與女友做完愛後，將參養的紅蠍放在自己的陰莖上，試圖讓蠍子把陰莖做掉，如此「這樣所有的女人都沒辦法再喜歡被強暴了<sup>281</sup>」。邱妙津在此類書寫中，充分流露了對於男性體制與其社會、愛欲模式的恐懼與厭惡，一方面怨恨男性對其愛欲世界的侵略與剝奪，另一方面也恐懼女性其實服膺於、甚至是喜歡這樣的男性（暴力），所以對於暴力的恐懼，邱妙津往往用一種「以暴制暴」的書寫邏輯來試圖平衡男性暴力體制現象的內化創傷。

只是這樣的書寫邏輯若要視為一種小說敘事的情欲動能，放在像〈水甕裡的紅蠍〉

---

<sup>278</sup> 蔡幸儒，《向內凝視的憂鬱和死亡意識——以邱妙津和袁哲生為分析對象》（國立中央大學中文所碩士論文，2012年），49頁。

<sup>279</sup> 吳佩玟，《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》，41頁。

<sup>280</sup> 邱妙津，〈水甕裡的紅蠍〉，收錄於鄭麗娥編，《露水——當代小說家精選集》（台北：時報文化，1995年），354頁。

<sup>281</sup> 邱妙津，〈水甕裡的紅蠍〉，356頁。

或是〈柏拉圖之髮〉等較具情節、虛構性較強的作品時，當做隱喻象徵手法來看，較具有顛覆的美學意味，但若是在《蒙馬特遺書》此種以主體的寬恕、愛與藝術與心靈的向上提升為信仰內容的，偏向抒情自省式的散文化私書寫裡，則「暴力」的元素便容易與本來的書寫目的（主體能寬恕傷害、向上提升）形成拉扯的狀態，暴力可以書寫，但如果暴力在書寫過程中無法消化與昇華，對於文本「寬恕」作用的顯現便是一個問題。

所以 Zoe 對於此種藝術品質的熱情也變得矛盾難解、又愛又恨，一方面人生非得經由「藝術生命」的受苦模式才能深刻與真實起來，但另一方面又感到此種性格於愛情關係中的不適性：「你常說我太沉重了，你說你要的是清淡的關係。常常想到這點就很恨自己，恨透了自己原來的特質，恨自己太強的熱情<sup>282</sup>」，於愛情關係裡所需要的穩定與平淡，與邱式的「藝術生命」性格顯然是相互抵觸的。藝術信仰在邱妙津文本，特別是《蒙馬特遺書》與日記裡，深信是活出「真實」的唯一之途，有別於較早作品中的經由戀人發現真實自我，要活在真實生命裡必須經過藝術生命的打造才能獲得，因此主角也會要求情人在「藝術品質」方面的提升與成長，如此兩人的愛情關係之品質才會更臻美好，距離「永在」或「永恆性」才能更近。

賴香吟的《其後》有一段談到五月到東京找她的那年，日本正好爆發了東京地鐵的沙林毒氣事件，奧姆真理教的信徒在地下鐵的列車上釋放沙林毒氣，造成多人傷亡。賴香吟經由此事件的觸發，對於所謂「信仰的追尋」產生了曖昧難辨之感，信仰的幻覺會導致實際的暴力，強烈的追尋也有可能並生邪魔：

這些人初心以對、全無懷疑所要追求的生活方式，完全另一套量表的價值與意義，幾近不可能的世界模樣，和我所知道的那些人所篤信，所謂小說 (Fiction) 之營造，是否有幾分類似…我正目睹了一個因心靈之信而遍體鱗傷，五月完全讓心靈結束了她自己，地下鐵事件宛若一場寓言，拷問著我的腦子：心之能量可以無上限使用嗎？<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，108 頁。

<sup>283</sup> 賴香吟，《其後それから》，192-193 頁。

地下鐵事件探問了諸如信仰、理念、心靈等範疇裡當追尋直至上限，發生傾斜之後所可能產生的扭曲與變形，因著信仰所犯下的暴力、強烈的心靈追求所並生的邪魔，這些都在實際的現實生活裡發生了，奧姆教信徒與五月都曾堅定地朝著創造美好的世界或自我之路前進，這之間，他們所信仰的自我形構之路發生問題，最後卻走進了暴力與摧毀。

法國思想家傅柯（Michel Foucault，1926-1984）在晚年時將研究範圍從現代性領域移轉至希臘、羅馬與基督教文化，重心也從對他人的支配轉到對自我的支配。其中他論及與分析希臘羅馬文化當中的「自我之技術」，是指個體透過適當的節制和自我控制（在家庭關係、飲食、性事等方面），對慾望夠練達地自我支配、能夠駕馭其身體與慾望，從而改造、創造自身的主體性<sup>284</sup>。而這樣的主體並非是一個常態的、普遍倫理的主體，不是去「發現」自己，而是要不斷地「創造」自己，同時他將「自由」界定為是對慾望能夠練達地支配，唯有能夠克服社會性強制的侷限，進而駕馭自我的慾望、善於主宰自己，才能造就自我的自由<sup>285</sup>。

邱妙津《蒙馬特遺書》裡藝術家命運之路，及其日記裡的成為一流、偉大的作家之實踐，都是一種「自我之技術」的鍛鍊與施行。若用傅柯對於「自我之技術」的論述來考察邱妙津文本中自我對於主體的有意識形構歷程，則似乎是較符合傅柯一開始所強調的，要如創作藝術品般地創造自己，著重在造就一種與他人不同、擁有個別差異與自主性的，符合其生存美學的「審美主體」。但是傅柯的「自我之技術」到了晚期時卻轉而強調「對自我的看管」<sup>286</sup>，由創造、超越義轉換至節制、控管義，慾望與快感擁有強烈的力量，必須適當地節制、用之於有益之途。《蒙馬特遺書》雖然強調、讚揚藝術與愛欲的激情力量，卻也為之受苦，因此有時也渴望平靜：

我是屬於「藝術熱情」的材質的，然而如今我卻真正渴望過一種農夫的「田園生

---

<sup>284</sup> Steven Best & Douglas Kellner 著·朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》（台北：巨流圖書，1994年），86-87頁。

<sup>285</sup> Steven Best & Douglas Kellner 著·朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》，89-90頁。

<sup>286</sup> Steven Best & Douglas Kellner 著·朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》，91頁。

活」，或說是更純粹的「僧侶生活」。這兩者可以相容嗎？<sup>287</sup>

田園或僧侶生活象徵一種無慾、平實的生命模式，與「藝術命運」的熱烈、激情模式是相反的極端，主角 Zoe 在經歷感情的背叛傷害後，一方面指責情人的不義，另一方面也自我檢討了其熱情性格帶給情人的壓力，及苦於此性格受挫後的負面作用力之強烈。因此「藝術家」的形構之路依舊是呈現矛盾、不穩固的狀態，「藝術材質」與「僧侶生活」此二者無法在邱妙津式的藝術家構成裡，達到後現代式的多元流動、飽含彈性空間的理想主體狀態。傅柯早期研究重在知識與權力的構成及其對人的支配性，到了晚年轉向注重自我的審美創造與自我的控管支配，然而這樣的轉折仍被學者批評，傅柯並沒有處理好「被構成」的主體與「能自我構成」的主體，這二者之間的協調互動狀態<sup>288</sup>。被構成的主體指的是由外在社會、傳統一元中心論下被宰制、建構的僵固主體，如異性戀中心邏輯、陽性思維；而自我構成之主體則是試圖克服突破社會傳統限制，能發展異質部份、創造改換自我的彈性主體，如傅柯的審美主體、邱妙津的藝術家主體等。然而不論是審美主體還是藝術家主體，即使到後來皆有強調慾望的節制與自我控管，但似乎都有著容易導致自我沉迷、而與現實世界脫離的疑慮，且被構成的僵固主體如何能與自我創造之主體達成共生平衡？強烈的信仰與自我追尋若不納入現實因素，而只是將受到社會限制的主體部分徹底撕裂清除，是否有可能是信仰之路暴力叢生的主要原因？

在上一章的第三小節裡，談到了邱妙津文本中愛情的「水晶棺」愛情保存術所隱含的「撕裂」的二元暴力問題，如過去／現在、精神／現實、永恆／變化、美好／醜陋，這些現象皆因為水晶棺的暫停保存術而明顯尖銳地二元對立起來。邱妙津的創作一向著重在「精神構圖」層面的構成，專注建構所謂「真實」，甚至連情人都被她屏除在外，「一直在表演一齣沒有女主角的獨角戲<sup>289</sup>」，封閉的精神世界與語言系統邏輯，一經發現與外在現實不能符合而相互抵觸時，其錯亂或暴力的產生便無法倖免。邱妙津雖然有意識地自我打造藝術家主體，仍不免經常苦於自己在現實生活層面的無能：

覺得像在參與一場新的戲劇，一切都離我好遠好遠，然而我必須愈入戲愈好，因

<sup>287</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，112 頁。

<sup>288</sup> Steven Best & Douglas Kellner 著·朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》，93 頁。

<sup>289</sup> 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，308 頁。

為我就是從來不入戲，我一直是現實遊戲的局外人，所以我總是被現實所傷害，被淘汰出局…如今我不能這樣，我渴望給 X 一個安穩的家，給她一個實心實地可以依靠的男人，我需要成長需要改變，這樣的渴望激烈地在我胸腔吶喊著，我可憐 X 跟了一個像我這樣軟弱無能的人啊<sup>290</sup>

精神世界主體的強大與現實自我的挫敗，其對比越趨於劇烈，暴力的力道不論外顯或內顯就越強烈，終至吞沒自我的生命。邱妙津及其文學奮力要跳脫超越異性戀／同性戀、男／女的二元邏輯宰制，卻又落入了另一層更大的、自我所構築的「精神／現實」的「二元陷阱」之中。

---

<sup>290</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，127 頁。

## 第六章 結論：精神構圖的未竟志業

使用文字，這幾乎是我的第二天性，把我生命裡的材料化為文字，幾乎是我最大的享樂。完成一個「精神構圖」的作品時，那份完成感，或等待那份完成感，在完成的剎那就是我活著最巔峰的一刻……內在精神的基態，可能是寫作最根本最核心的發動器。我不能停止為它加材火，即使沒有別的外在來源的材火，我也得自生內在的源頭活水。<sup>291</sup>

邱妙津的作品大多集中於「精神」、「內在」的探究與書寫，這是她最主要的文學特色與邏輯，「內在性」、「向內注視」是邱妙津文學及其生命實踐的方式與路徑，藉由個體內在的探問來重新建構主體性。而她的主體建構可以從同性戀欲的愛欲主體開始論起，邱妙津文本裡的建構方法傾向於「破壞—重建」的形構模式，經由踰越性別二元／異性戀邏輯的界限，達到諷刺、抗議的效果，進而能夠撼動、破壞主體已不適用而僵化的異性戀律則，然後重新建構符合自我真實需求的新主體，一方面展現「去中心」，試圖突破外在的侷限困境；另一方面「建構主體」的需求與議題越擴越大，不僅是為能夠改變或是毀壞外在現實的困境，更多的是為克服自我的內在問題與生存困境。在與邱妙津同輩的世代作家，普遍存在對於「主體性」的懷疑與困惑，然而邱妙津在「主體追求與建構」方面的全然信仰與獻身，是使她的文學特出的主因。因此本論文集中在爬梳邱妙津文學「精神主體」的形構過程及其特質，來論述探討此一過程中遭遇、顯現的危機與救贖，與其「精神構圖」志業的完成與否。

---

<sup>291</sup> 邱妙津，〈自述（代序）〉，收錄於《寂寞的群眾》，6-8頁。

歷來對於邱妙津的研究，在其主體性方面多數關注在「同志主體」的形塑，帶出其具有反抗異性戀本位主義社會之壓制、去中心的意味，或是以陰性書寫理論將邱妙津文本中的主體特質，歸類為後現代主體的多元流動、曖昧混沌等傾向「解構」、「踰越」的形構特質。但是邱妙津在其文本裡，展現的往往也有與上述相反的另一種、積極且有意識的「建構」企圖，不論是對於文學、理想、愛情的追求，或是關於藝術家人格、偉大作家生命之自我培養，都是偏向「重新建構」的形構邏輯，所以本研究依循的是「主體建構」的思考路徑，專注於邱妙津文本所意欲形構的主體，論述其主體的建構流變過程與相對應的內外困在困境或難題。

本論文的論述章節順序因此是依照邱妙津文本大致的創作時間先後，做一分析的脈絡主軸，考察其文學之中主體建構，階段性的意欲構成物及意欲克服的困難。邱妙津的主體性建構該是從愛欲傾向的挫折開始，因同性戀欲的主體部分隨著戀人的出現而被撕裂、生成，主體的舊世界價值觀崩解，新世界遂夾帶舊世界的罪責印記而正待重新組構。「愛欲主體」的傷痛悲情構成史，以《鱷魚手記》最能作為代表，其中鱷魚的寓言橋段象徵著同性戀被異性戀社會醜化攻擊的怪物、非人形象，「同志主體」與「怪胎主體」雙生／聲、雙線進行，控訴、抗議外在的異性戀邏輯社會壓迫其生存空間，然而鱷魚的「單隻」獨角戲畢竟缺乏互動，反映到拉子的校園同性戀情，同樣地缺少實際生活的互動情節，將焦點集中描寫個人內在的精神情感世界，且拉子的「怪胎」印記與被世界律則所傷所苦的創傷只有拉子一人獨有，與戀人無涉，其個人化的、隔離現實層面的精神世界構圖美學已然成熟。

已有論者指出，邱妙津的作品裡展現了一種現代與後現代的混合，而邱妙津這種與外界現實隔絕、專注於內在精神的建構與書寫，是一種布希亞式的後現代擬象實踐，認為邱妙津將其他作家與藝術家所創作的擬仿物（小說、電影）的內容情節與價值觀當作樣本，然後在自己的真實生活中去實踐與創作<sup>292</sup>，邱妙津對於主體性的追求與信仰是現代主義式的，但是她的主體建構模式卻是後現代式的。但是無論是就日記或小說文本來

---

<sup>292</sup> 參照傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津—以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》。

看，邱妙津雖然喜歡用其他的小說、電影來做互文，其性格與行為模式的確也有與其喜愛的小說主角相似之處，可是很大部分也確實有著屬於邱妙津自身獨特的生命軌跡。邱妙津文本雖然有其孤獨、與外界隔絕，對於戀愛、激情、痛苦的執迷，但不能否認地，也有著嚴肅內省、意欲自我節制調整，在現實裡過著規律平穩生活的一面，這兩者極端的矛盾性交織於邱妙津的作品中，總是試圖克服超越、達到平衡，即使最後的結局看似是失敗的，也不能抹除掉她嘗試要「活在現實」裡的努力。

關於通往現實的路徑，邱妙津即使到最後想要抵達，但卻走不出自我所構築的「精神構圖」迷宮。五年級世代的作家是正值台灣解嚴、新舊價值交替的時期，政治上的威權神話不再，台灣文學的論述場域也正欲重新建構文學主體，迎接多元觀點價值的時代來臨，已有認同立場的，選擇從不同的邊緣位置發聲、捍衛自我被邊緣化或壓抑的主體性，這些外在現實的社會變化現象，卻似乎很少進到邱妙津文本裡，雖然在一些論述台灣九〇年代文學現象的研究中，有將邱妙津置於「後現代」作家的陣營裡，論其在同志書寫史的重要性，但在邱妙津的日記、作品裡卻甚少關注到他們那個時代與其同代人的共同生活記憶與特質。以邱妙津和賴香吟這樣都擁有「向內注視」性質的作家而言，其所開展的主體建構路徑就不相同，賴香吟早期的創作經常圍繞在「理想／現實」的落差與無法同步，對於主體、知識、真理等感到困惑，作品呈顯的是任何中心信仰或價值立場都帶有建構性質，並無「唯一」的價值或真理，想要擁抱主體與理想，卻又苦惱於多元立場所帶來的懷疑姿態，但是在九〇年代末期，賴香吟的〈島〉和〈熱蘭遮〉，則透露了重新追求主體的議題，傳達出唯有通過人與人之間的情感、地方的記憶與具體生活的實踐，其知識、理想的實踐才有可能<sup>293</sup>。

賴香吟的文本可說是從對於「主體性」的懷疑與困惑開始，到後來經由人跟人之間的情感和聯繫，而又重新回歸到主體的追求，陷於思考而缺乏行動力的筆下角色，最後漸漸走出封閉的精神世界，開始試著融入、參與現實與生活。反觀邱妙津的書寫軌跡，則似乎有著與賴香吟反方向的發展現象。

---

<sup>293</sup> 參照黃懿慧，《學運世代知識份子的知識實踐：賴香吟小說研究》，102頁。

邱妙津在主體、文學志業與理想等，是全然地信仰與奉獻，不同於其他五年級作家受到後現代思潮與解嚴影響，所呈現的懷疑姿態。雖然她在創作初期曾經嘗試書寫像〈寂寞的群眾〉這種關於社會運動、權力運作的題材，然而畢竟只是少數作品，而且邱妙津在此類作品中雖有寫到政治啓蒙、權力鬥爭等內容，卻往往顯得筆力失卻力道、觀點缺少新意甚至呆板，反而在「真實」生命探討方面的描寫較為生動，從這裡可以看出邱妙津在關於「自我」生命啓蒙與意義探索的興趣與偏好。《鬼的狂歡》是邱妙津大學時期的集結作品，此書的主題就大多圍繞在小說人物內在的主體構成，此時的主體往往具有雙重性，一個是被外在社會價值觀所構成的、帶著面具的自己，另一個則是藉由遭逢到戀欲的對象、而被撕裂而出現的醜陋自我，主要的情節皆是由這主體兩面之間的矛盾與衝突所推進的。在這裡即可看到，雖然「戀人」是揭露、生成真實自我的主要途徑，然而故事的主軸其實是主角內在自我的苦難與悲劇，戀人只是悲劇的觸發器，對於主體的形構與苦難並無幫助。

到了《鱷魚手記》時，因愛欲而生成的真實自我之生存危機與困境，邱妙津在此一長篇小說中又更進一步地書寫之。拉子的同性戀欲主體化身為「鱷魚」，受到社會大眾的歧視、醜化與窺視，使之生存面臨危機，藉此控訴其同志處境所受社會無形暴力的扭曲與壓迫。情節主線是由幾則校園愛情故事穿插敘寫，然而其愛情模式大多是「理想戀人」的不在場：拉開距離、減少見面相處，進而連戀人都有著「精神」與「現實」的二分性質，小說人物大多擁有將他人（特別指戀慕的對象）進行「精神／現實」的劃分，而寧可戀欲著自己在精神上保存的、理想中的他人。邱妙津文本裡的主體構成因此有了「精神／現實」的二元對立特質，雖然渴望「真實」地活著，想在現實裡找到並實踐「真實」的生命，卻因為「現實生活中的戀人」這條可實現真實生命的路徑，也具有太多不穩定、不可預測、可能遭遇的外界阻礙等令人痛苦沮喪的因素，所以邱妙津的文學邏輯往往傾向將「現實」面因素從「真實生命」的構成裡排除，讓「真實」生命的形塑偏重在「精神」層面裡作用。

《蒙馬特遺書》則是在一段感情創傷中試圖用「書寫」來走過傷害，期盼能在書寫過程裡抵達「寬恕」，能夠寬恕情人的背叛與傷害，讓怨恨與創傷不會再繼續挫傷生命，由此主體的生命危機才能解除。在此書中與「寬恕」作用並行的是「藝術生命」的建構，邱妙津藉由書寫這段感情傷害，也一併自省、論述建構了諸如藝術生命、熱情、理想愛情、永恆性等字詞的定義，對於「生命的品質」，邱妙津在文本裡希冀的是一種「藝術命運」的打造、要活在「真實」的生命裡，這樣的生命不應該佔有太多無法消化的怨恨與傷害，但又矛盾地認為唯有透過精神上激情、深刻的痛苦才能令人了解「真實」，於是「真實」生命的追求往往與「痛苦」、「悲劇」、「死亡」等連結在一起。主體的「死亡」危機，邱妙津一方面試圖克服度過，另一方面又認為具有毀滅性、接近死亡的痛苦經驗與情感，才能造就真正的藝術家命運／作品，甚至到最後也將「死亡」上綱為抵達寬恕作用的最後手段。

賴香吟的《其後》一書在距離邱妙津自殺身亡的十七年後出版，書中的主題同樣地圍繞在創傷之後的療癒歷程，與《蒙馬特遺書》在不同時空下產生了關於主體信仰、藝術文學的追求，乃至「救贖」之道的互文對話。賴香吟與邱妙津同為五年級世代，也是其摯友與文學遺產代理人，在邱妙津身亡後，賴香吟對於主體、文學、書寫的信仰與追求，產生了巨大的懷疑和衝擊，《其後》一書的書寫便是在好友五月自殺之後，懷著「死亡」事件對於主體及書寫的挫傷，一路經由人與人之間細微、緩慢的情感聯繫與關懷，逐漸得以救贖及療癒的過程。《其後》與《蒙馬特遺書》雖然同樣是寫死亡、創傷、救贖，主體的療癒歷程卻是展開不同的取徑。《蒙馬特遺書》對於內在精神、生命的打造是全無懷疑，藝術、文學、愛情的價值與存在是全然信任與奉獻的，如果有錯，錯的也只是自己過於極端的性格使然，所以即使相信主體的力量，邱妙津在此書裡也仍有試著倚賴他人以度過此次生命危機，可是在最後卻似乎並未顯現主體有借助他人、得以寬恕傷害而得到救贖之跡象，另一條主體自我的「自療」策略也沒有發揮作用，在「現實」層面中的他人與情感無法進入到主體自造的「精神構圖」裡，邱妙津的「真實生命」邏輯總是排除掉現實因素、日常生活的建構，認為其瑣碎庸俗而無益。

《其後》的主角則是有意識到自我的封閉與無力感，除了求助於精神門診的幫助，更多的是在其一路的療癒過程中，所遇見的人事之間，所給予展現的一種寬厚、真摯的情感支持，特別是父親的親情與逝世，讓主角醒悟死亡的本來面貌及生命的有限性，得以寬恕傷害，得到救贖。賴香吟在此書所運用的書寫策略，並不向「內在」、「精神」面去鑿深挖掘、尋求解答，而是隨著時間的遷移，將人事之間的網絡連結起來，納入較多現實生活的事件描寫，以此拓廣主體生命的寬度，所以能夠含納傷害與挫敗，這份「精神創傷痊癒圖」得以發展較為完整的脈絡，足以明瞭傷害與救贖的關鍵轉折之所在。不同於邱妙津的強悍精神式主體，欲以主體的內在精神力量來治癒創傷、明析前因後果，賴香吟最終將焦點放到了人與人之間在沉默無形之中、那難以被言說與命名的情感繫結，若是失掉人事之間的互動與關懷，主體是無以復原與成立的。

邱妙津的「精神構圖」、「書寫真實」之志業，走到後來越趨於精神、心靈的成長與建構，在現實生活層面的象徵意義越趨於傷害、殘酷、無法忍受。其所謂的要活在「真實生命」裡，往往隱涵了「精神／現實」的二元邏輯，專注地建構精神上的相愛互愛、精神上的永恆永在性、精神上的完全溝通等，本研究並不將邱妙津文本的此項書寫特質解讀成是對現實的「踰越」或「顛覆」，而是傾向於這種精神、內在心理式的書寫邏輯，實是預設了「精神」與「現實」的二元立場，其決裂於現實的姿態造成文本封閉的語言系統與邏輯，所達成的溝通僅限於「與自我的對話」。踰越或顛覆現實的律則之後，邱妙津的建構工程仍然只在「精神」層面作用，不將「現實」納入建構，因此被踰越或顛覆的現實並未得到更新，依舊停留在「傷害」與「殘酷」的象徵構成，其文本擁有踰越現實的企圖與嘗試，但實則並未踰越（踰越成功）。此種與現實產生決裂的二元書寫邏輯，雖說可以隔絕現實世界的傷害、殘酷等負面因子，卻也將現實當中可能隱含的救贖契機一併丟掉。決裂、二元於是帶來暴力，向內挫傷書寫者，主體的死亡選擇並非殉道之說：為了完成藝術命運、藝術生命的方式，以文本的主體建構而言，本研究視其為是二元對立的暴力結果。

在邱妙津日記的最後幾日與《蒙馬特遺書》裡，都曾寫及「客觀性」的重要：

這種認識能力使人免於自欺，免於對他人犯罪，免於對世界造惡。「客觀認識」使人認識痛苦，認識痛苦的對象，超越痛苦之上…甚至駕馭主觀性的生命幻覺及痛苦之暈圈。<sup>294</sup>

客觀性。在成為 Tarkovski 那樣一個偉大的藝術家的道路上，客觀性是我接下來的主題。<sup>295</sup>

「客觀性」是邱妙津意欲發展、達成的部份，是相對於主觀的痛苦與幻覺，可以超越、駕馭痛苦，這說明邱妙津也感到自己書寫當中具有精神、主觀的侷限與偏頗性。唯有發展客觀的思維模式，將現實生活納入自我的對話系統中，才能達到「完全溝通」的狀態，而不是陷於單音、獨白、封閉的語言世界之中。

---

<sup>294</sup> 邱妙津，《邱妙津日記·下冊》，266 頁。

<sup>295</sup> 邱妙津，《蒙馬特遺書》，112 頁。

## 參考文獻

### 一、作品

邱妙津，《鬼的狂歡》，台北：聯合文學，1991年。

邱妙津，《寂寞的群眾》，台北：聯合文學，1995年。

邱妙津，《鱷魚手記》，台北：時報文化，2003年。

邱妙津，《蒙馬特遺書》，台北：印刻文學，2006年。

邱妙津，《邱妙津日記·上下冊》，台北：印刻文學，2007年。

邱妙津，〈水甕裡的紅蠍〉，鄭麗娥編，《露水—當代小說家精選集》，台北：時報文化，1995年。

邱妙津，〈作品摘要介紹〉，《印刻文學生活誌》1卷10期，2005年6月。

邱妙津，〈創作構想〉，《印刻文學生活誌》1卷10期，2005年6月。

賴香吟，《其後それから》，新北市：印刻文學，2012年。

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

張望，〈只是一封信〉，《自立晚報副刊》1993年11月30日，19版。

### 二、專書

王德威，《歷史與怪獸》，台北：麥田出版，2004年。

呂正惠，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地文學，1995年。

高宣揚，《傅科的生存美學：西方思想的起點與終結》，台北：五南圖書，2004年。

陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田出版，2007年。

黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田出版，2003年。

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

蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，台北：雅典出版社，1998年。

廖炳惠編著，《關鍵詞200》，台北：麥田出版，2003年。

葉渭渠，《日本小說史》，北京：北京大學出版社，2009年。

羅婷，《克里斯多娃》，台北：生智文化，2002年。

克里斯德瓦(Julia Kristeva)作·林惠玲譯，《黑太陽：抑鬱症與憂鬱》，台北：遠流出版，2008年。

Patrice Bonnewitz 著·孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，台北：麥田出版，2002年。

Steven Best & Douglas Kellner 著·朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》，台北：巨流圖書，1994年。

### 三、單篇文章與期刊論文

王奕婷，〈肉身書信—《蒙馬特遺書》中書信形式的書寫與踰越〉，《聯合文學》14卷5期，1998年3月。

呂正惠，〈世紀末期台灣後現代思潮種種面相〉，《台灣新文學思潮史綱》，台北：人間出版社，2002年。

李伊晴記錄整理，〈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。

林耀德，〈小說迷宮中的政治迴路—「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，鄭明嫻主編，《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化，1994年。

周芬伶，〈歷史感與再現—後鄉土小說的主體建構〉，《聖與魔—台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》，台北：印刻出版，2007年。

周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，《芬香的秘教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，台北：麥田出版，2006年。

范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北：麥田出版，2008年。

邱貴芬，〈翻譯驅力下的台灣文學生產—1960-1980 現代派與鄉土文學的辨證〉，《台灣小說史論》，台北：麥田出版，2007年。

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。

楊照，〈新人類的感官世界—評邱妙津的《鬼的狂歡》〉，《聯合文學》8卷6期，1992年

4 月。

楊照，〈生命中無法承受的透明—三毛與台灣的「私體文學」〉，《流離觀點》，台北：自立晚報，1991 年。

廖炳惠，〈比較文學與現代詩學在台灣—試論台灣的「後現代詩」〉，《第二屆現代詩學會議論文》，國立彰化師範大學國文系，1995 年。

劉小新，〈上世紀末台灣文論的後現代論爭與後殖民轉向〉，《華文文學》第 87 期，2008 年 4 月。

劉紀蕙，〈文化主體的「賤斥」—論克莉絲蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，Julia Kristeva 著·彭仁郁譯，《恐怖的力量》，台北：桂冠出版，2003 年。

克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)著·程巍譯，〈女人的時間〉，張京媛編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992 年。

#### 四、碩博士論文

辛佩青，《異質經驗 中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》，國立中山大學中文研究所碩士論文，2009 年。

林慧音，《邱妙津女同志小說研究》，國立台南大學國語文學系中國文學碩士論文，2009 年。

林昭吟，《台灣 1980 年代以降鄉土小說的過渡與發展》，靜宜大學台灣文學系碩士論文，2010 年。

吳佩玟，《放逐與放逐之後：一九九〇以降台灣女同敘事中的空間再現》，國立中央大學中文所碩士論文，2011 年。

洪王俞萍，《文化身分的追尋及其形構—駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年。

柯雅雯，《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》，國立中興大學中國文學研究所碩士論文，2006 年。

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

傅紀鋼，《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。

傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，國立成功大學中國文學碩士論文，2011年。

楊澄靜，《邊緣、認同與死亡的書寫－邱妙津小說研究》，淡江大學中國文學碩士論文，2005年。

陳函謙，《邱妙津小說研究》，國立清華大學中國文學系碩士論文，2004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。

蔡幸儒，《向內凝視的憂鬱和死亡意識－以邱妙津和袁哲生為分析對象》，國立中央大學中文所碩士論文，2012年。