

東 海 大 學
中國文學系碩士班
學位論文

論袁哲生與黃國峻小說中的
自我與社會

指導教授：彭錦堂

研 究 生：林佳儀

中華民國 104 年 6 月

東海大學中國文學系

碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 林佳儀 君所撰寫之論文

論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

黃錦村

薛子遠

彭錦堂

指導教授：

彭錦堂

系主任：

阮美慧

中華民國 104 年 6 月 9 日

摘要

本論文以探討袁哲生和黃國峻小說中的生命熱情為主題，由於這兩位作家生前受躁鬱症／憂鬱症所苦，又都以自殺結束了自己的生命。兩人身故之後，對他們作品的相關研究多傾向將注意力集中於發掘作品中的負面氛圍與意象。但是筆者認為，作家們的寫作本身就是一種為了「活」而努力的行為。不論作品乍看之下呈現什麼樣貌，其中必定也蘊藏著作家們對「生」的情感和積極性，而這些也正是他們的作品之所以能夠感動人心的力量所在。本文將透過文本分析的方式，希望藉由探討袁哲生與黃國峻小說中「自我」與「社會」之間剪不斷理還亂的複雜糾葛，循此脈絡來檢視討論作品中各種痛苦矛盾的源頭與意義，嘗試從不同的角度切入，探討袁哲生和黃國峻小說作品中對生命的熱情。

關鍵詞：袁哲生。黃國峻。自我與社會。生命熱情。

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻探討	3
第三節 研究範圍與方法	15
第二章 「自我」與生命熱情	20
第一節 根基於「自我」的生命觀	21
第二節 「自我」的內向觀照與時代	25
第三節 憂鬱症與自我認同	31
第四節 地表下的熱情	38
第三章 袁哲生——對消失的恐懼	42
第一節 「躲藏」是因為害怕「消失」	43
第二節 對社會化的抗拒	55
第三節 心靈衰亡 V.S.肉體死亡	72
第四章 黃國峻——理想與連結欲望	97
第一節 想落土生根的浮萍	99

第二節 對「改變」的追求和保留.....	115
第三節 《水門的洞口》：連結的實踐與挫折.....	126
第五章 生之熱情與社會——以邱妙津為參照.....	142
第一節 尋求「催眠」的袁哲生.....	142
第二節 考慮「整形」的黃國峻.....	147
第三節 穿「模擬衣」的邱妙津.....	151
第四節 袁哲生與黃國峻——「不獨處」與「不寂寞」.....	154
第六章 結論.....	159
參考文獻.....	162

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

「疾病書寫」主題近年來逐漸崛起，當書寫者陳述自身疾病帶給他什麼樣的痛苦，疾病如何影響他的日常生活甚至心智，這些直接的描述使人重新意識到肉體也具有形塑人的力量。而當人們意識到疾病對人的影響力，創作者的疾病也反過來成為研究他們作品時一個新的切入角度。在各種疾病書寫中，又以憂鬱症相關的書寫最為常見也最受注意。邱妙津、黃國峻和袁哲生這三位作家生前都曾為憂鬱症或躁鬱症所苦，也在十年內先後選擇結束了自己的人生旅程。或許是基於對他們的驟然逝去的錯愕，人們開始在作家們非正面敘述疾病的作品中尋找他們疾病的蛛絲馬跡，希望能獲得他們為何離去的解答。研究者發掘並討論自殺作家們作品中各式負面的氛圍與意象，相信那就是作者對人生消極悲觀的証據，再進而連結到作者選擇自殺確實有跡可循的結論；但是這類解讀方式也容易過度聚焦於消極悲觀的面向，忽略了作品中其實還有許多重要的異質成分。

探討他們作品時容易傾向負面解讀，除了作家們自殺身亡的事實之外，恐怕也和「憂鬱症」的標籤有關。唐毓麗研究黃宜君的憂鬱症書寫時，提出要「反思為何造成她痛苦不安的疾病，竟成為作家辨認自己殊異於別人（他者）／健康人（相對於病人）不可缺少的重要標記，更成為自己存在樣態根深蒂固的一部分。」¹這個理念啟發了筆者如下的思考：「憂鬱症」這個名稱很容易讓人將它和一般人都曾經歷過的「憂鬱情緒」混淆，認為患者的症狀就是長期持續地處於憂鬱情緒中。然而「憂鬱症」實際上卻複雜許多。和其他類型的疾病相較，憂鬱症患者看待自身疾病的態度無疑是特殊的。我們在受了傷或感染疾病時都會希望能夠早點「復原」，這顯示在我們的認知中身體受傷或生病都算是「異常」的狀態，也就是說那些疾病和外傷都不包括在我們自我界定的範圍之內。憂

¹ 唐毓麗：〈憂鬱的國度：探索黃宜君的疾病書寫〉，《醫學與人文博雅教育》（台中：中山醫學大學，2011）

鬱症既不是不可能痊癒的絕症，也不像部分疾病那樣會讓患者的肢體形貌產生永久性的改變，按照道理患者似乎不該會預期它成為自己生命中永恆的一部分，既然如此，為什麼憂鬱症居然會成為患者定義自我的一個重要標記呢？筆者認為，癥結在於「憂鬱症」代表的並非只是無盡的負面情緒。它使患者苦惱的從來就不只是一面倒的抑鬱和消沉，和許多透過感染患上的外來疾病不同，它最棘手之處在於它發自內部同時又充滿矛盾的性質；憂鬱症不是一種單方向逐漸走向毀滅的狀態，它毋寧是一種不斷地掙扎、自我拉鋸的狀態。患者不是一點一點地往水底最深處逐漸沉落，而是持續地在水面掙扎著不願意沉下去。「憂鬱症狀態」之所以能夠成為患者自我定位的一個重要部分，是因為把人往黑暗拉扯的面向只是它的一半，另外還有一半是患者不願被打敗而持續追求光明的意志。

有鑑於此，若認定罹患憂鬱症且以自殺結束生命的作家就單是因為對生命失去興趣已完全心灰意冷而不想活下去，恐怕就忽略了憂鬱症和罹症的作家們對生命懷抱的情感的複雜度。邱妙津和本論文所討論的袁哲生與黃國峻同樣是患有憂鬱症且最後自殺的作家；她曾在私人日記中寫下，她認為若是為了捍衛生命的價值和尊嚴而選擇死亡，那麼這樣的死也同樣是一種愛生命的表現²。由於這個明確的表白，世人大致都願意相信邱妙津一直到生命的最後一刻對生命依然是抱著熱情的。但是，雖然邱妙津的筆下也充滿各種困境與負面意象，它們卻沒有被讀者視為「對生命失去熱情的跡證」（一如它們在袁黃作品中時那樣）。筆者相信造成這種解讀差異的原因，不僅是有無日記等私人資料可供參照所致，更是由於邱妙津表現「執著」的對象較袁哲生和黃國峻單純，因此也較容易辨識。卡謬（Albert Camus）認為，小說創作的目的在處理自我與現實間無法忍受的歧異³；然則邱袁黃三人的小說作品就是他們的自我和與其對立的力量拉扯抗爭的戰場。在邱妙津的戰場上，與她的「自我」對立的力量就是「社會」（現實），雙方旗幟分明，俐落乾脆。然而袁哲生和黃國峻的戰場上卻不只有「社會」跟他們的「自我」衝突，他

² 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》（台北：印刻，2007），頁 263

³ 見 Albert Camus, *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*, trans. Justin O'Brien (1955)

們本身「置身社會的欲望」也加入了「社會」的陣營，一起對抗他們的「自我」；如此一來，他們作品中對「維持自我」的堅持就顯得不及邱妙津那樣強烈而絕對。他們雖然沒能像邱妙津那樣為「維護自我」而對肉體生命毫不吝惜，但那是因為他們還同時有著強烈「活在世界／社會之中」的渴求；這股「想繼續活在世界上」的欲望和「維持自我」的欲望一樣，都是他們生命熱情的一部分。這互相衝突的兩者並存於作品中，使得雙方的存在都變得不那麼清晰絕對。

如果能承認邱妙津的死不是她對生命的放棄行為，我們是否也該給袁哲生和黃國峻更多加以檢視的機會？前人研究中指出他們作品中的那些悲傷、恐懼和痛苦確實存在，然而凡事總要有兩端才能夠構成拉扯，筆者相信，既然可以從這些作家的作品中看到那些把他們往下拉扯的黑暗，那必然也能夠發現那些吸引他們努力掙扎向上的光亮，也就是他們對生命的熱情。本論文希望能藉由探討他們小說作品中所呈現「自我」與「社會」之間剪不斷理還亂的複雜糾葛，發掘那些矛盾拉扯的源頭與意義，進而理解作家們即使在感覺自己被籠罩於黑暗的同時，仍然有著渴望衝破黑暗的意志，不只是一味地朝虛無沉淪。讓更多人認識到袁哲生和黃國峻對世界、對生命積極執著的一面——不管就人或作品而言，這樣的瞭解才是完整的。

第二節 文獻探討

（一）袁哲生

1. 單篇論文及書評

王德威〈生命中不安的光影——《靜止在樹上的羊》〉⁴評論在近年台灣文壇誇張渲

⁴ 王德威：〈生命中不安的光影——《靜止在樹上的羊》〉，《眾聲喧嘩以後——點評當代中文小說》（台北：麥田，2001）

染風氣中，袁哲生靜默觀察力與恬淡筆調的難得，但也認為這風格前有所承。

翟憶平〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉⁵從敘事學的角度，分別從敘述者、敘事視角、敘述時間、人物、情節及環境等相關理論依序討論《寂寞的遊戲》⁶中所收錄的篇章。

劉乃慈〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉⁷認為袁哲生是同時代小說家中的一個異數，他不孜孜矻矻於追求對美學形式、技巧的學習模仿或熱切關注當下的社會文化議題，而是採取「輕」的技巧，發展出具有濃厚抒情風格的美學。

江寶釵〈迷失的小孩你哪裡去了〉⁸認為對袁哲生而言，「為何而寫」與「寫什麼」基本上是同樣的問題，指出袁的小說形成了巴赫汀所說的複調對話，在文體上也已經摸索出屬於自己的語調（tone）；並以拉康（Jacques Lacan）的「鏡像說」詮釋袁哲生的小說，認為他的許多作品都表現出從鏡像階段發展到象徵符號時面臨的挫折與斷裂。

陳國偉〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉認為袁哲生非常善用「純真敘述者」的角度來書寫成人世界的悲歡，在鄉土小說方面則成功地跨越了語言的藩籬，被視為新世代本土書寫的代言人，並指出袁作品具有一種宿命性悲劇特質：「袁筆下的人物都像是被牢牢綑綁，像是被一股力量拒絕著，他們掙脫或扳撥生命逆行的舉動，最後往往挫敗，而形成他們感到龐大的孤獨。」⁹

黃錦樹〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉指出從袁哲生第一本小說中即可窺見他在寫作發展方向上具有豐富的可能性，其早期作品喜用白描的經濟手法和留白刻劃出近乎

⁵ 翟憶平：〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉，文學前瞻第7期，2007.8，頁135-152

⁶ 袁哲生，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999）

⁷ 劉乃慈：〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《台灣文學學報》第十六期，2010年6月，頁113-144

⁸ 江寶釵，〈迷失的小孩你哪裡去了〉，《聯合文學》236期，2004年6月

⁹ 陳國偉，〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉，《台灣文學館通訊》第四期（2004年6月），頁83

靜態的世界，進而產生「小說的敘事本身並沒有寫出比題目更多的東西，題目本身即是一個畫面、一種意境」的特殊效果。《寂寞的遊戲》即是這種取向發展到一個高度的成果；他指出袁哲生筆下的「捉迷藏」乃是一種存在的隱喻，並將〈沒有窗戶的房間〉¹⁰中的死亡扮演儀式評為「袁哲生最極致的『寂寞的遊戲』」，更深化了袁哲生筆下「躲藏」與死亡的關聯；並且在評論袁哲生後期重抒情、詩意的文風時，認為即使這些後期的作品看似已不再探問「靈魂的重量」，但實際上依然是「以敘事的假面，類型的習套，搭建了一個沒有窗戶的房間。」¹¹

張耀升〈冬夜裡的夏先生〉指出，「捉迷藏不只是一個名副其實的『寂寞的遊戲』，也是在成長過程中不斷妥協而失去自我，藏起敏感的心與陳年的傷口，最終在芸芸眾生中變得面目模糊的練習。」然而他認為，即使袁哲生有不少作品以悲傷為基調，其中仍然有種可供歇憩的寧靜特質。他也提出袁哲生在〈秀才的手錶〉¹²中透過孩童嬉鬧的語調，呈現了原本該是為人類所用的手錶竟反過來將人類對時間認知收編於其度量衡系統的荒謬性，以及題材看似成長小說的《猴子》¹³如何一反傳統成長小說的模式，「呈現出另一型態的，充滿挫敗、不滿，對傳統成長小說論述幻滅的歷程。」¹⁴

2. 學位論文

在學位論文方面，關於袁哲生作品的專論目前共有八部，另有數部是和其他作家並列討論的。最早的一部是林政鑫的《袁哲生小說中的生存困境》¹⁵，透過分析作品中的各種意象／情境在作品中的作用或效果，觀察袁哲生如何表達孤獨、死亡、成長與救贖等四個主題，揭示出人類根本而普遍的生存困境。他認為，雖然《羅漢池》¹⁶呈現出一

¹⁰ 袁哲生，〈沒有窗戶的房間〉《寂寞的遊戲》

¹¹ 黃錦樹，〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，收錄於《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 334

¹² 袁哲生，〈秀才的手錶〉《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000）

¹³ 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003）

¹⁴ 張耀升，〈冬夜裡的夏先生〉，《幼獅文藝》606 期，2004 年 6 月，頁 49-55

¹⁵ 林政鑫：《袁哲生小說中的生存困境》，國立清華大學中國文學系碩士論文，2004 年

¹⁶ 袁哲生，《羅漢池》（台北：寶瓶文化，2003）

種前所未見的「救贖美學」，但其救贖指向佛教空無的概念，從入世的角度而言角色們所期待的救贖依舊是「落空」的；「救贖美學」終究只是「小說美學」而非真正的救贖。做為第一本討論袁哲生作品的學位論文，它透過文本分析精闢地指出了袁哲生作品中呈現的各種困境，並認為袁哲生尋死就是為了要脫離這廣大無邊的孤獨生存困境。但這些論述並未進一步討論這些日常生活中的問題為何會成為致命的「生存困境」，也未論及為何這些「人類根本而普遍的生存困境」會獨獨對袁哲生造成異常負荷以至於以死求解脫。

楊孟珠的《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》¹⁷以文本分析的方式為主，廣泛地使用心理學的理論，分析袁哲生作品中所表現出的時間感受、空間意識與人間諸相的各種投射。論文中也討論袁哲生的創作與時代互動的關係、其「新鄉土」或「輕質鄉土」寫作特色的發展轉折，嘗試替袁哲生在當代文學史上找到一個明確的定位。比起單純反映鄉土的鄉土小說作家，袁哲生長於捕捉生命浮光、現代人疏離意識，毋寧更貼近現代主義作家。

楊靜詩《袁哲生小說少年書寫之研究》¹⁸指出少年書寫在袁哲生的作品中佔有相當大的比重，只要閱讀袁哲生這些以少年書寫為主要的作品，就能夠掌握他全部作品的關鍵重點。論文中探討袁哲生小說中少年書寫的主題及特色，指出「袁哲生小說中揭露出童年時光總是快樂的，離開童年越來越遠，越靠近成人世界，簡單的幸福慢慢消失，孤獨寂寞感就越來越深」。本文亦討論袁哲生如何運用孩童童稚天真的敘事觀點推展故事，透過兒童與成人眼中世界的差距來凸顯我們的價值觀如何隨著文明的發展受限卻毫無自覺；最後論述袁哲生小說中的少年們如何隨著成長被迫體驗到成人世界中的汙穢殘酷，無法再保有原來美好純真的情感。楊靜詩將袁哲生對少年書寫的偏愛歸因於作家對童年時光強烈的懷念、渴望能回到孩提時代，認為這份偏好帶有逃避的性質。

¹⁷ 楊孟珠：《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》，國立中興大學中國文學系碩士論文，2005年

¹⁸ 楊靜詩：《袁哲生小說少年書寫之研究》，國立臺中教育大學語文教育學系碩士論文，2006年

潘玫均《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》¹⁹以空間和時間的交錯為存在的象徵，由作品中的「時空座標變異」切入，認為袁哲生筆下種種消失、疏離的現象皆是讓人更貼近、熟悉「死亡」面目的練習，透過不斷重複這些演練排解對死亡未知性的不安。「死亡書寫」即「書寫主體對死亡事實『有感』所進行的探討或抒發」，其目的是讓生者將每一次「認識」死亡的經驗化為自身體悟，進而尋得安置自己情感與靈魂的方法。潘玫均認為，從《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》到《秀才的手錶》，袁哲生一直一步步地試探著死亡之事，由看見、面對到穿透；透過死亡書寫，袁哲生最後雖然脫離不了死亡的「命定」，但靈魂卻已經能豁達以對。對此筆者有不同的看法：袁哲生雖相信死亡乃「命定」，對「生」的強烈執著卻讓他無法心甘情願地「接受」死亡；他對「死亡」擺出被動無為姿態，內心對「生」的執著卻未曾稍減。他的順應是出於對命運的「無可奈何」，和淡然看待生死的「豁達」有所不同。

張淑芳《焦慮與抑鬱：袁哲生與黃國峻小說研究》將袁哲生和黃國峻的作品按內容主題分類，依序討論各類別作品的特色和顯示的各種困境。接著她對焦慮和抑鬱的情緒進行論述，從醫學觀點簡單介紹抑鬱症（憂鬱症）的性質和其可能成因；她相信袁黃兩名作家都深受精神疾病困擾，而疾病所導致的各種不安、焦躁、無所適從等情緒感受，也都反映在他們的作品文本中。最後她分析兩人文本中焦慮和抑鬱的特質，認為這些表露負面情感的作品正是袁黃兩位作家對自我生命觀感的呈現，顯示兩人的生命已面臨無法解決的困境，「生命也不再值得留念，最後以結束生命、放棄自我來達到解脫的目的。」²⁰這本論文和林政鑫《袁哲生小說中的生存困境》同樣都指出文本中的各種「生存困境」，但張淑芳採用心理學的理论，認為那些困境描寫之下其實都夾帶著作者抑鬱與焦慮的情緒；這讓那些「人類根本而普遍的生存困境」得以更確實地和作家個人產生聯結。

¹⁹ 潘玫均：《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》，台北：私立東吳大學中文文學系在職專班碩士論文，2010

²⁰ 張淑芳，《焦慮與抑鬱：袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學碩士論文，2010年句中「留念」乃張氏原文，推測應為「留戀」之誤，

林明發《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感·時空·死亡的凝視》²¹汲取拉岡（或譯拉康）的「凝視」概念，思索作家自我意識的變化或在自我意識及他人分化中所得到的確立，從而對袁哲生作品中的情感、時空、死亡等主題進行探索。許多袁哲生的相關研究中都曾指出他作品中時空凝滯、對童年強烈懷念等特點，林明發由作家的生命觀解釋這些特色的成因和意圖。論文中指出，靜止的時空能夠隔絕死亡降臨，在閉鎖空間內，童年是逃逸死亡的唯一路徑；而袁哲生作品的懷舊基調也正是由於懷舊使他得以重返過去，在精神上獲得安全感。他歸結出袁哲生對於死亡的三種概念：第一，兒童書寫不僅是回憶童年的歡樂時光，更是作家對死亡的逃逸路線；第二，死亡不限於身體的死亡，也包含靈魂的死亡；第三，身體有向生而死的本能，死亡是與生俱來的必然；死亡對袁哲生來說是令人恐懼卻又不得不面對的宿命，而寫作就是他唯一能從死亡中解除恐懼的方式。

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》²²中整理邱妙津和袁哲生兩人生前與身後的評價、作家們的自我陳述，討論兩人作品中死亡與憂鬱意識，探究兩人「死後之名」的不同及不同的原因。對於邱妙津，她以邱的愛情觀、情慾和生存焦慮等個人性格特質為主題，並舉邱妙津的作品和日記來輔助論述。袁哲生的部分則採取近似《袁哲生小說中的生存困境》、《焦慮與抑鬱：袁哲生與黃國峻小說研究》兩部論文將作品中的負面意象／困境分類論述的做法，偏重於文本層面的分析討論，並未像討論邱妙津時那樣將作品中呈現的負面意象與作者本人性格連結或提出解釋。她提出邱妙津和袁哲生的寫作皆是「『向內凝視』、探索挖掘一己的感受」，認為邱妙津固著於內在自我的傾向乃是因為受到社會價值的箝制和迫害，在被外界否定的狀況之下只能向內求索價值，從語言的自我建構，以及寫作成就獲認同的過程中取得與外界對抗的力量。然而袁哲生未曾像邱妙津那樣因為「非法」的身分受到社會價值排斥，為何他的

²¹ 林明發，《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感·時空·死亡的凝視》，台南：國立成功大學中文系現代文學碩士班，2011

²² 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》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011

寫作也會具有「向內凝視」的特質，論文中則並未討論。

李佩樺《袁哲生小說研究》²³分別從人物、敘事結構、語言三個大方向切入，探討袁哲生小說整體的題材與風格美學。人物方面，她將角色分為在家庭／社會結構下的「常」與尋常結構之外的「異」兩種類別，前者以「父親」形像為重心，詳細地討論袁哲生筆下由廣義至狹義的各式父親角色；後者則提出鬼、乞丐或「空秀才」等「異」常角色不僅揭示了某些與普世相異的價值，且都與「死亡」的核心印象相連接。敘事結構部分則由淺入深地討論了作品中常見的象徵和換喻結構、人物—空間—情節發展間相互影響的特殊結構，以至利用「精神中心」將數個短篇串聯成一整體長篇的結構等。關於袁之語言，則由敘事者與敘事聲音、視覺、聽覺等層面著手，並進一步討論袁哲生如何將之組合運用，形成他具有「點睛」力道的風格美學。這本論文嘗試從全方位來探討袁哲生作品的風格美學，然而或許廣泛與精細總是難以兩全，在對角色的分析解讀上有時顯得過於跳躍勉強，說服力不足，是可惜之處。

謝欣珈《袁哲生小說互文性研究》²⁴採用克里斯多娃（Julia Kristeva）提出的「互文性」理論，藉「狹義互文性」概念解讀袁哲生《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》中的對其他文本的引用，再以「廣義互文性」概念耙梳袁哲生寫作風格與技巧的承襲。她從角色形塑和諷刺語言的使用兩方面切入，指出《倪亞達》系列的主要特色和「情境喜劇」的特點相符合，並比較此系列與湯蓀（Sue Tomnsend）《少年阿默的祕密日記》兩套作品間的異同，以兩者在體裁、人物結構和寫作手法都十分相似為依據，判斷《倪亞達》系列乃是脫胎於《少年阿默的祕密日記》。接著將《秀才的手錶》放在「鄉土文學」脈絡下檢視，討論「鄉土文學」與「後鄉土文學」的定義與流變軌跡，認為袁哲生無意凸顯「實際的鄉土」，而是想藉由「鄉土」這塊記憶中的國度來展現關於時間與死亡的抽象思考。最後她以袁哲生的自殺事件為文本，詮釋〈溫泉浴池〉²⁵，討論作品中各種物

²³ 李佩樺，《袁哲生小說研究》，國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2011

²⁴ 謝欣珈，《袁哲生小說互文性研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2011

²⁵ 袁哲生：〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》

件的指涉、特殊形式的運用，認為其中透露出作家對人生感到強烈的虛無，呈現出「向死的兩難」。

陳溱儀《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》²⁶提出袁哲生的小說中蘊含著數種不同的「時間性」或「時間觀」，而它們之間彼此衝突、抵抗和辯證的情形，正是袁哲生反覆思索探究的重要主題。她指出〈靜止在樹上的羊〉²⁷是以靜止不動和流徙變遷造成的雙聲對位關係所構成，一種「由『懷舊』(nostalgia)所彰顯出的時間感受、以及所尋求的『靜止』進而『封存』的『時間性』，對抗構成現代主體之時間觀所具顯的『純粹空洞之形式』」。而「懷舊」不僅限於過去的真实記憶，還是對另一種可能的時間性的追求；在袁哲生的小說中，這種「懷舊」造成了對「靜止」時間性的渴望，並進一步指向一個「封存的世界」。她援引德勒茲(Gilles Deleuze)對康德時間觀的詮釋，解釋「現代時間性」和「現代主體性」之概念，以這兩者作為「背景」，討論袁哲生如何在小說中發展出「封存」的時間觀來反抗這種純粹而空洞的「現代時間觀」。

現行研究對袁哲生作品中孤獨、疏離、死亡、時間與空間等主題都已有十分深入的探討；然而除了林明發曾指出袁對死亡的認知具有「肉體」與「精神」兩個層面，並引海德格(Martin Heidegger)「向死的存在」(Being-towards-death)概念討論袁哲生的死亡觀之外，尚未有研究觸及袁哲生作品中的「死」與「生」的密切關聯。筆者相信，理解袁哲生的死亡認知包含肉體和精神的二重層次是探討他對「生」之理念的重要開端。此外，蔡幸儒在分析邱妙津作品時始終圍繞著其中的生存焦慮、暴力、挫折、死亡等負面面向，但她依然認為從這些充滿痛苦與鬱結的作品中「可正面評價邱妙津對生的努力」；她判斷邱妙津對生命懷有熱情的依據並不在於作品中的正向描寫，反而是因為那些負面面向傳達出作家透過寫作持續面對自己的痛苦與矛盾，並從中獲取力量的努力，筆者認

²⁶ 陳溱儀，《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》，國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012

²⁷ 袁哲生，〈靜止在樹上的羊〉《靜止在樹上的羊》(台北：觀音山，1995)

為，袁哲生和黃國峻的作品也應該以類似的角度看待。

(二) 黃國峻

1. 單篇論文及書評

張大春在〈首獎留白〉²⁸中將〈留白〉²⁹評為「似拙實巧、寓巧於拙、原創強、體驗深，可稱為『元氣淋漓』的作品」，自有一股「不與時人彈同調」的莊嚴氣派。他認為〈留白〉處理的是「藝術」此一課題，而作者使用的含蓄保留手法不僅是一種寫作技巧，在此作品中更有呼應、支援主題——藝術——的象徵意義；雖然對文字掌握還不夠熟練，迂迴纏繞的長句造成閱讀上的負擔，但即使是這份生糙也是和作品的感性形式互相呼應、相輔相成的。

梁竣權在〈還透明人血肉之軀〉³⁰中指出，黃國峻有刻意在眾人面前模糊自身存在、成為「透明人」的傾向，這和他對於「人們追求的主流價值觀」抱著不瞭解與不信任的態度有所關聯，他密實的意象和詩化語言即是造成他的作品在閱讀上產生障礙的主要原因，但也認為黃國峻不斷尋找小說不同的表現方式，挑戰讀者的極限，是一種反抗主流文化的表現。

李爽學〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉³¹認為黃國峻在《度外》³²和《盲目地注視》³³中的作品，幾乎篇篇都是「同一心情」，也都保持著他賴以成名的「翻譯體」風格。李爽學指出，黃國峻喜愛將角色取洋名，又刻意掩飾小說的時空背景，使讀者難以感受到本土的味道，加上他時常「出格」的特殊句法，讓他的文字讀來更顯得洋腔洋

²⁸ 張大春：〈首獎留白〉，《聯合文學》157期，1997.11，頁35-38

²⁹ 黃國峻，〈留白〉《度外》（台北：聯合文學，2000）

³⁰ 梁竣權：〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉《文訊》183期，2001.01，頁91-92

³¹ 李爽學：〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》226期，2003.08，頁33-35

³² 黃國峻，《度外》

³³ 黃國峻，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2001）

調且有距離感：「『翻譯體』所到之處，『疏離感』無不隨至」。李爽學也認為黃國峻的作品具有「現代寓言」的味道，雖然黃國峻擁有超乎歷練的敏銳觀察力，對筆下的事物、角色心境等皆能做出十分精準的描繪，這份「明確可觸」的寫實感卻又因作品中跳躍的時空切換顯得虛幻不實。他對《麥克風試音》³⁴的文學價值評價不高，但肯定作者能一針刺中社會和人性弊病的犀利，最後提出「疏離」也是藝術家和社會結合的方式之一，認為黃國峻是以「疏離的美學」、透過曲筆來表達他對社會的關懷。

陳國偉〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉指出黃國峻在寫作上迥異於乃父黃春明的「鄉土」性，刻意去除作品中的故事性情節與現實背景，以哲學式對話呈現人意識的流動及行為上的意義，呈現強烈的現代主義色彩，其特殊的文字風格甚至使楊牧認為黃國峻已經創造出一種「文體」。黃國峻的《度外》以絮語式旁白為角色「代言」，形成論者所謂的「翻譯性」語言，而這種陌生化的文學語體製造出疏離效果，使得小說中人物的自掘自省無形中被形塑為一種指涉全體現代人的象徵。《盲目地注視》則呈現體認到自身不完美且有自愧傾向的角色，孤立於瘋狂的大環境、人性冷漠和現實之樣態。《麥克風試音》為黃國峻寫作生涯的重要轉折，他放下辯證式語言，對台灣的社會異象進行犀利的評議或諷刺，之後的《是或一點也不》³⁵故事情節變得更加豐富，作者的哲學意圖暫時退居情節之後，成為更多層次的能指，也讓作品多了幾分「韻味」與「餘味」。《水門的洞口》³⁶中的三個女性分別代表著靈性、肉慾及實際，前兩者正暗示著黃國峻創作關懷主軸從《度外》、《盲目地注視》的哲學式思考轉移到《是或一點也不》和《水門的洞口》中對愛情與人類如何處理欲望的探討。

卓立在〈寫作或生活——黃國峻變形記〉³⁷一文中提出，黃國峻的創作是質疑他自己的生存、人的生存以及世俗的價值觀，因此某種程度上，創作便是在批判平常人所謂的善，然而身為作家他又想寫出真正的良善，寫作於是成了自我破壞與無止盡的分裂。

³⁴ 黃國峻，《麥克風試音》（台北：聯合文學，2002）

³⁵ 黃國峻，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003）

³⁶ 黃國峻，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003）

³⁷ 卓立：〈寫作或生活——黃國峻變形記〉《印刻文學生活誌》，第二卷第九期，2006.05，頁 130-137

他將黃國峻筆下的死亡演練視為作家對存在的注解：每一種生存景況是一個文本，作者的敘事便是對該文本的詮釋。對部分論者稱黃國峻在創作過程中逐漸由現代主義轉型為鄉土文學，卓立則認為黃國峻一向不跟隨文化潮流或文學時尚，文學主義並非他寫作時會有的顧慮，其作品也無法直接了當地劃歸為現代主義的鄉土文學或是現代主義的都市文學，對於將黃國峻使用不同修辭方法來創作的現象，應視為他寫作逐漸成熟的表現，而非創作理念或方向的改變。

比較兩位作家身故後的評論，相較於袁哲生，對黃國峻的評論明顯偏重於作家個人而非作品文本；或許因為作品數量的差異，更或許因為黃國峻特殊的性格在這個世間是如此珍稀的存在。〈因為純淨，所以脆弱〉³⁸、〈孤獨的手工藝者〉³⁹都同樣敘及黃國峻「純真」、「嚴謹」甚至「潔癖」的特質。袁哲生在〈偏遠的哭聲〉⁴⁰中也將他譬喻為「兒童合唱團裡穿著一襲聖袍的小朋友」，形容黃國峻對參與文學話題的急切如渴望一次「兒童樂園的遠足」等，描繪出一個純真心靈的形象。

2. 學位論文

探討黃國峻的作品的學位論文，除了前面已列舉的《焦慮與抑鬱：袁哲生與黃國峻小說研究》之外，目前只有兩部專論，第一部是李文傳《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》⁴¹，透過縱向探究黃國峻的小說創作史，檢視他是否真的寫出了一種文體。李文傳指出，所謂洋腔洋調的翻譯性質不只是作家閱讀習慣的反映，更是他表達自我的方式。使用翻譯句法並不是要標新立異，而是為了製造距離；作家退到一個「度外」的位置，以更全面的角度觀看世界；這種足以達成冷靜理性，智性思辨的最基本距離，不僅形成了文字風格、產生思考空間，更產生了美感。李文傳認為《是或一點也不》

³⁸ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉《聯合文學》226期，2003.08，頁25-29

³⁹ 梁竣瑾，〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，《聯合文學》263期，2006.09，頁74-81

⁴⁰ 袁哲生，〈偏遠的哭聲〉《聯合文學》226期，2003.08，頁22-24

⁴¹ 李文傳，《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，2010

是黃國峻文體發展過程中的低潮，在《麥克風試音》獲好評後他嘗試將嬉笑怒罵的元素加入小說中，卻忽略了不同文類的發言距離差異，使得《是或一點也不》中的小說作品顯得過於露骨，充斥著尖酸的挖苦和憤怒；然而一切終在《水門的洞口》開花結果，即使人物及空間背景都已落實，作者仍運用那如今已變得成熟而流利的獨特敘述語言，成功地在熟悉的環境中製造出疏離感以對應小說中的人物關係；在此黃國峻定調了自己的風格，發展出文體的雛形。

梁純菁《黃國峻小說研究》⁴²提出，黃國峻的書寫主題著重於主體生命經驗的蒼白與匱乏，透露出二十世紀現代人的「生存焦慮」。她指出黃國峻小說中含有大量「想像」的成分，顯示作者在面對社會現實所帶來的焦慮時，選擇以耽溺在想像中來暫時逃脫，並主張黃國峻作品中最主要的「自我救贖」方式即「逃避」。未完成的遺作《水門的洞口》不僅呈現了現代人對生存的焦慮，也試圖追尋「愛」的力量來營救自身的荒蕪，不料卻一頭栽進愛與慾難以區辨的迴圈，非但沒能得到救贖，反而更感受到人性的殘缺與生命的虛無荒涼。最後她提出「文體」可解釋為「範型／模式」或「風格」，但黃的作品不過是使用了現代主義常見的範型，而《水門的洞口》行文流暢，代表「翻譯筆法的語言風格」已不復在，因此「黃國峻有獨特文體」的論點是無法成立的。

李文傳提出，文類本身就已預設了作者有多身入其中，因此作者在寫作時是選擇了某個文類來呈現他所要呈現的距離，批評《是或一點也不》是黃國峻摸索過程中失衡的一步，李這種「距離移動」的概念啟發筆者透過黃國峻作品關懷主題的改變，看見他逐漸朝人群邁進的軌跡。梁純菁認為黃國峻有投入世界、加入人群的渴望，但由於他對世事抱持著崇高的理想標準，面對社會亂象，他只能在融入世界的欲望與無法接受崩解價值之間掙扎，並因這股純粹的熱忱感到孤獨絕望。雖然梁宣稱這種孤獨絕望也反映在黃國峻的作品中，整部論文中卻只以現代主義小說的角度來檢視黃國峻的作品，並未觸及任何投入世界的願望與維護理想價值帶來的矛盾；論文中討論的「孤獨絕望」限於作品

⁴² 梁純菁，《黃國峻小說研究》，國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文，2011

中疏離、虛無、蒼白等生存焦慮表現，然而這在現代主義中僅屬現代人／社會的普遍現象，和黃國峻個人因價值拉鋸引起的痛苦並無關聯，筆者認為黃國峻作品「在欲望和理想間掙扎」的概念是很值得注意的部分，本文中也將以此為重心進行分析討論。

第三節 研究範圍與方法

（一）研究範圍

本文以袁哲生和黃國峻的小說作品為範圍，以兩位作家認知中「自我」與「生命」的緊密關係為出發點，討論他們在維持「自我」與延續肉體存活間的各種痛苦矛盾。在選擇討論的文本時，以有助於探究作者「維持理想自我」與「融入社會欲望」的衝突、歸納作品中主要的恐懼／痛苦來源為主要考量，取與本文討論主題關係較密切的部分，不強求涵蓋所有的作品。在袁哲生的部分，「社會」與「自我」的對立讓他產生了一種特殊的「(自我)消失」恐懼。為了分析他對「消失」的情結，闡述「社會化」在其心目中的毀滅性，最終解釋深恐死亡的他居然會出現追求肉體死亡概念的背後原因，主要對〈寂寞的遊戲〉、〈秀才的手錶〉、〈天頂的父〉⁴³及〈溫泉浴池〉等篇進行集中的分析討論。黃國峻的書寫風格較為特殊，不像袁哲生的小說那樣通常具有明確的劇情和主題意識，不易透過單獨篇章了解其思想架構，因此關於他作品中疏離、斷裂、渴望連結的傾向，以及他對「改變」的概念抱持的困惑與矛盾的部分，將從他全部四本小說／小說集中選取相關內容進行討論。其未完成的《水門的洞口》不但有較強的情節性，內容更是將在此之前作品中的形上困境「具象化」，因此尤其值得進行較為仔細的討論。

（二）研究方法

袁哲生和黃國峻的死多被視為對生命的厭棄，許多人在閱讀他們的作品時也因此容

⁴³ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》

易偏重於追索其中的負面意象，從而找出作品中暗示他們走上絕路的線索。張耀仁曾經如此抨擊許多於袁哲生、黃國峻亡故後所出現的相關評論文章：「一種不以文學創作為關注重心的，而將『他們為什麼死』、『為什麼要死』的命題，提升到與他們作品同等高度的看法，已成為多數人論述黃國峻、袁哲生的基調」、「許多年後，當我們再度回想起黃國峻與袁哲生，心底浮現的究竟是黃國峻之於傳聞／新聞的悲壯形象（而非「不語時人彈同調」的小說家）？抑或袁哲生之於精神官能症的痛苦徘徊（而非企圖揉合鄉土與魔幻寫實的秀異小說家）？」⁴⁴不可諱言，本論文的寫作動機乃是出於「平反」的心態，想提出從袁哲生和黃國峻的作品中能發現的應該不只是他們對生命、對人世灰心絕望的痕跡。為了避免如張耀仁所抨擊的那樣將袁哲生與黃國峻異化為「日記式的、傳記式的」作家，本論文希望能回歸作品，對袁黃的小說作品進行文本分析，至於作家個人的日記、訪問等資料若與寫作無直接關聯則不引為佐證，全文論證將焦點放在小說文本中所呈現的樣態上。

第一節曾提到，同樣是自殺的作家，邱妙津對生命的熱情較普遍地受到承認，袁哲生和黃國峻則否。然而袁黃二人也都曾提及他們的寫作與「生命」的課題緊密相關，即使沒有日記等私密資料輔助，從作品中當也看得到他們對「生」的熱情。筆者認為這種差異的產生不僅只是因為日記資料的有無，也和作家們對「生」的認知與生命情感的表現形式差異有關。本論文第二章將先探討袁哲生和黃國峻對「生命」的看法，若能理解作家們認知的「生命」必須同時包括肉體和精神（自我）兩個層次⁴⁵，或許就能更進一步解讀作品中那些看似追求肉體毀滅的意象、左右為難的痛苦掙扎背後的理由及蘊藏的生命情感。以卡繆荒謬（Absurd）的理論⁴⁶為發想，若小說創作的目的在處理自我與現實間無法忍受的歧異，而創作的基礎（問題意識）則是作家無法與自己取得和解的問題，那麼作品中廣泛存在的負面意象就是那個基礎；但書寫是一個企圖取得平衡的過程，困

⁴⁴ 張耀仁，〈讓聖伽爾塔見鬼去吧！寫在黃國峻離世周年之前，兼論袁哲生〉，〈聯合報·聯合副刊〉，2004.06.20

⁴⁵ 第二章將對此論點進行更詳盡具體的論述。

⁴⁶ 見 Albert Camus, *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*, trans. Justin O'Brien (1955)

境雖是基調，其價值應在於化解的努力。譬如一個傳統的英雄對抗惡勢力的故事，邪惡的一方無論如何神通廣大法力無邊，它的存在目的仍只是為了要讓英雄打倒；若惡勢力被塑造得強大，也是為了強調與其戰鬥的英雄之價值，而非贊同惡的價值。由此觀之，作品中顯而易見的負面的部分就像故事中的反派，惡勢力再龐大，亦只是故事的背景，作品中必然存在一個意圖與之戰鬥的「英雄」。前人已經有許多研究指出袁哲生和黃國峻作品中的各種負面部分，而筆者希望能再更邁進一步，沿著他們的痛苦和恐懼，找到另一端的生命熱情。本文第三章和第四章將分別對袁哲生和黃國峻的小說作品進行文本分析，以袁哲生的消失恐懼和黃國峻的疏離、對改變的複雜情結為主幹，探索他們小說世界中的「惡勢力佈景」是何種樣貌，而又是為了什麼樣的「英雄」——在此即是他們渴望和現實取得平衡的「自我」——使他們創造出這樣的佈景。而將「維持自我」視為「活著」的基本條件的二人，他們的自我又是如何與維持肉體性命產生無法兩立的衝突。

袁哲生作品中許多負面／黑暗的意象都被認為是他對人生抱持負面情感的表現，但筆者認為其中具有更複雜深微的意義值得探討，本文希望能透過討論那些負面意象產生的原因，來理解袁哲生對「生命力」的執著。他的作品常碰觸「死亡」議題，但袁哲生並不嚮往「死亡」，即使偶爾有期待肉體消亡的表現，那也從來不是他的目的，頂多是一種手段。袁哲生對生命的品質有嚴苛的要求，必須有「生命力」的生命才是真正的「生」，否則就算肉體再怎麼健康也只是行屍走肉，對他而言那樣簡直比肉體真的死去還要不堪。第一節從袁哲生對「消失」的恐懼談起，透過〈寂寞的遊戲〉這篇以「躲藏」為主題的作品，討論他如何企圖藉由「躲藏」迴避「消失」，這個概念是理解「肉體的死亡」為何可能成為袁迴避「真正死亡」方式的基礎。第二節則討論袁哲生何以會認為有以「肉體死亡」來迴避「真實死亡」的需要，也就是袁哲生對「社會化」的概念，探討在他的認知中，「社會化」如何從各方面傷害對他所認定的「生命」。而袁哲生的遺作〈溫泉浴池〉直接透過「生命力」與「肉體」的對比表現出他特殊的生命觀，可以清楚地看見他在兩者之間難以取捨的矛盾。第三節將以〈溫泉浴池〉為對象作總結性的分析討論，理解袁哲生對「生命品質」的異常堅持，以及他在堅持生命品質的同時也熱愛眼

下的生命，從他「想活」的兩難看他對生命的熱情。

黃國峻和袁哲生有些不同，他的生命熱情呈現出一種動態的變化。黃國峻不論是作品或是其人，通常都被認為是與社會群眾疏遠，或至少是保持著距離的；但筆者認為黃國峻一直持續地在努力縮減他與社會群眾的距離，這正是他生命熱情的表現之一。從他各時期創作風格與關懷主題的變化，可以看到黃國峻持續在為了實現他對生命的執著而行動的軌跡。既然他的生命認知包含「自我」和「現世生命」，他的生命熱情自然也同時包括這兩個面向。第四章將沿著黃國峻作品的變化發展，檢視他對「自我」與「現世生命」兩方面的執著表現如何隨著旅程中的不同階段、不同狀況因應變化。第一節首先就黃國峻早期的作品風格、作品內容討論他充滿飄零斷裂、缺乏重心的性質，以及因此對「穩定」的需求；並由他中期作品常見的「真誠」與「虛偽」辯證，看到黃國峻嘗試說服自己接受「虛偽」的努力。這些是黃國峻想好好地「活」，讓生命不至於茫然空轉的努力，是他對「現世生命」的熱情表現。第二節將聚焦他作品中「改變」的議題。黃國峻的改變是為了和他人連結，投入社會；改變雖然可以成全他對「現世生命」的熱情，卻必須犧牲「自我」。第二節將由黃國峻對「改變」的複雜情感來看他面臨「自我」與「現世生命」衝突時的矛盾，並透過他對改變的戒懼保留，探討黃國峻對「自我」的強烈堅持。第三節則以被視為黃國峻「集大成」之作的《水門的洞口》為分析討論的對象，這部份作法乍看和第三章對袁哲生的討論相同，但是袁哲生前後期的思想結構，也可說他「自我與現實間無法忍受的歧異」並沒有發生什麼改變，〈溫泉浴池〉雖然在相較之下最便於討論，呈現的概念仍是〈寂寞的遊戲〉的擴充深化。而黃國峻從《度外》到《水門》已經歷了不少變異。筆者認為，《水門》對探討黃國峻生命熱情最重大的意義就在於本書中首次出現了一個的新概念：「實際」，它是一種在「自我」和「現世生命」之間取得平衡的假想。《水門》描述主角林建銘徘徊在分別象徵「靈性」、「實際」和「肉慾」的三名女性之間時內心的衝突與差異。第三節將分析這三名女性在作品中的形象，以及她們和主角之間的互動關係，探討黃國峻對「靈性」「實際」「肉慾」三種概念的認知。再討論《水門》之中「性愛」與「連結」的暗喻，檢視主角和他人的「性接觸」，尤其是和象徵「實際」的陳怡君之間的性接觸，討論黃國峻對自己在「自我」與「現世生命」

的執著之間衝突矛盾所得的結論。

此外，袁哲生與黃國峻的作品也和邱妙津的作品同樣表現了作者對生命的熱情，而大眾對他們生命熱情的評價之所以有差異，主要原因當在於邱妙津作品中的「自我」表現激烈而堅決，袁與黃則較為模糊且搖擺猶豫；為探索這種差異形成的理由，第五章將以邱妙津為參照對象，討論袁哲生與黃國峻的「社會適應」型態，透過三人不同的「社會適應」型態對比，更能夠清楚看見袁黃二人作品中「自我」表現顯得模糊的理由，並理解這種模糊並非源於自我的堅持薄弱，只是袁哲生和黃國峻除了「堅持自我」的生命熱情之外，還有一種對「現世生命」的生命熱情。

第二章 「自我」與生命熱情

「自我」是本論文的重要概念，也將在文中反覆出現，在此對其稍作定義說明以利討論：心理學家 Edward T. Higgins 提出自我差異理論 (self-discrepancy theory)，認為個體自我概念包含三個部分，即理想自我 (ideal self)、應該自我 (ought self) 和實際自我 (actual self)。

在 Higgins 看來，理想自我和應該自我具有自我指引的作用。其中理想自我指引著個體對目標的追求，而應該自我使得我們迴避一些目標。比如說對財富的追求，既可能是我們所追求的理想自我，也可能是我們所迴避的。他認為，實際自我和理想自我之間存在的差距，會促使人們縮小二者之間的距離，如果沒有縮小這種差距的話，個體會產生沮喪的情緒，而不能縮小實際自我和應該自我之間的距離的話，則會引發激怒的情緒。⁴⁷

本論文中所使用的「自我」定義接近於 Higgins 理論中之「應該自我」，而論文中「無法維持自我」，甚至是「自我消亡」的概念，則大約相當於自我差異理論中「應該自我」與「實際自我」之間的距離超過主體所能夠容忍的範圍之狀況。

袁哲生與黃國峻都有著特殊的「生命認知」方式——「肉體」與「精神」二元並立。對他們而言，活在世界上，「精神」（自我）的維持和「肉體性命」的存續一樣重要。本章第一節將討論對於袁黃而言「精神」（自我）維持的重要性，第二、三節分別以「外部環境」（社會、時代）與「內部疾病」（憂鬱症）兩個面向切入，探討袁黃特別重視「自我」的可能原因。第四節提出，若能順著這種精神和肉體並立的生命觀去閱讀袁黃的作品，將會發現其中許多痛苦或困境都與「維持自我」的欲望息息相關，那些煩惱和矛盾正是作家們努力求「生」的產物。

⁴⁷ 侯玉波 編著，《社會心理學》（北京：北京大學出版社，2002年3月），頁40

第一節 根基於「自我」的生命觀

同樣是選擇以自殺結束生命的作家，不同於袁黃，邱妙津對生命的熱情基本上是受世人肯定的。相關討論常引用她日記中這段話做為證據：

生與死都是基於同一種對生命的熱愛，對生命的信念與價值。如果為了在我對生命的那份信仰或理想而死，不願活在一個我所不願意的人生及生命而死，儘管早夭，儘管犧牲了我更多的才華與美麗，然而之於我還是值得的，起碼捍衛了我所要的美麗生命及尊嚴，死也是在愛生。⁴⁸

俗話說：「愛的反面不是仇恨，而是漠不關心。」而對於生活方式、生命品質的堅持正代表著對「生命」的重視。在寫下「死也是在愛生」那段文字的前一天，邱妙津在日記中寫道：「我無法忍受活在一個虛無、無意義、不是我想要的人生裡，與其如此，我有自由殺死自己。」⁴⁹對邱妙津而言，為了維護生命的品質，她寧可選擇結束生命也不願意以自己無法接受的方式苟且偷生。我們或許可以說這樣的選擇過於扭曲或極端，但絕不能說這是一種對生命缺乏熱情的表現；相反地，正是對生命的價值有太過強烈的執著，才會走上這條不歸路。怎樣的生命才算過得有意義？答案因人而異。不同回答的背後存在著每個人對自己的期許、屬於自己的一套價值觀，或者說：「自我」。

主張結束自己性命的人有生命熱情似乎是件很荒謬的事，為了解釋這個看似矛盾的論點，我們必須先釐清對於當事人而言，「生命」／「活著」的定義究竟是什麼？邱妙津《蒙馬特遺書》中有這樣的句子：「我一點都不怕肉體的死亡，因為此刻肉體真正的死亡對我未嘗不是解脫。」⁵⁰敘述中特別限定「肉體」的死亡，顯示對她而言還存在一個相對於肉體的「精神」或「靈性」生命。雖然沒有像邱妙津那樣直接明確地表示過，袁哲生和黃國峻其實也同樣有將精神和肉體分開認知的傾向（他們罹患的精神疾病對這

⁴⁸ 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》（台北：印刻，2007），頁 263

⁴⁹ 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》，頁 262

⁵⁰ 邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：聯合文學，1996），頁 94

種精神與肉體分立的認知模式應有一定程度的影響，這部分將在第三節進一步討論)：袁哲生的中篇小說〈溫泉浴池〉幾乎可說就是在討論這個主題：藉由主角肉體的年輕健康對比他實際生活的空虛缺乏生命力；黃國峻筆下也數度出現對「肉體」難以完全由理性掌控的懊惱之情。他在〈是或一點也不〉中曾將頭腦和肉體的關係喻為騎士和馬匹，以自嘲的語氣指出即使平常騎士能操縱馬兒到處跑，卻也難保證哪天馬兒發起瘋來不會將騎士狠狠摔在地上，比喻中「頭腦」和「肉體」根本已經是兩個各自具有獨立意識的不同生命體。

這種精神與肉體分立的認知模式和袁哲生與黃國峻對「生命」或「活著」的定義有什麼關聯呢？這必須從兩人對精神／肉體的認同來討論起。袁哲生作品中時常瀰漫著凝滯而沉悶的氣氛，不少角色身上都散發著死亡氣息，雖然還活著卻彷彿已經死去；而沒有光就無法產生影子，袁哲生用來讓死亡陰影現形的「光」即是他嚮往的「生命力」。這種「生命力」和肉體的健壯與否毫無關連，而是純屬精神層面的形上能量，一份自信和意志力，一種有明確且堅定的「自我」者才可能擁有並維持的力量。〈溫泉浴池〉的主角 J 與父親都因泡溫泉而獲得肉體的健康，可是喜悅活力卻並未著隨著健康而來。J 對自己的看法始終是「應該躺在病床上」的孱弱，甚至「如一具水面的浮屍」。最令人毛骨悚然的是，放棄了自身信念的父親即使身體非常健康，卻不再被母親視為「活人」⁵¹……由此可以推知，袁哲生並不認為肉體存活就一定能算是真正「活著」，他對生死真正的判斷基準在於形上層面的「生命力」之有無，而不只是「肉體性命」的有無。黃國峻騎士與馬匹的比喻雖然以開玩笑的口吻淡化遮掩，但終究是在表達他對馬兒會不會哪天「突然獸性大發，將威風的騎士重重從背上摔下，瘋狂似地只顧自個亂跑」的不安。害怕「失控」，表示他在這場精神與肉體的角力中認同的是負責操控指揮的頭腦（理性），肉體則是可利用但不知何時會反撲、有自己意識的他者。和袁哲生不太一樣的是，由於理性對肉體抱持著些微不信任和警戒，黃國峻認知中的精神與肉體不僅是分立，還隱約有「對立」的關係。騎士當然不希望被甩落在地上，但馬兒的意志又不是他所能掌

⁵¹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 176

握的，那如果哪天馬兒真的獸性大發開始叛亂了，該怎麼辦？人類對於瘋狂無法控制，又有可能會對人類造成危害的牲口，最常見也最簡單乾脆的處理方式就是：殺死牠。這當然是十分極端的做法，可是當騎士越不容許自己掌握局面的「威風」受到損傷，就越可能對帶來危險的馬匹採取激烈的手段，杜絕一切威脅。換言之，固守「自我」的信念越迫切，就越會不擇手段地排除威脅。這並不代表理性將肉體視為仇敵，畢竟沒有馬兒的騎士根本就無法成為騎士；只是如果認為騎士的價值在於其尊嚴和榮耀，那麼在知道已無法避免被馬兒摔到地上這種尊嚴掃地的命運之時，他寧可自己先放棄騎士的身分來保護騎士的榮譽，使他珍視的價值不致遭到破壞。

再回到前面的問題：為什麼在他們選擇結束自己生命之後還認為他們對生命有熱情？邱妙津認為在肉體的生命之外還有形上的精神／靈性，能使生命美好而有意義的東西存乎其中；為了捍衛她最重視的生命價值，其他一切都是可以被犧牲的，包括肉體生命在內。經過前面的討論我們可以發現，雖然沒有邱妙津表現得那麼直截了當，袁哲生和黃國峻真正認同的「活」也同樣都取決於精神而非肉體，因此對他們而言「維持肉體存活」並不能夠和「生命的意義」畫上等號。至於相對於「肉體」的「精神」部分，其發展根源就是人以自己的各種認知，信仰和理念建構出獨特的「自我」；所謂「維持精神生命」，確切地說即是一個人「自我」的維持。因此我們不妨說，比起肉體的存亡，袁哲生與黃國峻對「生」的定義更接近「自我」的維持。於是當「自我」和肉體生命之間產生無可化解的衝突之時，他們選擇了保護對他們而言更重要的一方，對他們來說真正代表著「生命價值」的一方。在這樣的認知前提下，選擇自己終結肉體性命的行動未必只代表消極地放棄生命，倘若他們決定結束（肉體）性命的理由和邱妙津一樣是基於對生命品質的執著和對生命價值的信仰，那麼他們的行動反而還帶有積極「愛生」的成分。必須強調的是，雖然他們在不得不二擇一的狀況下選了保護自我，但絕對不是因為認為肉體性命或所謂「人世」無關緊要才做出那樣的選擇。相反地，他們的作品中處處可見他們因持續受到兩端的拉扯而產生的各種矛盾與痛苦，試著自我說服的同時又抹不掉心中的迷惑。

現代許多人喜歡將自殺行為一律以「厭世」、「輕生」等詞語稱之，認為自殺者都是抱著生無可戀、不想繼續面對世界的念頭所以才「棄世」。這種覺得若是重視生命就不該會為了任何原因而自己結束它的邏輯固然不難理解，卻忽略了它不見得適用於所有的案例，如此一竿子打翻一條船的認定在某些時候恐怕是有失公允。對中華文化影響最深的儒家對人生的看法向來頗為實際，儒家第一聖人孔子就很注重現世，曾說：「未知生，焉知死」⁵²，他也很重視人命，有「廋焚。子退朝，曰：『傷人乎？』不問馬。」⁵³的記錄，孝經中也記載有「身體髮膚，受之父母，不敢毀傷」⁵⁴的言論等等。但主張要珍惜生命並不就代表認為生命高於一切，相反地，如此強調生命重要性的孔子曾明白地表示：「志士仁人，無求生以害仁，有殺身以成仁」⁵⁵。孟子也追隨其後：「生，亦我所欲也，義，亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取義者也。」⁵⁶像這樣重視生命的同時也主張在生命之上還有更應該堅守之原則的價值觀對中國文化影響至為深遠：應該愛惜性命是無庸置疑的，但若願意為了正確的價值而犧牲生命，則是令人讚賞的品德；「寧為玉碎，不為瓦全」的成語就是大家都很熟悉的。歷史上曾有許多忠臣為了成全忠義而不惜放棄自身性命，即使到了價值觀和社會形態都已經發生大幅改變的現代，人們還是對他們的行為推崇讚揚。亡國之臣在顧全忠節與活命只能二擇一的狀況下選擇赴死固然不必說，被流放的屈原其實並沒有被逼到退無可退的情境，大家對他跳汨羅江自殺的選擇仍然多是感嘆惋惜而極少有非難。然而如果我們願意暫時放下道德觀點，不去論斷是非善惡，只是單純地分析他們做出那選擇的背後動機，就會發現忠君愛國的情操雖然偉大，所謂的「忠義」其實也同樣只是那些忠臣烈士們個人固守的原則和價值觀。因此，單就「與其放棄自身信念，寧願放棄肉體生命」的角度看，忠臣烈士採取自殺行動的意義和本論文中提到的袁黃邱三位作家其實是相差無幾的。

對於各式各樣不同的信念或價值觀，我們或許可以依它們可能對社會或他人造成的

⁵² 《論語》先進第十一

⁵³ 《論語》鄉黨第十

⁵⁴ 《孝經》開宗明義章

⁵⁵ 《論語》衛靈公第十五

⁵⁶ 《孟子》告子上

影響來評斷它們的高下甚至對錯，但即便如此，一個信念在他人眼中的是非優劣並不能拿來作為衡量它在當事人心目中到底有多麼重要的評判依據。舉例來說，我們現在的社會雖然還是普遍將忠義視為良好的品德，但多半已經不再將女性「守貞節」當成一種必要或高貴的行為。可是當我們看到某些文化保守國家的女性為了保護自己的「貞操」而自殺的消息，就算已經不再認同那樣的價值觀，甚至可能覺得這種選擇等於成為性別不平等的幫兇而感到反感，我們仍然不會認為那位為了「維持貞潔」而死的女性是因為「輕生」或「厭世」所以才自殺。因為不論是否同意那信念本身，我們仍然能夠理解對於當事人來說它是極度重要的。為了保護它而選擇的自殺，並不代表認為生命不重要或者對這個世界失去興趣和熱情。袁哲生和黃國峻都有把精神與肉體分開認知的現象，並且在面對兩者不可化解的衝突時最後選擇了放棄肉體生命，維護「自我」。這點雖然顯示出他們對生命價值有深刻的堅持，但並不是他們展現的唯一一個面向。孔子雖然以「仁」為最高價值，認為在有必要時應該「殺身以成仁」，但這並不影響他對現世以及性命的高度重視；同樣地，袁哲生與黃國峻雖然有精神與肉體兩立，並且重視「自我」高於肉體性命的概念，但他們從未否定肉體生命也是人生而在世不可或缺的部分。雖然在最後的最後選擇了「自我」，並不表示他們不愛這個世界、不珍惜他們的肉體性命。相反地，正是因為他們對兩方都有難以割棄的牽繫，才會糾纏出難解的矛盾。若是只在乎其中一方，想必就不會有這麼多的煩惱掙扎，可是偏偏對他們而言「生命」不只是純粹精神或純粹肉體，而是精神和肉體，雖然分立，卻又無法單獨存在。要捨棄原本就不在乎的事物並不困難，如果兩人一向都沒把肉體性命視為有價值的東西，那他們最後放棄生理性命的選擇也無法顯示出「自我」對他們的重要性；反過來也是一樣，如果他們對「自我」沒有那麼強烈的堅持和執著，當精神和肉體的共存出現危機，只要讓步選擇維持肉體性命的方式就好，也沒有理由走上最後的絕路。

第二節 「自我」的內向觀照與時代

在袁哲生與黃國峻青年至成年的階段，台灣社會正經歷著隨著解嚴而來的各種變化。

由於學者們對台灣之歷史及社會性質等方面的認知詮釋各有不同，解嚴之後的台灣文學的屬性究竟應該認定為「後現代」「後殖民」或是其他，近年來一直是學界爭論難下的問題之一。剛自戒嚴開放的台灣正好迎接了資本主義和全球化的浪潮，除了國內文學的蓬勃發展，也大量引進了國外各式各樣的思想理論，加上政府放鬆對資訊傳播的箝制，這些新潮思想很快地就開始普及化，並實際對台灣作家的創作產生影響，例如此時期有許多作品都表現出對性別、國族、道德等各方面傳統價值觀的質疑，有些甚至還進一步提出顛覆和挑戰。注重多元、解構的藝術觀使部分學者認為此時期文學較符合「後現代」的特徵，即便是傾向以「後殖民」角度解讀解嚴後文學的陳芳明也認為：「相對於威權時代的閉鎖與保守，單一與壓抑，台灣文學的去中心現象顯然在一定程度上可以視為後現代性格。」⁵⁷然而，此時代的文學特性似乎又無法僅僅只以後現代來概括。劉亮雅原本以後現代視角進行解嚴後文學的研究，卻在研究過程中逐漸感受到這種方法的限制：「漸漸便感到後現代太重表層、感官，不談歷史深度有其不足。不論個人或集體，歷史記憶對身分形塑均很重要」⁵⁸。於是她開始思考，持後殖民論者與持後現代論者互相指責對方過於「去歷史化」、「去國際化」，或許正表示這兩種視點若只單取任何一側都會有所偏失；這兩者之間的關係也不一定是非此則彼，解嚴後的台灣文學呈現的恰恰是「後殖民」與「後現代」並置，彼此混雜又互相角力的狀態。

「多元身分認同」與「去中心」是此時期文學作品常見的母題，「去中心」無疑是後現代的重要特色之一。若從後殖民論點觀之，從被殖民狀態解放的被殖民者同樣也會需要擺脫過去由殖民者灌輸的知識及身分認同；再加上戒嚴狀態的解除其實並不代表殖民已完全結束。對於部分人而言，這種狀態更使他們迫切地想要甩脫過去被強迫歪斜的認同，找到新的自我定位。因此，不論後現代或後殖民，此時期文學作品的「去中心」傾向確實是存在的。也因此，這個世代的作家在解嚴後所面臨的問題，和青少年心理發展的困境頗有相似之處。青少年「既要準備進入成人的世界，又要捨棄兒童期的生活態

⁵⁷ 陳芳明，〈世紀末文學·世紀初台灣〉，《後現代與後殖民——解嚴以來台灣小說專論》（台北：麥田，2006），頁 11

⁵⁸ 劉亮雅，〈解嚴·解構·重構台灣歷史記憶〉，《後現代與後殖民——解嚴以來台灣小說專論》，頁 20

度和行為觀念，由依賴父母轉變為依靠自己，想從父母的管束脫離而自己獨立作主；在此蛻變的過程中，容易遭受許多外界的壓力」⁵⁹；而此世代的作家也具有類似的特質：

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，來貪婪的吸收整個時代的改變。⁶⁰

雖然他們都已經是成人，卻同樣面臨了初獲自由後嘗試著進行「去中心」並建立新的認同的狀況，偏偏這又不是一個能夠輕易地解決的問題，多數人都只能跌跌撞撞地在摸索中前進。從這角度來看，他們的尷尬處境和渴望獨立卻又還無法完全獨立的青少年十分相近。解嚴後的社會已不再像過去他們所習慣的那樣有某種固定統一的價值，如同青少年對父母的叛逆含有脫離父母獨立的欲望，這些作家們即使不是要刻意奉行哪個主義的何種價值觀，在眼界已經打開又擁有自主選擇能力的狀態下，終究會或多或少地受到新刺激的影響，對舊有的思想系統產生排斥，也就造成了「去中心」的事實。因此，此時期作品中展現的「去中心」傾向應屬於台灣特殊歷史社會背景所造就的時代共通特性，而不只是創作者個人有意識地信奉特定思想理論的結果。

各種思想、主義百花齊放，豐富多樣，同時也令人眼花撩亂，這些作家必須面對「去中心」之後最棘手的難題：解構或許還沒有那麼困難，問題是該如何重構？青少年最在乎的莫過於如何定位並確立「自我」的概念，這些面臨類似處境的作家們顯然也對「自我」的問題極為關注，這項關懷也直接反映在他們的寫作當中。黃錦樹將八十年代末至九十年代在文壇上嶄露頭角的一代作家稱為「內向世代」⁶¹，舉董啟章的《安卓珍尼》、黃啟泰的《少年維特的煩惱導讀》、賴香吟的《翻譯者》為例，指出「內向世代」作家的寫作內涵多與他們的「自我」有著密不可分的關係：

⁵⁹ 賴保禎等編，《青少年心理學》（台北：國立空中大學，1999），頁9

⁶⁰ 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》，國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010。

⁶¹ 黃錦樹，〈內向世代——跨越書寫邊界〉《謊言或真理的技藝》（臺北：麥田出版社，2003），頁402-405、黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉《華文文學》，2015年01期，頁7-13

那樣的作品並不響應社會政治議題，不反思歷史，而是從自我出發，繞一圈又巍巍顛顛地回到自我。從那些樣品裡我們可以清楚地看到一種關於寫作自身的危機型態，脆弱的、瀕臨分裂的「自我」成為寫作的真正主體，世界和語言都是問題。內向，向內崩塌，甚至對死亡有一種異乎尋常的迷戀。⁶²

袁哲生和黃國峻即是屬於這個急於探求自我的「內向世代」。面對環境的劇變，他們在精神上面臨和青少年極為近似的自我認同問題，卻又不像真正的青少年還有摸索的時間與被寬容的空間。也因此，他們反而會比真正的青少年還更加迫切地需要抓出一個「自我」，一切都從這裡開始，甚至可以說再也沒有比這更重要的事了。這或許也能夠解釋為何他們的作品不論題材如何多變，關注最後始終還是會繞回到「自我」身上：既然自我的探求是他們的首要之務，自然會反映在他們的作品之中。或甚至還更進一步：說不定那些各式各樣的寫作，其實打一開始就是作家們追尋「自我」的旅途。

部份作家的作品中這種一意自我探求的現象特別明顯，因而有時會被批評為視野太過狹隘，希望這些作家的寫作方向能夠走出自我，處理外面世界及他人的問題。這類批評當然包含著深厚的期許和美意，只是可能忽略了這些作家們之所以會如此執著於內在觀照的主題，正是他們還沒能走出自我認同困境的徵象。從袁哲生的手札我們可以看到他對於「寫作」的想法：「作品反映的是思考的結果。」⁶³「當生命安頓時，放棄寫作也並非害事。」⁶⁴據此我們可以推論：當他的作品持續地展現內向觀照、自我探尋的性質，就表示作家仍持續地在與「自我」的問題纏鬥。而若作家們是處在這種情況下，也就很難苛責他們無心將關注的眼光投向其他地方了。即使有那份心意，當舊有的價值觀遭到質疑摒棄，新的價值觀卻又還未能建立，到底又該如何面對世界？在自我解構又還未能完成重構的狀態下，恐怕只會導致更多的困惑和徬徨。沒有確定的「自我」表示不抱持某種特定的價值觀、不站在任何特定的立場，對一個缺乏確定「自我」的人來說，面對一個問題他／她或許在「知識」層面懂得許多五花八門的理論，可是要選擇哪一個，又

⁶² 黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉，頁 7

⁶³ 袁哲生，〈手札〉《靜止在——最初與最終》，頁 314

⁶⁴ 同上，頁 324

為什麼要選它？

他真的無法體會那本經典的卓越處，知不知自己正在讀一本該在讀完後深深感動的經典？祖父為何不乾脆說出來，他們這一代的年輕人不是尚有諸多領域待探索，而是其實根本不知道幹什麼要去探索？⁶⁵

文中的「他」能理解在社會主流／傳統價值觀中那是一本讀完後「該」深深感動的經典，可是他無法理解它究竟好在什麼地方。令他困擾的是，他並不是因為經典內容跟自己信仰的價值不合才認為它「不好」，而是茫茫然地對它沒有感覺，或說得精確一點，不知道該有什麼感覺。沒有確定的「自我」不代表在接觸一件事物後對它不會產生任何的價值判斷，情況毋寧是數種判斷同時浮現，但不知道該選取哪一種才是「正確」的。期待搞不定自我認同困境者去處理他人的問題，簡直就如同期待色盲者去賞析色彩一樣，被要求的那方即使有意願也無從施力。多元化時代選項增加又使問題變得更加複雜，將一本書稱為「經典」的行為本身就是一種價值觀的展現，文中角色自稱無法體會那本書的卓越處，但是整段文字看下來，他對稱呼那本書為「經典」的價值觀也並沒有表現出否定的意思，而「知不知自己正在讀一本該在讀完後深深感動的經典？」的句子更表現出一份對自身判斷的不確定。此處的「經典」和「祖父」似乎也象徵了過去的舊價值體系，那些像「他」這樣的年輕人們在「去中心」的過程中選擇排斥掉的東西。從「他」的獨白來看，那本「經典」在他心目中並不真的具有權威性，可見他並不認同過去的價值體系，但他拒絕了那一套舊體系，又會碰上自己根本沒有真正認同的價值體系可依賴，也就是缺乏穩定「自我」而產生的窘境。

「自我」是讓人能夠據以對事情做出判別的基準，沒有這種固定的基準，就算在面對問題時選取了某種判斷，其他的價值觀也隨時會湧上來對這個選擇發出質疑：「多虧了暖氣機的協助，女兒才可能專心讀著那本討論科技剝奪了人性成長經驗的名著。……如此一來女兒便不必愧疚於要靠黑人女僕幫她洗衣服，自己才有空研究那門女性主義的

⁶⁵ 黃國峻，〈度外〉《度外》，頁 195

課程。」⁶⁶這段文字中，全知觀點的敘述者一方面放不下追求知識的欲望，同時又無法忽略為追求知識而做出和所學相悖行為的諷刺和虛偽。從好的角度來看這可說是充滿自我反省的精神，但反過來看這些質疑矛盾也使人對自己的決定缺乏信心，難以積極地行動，或甚至無法「成長」：

就算那是引用自經文的一段話，但是它不可能憑空就成為他的一部分，即使下一次他能在討論問題的場合中，十分恰當地轉述這個看法……它頂多只能用手提著，背負著一大袋的行李，吃力地要求自己增長出相對能扛起它的體力，為什麼它不能變成他的營養和肌肉？⁶⁷

這段敘述看似「他」希望那段經文闡述的概念能夠成為自己的一部分，希望它能成為自己的營養和肌肉，實際上卻並非如此。他希望「有什麼」能成為自己的營養和肌肉，但是他卻沒有辦法決定什麼「是」他可以吸收的營養，足以成為構成他的一部分，反而因為無法決定而讓所有有機會成為養份的東西都成為外在的負擔；那些概念他永遠只能「轉述」而無法內化，或許還會在將來他做決定時，成為那些因沒被選上而對他提出質疑的「其他價值觀」之一。因此，那個讀著經典的「他」煩惱的不是自己離目標尚有一大段距離，而是連目標都沒有，「根本不知道幹什麼要去探索」的茫然困境。因為沒有目標，所以不論再怎麼努力行進也沒辦法更接近目標，「行動」也就失去了意義。即使如此，人生還是無法喊暫停的，這種情況下便難以避免陷入生命空轉的焦慮。那個不能體會所讀經典偉大之處的「他」的動搖迷惘也是由此而生：要是他能夠「認為」那是一本讀完後會深深感動的經典，要是他能歸化那個或許陳腐卻也穩定的價值體系，他就能夠獲得目標和動機。同樣地，在〈溫泉浴池〉中，主角J出國求學的前女友、為了宗教信仰來台的異國傳教士，這些讓J嚮往的、在他眼中「富生命力」的人物，都是能夠為了追求自己的理想而積極地行動的人。反觀人生漫無目標的J，只能日復一日地在溫泉裡耗盡體力，試圖逃避自己生命正空轉的事實。⁶⁸黃錦樹從文學史的脈絡檢視，認為「內

⁶⁶ 黃國峻，〈度外〉《度外》，頁 185

⁶⁷ 同上，頁 194

⁶⁸ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》

向世代」集中發掘自我的特質，是由現代主義世代中部分作家「內向化」傾向延續、發展而來，同時也指出，雖然部分現代主義作家如七等生的作品即表現出「內向」、以自身主觀去觀照外部世界的特性，但是七等生的自我十分強悍，「內向世代」的自我卻非常脆弱而容易損傷：「相較於七等生的偏執傲慢的自我，內向世代的主體是脆弱的，在外在風暴裡搖搖欲墜的。」⁶⁹在時代的衝擊下，「內向世代」比起上一代更難建立起穩固堅韌的自我。然而不論是想要擁有有意義的人生，或更進一步對社會有所貢獻，都必須要先從確立「自我」開始，對「自我」的探討觀照也就很自然地成為這個世代格外關心的課題。

第三節 憂鬱症與自我認同

本論文討論的兩位作家，袁哲生和黃國峻，普遍被認為是因為罹患了躁鬱／憂鬱症才會選擇以自殺結束自己的一生。本文不欲過度強調作家個人與此疾病的關聯，但憂鬱症患者的特殊自我認同方式確實是啟發筆者以新角度來閱讀探索這兩位作家的作品的重要契機，因此在這裡還是將它作為一個重要的輔助切入角度來進行討論。

雖然憂鬱症在現今社會已經是頗為普遍的疾病，但是由於它不像許多其他疾病一樣有明顯可見的外在病徵，患者表現出的狀態也和健康的人多少也都經歷過的情緒低落十分近似，因此還是有許多人將一般正常的「憂鬱狀態」和憂鬱症混為一談，認為憂鬱症根本是患者自尋煩惱、不肯「看開」或「放下」。憂鬱症雖然有心理方面的因素，但它也確確實實地是一種生理疾病：由於腦部病變導致血清素和正腎上腺素等激素不足，神經傳導受到影響，產生焦慮、睡眠狀況和思想認知發生改變等現象，各類抗憂鬱劑的作用就是提高患者正腎上腺素（norepinephrine）和血清素（serotonin）的活用率。⁷⁰麻煩的是既然這種疾病會影響患者的思想認知，就也必定會和心理問題糾纏不清。有許多患者

⁶⁹ 黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉《華文文學》，頁 12

⁷⁰ 楊延光，《杜鵑窩的春天——精神疾病照顧手冊》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2001年12月），頁 106-107

即使在被診斷出罹患憂鬱症後還是不願意相信自己「有病」，拒絕繼續就醫或服藥，也就是所謂的缺乏「病識感」。這種現象除了可歸因於我們社會對精神疾病的固有歧視、前述「憂鬱症根本不是真的病」的錯誤偏見之外，還有一個很重要的因素，即多種精神疾病都共同具有的「發自內心」這項難纏特質。這裡所說的「內心」指的就是「大腦」。中文在表達誠摯之情時常使用「發自內心」、「打從心底」等詞語，但不會有人認為這裡的「心」是真的指「心臟」這個器官，它是一種抽象的「心靈」概念。問題是我們太習慣這種形上的概念，久而久之就幾乎忘記了真正在「想」的其實是負責思考感覺的大腦。特別提出形上「心靈」與形下「大腦」的差異並不是為了玩文字遊戲或挑語病，當人們太自負地相信自己的「理性」和「精神」的力量，很容易忽略只要我們還活著的一天，就不可能不受到自身「肉體」的影響和限制。我們常以意志戰勝生理需求為榮，將被生理需求拖著走的狀態視為墮落或恥辱，若說到信仰或各種崇高偉大的情操，人們更竭盡所能地想切斷它和生理機能這麼煞風景的事物間的連繫，彷彿只有維持百分之百的精神性才能表現出它的高尚。能克服生理桎梏的強大意志確實有令人感動的地方，但是在崇拜「意志力」價值的反面，也開始越來越難以接受自己的「想法」居然可能被「區區的肉體」影響。

憂鬱症的治療不是只靠生理層面的投藥就能夠解決，患者心理層面的問題也必須處理。然而這是一種從自體內部產生又作用在人體內部的疾病，沒有能夠目視的外在傷口或病徵能藉以判斷是否患病、痊癒情況如何，也不像普通的感冒或是傷口感染那樣有病毒或細菌等「外來的敵人」可以去對抗，無法區分「敵我」，患者通常無從判斷自己的哪種想法觀念是「因為生病」才產生，因為那些念頭都不是外界灌輸進來的，而是「我自己這麼認為」的。這種疾病會影響到思考方式與價值觀，患者常有自我價值低落、自我否定、過強的罪惡意識等症狀，而伴隨著這些負面思考，較嚴重的患者有時也會產生自我傷害或自殺的念頭，甚至付諸實行。可是一般人在討論「自殺」（尤其是鬱症患者的自殺）時卻很容易忽略一點，那就是：無論是否受疾病影響，自殺者身上從來就不是只有單方面的求死衝動，即使是想自殺的人也還是有著生物的求生本能。一本關於憂鬱症的書籍中，身為精神科醫生的作者敘述她曾看過這樣一個故事：某處美麗的海邊有座

懸崖，是所謂的「自殺勝地」。人們為了防止再有人從那裡自殺，於是在通往懸崖的路上立了一塊牌子，上面寫著「請再仔細想一想」。告示牌的效果很好，之後在那裡自殺的人數果然大為減少了。但是有一天，一位要來自殺的年輕人因為太過專心地煩惱自己的事而沒看到那個告示牌，就這麼直接來到了懸崖邊。他站在崖邊默默思索了很久，忽然看見從海上駛過的美麗船影和在海面上飛翔的海鷗，於是決定要重新鼓起勇氣繼續活下去。然而在從懸崖返回的路上他看到了那個告示牌：「請再仔細想一想。」於是那位年輕人又再度走向崖邊，跳下去自殺了。這個故事看似諷刺惹笑，卻也點出自殺者即使到了行動前的最後一刻，也都還在生死選擇之間猶豫擺盪。作者寫道：

前面講述的這個小故事是我在一個刊物的「幽默欄」裡看到的。雖然這樣的小故事可以一笑置之，但我看到之後，感到非常吃驚。我發現這個小小的故事裡卻隱藏著引起自殺的最重要線索。那就是自殺者其實想的最多的不是想要死，而是一直徘徊在生與死的痛苦邊緣。非常希望有一個人來幫助他們。⁷¹

絕大多數的自殺者在真正進行自殺前都會向周圍表示自己已有自殺的意圖，那就是一種求救的訊號，這種求救其實不是期待對方能解決他們痛苦的根源，而是希望至少有個人可以幫著他們阻擋自己殺掉自己。即使是鬱症患者也有同樣有求生自保的欲望；世上縱然有不少自殺手冊、自殘大全流傳，但患者之間也有很多關於自殺衝動出現時轉移注意力的方式、自傷衝動難以抑制時最不會造成傷害的替代方案討論分享。對許多有病識感的患者而言，他們明白自己同時有著自毀和自保的欲望，常常必須進行和自己的戰爭。這是一項很艱難的工作。由於全部都是「自己的想法」，無從分別哪些才是疾病引致的「不正常」念頭，這種狀況就像是一個組織發現內部出現了叛徒，卻無法察知究竟是誰。這種「和自己的戰爭」最棘手的地方在於，來自外敵的攻擊或許還能想辦法逃避閃躲，但一個人不論逃到天涯海角，還是沒有一分一秒能夠甩脫他自己。這是場漫長的持久戰。

⁷¹ 金惠男，《為什麼只有我憂鬱？》（台北：遠流，2005），頁 132

也正因為如此，患者缺乏病識感固然糟糕，「有病識感」卻也可能使人陷入一種特殊的困境：自信低落原本就已經是憂鬱症的主要病徵之一，若再承認自己的思想會受疾病影響，患者的自我認知就更加容易產生動搖：這個念頭真的是「我的」嗎？或只是因為現在「生病了」才會這麼想？如前面提過的，有自毀面向的患者同樣也有著自保面向——事實上，雖然自傷行為在一般人眼中或許是單純的自毀，但對絕大多數自傷者而言，它其實是避免自殺的情緒疏導手段，是一種扭曲的求生（自保）行動⁷²——於是自覺「有病」的患者變得常時處於自我質疑、害怕自己傷害／殺死自己的戒備狀態。而為了要達到「保護自己」的目的，患者對「自我」的防衛意識就變得更加強烈：「我因為生病了所以會有些不正確的想法，想要好起來就必須分出哪些部份才是『我真正的想法』，排除錯誤的病態部份，不讓它影響到正確的部份」。問題是即使有心要這麼做，自己還是很難成功地區分自己的想法。如同電影「美麗境界」中罹患精神分裂症的男主角，雖已理解接受自己會有幻視幻聽的症狀，仍無法光靠自己分辨出此刻眼前所見的究竟是不是幻影。然而這種對自我的固著防守又引發了另一個尷尬的問題，即患者面對「治療」行為的複雜心理。

憂鬱（症）的弔詭之處當然就在於，主體對於哀痛失落的對象（object）依附猶存，取代了自身從失落中復原的欲望，因此主體不願卸下這項重擔，不願拋除對象活在當下。⁷³

雖然憂鬱症引致的負面思考和低落的自我評價使患者痛苦，但是即使是負面的否定或自責行為，患者在對自身進行批判的同時其實也還定義出了一個他／她所認定的自我：我就是不積極、我就是膽小……等等；若治療的目的是要「改掉」他這些特質，豈不是等於要消滅他的自我？要是那些讓我之所以是我的想法、價值觀都消失了，那現在的「我」就不存在了？基於自保的本能，患者原本就對自己所認定的「自我」有強烈

⁷² 王浩威：「自殺可能是要結束自己的生命，結束一切的痛苦……自我傷害卻是沒有自殺企圖的身體傷害，它甚至是一種想活下去的吶喊。希望自己藉由這些方法，擺脫糾纏不去的不愉快感覺。」〈沉默的瘟疫〉《割腕的誘惑》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2008年1月），頁24

⁷³ Wendy Brown，〈抗拒左派憂鬱〉《憂鬱的文化政治》，張永靖譯（台北：蜃樓，2010），頁142-143

的防衛意識，習慣對任何可能對「自我」造成的影響的外來物保持高度警戒，使得原本是為了幫助患者的治療行為似乎突然轉而化為一種對患者的否定，甚至是對其「存在」的威脅。

透過下面這個例子我們或許會比較容易了解這種複雜的心情：電影「魔鬼複製人」⁷⁴中的反派 Michael Drucker 掌握了人體複製的技術，乍看之下 Drucker 成功地跳脫了各種疾病和外力的傷害，得以「長生不死」，然而後來他受了重傷，急忙趕到實驗室釋放要「繼任」的新個體，此時卻出現了諷刺的一幕：當新個體（B）有了意識並可以自由行動，對一旁剛釋放了自己（也可說是賦予他生命）、垂死卻還有意識的舊個體（A）卻完全不屑一顧。這讓觀眾毛骨悚然地意識到，即使有著同樣的生理結構和記憶，複製無法讓一條生命永遠「持續」下去，不論看起來再怎麼相似，終究還是兩個不同的生命體。Drucker 為了追求不老不死而想盡辦法掌握複製技術，在某種意義上這技術也確實使得世界上會一直有個「Michael Drucker」存在，可是如果單從個體 A 的角度觀之，「我」（A）受重傷後「不想死」所以才跑去釋放新個體（B），可是當「我」在死亡邊緣掙扎時，新個體卻對「我」視若無睹，「我」只能眼睜睜地看著健壯的新個體接收「我」的位置。「我」在痛苦中死去，發現到頭來複製技術根本沒能讓「我」逃過傷病或死亡的魔爪。

同樣的道理，若患者認為「改變」等於是消滅他所認同的「自我」（A），那麼即使改變之後真的能變得快樂健康，健康的也將是一個非「我」（A）的他者（B）。這麼一來治療在患者的感覺中變得不像是要使「我」的病痛痊癒並且再度快樂地活下去，反而有種要求「我」消失，讓一個「B」來取代「我」位置的威脅感。再者，無論患者所抱持的各種「偏差」想法在一般人眼中有多麼病態，在當事人認知中都還是「出於自己」的東西，相對之下治療卻是「外來」的。憂鬱症發作於內部的特色讓患者一直苦於找不到一個明確的「敵人」可以對抗，在自我防衛本能的作用下，試圖介入造成改變的外力

⁷⁴ 「The 6th Day」，2000

很容易就被視為應抵抗的目標。這其實是一種非常矛盾的心理：願意去就醫的患者理性上當然有認為自己應該改變以脫離痛苦（使疾病痊癒）的部分，但同時又無法控制「自我」防衛本能對「被要求改變」的抗拒感。畢竟，這兩者都是出於求生自保本能的反應。於是，「這讓憂鬱成了一種持續延綿的狀態，一種處境，也確然是一個慾望結構，而非是對於死亡或是失落所做出的短暫回應。」⁷⁵

前面曾經提到過，我們常常忘記自己的「思想」其實會受到生理狀態的影響限制。社會崇尚意志的價值，大家也樂意相信思想和肉體之間只有單向的支配關係，肉體會有各種欲望，但是要怎麼做最終還是由理性在控制抉擇。尤其對自己的精神理性越有自信者，通常就越無法接受意識「屈服」於肉體這種事。然而透過藥物治療，許多精神疾病患者即使不情願也被迫體會了肉體對思想的影響力。憂鬱症患者在生理層面有腦內激素失調的狀況，因此可以用藥物調整激素平衡，達到治療的目的。但是如果患者的症狀真的因服藥而有了明顯改善，隨之而來的卻不一定只有單純的正面感受。我們對服用藥物退燒止痛習以為常，對用藥物調整體內激素以少長些青春痘或避孕也都能夠接受，因為這些都是作用在「肉體」層面的事情。但是精神疾病患者可能經歷的是：因為藥物，數小時前想起來還讓人痛苦到幾乎無法承受，甚至陷入自殺邊緣的事情，數小時後想起來卻幾乎不覺得它有什麼重要；原本不論怎麼努力都無法抑止各種負面強迫思考的折磨，服了藥隔天就只覺得一片開朗愉快，之前用盡方法都甩不脫的負面念頭根本連影子都不見。這麼一來患者雖然免除了情緒層面的痛苦，對「自我」的認知卻面臨了危機。幾個小時前打從心底認為攸關生死的事情，光是吃了幾顆藥丸，過幾個小時居然就覺得無關緊要了？明明狀況沒發生任何改變，也不是聽了任何人的意見而改變了對這件事的看法，那這一切究竟是怎麼回事？難道自己的判斷力、甚至對事物的感受全部都是假的嗎？

撇除宗教的靈魂理論，健康的人多半不會特別想到要將精神（理性）和肉體分開來看待，但是對有上述這類經驗的精神疾病患者而言，他們體會過理當只會作用於生理層

⁷⁵ Wendy Brown, 〈抗拒左派憂鬱〉《憂鬱的文化政治》，張永靖譯，頁 143

面的藥物對自己思考認知造成的改變，不得不承認思想確實受到肉體影響，肉體不真的是任精神使喚的道具，相反地它還對精神有很大的影響力。而且在患者（特別是有病識感者）的意識中，就是因為罹患了「生理層面」（肉體）的病變，才使得他們出現違反原本認同之「自我」（精神）的思考言行，打碎了「肉體只是供精神指揮的被動道具」這類驕傲思想。在這樣的情況下，患者容易產生將精神和肉體分別認知的傾向也是不難理解的事。而談到精神與肉體的矛盾，發現自己認為至高的「理性」居然其實根本在肉體的操控之下，這對一直相信是理性單向支配肉體的自我認知顯然是很大的打擊，足以使人感受到強烈的無力甚至屈辱感。如同那個騎士與馬的比喻：騎士平時雖然能夠控制馬匹，但也隨時可能被馬甩到地上，原本自以為是「威風」的支配者，其實根本是無力的一方。患者一面努力地想抓住「自我」，同時又得面對這個嚴重破壞他們對自身思考自主性信任的殘酷事實，這點不但增加了建立自信的難度，並且由於無法像從前那樣信任自己的感覺判斷，特別容易自我質疑，對事難以下決斷。

「這很像是勸人不要自殺的勸言一樣，說什麼等到明天天亮，看到太陽和小鳥就會覺得自己昨天為什麼那麼笨。但問題是：明天想開了，但是後天還是可能會想不開，然後大後天又想開了，如此周而復始，沒完沒了，這才是令人虛無到活不下去的原因。」⁷⁶

這段敘述指出了很重要的一點：使許多患者痛苦的不只是負面思考所帶來的傷害，他們不是永遠處在負面的情緒中完全不曾快樂起來，他們不是一直都認為世界不值得眷戀，反而是因為抓不到確定「自我」以致態度感受始終搖擺不定，那份無所適從的「虛無」才是最難以忍受的折磨。關於患者在對抗這類「發自內心」類型疾病時可能面臨的矛盾，底下這段文字描繪得更加清楚：

另外，護士把不少抗憂鬱的藥，偷偷加在巧克力奶昔中給我喝，結果現在我雖然心情愉快多了，不過同時我的體重也胖了二十幾磅。這一胖，讓我更憂鬱了，而且我開始有疑心病，一直懷疑人家怎麼做就是在治療我，認為人家是瞞著我，並

⁷⁶ 黃國峻，《麥克風試音》，頁 42

且，我一想到自己是個要靠藥物（與治療）才能快樂起來的人，我就快樂不起來。

77

這位住院接受治療中的敘述者顯然同意服藥對他憂鬱症狀的改善有正面效益（心情愉快多了），可是從他懷疑別人想偷偷治療他的「疑心病」以及護士需「偷偷把藥放在奶昔中」的敘述，也可以看出他對「被治療」的抗拒感。最重要的或許是最後這句：「我一想到自己是個要靠藥物（與治療）才能快樂起來的人，我就快樂不起來」。不論是反抗治療所代表的「自我」防衛欲望，或是對自己居然無法掌控「自我」，反而受到肉體（藥物）和心理治療這類外力牽制的懊惱，都是有病識感的憂鬱症患者常要面對的自我認同問題。

第四節 地表下的熱情

邱妙津的作品一向被認為帶有極強的自傳色彩，當她在遺作《蒙馬特遺書》扉頁放上「獻給死去的兔兔／與／即將死去的我自己。」⁷⁷這樣的文字，加上她確實也曾數度在日記中提及「自殺」的想法，使許多評論者認為她在寫《蒙》一書時就已經死意堅決，踏上通往毀滅的不歸路，並據此將她的自殺事件詮釋為她「無可避免地選擇了死亡」。但果真是如此嗎？陳羿安對這種看法提出了反論。他指出，邱妙津的作品、日記中其實也同樣呈現了她為了活下去而在各方面作的種種努力、她為了繼續活著所尋找的理由，可是這些部份卻常常為評論者所忽略。

但我傾向於認為她的死是在矛盾掙扎之間的「意外」；她的書寫與書寫中透出的熱情與力量，就是她想活下去的證明。不了解在生死交關的黑暗邊緣掙扎的絕望與痛苦是多麼沉重、多麼令當事人心碎而矛盾的評論者，才會把邱妙津的作品、邱妙津其人，簡化地解釋為憂鬱、絕望所造成的悲劇。從邱妙津的書寫中，我目

⁷⁷ 黃國峻，〈報平安〉，2003年4月26日中國時報副刊

⁷⁸ 邱妙津，〈蒙馬特遺書〉

睹她的所有矛盾，感受她的所有拉扯，為她感到痛苦，明白她抵抗著想死的欲望、抵抗活著的困難、抵抗著生活、抵抗著回憶本身……。⁷⁹

雖然這段文字描繪的對象是邱妙津，但放在袁哲生和黃國峻身上其實也同樣適用。由於這幾位作家最後選擇以自殺結束生命，人們在研讀他們的作品時多半會將注意力集中在討論作品內憂鬱失落等負面消極的面向，將它們當成作家們對世界失去熱情的證據，和他們最後的自殺行動連結在一起。可是這樣的簡化卻抹滅了他們「書寫」這個行動本身，以及所寫作品內容中所表現出的另外一面，也就是他們求生的意志和努力的軌跡。

卡繆認為，小說（fiction）的創作構思具有一種想要消弭現實世界與自身理想間裂痕的性質：

To think is first of all to create a world (or to limit one's own world, which comes to the same thing). It is starting out from the basic disagreement that separates man from his experience in order to find a common ground according to one's nostalgia, a universe hedged with reasons or lighted up with analogies but which, in any case, gives an opportunity to rescind the unbearable divorce.⁸⁰

關於寫作，袁哲生曾在自己的手札中寫道：「當生命安頓時，放棄寫作也並非害事」⁸¹，黃國峻則表示：「這有點像獨自下一盤棋，一下想如何吃對方的兵，一下又想對方休想來吃兵。這是一番痛苦的掙扎，要是能掙脫，就絕不會寫這種東西了。」⁸²。從這兩段表白可以看出二人的寫作動機和他們自身生命的狀態習習相關。參照卡繆的理論，袁哲生與黃國峻的寫作行為可視為他們試圖整合自己的理想自我與現實世界之間無法承受的歧異之努力，渴望能藉此在兩者間取得平衡，而他們渴望取得平衡的理由，當然就是希望能夠順利地「在這個世界上活下去」。前人時常為了追尋作家們為何會突然「出

⁷⁹ 陳羿安，〈邱妙津《蒙馬特遺書》中的「美好時光」〉《憂鬱的文化政治》，頁 335-336

⁸⁰ Albert Camus, *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*, trans. Justin O'Brien (1955)

⁸¹ 袁哲生，〈手札〉《靜止在——最初與最終》，頁 324

⁸² 黃國峻，〈麥克風試音〉，自序

乎周圍的人意料」地自殺之線索，而將他們作品中各種負面的意象與他們的自殺行為直接連結，做出「小說中其實時時閃現著溫暖的微光；但無法完全照亮生存困境的微光，反而讓讀者看清生存困境的黑暗，有多廣大無邊。」⁸³「久而久之，現實生活的失落再也無法引起對於生命的熱情」⁸⁴等似乎暗示作家們對人生已無希望、最後會自殺乃是必然的評論。可是如果他們對世界的感受真的是那麼純粹的灰心絕望，覺得人生百無聊賴，他們的自殺就不該會成為那麼「出乎大家意料」的事。關於袁哲生與黃國峻的自殺行動，筆者對陳羿安的想法較為認同：他們的自殺不是什麼註定或無可避免的結局，而是在長久矛盾掙扎中發生的一次無可挽回的意外。與其從自殺這個結果逆推判斷他們必定是熱情希望都已經耗盡，底下這段文字或許更能表現他們的狀態：

這樣除盡銳利的山巒，若說是已經到了老僧入定的境界，卻也未必，在平和的陵線下，那些未晝的一絲火氣，也還時不時地從某個山坳裡噴出一股濃濃的、氣呼呼的黃煙來，彷彿還很焦急地想表露那點不減當年的熱情來。J 喜歡山，更喜歡那些蘊藏了滾滾溫泉和瀰漫著一股硫磺氣味的山。……J 不願去想他對溫泉浴池的感受，因為他害怕那些蠢蠢欲動的聯想，那些躲藏在迷濛的蒸氣背後許多曖昧不明的情緒，那些肉身如花朵一般期待綻放，又渴求枯萎的矛盾衝突。⁸⁵

主角 J 害怕面對自己心中「期待綻放，又渴求枯萎的矛盾衝突」。我們固然可以從這敘述中看出他抱有負面的死亡欲望，但我們同樣也可以從他對它感到「害怕、不願面對」的反應中看到他想要生的那一面。J 的駝鳥舉動讓人感覺他對人生採取消極逃避的態度，但我們也應該注意到，他是因為害怕被自己的死亡欲望影響，所以「不願」去想它，而這其實也就是第三節討論過，一個明白自己有求死傾向的人在「想要活下去」時，為了避免自己殺死自己而出現的自保反應。如前人指出的，袁黃兩位作家有屬於他們的精神困境，負面情感和放棄的念頭也常糾纏著他們，他們面對世界採取的態度乍看之下或許還會顯得很消極，可是就如同文中的活火山在除盡銳利的外表之下仍然蘊藏等待噴發

⁸³ 林政鑫：《袁哲生小說中的生存困境》，國立清華大學中國文學碩士論文，2004

⁸⁴ 張淑芳：《焦慮與抑鬱－袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學碩士論文，2010

⁸⁵ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 181-182

的熱情一般，除了灰暗的面向，我們也能在袁哲生與黃國峻的作品中看見他們「時不時地從某個山坳裡噴出一股濃濃的、氣呼呼的黃煙」。那些山巒除盡銳利或老僧入定般的狀態並不是假裝的，我們也沒有必要去否認它們並非熱烈噴發中火山的事實，只是我們也不該忽略，它還是座瀰漫著硫磺氣味的山，在沉寂的外表下流動著對這個世界的滾滾熱情，渴望能有機會能夠再度噴發的活火山。而充斥在他們作品中的各種自我衝突和矛盾，就是提醒讀者那份「地表下熱情」依舊存在的黃煙，他們為了化解斷裂取得平衡的寫作，就是他們的戰鬥紀錄。他們的小說作品即便不能說就是理想自我和肉體生命角力之下的產物，也處處顯示著他們和自己反覆搏鬥掙扎的痕跡，就是在那些痛苦難解的矛盾中我們看見了他們對生命的執著。本文即欲通過對這些矛盾的發掘與討論，分析他們的「自我」是如何會與維持肉體性命產生無法兩立的衝突，以期能夠讓更多人感受到他們的作品中呈現的不只有憂鬱，也有對生命抱持的熱情。

第三章 袁哲生——對消失的恐懼

袁哲生作品中常有死亡陰影籠罩，然而他對「死亡」表現出的態度卻十分特殊：既懷抱著強烈的恐懼，卻又常出現追求死亡的意念。死亡和消失的概念一下子顯得比什麼都要可怕：〈沒有窗戶的房間〉中，主角看著火葬場焚化爐，想像著死後被焚燒的情景，感到「全身發冷」、「渾身都發抖起來」，〈寂寞的遊戲〉主角原本非常喜歡玩捉迷藏，但自從在某次遊戲時意外地體驗到「消失」的滋味，捉迷藏帶給他的喜悅就從此一去不回……袁哲生的手札中不僅多次表露他對於現世生命的珍惜愛戀，同時也反覆強調死亡的必然性，甚至提出這樣的概念：「寫作就是挑墳地，挑一個靈魂的風水之地，（一個）活人漸漸逸離現實，在活著的時候慢慢死去，漸漸遠去。」⁸⁶這些強調死亡的語句夾雜在為了生命短暫而感到不安的敘述當中不但不顯得達觀，反而營造出一種像是強迫自己面對不敢面對的現實的氛圍，彷彿是要勸哄自己死心，乖乖接受這種「命運」。袁哲生對死亡主題的高度關注、對死亡必然性的反覆強調，映照出的是他對死亡深沉的憂懼。

但是在另一方面，他的作品中又有許多主動追求死亡的意象：〈沒有窗戶的房間〉中有錢有地位的「孔雀魚」熱中收集訃聞、葬禮影片，甚至還偷走喪家實際使用的花圈，躺在密閉的房間中扮死屍演出自己的葬禮；〈屍布〉中的主角每天睡覺時必以浴巾「用木乃伊包裹上屍布的類似手法」把自己纏緊，之後還在臉上蓋一條方茶巾；〈木魚〉的主角王毅民在面對現實中的挫折時，屢次以死亡做為自我安慰：「沒什麼大不了的，一輩子很快就過完了」……排斥死亡與追求死亡的明顯矛盾讓人困惑，尤其若將袁哲生手札中一句話與〈木魚〉中的這段敘述並列，會發現很有意思的現象：「躲在棉被裡，用手腳撐起，想像死後蓋在棺材裡的感覺，恐怖極了。」⁸⁷／「到了晚上獨處的時候，他有把握讓自己平靜得像一具屍體。想像著一頂棺材蓋子從上方罩下來的樣子，他在鏡

⁸⁶ 袁哲生，〈手札〉《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 322

⁸⁷ 同上，頁 325

子裡露出了一抹坦然的淺笑。」⁸⁸ 它們對同樣的概念表現出完全相反的態度，一個如此不願意死去的人為何這麼常描繪「視死如歸」的意象呢？或許他的「求死」和他的「怕死」其實是出於同樣的理由，這之中的奧妙就在前一章討論的，袁哲生對「生命」的定義。在他的心目中，無法維持自我等於是精神死亡，而當精神死亡之後，即使肉體存活也只是行屍走肉。他對生命的「品質」有強烈的執著，不願意陷入那種不堪的狀態；於是當他相信自己的「精神」和「肉體」之中將只有「肉體」能夠繼續「活下去」，「寧為玉碎，不為瓦全」的心理便讓他產生了期待「肉體性命」早點結束的願望。他「求死」是為了確保他認同的生命價值不至於消亡（精神死亡後仍像行屍走肉般地存在著）。

第一節 「躲藏」是因為害怕「消失」

（一）躲藏的目的

〈寂寞的遊戲〉的敘述者在故事開頭即表示：「我想，人天生就喜歡躲藏，渴望消失，這是一點都不奇怪的事。」⁸⁹但再繼續往下看，我們就會發現這個敘述不盡然正確。在一開始，敘述者是期待被前來尋找他的人「看見」才喜歡躲藏，當時他還不知道「存在卻被人無視」（消失）是什麼樣子的，而當他發現居然有可能自己不躲藏卻仍被他人「視而不見」之後，「消失」的恐怖讓他哭了起來。從此之後，主角為了避免「消失」而開始努力地「躲藏」；只要他不讓其他任何人「看見」，也就不會有機會被「視而不見」；「躲藏」的目的從期待「被看見」變成避免被他人「視而不見」。主角始終都是想「被看見」的，讓他時常想從藏身之處走出去讓他人看見，但是對「消失」的強烈恐懼讓他不願意也不敢面對這個事實，於是告訴自己：「我想，人天生就喜歡躲藏，渴望消失」，哄騙自己放下想要「被看見」的欲望，安於躲藏。我們可以從作品中許多地方看出，主角根本就不曾真的渴望「消失」，他口中的「完美的消失」其實只是「完美的躲藏」，而

⁸⁸ 袁哲生，〈木魚〉《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 151

⁸⁹ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 19

他「躲藏」就是為了要避免「消失」。

標題的「寂寞的遊戲」指的是串連整個故事的「捉迷藏遊戲」。然而它並非從一開始就是寂寞的，它是從主角體會到「消失」的滋味之後才突然變得寂寞的。更精確地說，「寂寞的遊戲」指的是主角特有的變調「捉迷藏遊戲」：他抱著玩「捉迷藏」心態的單方面躲藏行為。主角曾如此說明自己喜歡玩「捉迷藏」的原因：

它從一開始就引人入勝，而且充滿期待。當扮鬼的同伴處心積慮地想找出我們，我們卻在黑暗的角落裡蜷縮著身體，緊繃著神經，盯著向我們尋來的同伴時，我總是感到自己身陷在一股漆黑的幸福之中無法自拔。⁹⁰

這段敘述中完全沒有提及當「鬼」的樂趣，讓主角感到愉快的是扮演「躲藏者」的時刻，而扮演躲藏者時讓他「充滿期待」的不是「躲藏」這個行動本身，而是自己正在「被尋找」、「被發現」的事實。另一項證據是，在那命運般的一天，主角躲在一棵大樹上等待同伴孔兆年來找他，卻遲遲等不到人：「我等了很久，一直等到天色漸漸暗了下來。幸福的感覺隨著時間慢慢消失。」⁹¹在此之前主角的躲藏都是為了讓別人來尋找自己，當躲了卻沒有人來找的時候，躲藏就不再有樂趣了。然而更可怕的還在後面，當孔兆年「發現」主角，反應卻像是沒有看到他一樣：「他直愣愣地望著我，應該說看穿了我，兩眼盯著我的背後，一動也不動，令人不寒而慄。我從來沒有看過那樣一張完全沒有表情的臉，和那麼空洞的一雙眼球，對我視而不見。」⁹²當自己不在場（*absent*）時無人前來尋找已經夠糟了，更糟的是自己明明在場（*present*），卻如同不在場般被徹底地無視，這是主角第一次體會到「消失」的滋味。從此「捉迷藏的樂趣就像一顆流星，眨眼間就消失得無影無蹤。」⁹³「捉迷藏」不再是群體互動的遊戲，失去了來捉人、來讓他「被看見」的「鬼」，成了只有心知無人會來尋找的主角自己一個人默默躲藏的「寂寞

⁹⁰ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 20

⁹¹ 同上，頁 21

⁹² 同上

⁹³ 同上

的遊戲」。

體驗過不被尋找、受人無視的恐懼之後，主角想要躲藏的理由已經和從前不同了：因為恐懼「在場卻不被人看見」，他乾脆選擇由自己主動躲起來；這麼一來如果人們「看不見他」就會是因為他真的不在場，而不是他在場卻被無視。從前的「躲藏」是知道會有人來尋找、來「看見」自己；此時的躲藏卻是因為預期沒有人會「看見」自己才如此。若想探討這時的「躲藏」對主角的意義，螢火蟲是一個重要的象徵。整篇〈寂寞的遊戲〉中曾經三次提及螢火蟲，前兩次都是接在對往昔「捉迷藏」樂趣的追悼之後：「我想，螢火蟲玩捉迷藏的歷史一定非常久遠，所以牠們表現得非常優雅和從容：在微涼的夏夜，當整個世界都躲進夜幕的時候，一顆顆青熒熒，忽遠忽近的小光點在草叢裡蕩來蕩去……」⁹⁴「有的時候，我深深覺得，我的所作所為無非都是想要隱埋我在躲藏方面的失落感。特別是當我看見草梗上從容地發出幽光的螢火蟲時，這份傷感就變得特別明顯。」⁹⁵兩段描述中，作者都提到了螢火蟲的「從容」，也就是這點讓牠們和其他如壁虎、含羞草等習於躲藏的生物都有所不同。而螢火蟲能夠從容的理由，正是因為牠們在夜幕中不但能隨自己的意隱藏，更能隨自己的意「現身」（被發現）：黑暗中的光亮是如此地明晰，讓人想不注意到都難。如此有恃無恐的螢火蟲刺激了主角，察覺自己能躲卻不能隨心所欲地現身的傷痛。此時雖然他仍然持續躲藏，但失去了能夠現身的自信與被尋找的喜悅，躲藏的目的已經從原先積極的追求喜悅、幸福感轉變為消極的逃避「消失」的恐懼，這就是他在躲藏方面的失落感。

既然無法像夜裡的螢火蟲那樣隨意彰顯自己存在，主角轉向憧憬「完美的消失」——至少他是這樣告訴自己的。他說：「我想，人天生就喜歡躲藏，渴望消失」，語意上似乎將「躲藏」和「消失」視為同性質的行為，再加上文本中一些他對「完美的消失」表現嚮往之情的敘述，很容易讓人誤以為主角此階段努力躲藏乃是因為他真的「渴望消失」；但只要將他和孔兆年稍作比較，主角不願「消失」，渴望「被發現」的心態就昭然若揭：

⁹⁴ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 21-22

⁹⁵ 同上，頁 29

主角的好友孔兆年是一個能夠徹底體現「完美的消失」的存在，他曾經做了一艘潛水艇，讓它在湖面之下繞來繞去地跑了一個小時，從站在岸上只能看到湖面以上景觀的人的角度，就是「消失」了一個小時。見到這一幕的主角如此描述自己的心情：

面對這樣令人感動的一幕，我只想靜靜地沉浸在那份完美的消失中……。我很羨慕那艘潛水艇，羨慕得幾乎想要哭起來。那時，我在心底深深渴望著能變成一個很小很小的人，然後駕駛著孔兆年的潛水艇，整天在陽明湖底下繞來繞去，把那些蝦子和烏龜的眼珠子都嚇得掉出來，浮到湖面上。一想到那滿滿一湖的眼珠子，我就得意得禁不住想要笑出來。⁹⁶

而在較後段的劇情中，孔兆年為了使潛水艇能「在水底航行得更久」（消失得更久）而動手改善潛水艇的電力設備，在一旁觀看的主角建議在潛水艇的前面裝一個燈，卻引來孔兆年以「非常不解的表情」問他裝燈要做什麼？這段對話讓主角從防空洞一路用跑的跑回家裡，它戳中了主角內心深處最大的傷痛：孔兆年根本不會想開著潛水艇去把湖底生物的眼珠都「嚇得掉出來，浮到湖面上」，那是只有一面躲藏又一面想讓「湖面上」的人們察覺自己存在的人才會有的念頭。孔兆年甘於孤獨，潛到湖面下就只是為了要消失，他不像主角那樣只要「想像著一個完全漆黑的世界」就恐懼得「連發抖的力氣都沒有」，所以在漆黑的湖底也不會想要裝燈好看見水中的任何「他者」；孔兆年甚至不會想用燈光讓潛水艇的存在變得從湖面上也可以看見，好向友伴證明自己的潛水艇是真的在湖底下繞了一圈。孔兆年和主角最大的不同，在於他是真心而徹底地追求「消失」，不像主角那樣，躲藏的同時內心卻還偷偷期盼著會有誰能夠「發現」自己。主角自己也明白，他真正羨慕孔兆年的不是那份能徹底消失的本領，而是孔兆年能夠「安於」消失的性格；孔兆年沒興趣當螢火蟲，他只追求隱身於徹底的黑暗之中，不需要燈光（螢光）來讓自己現身。另一方面，持續期待能被誰「看見」的主角為了「隱埋在躲藏方面的失落感」才自欺「渴望消失」，他的寂寞感來自於他對「被發現」的期待；而只要放不掉「現身」的欲望，就不可能做得到「完美的消失」。和真正「消失」的孔兆年一比，主

⁹⁶ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 27

角所做的只能算是一種拙劣的「躲藏」罷了：

孔兆年的潛水艇又重新喚醒了我記憶中最幽暗的角落，關於躲迷藏的那部分。但是，就像多年以前的那個冬日黃昏所發生的事一樣，我又再一次清楚地看見自己依舊用一種拙劣、陌生的姿勢躲在一個寂寞的角落裡。跟孔兆年的潛水艇比起來，我只能算是蜷縮在陰暗之中而已。⁹⁷

（二）「現身」的邀請

「潛水艇」讓我們看見主角在消極的「躲藏」之中仍不甘願「消失」，「何雅文」則進一步帶出了他積極「現身」的欲望。在歷來〈寂寞的遊戲〉相關的研究中，似乎較少有人對何雅文此一角色進行個別的討論。有研究者認為她象徵的是一個「愛的符號」，而她毫無預兆的消失讓主角體悟到「被失落的時間」的真理：愛終究會消逝，而我們也必定會因愛而蒙受（時間的）損失⁹⁸。但即使是此種討論角度，也仍是和其他多數論者一般，僅將何雅文放在愛慕、憧憬對象的位置檢視。筆者認為這個角色不僅只是主角戀愛情感的投注對象，她在這篇小說中背負著更重大的任務：何雅文扮演了主角與社會（人群）之間引介者／橋樑的角色。儘管內心矛盾，害怕消失的主角畢竟還是選擇了躲藏，自我隔絕於他渴望加入的人群。整篇小說中，他的躲藏防護罩上只出現過一個缺口，那道缺口就是何雅文。她不僅是班上最漂亮、最受老師喜愛的學生，還是學校「合唱團」的鋼琴伴奏。文本中明白地寫出，主角不只想接近何雅文，也想加入合唱團這個群體；他常常在放學後躲在大樹上聽合唱團練習：「每當夕陽的光芒從樹枝間漏下時，我一個人坐在大樹的臂彎裡，心裡總會有一股想要加入他們的衝動，可是我沒有勇氣。」⁹⁹「合唱團」即社會人群的象徵，它不僅由多數人組成，並且需要彼此協調合作，最終還將在觀眾面前表演；而主角充滿渴望地觀望合唱團練習時的狀態——「在黃昏中獨自躲在大

⁹⁷ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 27

⁹⁸ 陳溱儀，〈「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證〉（國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012），頁 77

⁹⁹ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 37

樹上」——正好就是他經歷那次恐怖的消失體驗時的場景，在此也象徵著他用躲藏將自己困在寂寞中的狀態。「加入合唱團」和追求孤獨寧靜、消失躲藏顯然是衝突的，主角想加入合唱團，也就是想要加入人群，想從寂寞的藏身之處「現身」、「被看見」。對缺乏勇氣的主角而言，何雅文是一個誘因，也是一個邀請，在他黑暗寂寞的藏身處與社會人群之間架起一座橋梁；她在合唱團中擔任的角色是伴奏，雖然屬於合唱團的一員，又和其他任何團員都有所不同，使她立於「正式成員」與「非成員」的主角之間的位置。或許就因為如此，當主角表示想加入合唱團的意願的時候，是對著何雅文而非當時也在場的指導老師提出他的願望，而當主角還沒聽見回答就慌忙打退堂鼓的時候，也是何雅文而不是老師先開口留住了他：「為什麼不試試看呢？」而在主角唱完後替他等待判決的也是何雅文：

何雅文停了下來，接著是一段沉默。何雅文仰頭望著音樂老師，音樂老師望著我，她說：「你的高音音色很好，加入我們一起練唱好不好？」

我像是做錯了事一樣，頭低低地看著何雅文雪白的長襪子。¹⁰⁰

以主角在故事中表現出的自卑、畏怯消極的性格，若他加入合唱團的目的只是為了找藉口接近何雅文，反而不會有勇氣一開始就直接找上她¹⁰¹，例如其他段落中主角想約何雅文同逛展覽，明明兩人有許多獨處的機會可直接提出邀請，但他卻沒有勇氣當面詢問，只敢迂迴地偷偷留紙條在她學校桌子的抽屜裡。然而這次主角不但一開始就對著何雅文提出自己的願望，之後和音樂老師（合唱團的負責人）之間的交流也始終都夾著一個何雅文。這顯示至少在這次行動中，合唱團不是讓主角用來接近目標何雅文的媒介，反而何雅文才是導引他進入合唱團的中介。

想加入合唱團必須先通過在眾人面前「試唱」這個考驗，缺乏自信的主角原本不敢開口，最後終於在何雅文琴音的鼓勵下，鼓起勇氣放聲歌唱，試著走出藏身之地，重新

¹⁰⁰ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 41

¹⁰¹ 袁哲生作品中的主角大抵缺乏積極追求目標的勇氣和自信，相對地主角常會對具備這類特質的角色感到羨慕或憧憬，如〈猴子〉中的榮小強或〈溫泉浴池〉中 J 的前女友等

在大家面前「現身」：

在何雅文彈到第二遍的時候，我突然高聲唱了出來，就像在玩捉迷藏時被人發現了那樣，我衝出黑暗的角落，發出一聲嘹亮的長音！¹⁰²

何雅文的琴聲在主角耳中，就像是經歷漫長的躲藏後終於尋來的同伴腳步聲。他喜歡躲在自己的小房間裡，關上燈，偷偷聽著從隔壁傳來何雅文練琴的聲音。彷彿擔心讀者錯過暗示似的，何雅文練琴絕大部分時間所彈的還正好是一首接一首的「福音歌曲」：她的琴聲是接引主角脫離寂寞的「福音」，她就是主角從躲藏之處重新現身的橋梁和希望。而面對這個「現身」的邀約，主角一方面隔牆偷偷加入何家父女的禱告儀式，「想像自己正在用一種卑微的聲音靦腆地向天父訴說一個貪婪的心願。」¹⁰³表現出想順著「福音」引導走入人群的渴望，卻也仍遲疑著不敢真正脫離那寂寞卻安全的藏身之處：「我也從來沒有透露自己每天都在聽她練琴的事。我想在寂寞之中品嚐那些可愛的聲音，就像在躲迷藏遊戲中，蜷縮在一個黑暗的角落裡，聆聽同伴向我尋來的腳步聲。」¹⁰⁴

何雅文的邀請鼓動了主角，從前他只是偷偷地盼望別人能發現他，現在他開始有了主動現身的念頭；而在此同時，那讓他一直不敢現身的理由也變得更加清晰：他害怕一旦把自己「一無是處，沒有半點才能」¹⁰⁵的真面目公諸於世，隨之而來的將會是最恐怖的「消失」（被無視）。作者改編了一個司馬光的故事，呈現主角夾在「現身」的欲望和「消失」的恐懼之間左右為難、無所適從的心境：

在我心底埋藏了一個故事，我從來都不告訴別人。我之所以不曾跟別人提起，並不是因為它是個多麼了不起的故事；相反地，它是一個很單調、很無趣的故事。我一直保留這個故事，主要是想讓我心中的困惑有一個容身之處，並沒有別的理

¹⁰² 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 40

¹⁰³ 同上，頁 43

¹⁰⁴ 同上，頁 48

¹⁰⁵ 同上，頁 37

由。¹⁰⁶

故事是這樣的：司馬光 and 一群同伴在玩捉迷藏，當鬼的司馬光很快地就把所有的同伴都找了出來，但當大家鼓譟著要再繼續下一次遊戲時，司馬光卻堅持還有一個同伴尚未出現。其他孩子雖不以為然，終於還是被說服尾隨司馬光繼續搜尋。他們來到一個比孩童身高還高的厚重水缸前，儘管一行人從水缸外面根本看不見任何東西，司馬光仍堅決地舉起一塊大石，使勁地朝水缸中心最脆弱處砸下去。水缸破了，裡面真的隨著水流沖出一個全身汙泥、光著屁股發抖的小男孩。大夥兒對此忍不住驚呼大笑起來，直到小男孩把臉上汙泥一抹，露出面無表情的臉：他居然長得和司馬光一模一樣！同伴們像看到鬼魂般四下逃散，剩下司馬光一個人怔在原地，不知該如何「面對自己」。

這就是我一直埋藏在心中的故事，和時常出現在我腦海裡揮之不去的幾個簡單畫面——一個脆弱的故事。

每當我躲在我的小房間裡偷聽隔壁傳來的練琴聲時，這個故事的幾個畫面便時常在我眼前盤旋不去，令我困惑：奔逃躲藏的脚步聲，『一—二—三—』，微風徐徐，吹過無人的庭院，堅硬果決的大石塊，司馬光看見赤裸的自己……。¹⁰⁷

這個「脆弱的故事」和何雅文練琴聲是連結在一起的。主角在故事中一向正常地上學、和其他年齡相近的小孩一起玩，他的「躲藏」當然不真的是指隱藏他的身體，而是隱藏他自認不會被他人喜愛接受的「自我」；何雅文的琴聲象徵著邀請主角走出藏身之地，也就是展現「真正自我」的友誼之手，但是當一直期盼的契機真的出現在眼前，面對這隻手他卻不禁感到困惑：走出去是對的嗎？要是他把藏身的水缸打破了，卻發現自己其實只是個滿身汙泥又可笑的存在，那該怎麼辦？如果「真相」不只讓自己難以面對，還把所有的同伴都嚇跑，那該怎麼辦？

¹⁰⁶ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 64

¹⁰⁷ 同上，頁 66

(三) 飛馬與縮頭烏龜

「現身」固然有「消失」的風險，但是「躲藏」能給予他的也只有黑暗和寂寞。「在那銀色月光下」就如同是這篇小說的主題音樂，透過不同段歌詞的意象暗示角色當下的心境，讓讀者看見主角在現身與躲藏之間的掙扎擺盪。作者在故事中直接使用的歌詞有兩段，一是「在那金色沙灘上，灑著銀色的月光／尋找往事蹤影，往事蹤影迷茫／尋找往事蹤影，往事蹤影迷茫」。當主角還只是偷偷地躲在一旁羨慕地觀看合唱團練唱、以及後來參加試唱卻還猶豫著不敢發出聲音的時候，在他腦中迴盪的段落總是「尋找往事蹤影，往事蹤影迷茫」的空虛茫然；而當他終於下定決心衝出黑暗的角落，大聲唱出的則是「飛呀飛呀我的馬，朝著他去的方向」。從何雅文登場到無預警地轉學前的這段期間，也就是主角躲藏的意志因重回人群的契機出現而產生動搖的時候，他腦中常出現這樣「不副實際的胡思亂想」：

那段期間，我時常不知不覺地在心裡反覆唱著那首〈在銀色的月光下〉：

我騎在馬上，天一樣的飛翔

飛呀飛呀我的馬，朝著他去的方向

飛呀飛呀我的馬，朝著他去的方向

哼著哼著，我的心裡便會浮現那個無所事事、游手好閒的少年。在萬籟俱寂的夜空下，皮膚黝黑的少年便在波光粼粼的金色海面上隨波逐流，載浮載沉……，海平線的那端，無垠的銀色月光裡，一匹泛著藍光的白馬像流星一樣劃過天際。面對這幅景象，少年眨眨眼，停止了滑動，只露出頭部在水面上；然後，它像一艘潛水艇那樣再度沉入水裡去……，四下優美寂靜，連一聲嘆息也沒有。我不時地會想起這個身體瘦小、皮膚黝黑，優游於汪洋大海的少年。有時，我想像那就是我自己，但大多時候，少年的臉孔會從一個模糊不清的灰影中，慢慢顯現出鼻子、

嘴唇、眼睛，然後，我看見了孔兆年。¹⁰⁸

袁哲生自言寫小說會像寫詩般利用以意象為中心的技巧¹⁰⁹，則作品中的意象當是解讀的重要線索。除了那個少年，這「胡思亂想」中的畫面幾乎和「在那銀色月光下」歌詞描繪的景象完全一致，那這整個幻想又代表了什麼呢？「在那銀色月光下」一共有四段，「往事」和「飛馬」分別是最初和最末段，在它們中間其實還有兩段作者未明白引用的歌詞，內容為：「往事蹤影迷茫，有如幻夢一樣。你在何處躲藏，背棄我的姑娘。你在何處躲藏，背棄我的姑娘」¹¹⁰將這三段歌詞連起來看之後，我們就可以知道歌詞中敘述者騎著馬想追尋的對象是離開自己的心上人；當主角鼓起勇氣走出黑暗的角落嘗試著走入社會（以合唱團為象徵），等於是重新開始追求他因躲藏而捨棄的接觸人群、被看見的願望，於是這時他高聲唱出了騎著馬追尋失落心上人的段落，只不過主角試圖追尋的不是久別的心上人，而是他失落已久的「現身」夢想；更準確地說，「飛馬」這個意象就是他現身願望的象徵。

故事中寫道：「有很長的一段時間，我覺得馬是會飛的。馬在跑的時候，我們看不見牠的翅膀，就像鳥在飛的時候看不見腳一樣。我認為世界上最美好的東西都是看不見的，譬如何雅文的歌聲，或者是孔兆年的潛水艇。」¹¹¹潛水艇是他「躲藏」起來，讓人們「看不見」的真實自我，而何雅文教他唱合唱團歌曲時的歌聲則是鼓勵那個真實自我「現身」的力量。主角相信馬的翅膀是存在的，只是因為馬在奔跑所以人們才「看不見」；潛水艇也存在著，只因它躲在水面下所以人們「看不見」，恰如因為主角真實的自我被他自己隱藏起來，於是人們「看不見」。馬是會飛的，如果牠不奔跑而選擇飛翔，人們就將看見牠的翅膀，就像主角若有勇氣打破他躲藏的水缸，就能夠現身被其他人「看見」一樣。主角曾試著對別人提起這個「馬會飛」的想法，但只有身為「橋梁」的何雅文能

¹⁰⁸ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 48-49

¹⁰⁹ 張大春主持，〈縱橫書海〉，103 集「尋找一位新作家——袁哲生」（電視錄影帶，台北：廣電基金，1996）

¹¹⁰ 此曲歌詞有數種不同版本，有些版本二三段皆同引文；另有部分版本第二段為「往事蹤影迷茫，有如幻夢一樣。你在何處躲藏，久別離的姑娘。你在何處躲藏，久別離的姑娘」，第三段如引文。

¹¹¹ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 47-

夠理解認同他，而且她對那首「在那銀色月光下」居然也有極類似的「胡思亂想」：她想像中的場景和主角的版本幾乎完全一模一樣，卻宣告了她（引領主角現身的契機）終將遠離消逝：「每當心中浮現這個景象時，她總是想像自己向沙灘走去，海面上緩緩飄來一張柔軟的毯子，她走進金色的波浪裡，躺在毯子上，向著遠方漂去，漸漸消失……」¹¹²這裡其實就已經暗示了之後劇情的走向：看見象徵夢想的白馬劃過天際，少年一瞬間被吸引了注意力，最後還是選擇放棄追尋，重新沉回寂寞的水底。由於他的夢想是「現身」，想像中那個選擇目送夢想遠去，沉默地繼續「隱身」的少年大多時候都以能夠「完美的消失」的孔兆年姿態出現。而雖然主角因不甘願消失，大多時候都還沒辦法「成為那個少年」，但是對始終遲疑著不敢離開安全藏身之處的他來說，隨白馬而去的何雅文¹¹³注定只會和他漸行漸遠，最後永遠在他的生命中消失。也因此，他聽了何雅文的描述後「覺得想哭」。

主角渴望「現身」和不敢「現身」都是因為害怕「消失」，從象徵「完美的消失」的孔兆年身上，我們可以看出作者心目中「消失」的恐怖之處：孔兆年是一個讓人感覺不到「生命力」的角色，他不太說話，作者也幾乎不曾描述他出現任何情緒反應，整篇故事中他唯一感興趣的就是如何更強化自己潛水（消失）的能力。此外再加上他潛水時彷彿水面浮屍一般的姿態、異常的閉氣時間、告訴主角潛水的秘訣是要「想像自己已經死了」等等，孔兆年在在都使人聯想到死亡。這也暗示著，「完美的消失」就算不等於死亡，也只會是如此活死人一般空洞的生命。主角為了逃避「消失」而選擇「躲藏」，他一直不敢面對一個事實：無止盡的躲藏也終會導向與「消失」相差無幾的結果。他向來都渴望「被看見」，從來沒有真正喜歡過「躲藏」，一旦感覺自己有「被看見」的可能性，心中所壓抑對「躲藏」的不安也就立刻顯現了出來。何雅文的出現不僅讓主角由消極地追求「不消失」到積極地出現主動「現身」的念頭，她對主角認同接受的態度甚至一度讓他產生了能夠「現身」的自信：「我沒有立刻回家去，我想，我是在等待黑夜的

¹¹² 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 53-

¹¹³ 同上，頁 62-

來臨，然後，我便可以像一隻不慌不忙的螢火蟲，從小河邊的芒草桿蕩出來，或者說，從一個陰暗的角落裡幽幽地飛奔而出……」¹¹⁴故事中，孔兆年家旁邊有一個防空洞：「是那種用厚厚的水泥和卵石蓋成的，前後各有一個微微翹起的小出口，很像一個特大號的烏龜殼。這間防空洞是孔兆年的地盤，連野狗都不敢在裡面搔癢。」¹¹⁵主角感覺自己能夠像隻螢火蟲般從容現身時，曾造訪這個防空洞，當時孔兆年正在改進他的潛水艇設備，好讓它能在水底航行更長的時間。正暗自盼望能脫離再度現身的主角，面對這熟悉的一切忽然感到一陣前所未有的不安：

我在防空洞裡不安地來回踱步著，書包晃來晃去，越晃越沉重，幾乎壓得我快透不過氣來。看著孔兆年孤單瘦小的身影，我不禁難過起來。我在這一小方橢圓形的空間裡繞來繞去，洞口外，光線照不到的地方是一片無際的黑暗。我覺得越來越冷，好像置身在一個大冰箱裡。¹¹⁶

「防空洞」原本就是一個讓人躲避攻擊的場所，厚厚的水泥和卵石可以隔絕來自外界的一切傷害。對於不怕寂寞，能夠完美消失的孔兆年，防空洞更是他的地盤，只要待在裡面他就可以隨心所欲，自由自在。可是防空洞原本應該是緊急狀況時才不得不使用的設施，被迫躲進防空洞中的人們通常都巴不得危機趕快過去，一心想要早點離開這避難所，繼續過正常的生活。如同捉迷藏遊戲中躲藏者的躲藏是為了要被發現，防空洞的存在目的也是為了讓來避難的人們能夠平安地離開，而不是無止盡地在裡面待下去；作者又用「烏龜殼」來比喻那個防空洞，烏龜在遇到危險時會將較脆弱的肢體縮進堅硬的甲殼裡，使掠食者無法傷害牠，可是當危機過去，牠還是必須重新從烏龜殼中探出身來才能夠繼續活下去。因為害怕「被無視」而自己躲藏起來不敢現身，就不肯離開防空洞的避難者、不肯探出殼外的烏龜一樣，他們的「躲藏」原本是為了確保往後繼續生活的可能性，可是如果因恐懼而不肯再從躲藏中現身，就算能夠維持生理上「存活」的事實，什麼都沒有的生命和死亡又有多大的分別呢？看著孔兆年的身影，他彷彿看見了自

¹¹⁴ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 54

¹¹⁵ 同上，頁 24-25

¹¹⁶ 同上，頁 55

己未來的模樣：那麼孤單瘦小地困在一片無邊無際的黑暗之中。不怕寂寞的孔兆年對這樣的處境其實並不排斥（相反地他還正積極地想辦法強化消失的能力），主角為其感到難過的對象並不是孔兆年，而是他自己。

第二節 對社會化的抗拒

在袁哲生的作品中，有一種比「肉體死亡」更恐怖而有威脅性的概念，那就是「社會化」。「抗拒社會化」的概念反覆出現在他的作品中，例如〈寂寞的遊戲〉主角交友的選擇及對「遊手好閒」的強烈嚮往、《秀才的手錶》主角崇拜村中的乞丐空茂央仔，認為能成為乞丐是「好運氣」，以及〈溫泉浴池〉主角 J 對找工作的強烈抗拒等。要對這個「社會化」概念下一個簡單明確的定義不太容易；大致說來，它指的是個體進入社會之後，受到各種明文或暗默的規範（從法律到所謂「社會觀感」皆是）限制，無法依照自己的意願行動，並且在這種忍讓壓抑的生活中逐漸喪失自身獨特性和活力，變得僵化冷漠的過程。

（一）模糊、變質、消失

袁哲生認為人進入社會後喪失自身的自由與獨特性，即使一個主體能夠努力堅守自己的本質不變，當他的身分從「個體」變成「團體中的一員」，個體的表現就必然會受到限制。就像合唱團的演出必須注重「和諧」，個體過於突出的表現在「合唱」中只會帶來負面效果。〈寂寞的遊戲〉中有一場班際接力大賽，主角的同學龐建國在比賽中摔倒，受了不輕的傷（「兩道血注留到了腳踝上」），但此時眾人注意到的只是「我們班落後了」；大家焦急地盯著龐建國一跛一跛地前進，然而除了主角之外眾人眼中只有「我們班的跑者」，沒有人真正「看到」龐建國這個人。另外主角好友「狼狗」的綽號由來也頗具代表性：「狼狗」第一次進少年監獄時在胸口刺了一個兇猛猙獰的大狼頭，充滿了活力，似乎隨時準備攻擊廝殺的樣子。那時他的外號叫「野狼」。然而隨著社會經驗

的累積，兇狠的野狼卻逐漸失去了野性，變得像是被人馴養支使的家畜¹¹⁷：

狼狗每進監牢一次，出來的時候，身上就會多了許多刺青和膽量，最後，他身上幾乎快刺滿了，所以胸前的狼頭就看起來不那麼齜牙咧嘴，變得有點像狼狗了。

118

「狼狗」身上的刺青越來越多，其中有個日本藝妓的圖案讓他覺得很不滿意，便又找人在那藝妓的腿上刺了一個很小的狼頭，結果看起來卻「小得像一個疤」¹¹⁹。在社會化的沾染侵蝕下狼狗原來那個洋溢著生命力的「自我」逐漸模糊變調，最後即使他試圖再找回當初那種生猛的丰采，卻發現留下的只有一個顯示殘缺的傷疤。

狼狗身上那個獍猛的狼頭刺青本身沒有改變，卻因混雜於其他眾多刺青之中而喪失了野性和銳氣；而接力賽時大家都注視著龐建國，卻對「龐建國」這個人視而不見的情境，更幾乎就像是主角那次恐怖「消失」經驗的翻版。因此，「游手好閒」成了主角最喜歡的一個詞句。主角的導師用它來斥責表現不佳的學生，認為他們未來無法成為社會中有用的一份子，原本是貶損之意，但聽在深深恐懼消失的主角耳中，卻比什麼都有魅力：

我想，當時如果我真的可以下一個志願的話，那便是成為一個游手好閒的人。每當想到這裡，我的腦海裡便會浮現一個皮膚黝黑，終日浸在水裡，無所事事，不時划動雙手的少年。他每撥動一下流水，成群的金色小魚便游梭起來，把水面織成一匹泛著銀光的白布，四周寧靜無比。一會兒，少年又再度潛入水裡去了。¹²⁰

這影像也是「在銀色月光下」歌詞在主角腦海中所喚起想像的基底。孔兆年家的房子位於村尾的馬路底，不但是「全村最隱密的一戶」，居民們還會叫小孩子將垃圾提去

¹¹⁷ 解釋「狼狗」綽號由來的前一段，正是描述龐建國牽著家中養的大狼狗到其他小孩面前炫耀，並在狗兒未依他的指示表演時對狗兒又罵又踹。

¹¹⁸ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 35

¹¹⁹ 同上，頁 35

¹²⁰ 同上，頁 31

丟在孔兆年家門口，儼然是村中公認的「垃圾場」。孔兆年的住所是一般人眼中非必要不會主動去接近的地方。主角最要好的（也很可能是他僅有的）兩個朋友是幾乎不講話的孔兆年和常出入監獄的狼狗，這兩個人「一個躲著全世界，一個則是全世界都躲著他」¹²¹。無論出於自願或非自願，他們都是處在社會邊緣，以某種形式被社會放逐的一份子。「游手好閒」這個詞彙一般給人的印象應該是無所事事、漫無目標的空虛感，為什麼主角卻會說「有什麼比游手好閒更能讓人覺得充實」？那是因為在作者心目中，「社會化」對一個人造成的傷害比什麼都還要可怕。一個「游手好閒」的人對社會沒有貢獻，但也不用勉強改變自己，做任何自己不想做的事，可以保有原來的自我；一旦進入社會，不管願不願意，都必定會逐漸喪失原本的面目，並且只會變得越來越糟。從這個角度來說，「成為游手好閒的人」這種抗拒融入社會的行為就和他的躲藏一樣，是能夠防止自己（自我）「消失」的行為。主角變得不再害怕因考不好而被處罰，反而開始有些期待，雖然必須忍受挨打的痛楚，但當他感覺自己離「游手好閒」的人生越近，也就離「消失」的威脅越遠；「躲藏」和「游手好閒」給了他同樣的安全感，令他感覺「充實」。

（二）同一化、制度化——消滅生命力的鐮刀

謝欣珈討論〈農夫和兔子〉這篇作品的互文性時選擇以《韓非子》〈守株待兔〉做為參照的對象，這大概是因為它的主要情節乃是化用「守株待兔」的典故。然而在「守株待兔」的情節之外，這篇故事的開頭：

從前有一個美麗的地方，那兒土地平曠，小道縱橫；房屋整齊分明，一目了然，放眼淨是良田美池。村落之間可以相互聽見雞鳴犬吠的聲音，不管是老人或小孩都很怡然自得。他們的田裡看不見一根雜草，大家都早出晚歸地工作著。¹²²

明顯地是出自〈桃花源記〉中對「桃花源」情景的描述：「土地平曠，屋舍儼然，

¹²¹ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 36

¹²² 袁哲生，〈農夫和兔子〉《靜止在——最初與最終》，頁 80

有良田、美池，桑、竹之屬。阡陌交通，雞犬相聞。其中往來種作，男女衣著，悉如外人。黃髮垂髫，並怡然自樂」¹²³。桃花源是一群百姓為躲避暴秦而尋隱密之地建立的村落，是一個「躲藏」的地方。而當居民們聽說了外界的情況，得知秦朝早已滅亡，卻也沒有再回歸社會的意思，漁人臨去前還特別叮嚀他不要對外人洩漏有桃花源的存在，顯然是打算要繼續「躲」下去。桃花源之所以美好也就在於它是沒有受到外界的侵擾的「世外」桃源，相對於武陵漁人所處的世界而言，桃花源是一個在社會編制之外的自然純淨之地，象徵社會體制權力的太守根本無法接近它，更別說對它造成什麼影響。作者若只是想要改寫守株待兔的情節，地點設定在普通的農村就可以了，但他卻特別花了近五分之一的篇幅幾乎是逐句翻譯套用〈桃花源記〉的句子，如此大幅的引用彷彿是要讓讀者能夠確信這段村景描述和「桃花源」絕對有關聯。

在〈農夫和兔子〉的故事中，全村的人都每天勤奮地忙著工作，只有一個人，雖然擁有村中面積最大的田地，卻不肯像其他人一樣努力耕作，只是坐在大樹下等著兔子自己送上門。於是他田裡的雜草長得越來越高，因此村人擅自決定要「集合眾人的力量」去把他田裡的草給除掉。沒想到草一除，居然從草叢中竄出了無數的兔子，反而破壞了周圍他人的田地。村人們眼見自己的農地被破壞，只好悻悻地收起鐮刀回家去了。過了一段時間，這個不工作的人田裡的雜草長得比從前更加高大茂盛，他也還是像往常一樣整天守在樹蔭底下。村子又恢復了以往的寧靜和美麗，只是村人們總是在暗地裡指責他：「這個害群之馬啊！」作者這個安排有趣的地方在於，眾人擅自跑去替那個「懶漢」除草的原因並不是因為他雜草叢生的田地對其他人產生了什麼危害，只是「村人看了覺得很不舒服，紛紛責怪他破壞了四周的環境」，而故事最後雜草又再度長了回來，村子卻「又恢復了往日的平靜和美麗」，可見田裡的雜草並沒有在物質方面影響到他人的生活，反而是村人擅自把野草割除，進而引發大量野兔盲目亂竄的行為才真正對四周環境造成了傷害。這情節也讓人想起《莊子》中倏、忽出於好意替混沌鑿七竅，反而害死了混沌

¹²³ 陶潛著，龔斌校箋：〈桃花源記并詩〉《陶淵明集校箋》（上海：上海古籍出版社，1996年12月），頁402-403

的故事¹²⁴。道家講究「無為」，一切順應自然，不要強加干涉；倏、忽認為「人皆有七竅以視聽食息而此獨無」，想讓原本與眾不同的混沌變得和他人一樣，結果卻害死了他。懶漢和他的雜草田就像混沌，和別人不同但也過得很好，旁人想把他們變得「和大家一樣」時反而造成傷害。長滿雜草的田地對周圍環境造成的唯一破壞就是懶漢不肯遵循群體的規範（勤奮工作，讓自己的田裡沒一根雜草），影響了群體秩序的和諧，因此即使懶漢的生活形態並沒有害他人受到實際的損失，村民還是要憤憤地罵他是「害群之馬」。他「害群」的地方在於他堅持「遊手好閒」，拒絕配合其他所有人都遵行的規矩（勤奮耕作）卻又能安然生存，他的「例外」令「守規矩」的村民們感到不安。

回頭看〈農夫和兔子〉的標題，故事內文並沒有出現過「農夫」這個詞彙，但根據情節推測它指的應該不是整天守在樹蔭下的「懶漢」，而是努力耕種的村民。這篇故事中的「農夫」和「兔子」可說是正好對立的存在：辛勤耕作的農夫們田裡一根雜草也沒有，當然也沒有兔子的容身之地，另一方面，農夫們想要徹底消滅掉雜草叢，也就等於毀掉兔子的生存環境。而當大量兔子失控到處破壞時，受到傷害的也都是快要收成的「農田」。故事最後重新長滿雜草的田中又再度住滿了兔子，作者寫道：「在夜晚經過時，可以看見一雙雙數不清的小眼睛在草叢間閃閃發亮著」，相對於其他村民「看不見一根雜草」的田地，這聽其自然而產生的雜草叢似乎更蘊含著飽滿的生命力。村民們是除雜草的「農夫」，代表社會化的秩序，隱身在雜草叢中，一旦暴發卻又威力強大的「兔子」則是非（未）社會化的原始生命力。至此，這篇〈農夫和兔子〉的情節似乎和〈桃花源記〉沒有什麼關聯，但是作者特地化用桃花源的典故當然是有原因的，「桃花源」一向是理想國的代名詞，這個故事也寄託了袁哲生的「理想」。在原始守株待兔的典故中，不願耕作的宋人再也等不到撞樹的兔子，因而被視為愚蠢、懶惰而遭人恥笑；但是這篇故事中的「懶漢」卻是每天都能等得到兔子，因此他能夠持續特立獨行，拒絕耕作卻仍生活無虞。此外，故事最後村落得以保持平靜與美麗，不是因為村民們成功地將雜草全部砍除，使得全村整齊劃一，而是他們不得不容忍雜草叢、兔群與懶漢這些「不守規矩」、

¹²⁴ 《莊子》內篇·應帝王第七

「不合群」的存在。這個故事敘述的是一個「拒絕社會化」大獲全勝的世界，也是袁哲生心目中的理想國。

（三）社會化與死亡意象

《秀才的手錶》向來被視為袁哲生「鄉土文學」的代表作，論者普遍認為其中的鄉土與懷舊氛圍表現出對現代性和都市化的批判。不論是認為主角阿生的自然聽覺和秀才鐵力士錶的對決象徵「鄉土與現代化的對立」¹²⁵、秀才對手錶的信任是「現代化的機械觀」¹²⁶、或是「『戴上手錶』意味著進入一種現代的、都市的時間」¹²⁷等看法，都是將「手錶」視為現代化的表徵。筆者認為袁哲生在《秀才的手錶》中表達了他對「社會化」力量的強烈反感和恐懼，「手錶」就是極具代表性的「社會化」象徵之一。若與過往的農村生活相較，現代都會人口密集度高，生活中有形無形的規範也更複雜繁多；也就是說，現代都市中「社會化」的力量比過往的農村要來得更強大而全面。袁哲生排斥「社會化」，因此眷戀受「社會化」箝制程度較低的往昔鄉土時空。然而「社會化」的殺傷力主要來自於社會群體生活中形成的各種規範對個體自我的限制和破壞，不完全和科技或都會的概念相連，即使是〈農夫和兔子〉中的簡樸農村生活也有「社會化」的力量存在，《秀才的手錶》的舞台燒水溝亦然；阿生對手錶缺乏好感的理由不是因為它的現代性，而是它的「社會化」象徵，以及「社會化」的死亡陰影。

社會化導致的「消失」其實並不真的是指肉體生命的消滅，但作者刻意將故事中各種「社會化」的象徵與「死亡」意象重疊，塑造出社會化的恐怖形象。從主角阿生的角度來看，〈天頂的父〉篇中有兩股隱約對立的「勢力」，一是由周牧師主持的「教會」，象徵著「社會化」；另一方則是由乞丐頭子空茂央仔帶領的「乞丐團」，是「拒絕社會化」

¹²⁵ 謝欣珈，《袁哲生小說互文性研究》（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2011），頁 88

¹²⁶ 林政鑫，《袁哲生小說中的生存困境》（國立清華大學中國文學碩士論文，2004），頁 41-42

¹²⁷ 陳溱儀，《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》（國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012），頁 27

的代表。主角的阿公黃水木為了省錢，決定加入教會好讓阿生去教堂讀書，大人們說，要「認真讀冊」將來才能做大官、賺大錢，才不會變成空茂央仔的乞丐徒弟。對阿生和好友武雄來說，上教堂雖然可以吃到「肉酥配糜」，但它同時也和「認真讀冊」這可怕的詞彙連在一起；「認真讀冊」和「當乞丐」顯然是衝突的，而阿生和武雄一向以乞丐為「志願」，甚至連將來充作「打狗棒」的木條都準備好了，在他們心目中「做乞丐自然好過做大官的，做乞丐頭子就更好了。大官是啥麼碗糕？燒水溝鎮長遇上空茂央仔就像八爺遇上七爺，矮了可不只半截啊！」¹²⁸空茂央仔是故事中「拒絕社會化」的象徵，派出所所長虎尾李仔發誓自己曾「親眼看見空茂央仔把人家養在院子裡的大火雞活生生地扭斷脖子，塞進他上衣的斜襟開口裡。」¹²⁹「乞丐」已經是一般社會體制之外的存在，但作者似乎認為這樣還不夠強烈，特意安排身為「執法者」的虎尾李仔目睹空茂央仔「犯法」而不敢上前阻止，凸顯空茂央仔不受社會規則規範的特性。一般對「乞丐」的刻板印象是他們的生存必須仰賴他人的施捨、到處受人輕賤，日子過得潦倒無力。可是作者賦予空茂央仔的形象卻是自由自在、身強體健，還具有從野狗到地方官員都不敢惹他的自然威嚴；而他時常送蚋仔給黃水木一家的行為除了表現出他以德報怨，十分寬宏大量，也顯示即使他娶了兩個老婆還是照樣能自給自足，無需為生計擔憂。

在和空茂央仔相對的另一端，「社會化」的代表則是主持教堂的周牧師。阿生熱烈崇拜空茂央仔，對周牧師非常排斥：「當我第一眼看到牧師的時候，我就知道，我這輩子非當乞丐不可了。」¹³⁰「拒絕社會化」的空茂央仔自由自在、精神抖擻又威風八面，那「社會化」的代表是什麼樣子呢？

牧師穿著一身奇怪的黑衣服，全身上下平平整整地沒有半點綳摺，好像來來回回不知道被火車壓過幾百次似的，就算是金源利西裝社展示櫥裡的衣服也沒那麼嚇人啊！

更可怕的是，牧師竟然和阿公一樣塗了厚厚的一層髮油，而且比阿公的還多，又

¹²⁸ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000年8月），頁70

¹²⁹ 同上，頁38

¹³⁰ 同上

臭又亮的髮油，如果一絲絲全刮下來，至少也有半斤重吧！¹³¹

以上對周牧師「服裝」的描述中出現了兩個死亡意象：「被火車壓過幾百次」和「金源利西裝展示櫥裡的衣服」；前者指涉秀才被火車輾死，後者則指涉阿生父親因「軍人身分」（軍服）而喪生。更重要的是，秀才和阿生的父親都是因為他們的「社會化」而死去的。在〈秀才的手錶〉篇中，秀才因為盲信各種規則，只相信「火車時刻表」和自己的「手錶」，竟然沒發現現實中火車已經朝他急駛而來，最後慘被火車輾斃。如果他不是那麼堅信「這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行著的」¹³²，而能像阿生一樣用本能感官去認知周遭的世界，就不會有這麼悲慘的結果了。至於阿生的父親，在阿生還不會講話的時候，父親曾抱著他靜立在金源利西裝社櫥窗前。在阿生的記憶中，展示櫥中那件衣服和父親身上的軍服長得很像，因此當父親抱著他往玻璃櫥窗內看，那畫面簡直就像是在照鏡子一般。只是那面鏡子裡沒有阿生也沒有隨行的癩皮狗，「只有一個半身的模特兒穿著一件奇怪的衣服，衣領上伸出一個油彩斑駁面貌模糊的頭顱」。¹³³作者使用「照鏡子」的比喻，藉由展示櫥內那件衣服與讓父親喪失性命的軍服的連結，進一步將那塑膠模特兒和父親連結起來。軍人為了保衛國家必須不惜一切，軍隊更是一個盡可能抹滅個體差異，壓抑個人意志的集體。在阿生記憶中，他父親幾乎沒有他「個人」的存在感：「更奇怪的是，除了皮鞋後跟之外，我老爸就發不出什麼聲音了」、「我老爸在我的錄音帶裡幾乎是一片空白。」¹³⁴不同於阿生能言善道，並且總是不斷發出各式各樣「聲音」的母親，阿生的父親能發出唯一的聲音，就只有那雙軍皮鞋後跟的鐵片與地面撞擊時的咔咔聲。就像那個頭部油彩斑駁面容無法辨識的模特兒，阿生的父親只是「軍人」這個廣大集體內無數面貌模糊「阿兵哥」中的一個。父親後來戰死在外島，作者藉此將社會化造成精神死亡（自我消失）的概念，具象化為父親因為他軍人的身分而喪失性命。「被火車來回碾壓」給人一種肉體被徹底毀壞的印象（生理死

¹³¹ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 70-71

¹³² 袁哲生，〈秀才的手錶〉《秀才的手錶》，頁 12

¹³³ 同上，頁 55

¹³⁴ 同上，頁 53

亡)，而「金源利西裝展示櫥裡的衣服」重點在其「面目模糊」的概念，即精神的死亡；也就是說，周牧師的那身平整黑衣同時具備「生理死亡」和「精神死亡」的意象，是再徹底不過的「死亡」。

不僅如此，周牧師和客人握手問好的段落也暗藏玄機。不同於對阿公的手只簡單地以「又胖又短」帶過，作者對牧師的手特別加意描繪：「從他黑色的袖管裡，向阿公伸出一隻枯瘦而蒼白的手掌」、「黑色的袖管裡伸出一隻又硬又白的手掌向我俯衝而來了」、「牧師青筍筍的手掌」……承繼稍早牧師服裝勾起的強烈死亡聯想，那看起來簡直不像是活人的手，讓人想起恐怖片中的吸血鬼或殭屍帶來死亡的襲擊之手，而除了牧師蒼白乾枯的手本身具有的驚悚感之外，它上面還沾了牧師頭上的「髮油」。為了這個重大的場合，黃水木在出門前曾特意打理儀容：換上新燙過的白襯衫、口袋插著鋼筆，還穿了雙新木屐，但主角在描述時特別強調的是黃水木擠了一大條髮油，將頭髮抹得「又臭又亮」。阿生對「髮油」這種東西非常反感，它不只很臭，又代表著正式、不自由的場合（〈時計鬼〉篇中守在校門口逮遲到學生的導師謝煙飛也抹了一頭髮油），現在更因為這位抹著巨量的髮油的周牧師而和可怕的「認真讀冊」連在一起。牧師沾著髮油的手在阿生眼中是企圖將他「社會化」的手，就是帶來「死亡」的僵屍之手。因此一個友好拍頭的動作卻使他感覺到「生命危險」而驚慌失措：「『空茂央仔來了！』我像一個快要被水淹死的小孩那樣鬼叫起來」¹³⁵。面對「社會化」的死亡威脅，阿生直覺地搬出「拒絕社會化」的極致代表空茂央仔來對抗。有趣的是，雖然主角終於幸運地逃過一劫，未曾抵抗的武雄卻沾上了不少髮油，似乎已為之後兩人路途的分歧埋下伏筆。

這種刻意將「社會化」和「死亡」意象重疊的手法反映出作者特殊的生命觀：我們判斷一個人是否「活著」的時候，通常是以其「肉體性命」作為認定標準；「社會化」能使人變得僵化、失去獨特的自我，但它侵蝕的是「精神層面」，不會影響到「肉體性命」，也就是說，一般定義中的「生命」不可能因「社會化」而終結。作者建立「社會

¹³⁵ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 72

化」等於「死亡」的意象，表現出的是對「精神生命（自我）」的重視：在他心目中，「精神生命」和「肉體性命」同樣重要，肉體消滅固然是死亡，而自我的消亡也同樣是「死亡」。

（四）在社會化中失落的「真實」

「手錶」是《秀才的手錶》一書中最重要的「社會化」象徵之一。秀才總是找阿生陪他一起去寄信，並和他比賽誰能猜中郵差出現的時間，然而熟知規定的收信時間又擁有手錶的秀才，卻從來沒有贏過靠耳朵判斷的阿生。「秀才失敗的原因就在：他以為這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行著的。但這是戴上手錶的人才有的想法。」¹³⁶阿生的勝因，同時也是秀才願意讓阿生碰他寶貝手錶的理由，就是阿生「對手錶一點好感也沒有」。不論是郵差到達的時刻，或是在軌道邊時警戒是否有火車開過來，阿生都堅持用聽覺來判斷，什麼都要自己真真實實地聽見才能算數。他不喜歡手錶，也不信任手錶。對他而言，「仰賴手錶」根本是自己選擇和真實世界脫節的愚蠢行為。阿生常和秀才一起釣青蛙，並把釣到的青蛙帶回家煮成黃水木愛喝的青蛙湯，但黃水木總是邊喝湯邊威脅阿生要是再和秀才鬼混就要打斷他的腿；不滿的阿生於是想出一個戲弄黃水木的辦法：讓他也掉入手錶的陷阱裡。「阿公早晚會發現到，只要一戴上手錶，他就注定和秀才一樣，只能呆呆地守候在大郵筒旁，感慨這個世界實在太不準時了。」¹³⁷阿生設法騙得他相信十一月十九日將會發生一場嚴重天災，黃水木恐慌之下不顧阿媽的大力反對，將辛苦存了一年多，原本打算用來買「大同電鍋」的積蓄拿去買了一隻手錶。

自從戴上手錶後，阿公的內心似乎平靜了不少，雖然他每天的作息還是一模一樣，生意也沒有好起來，但是手錶卻是那樣活生生地讓他安心著。他不時地舉起來瞧瞧時間，那隻細細的秒針慢吞吞地走著，老半天才繞一圈，繞個六十圈也才一小

¹³⁶ 袁哲生，〈秀才的手錶〉《秀才的手錶》，頁 12

¹³⁷ 同上，頁 23

時。時間變慢了，阿公似乎得到了安慰。¹³⁸

時間當然不會因為誰戴上手錶而變快變慢，但「戴上手錶」卻彷彿賦予抽象的「時間」某種規範，讓人自以為能夠「把握時間」。儘管花了一大筆錢買了手錶，黃水木戴上手錶後的作息卻和之前完全一模一樣，這表示他並不是因為剩下時日不多才想要買隻手錶重新規劃利用最後的光陰，他僅僅只是想要那種自己能夠「理解掌控」的錯覺。為了凸顯這種行為的荒謬，作者創造了一個能操縱時間的「時計鬼」吳西郎，他不但能讓自己絕對不會因「遲到」而受罰、還能神通廣大地把上下課時間長度互換。其實吳西郎並沒有什麼能影響時間進行的神力，他所做的只是命令手下的小鬼們去更改所有鐘錶「顯示的時間」，僅僅只是如此，但已經足以把那些放棄本能，盲目相信手錶（時鐘）的人們耍得昏頭轉向、手足無措。這讀來誇張滑稽的橋段充滿了作者對人們社會化之後緊抓著社會各種「規則」，卻反而被其操縱而不自知的諷刺。人類發明「時間制度」和鐘錶原本是為了讓生活更便利，卻反過來受到這些「輔助工具」的束縛。如同張耀升曾指出：

時間在這裡不只是一個想像的度量單位，還是人類社會系統的秩序的符號。在這個概念下，手表作為精密計算時間的工具，反而限制了人類對時間的認知。也就是說，不是人類藉由手表將時間收編入人類社會的運作系統中，反而是手表透過精準度，將人類對時間的認知收編入手表的度量衡系統裡了。¹³⁹

吳西郎的法力無邊只建立在對象群的「社會化」上，對於像阿生那樣不仰賴鐘錶只相信自身本能的人，他的把戲根本就起不了作用；而堅信各種「規則」絕對正確可靠的秀才最後死於火車事故，主角揣想他可能就是在久久等不到火車，舉起手腕「確認時間」時被未按規定時間進站的火車給撞死的。

整本《秀才的手錶》中反覆出現「社會化」會讓人離真實、生命力越來越遠的概念，「社會化」得越深，就等於被各式各樣社會規範、固定邏輯束縛得越緊。袁哲生向來對

¹³⁸ 袁哲生，〈秀才的手錶〉《秀才的手錶》，頁 22

¹³⁹ 張耀升，〈冬夜裡的夏先生——袁哲生〉，《幼獅文藝》第 606 期（2004 年 6 月），頁 52

受「社會化」力量的影響箝制最少的「孩童時期」特別眷戀，寫作時也喜歡使用孩童視角：「小說中用小孩的觀點有一個適當的距離，不似以成人眼光來看，不是太多嘴介入，便是顯得容易有偏見。」¹⁴⁰只有小孩才能用較真實純粹的眼光來看待事物，社會化的成人看出去的景象已經被許多成見所遮蔽。故事中某次孩子們準備玩捉迷藏，大家猜拳決定由誰當「鬼」，結果白子「阿都仔」猜輸了，武雄因此興奮地對他大喊「哦，你是鬼！你是鬼！」沒想到正好被路過的周牧師聽見，就把武雄叫去「好好開導了一番」。武雄那句「你是鬼」當然只是指遊戲角色而言，但是聽在周牧師耳中卻認為那是在嘲笑阿都仔的白化症。按作者的描述，阿都仔平時人緣就很好，不但沒有人欺負阿都仔，甚至也沒有人對他特別小心翼翼；與其說是孩子們懂得不該歧視阿都仔，不如說孩子們從一開始就沒認為阿都仔和其他人有什麼不同。相對於武雄能毫無心機地喊出「你是鬼」，周牧師的顧慮固然是出於善意，但同時也顯現出他才是真正懷有「偏見」的一方。另一個例子就是阿生的「陰陽眼」。「燒水溝」中有不少鬼魂存在，但故事中能看見鬼魂的人只有兩個，一個是全村的大人們厭惡但更害怕的乞丐頭子「空茂央仔」，另一個就是「對手錶一點好感都沒有」的阿生。村裡的大人們聽見棺材中傳出聲響嚇得魂不附體，因為他們認定人死之後「不可能」還有辦法行動，但阿生一向就能看見各種鬼魂，完全不覺得那到底有什麼不對勁，也曾和群鬼串通了戲弄武雄，賺到不少甜頭。具有看見「真實」的能力的，是離「社會化」最遠的兩個角色，而阿生在因物質誘惑和寂寞心生動搖，不再能真心誠意地想脫離社會編制之後，也就無法再看見鬼魂了；類似的狀況還有阿生接收了秀才的手錶之後，他那向來無人能及的聽覺居然立刻出現退化：「從此以後我的聽力變得不如從前了」¹⁴¹。無論是直接奪去角色辨知真實的本能（如陰陽眼和敏銳聽覺等），或是讓角色被自己的僵化概念誤導，袁哲生筆下的「社會化」總是脫不了讓角色們與「真實」漸行漸遠的形象。

除此之外，經過「社會化」的人對事物的認知常是架構在種種虛幻的規則之上。吳

¹⁴⁰ 袁哲生，《靜止在——最初與最終》，頁 326

¹⁴¹ 袁哲生，《秀才的手錶》《秀才的手錶》，頁 32

西郎將上下課時間對調，五十分鐘與十分鐘差距如此之大，怎麼可能感覺不出來？可是人們不願意相信自己實際生活經驗（例如五十分鐘通常能夠講解幾題算數）反映出的訊息，一味堅持按照鐘錶上顯示出的時間來行動，即使大家都知道鐘錶的顯示時間其實是能夠輕易被調整的，實際行為的進程，像是泡壺茶或烤熟一籠地瓜所需的時間，才是難以變動的；秀才只相信「時間表」而不運用自己的感官，導致被火車輾死的荒謬就更不用說了。袁哲生這種對「社會化」後喪失辨知真實能力的警戒意識使人想起卡謬「陌生感(strangeness)」的概念：人在某一時刻可能會突然驚覺習以為常的自然美景其實都潛藏著非人性(inhuman)的本質，它們忽然不再呈現人類擅自加諸其上的想像樣貌，導致人們一時三刻間竟感覺它們是如此陌生，只因千百年來人們都僅憑著自身的先見想像去認知它們。¹⁴²這樣的發現很可能使人驚惶不安，因為當世界又再度恢復它真正的面目（而非人類一向擅自想像的樣貌），人類就對它失去「把握」——儘管事實上以往的「把握」也只是像黃水木戴上手錶就感到安心般的自欺欺人罷了。從「陌生感」的角度來看，「社會化」人的世界就是以各式先見與想像為基底建構起來的世界，它並不「真實」，隨時有崩裂的危險。也就是說，當一個極度「社會化」的人撞上「荒謬的牆」¹⁴³，發現身處世界居然並不是自己一向認定的樣貌，很可能引發中心價值觀的崩解、「自我」的崩解。而對於認為「維持自我」等於「維持生命」的人而言，「社會化」使人的自我變得脆弱易碎，換句話說就是變得容易死亡。至此我們也就不難理解為何深深恐懼死亡的袁哲生如此強烈地排斥「社會化」的理由。

（五）向現實低頭的宿命

在袁哲生眼中，「社會化」不僅和死亡一樣致命，也和死亡一樣無法避免，只要活著，就必定逐漸被它侵蝕吞噬。而「社會化」之所以不可避免，它的「現實性」是很重要的因素。袁哲生筆下的「社會化」也常和「現實」、「實際」等概念連在一起，不肯接

¹⁴² Albert Camus, The Myth Of Sisyphus And Other Essays, trans. Justin O'Brien (1955)

¹⁴³ 同上

受社會化就無法安穩地過活；〈農夫和兔子〉雖然罕見地出現了「拒絕社會化」者也能優哉生存的結局，但作者也不忘特別花篇幅暗示這世界是個「桃花源」，這種現象只有在夢幻的理想之鄉才可能存在。「社會化」也有它誘人的部分，最明顯的當然就是物質方面的吸引力。教堂一開始吸引阿生和武雄的就是每天都有「肉酥配糜」可吃的保證，阿生也承認「教堂也是一個很可愛的地方」、「坦白說，除了空茂央仔的林家古厝之外，整個燒水溝就再也看不到更氣派的房子了」¹⁴⁴。空茂央仔的根據地是廢棄而「鬼影幢幢」林家古厝，而教堂則有著美麗的尖頂紅磚屋，種植適量的綠色植物點綴，外圍則是修剪得整齊齊的草皮。相對於自然、蘊含著各種神祕可能性的林家古厝，教堂的美感是經過人工安排與管理而產生的，一種遵守人類期望秩序的和諧安寧之美。阿生和武雄雖然嚮往乞丐的自由自在、不受管束，但是他們也一向都有物質的欲望，只是一開始還不太了解這兩者是魚與熊掌不可得兼。阿生最初被送到教堂讀書時認為「肉酥配糜很好，認真讀冊就要考慮一下了」¹⁴⁵，然而隨著成長他逐漸發現，吃肉酥配糜和認真讀冊似乎是無法拆開的。阿生和武雄喜歡跟著乞食清仔玩扮乞丐遊戲的重要理由之一是乞食清仔偶爾會將自己撿到的一些小東西送給他們，這使兩個小孩對他充滿崇拜，阿生甚至認定乞食清仔就和故事書上的「聖誕老公公」一樣偉大神奇。在這個階段，兩個小孩相信「拒絕社會化」和「接受社會化」同樣能夠滿足物欲；他們抱著這樣的認知去向乞丐清仔要一台自己的腳踏車，卻得到這樣的回答：「憨囡仔，我是乞食呢，要去叨位生一台腳踏車乎你？」「腳踏車要去叨位撿？我做乞食一世人啊，連一個車輪仔嘛吓曾撿過。」¹⁴⁶阿生這才失望地發現原來「乞丐」不是像他想像中那樣無所不能，而就在此時，「穿著一身綠色的制服，戴著一頂灰色的膠盔」的郵差騎著他的鐵馬向著阿生他們而來：

大鐵馬的鍊條發出緊繃而乾澀的嘩嘩聲，好像在偷笑似地。

突然間，我覺得郵差好像一個綠色的聖誕老公公似地載著一大袋神秘的禮物從我

¹⁴⁴ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 77

¹⁴⁵ 同上，頁 76

¹⁴⁶ 同上，頁 114

們的面前經過了。¹⁴⁷

「郵差」角色在此之前就曾數度登場，但直到這一次作者才特別花費筆墨描寫郵差的模樣。綠色的制服、灰色的膠盔，就像是阿兵哥的制服與鋼盔。郵差在此做為「社會化」的代表和「拒絕社會化」的乞丐互相對照，乞丐不受拘束卻無法滿足物質的欲望，在社會體制內的人則有辦法擁有想要的東西。在對「乞食清仔是有求必應的聖誕老人」信心破滅的同時，阿生似乎暫時忘了對制服頭盔所象徵的死亡的恐懼；這一次他透過郵差看見的是在那個體制內的世界裡不但有腳踏車，還有其他各式各樣「乞丐」無法擁有，甚至難以想像的好東西。阿生不禁開始羨慕起擁有腳踏車的周牧師來：「如果我長大後當了牧師，是不是就能分到一台腳踏車？可不可以只當牧師而不抹又黏又臭的髮膏呢？」¹⁴⁸但是一想到髮膏，周牧師那隻沾著髮膏、死屍般的手向他襲來，即將把可怕的髮膏也抹在他身上的驚悚記憶再度勾起了阿生對「社會化」的死亡恐懼感。這份恐懼讓他打消了想要腳踏車的念頭，重振「當乞丐」的決心：乞丐本來就該用走路的，騎著腳踏車的乞丐那還像話嗎？

另一方面，不像阿生那麼害怕「社會化」的武雄卻不肯死心地纏著乞丐清仔不斷吵鬧，乞食清仔被煩得受不了，就拿出一個「會打鼓的鐵皮猴子」玩具送給武雄，只要轉緊發條，鐵皮猴子就會開始敲打束在腰間的小鐵皮鼓，「很規律地發出『咔、咔、咔、咔』的金屬聲響」¹⁴⁹。那熟悉的金屬聲響就如同阿生記憶中象徵著父親消逝的腳步聲，但這次它預示了其他事物的消逝。沒有放棄物欲、重新產生乞丐徒弟自覺的武雄非常喜愛那個鐵猴子玩具，不但不准阿生觸摸它，還故意在阿生碰不到的距離外啟動玩具對他炫耀。因為這個玩具，阿生和武雄有好一段時間完全不理睬對方，儘管兩人是隔壁鄰居，上學放學也刻意各走各的，避不見面。這段期間內阿生偶爾還是會到林家古厝找他的鬼朋友，或是像以前那樣跟在乞食清仔身後，「漫無目的地想要撿到什麼有趣的東西」¹⁵⁰，

¹⁴⁷ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 114

¹⁴⁸ 同上，頁 115

¹⁴⁹ 同上

¹⁵⁰ 同上，頁 116

雖然他努力想要過和以前一樣的生活，孤單一人的他卻覺得燒水溝好像突然變大了。「不論走了多遠，走了多久，我似乎都還能聽到武雄不斷地給鐵皮猴子上緊了發條，然後發出『咻、咻、咻、咻』的鐵片撞擊聲」¹⁵¹。

獲得鐵猴子之後武雄曾把玩具帶到主日學班上向大家炫耀，卻再也沒像從前那樣跑去跟在乞食清仔身後玩扮乞丐的遊戲。以鐵皮猴子玩具為引線，作者揭露了兩人在現實中對「社會化」的真正態度：面對物欲誘惑，阿生選擇繼續留在抗拒社會化的路上，武雄卻頭也不回地走上了另一條路。「咻、咻、咻、咻」，軍皮鞋的腳步聲帶走了父親，「咻、咻、咻、咻」，鐵猴子的鼓聲帶走了他最好的朋友。這個不管走到哪都始終在阿生耳邊迴響的「咻、咻、咻、咻」聲，不只代表著武雄友誼的失去，同時也暗示阿生原本能夠全心全意想當「乞丐」、抗拒「社會化」那份純粹心靈的喪失。他跟著乞食清仔「想要撿到什麼有趣的東西」無非是想找到什麼足以和武雄的鐵猴子對抗的物品好爭一口氣，想證明自己走的這條路也有辦法獲得不輸給對方的「物質」，同時他也發現若是選擇「拒絕社會化」要犧牲的不只是物欲，還有友誼。而寂寞遠比物質缺乏更令他動搖。前面曾提到，袁哲生作品中的社會化有著如同「死亡」一般無可避免的特性：他筆下固然有如〈寂寞的遊戲〉主角、《秀才的手錶》中的阿生，以及〈溫泉浴池〉的J等內心始終排斥社會化的角色，但他們最後終究都還是屈服於現實接受了「社會化」；儘管每個人的理由各不相同，作者最後通常都會再安排某種「不可抗力」來推波助瀾，讓這些角色們的「社會化」顯得像是無從選擇的結果，呈現出一種宿命式的悲劇氣氛。

〈寂寞的遊戲〉中主角最快樂珍貴的時期就是每天練唱後和何雅文一起走路回家的那段日子，可是從那個時候作者就不忘先預示：「但是，這段路就像所有的歌曲一樣，總是不知不覺地通向一個寂靜無聲的結尾。」¹⁵²之後何雅文突兀地消失對主角無疑是個打擊，但現身機會的消失也使他能夠從此一心一意地躲藏，不再受矛盾的折磨。諷刺的是，徹底放棄「現身」願望的主角終於能像孔兆年一樣跑得飛快，卻也因此被選為參加

¹⁵¹ 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 117

¹⁵² 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 42

運動會接力大賽的選手，還得擔任關鍵的最後一棒。當他決定接受躲藏，命運卻違反他意願地將他推到公眾面前。而就在阿生下定決心即使失去好友也要繼續當「乞丐學徒」之後沒多久，他一直當成神來崇拜的「空茂央仔」居然被人抓走了，而且還是那個一向最懦弱沒用、遇事只敢躲在安全距離外虛張聲勢的派出所師長虎尾李仔帶著一群警察來押走的。空茂央仔手下原本數量可媲美糖廠員工的乞丐們也隨著空茂央仔的消失逐漸失去蹤影，最後連乞食清仔也不見了。不只如此，失去了精神領袖之後，阿生就連想堅持「獨善其身」下去都沒辦法：後來阿生和武雄又開始跟對方說話，但不是因為兩人和解了，而是武雄家發生火災而不得不全家暫住到阿生家去，局面逼得他們「不說也不行」。空茂央仔被捕的情節極為突兀，事前沒有任何徵兆，更別說逮捕他的還是那個光是對人說起空茂央事跡就怕得半死的虎尾李仔。這件事的發生毫無道理，和武雄家原因不明的「火災」一樣只能解釋為「命運」或是「天意」；於是最後阿生也無可避免地走上社會化的路：「抗拒社會化」的選項（乞丐勢力）已經消失，命運注定了社會化勝利，個人意願對「現實」無可奈何。

總結以上幾個小節，袁哲生小說中的「社會化」呈現這樣的輪廓：在「狼狗」刺青的例子當中，原本單獨存在時生猛獐惡的野狼，一旦混雜在許多其他刺青之中，竟失去了原本的威猛和尊嚴，成為受人支配的家畜；阿生的「陰陽眼」和「手錶」的例子顯示，「社會化」會讓人的本能退化甚至消失，盲目地堅守自己編出來的各種「規則」而背離現實；「制服」的象徵則呈現「社會化」既與死亡緊密連結，卻也是追求「物質」不可避免的道路；而乞丐群的突兀消失、火災迫使阿生和武雄復交等橋段，又將「社會化」塑造成了一種非關個人意志、無法避免的宿命。從袁哲生的作品中可以看到他一面對「社會化」的概念非常排斥，一面卻又認為人的社會化是終究無法避免的現象，即使基於個人意志對社會化進行抵抗，也必然會受環境因素逼迫而走向被社會化的結局，也就是說，被社會化就如同肉體的衰亡一般，是人只要活在世上就無法逃避的宿命。而在袁哲生眼中，社會化不僅和肉體的衰亡一樣無法逃避，還同樣會帶來「死亡」。「社會化」固然會造成生物本能衰退等生理層面的負面影響，但更嚴重的是它對人精神（自我）的傷害：「社會化」會消磨個體的獨特性，並且「社會化」人的世界乃是以各式先見與想像為基

底建構起來的世界，它並不「真實」，隨時有崩裂的危險；這些都嚴重威脅到一個人「自我」的存在與穩定性。這也就能夠解釋多數對袁哲生作品的討論中都會提及的，他的作品往往表現出對童年、過往時光的強烈懷念傾向：當我們逐漸成長，必須遵守的規則、擔負的責任就會越來越多，「社會化」程度也必然逐漸加深；在「社會化」等同於死亡，但「社會化」又絕對無可避免的認知下，人隨著年齡的成長逐漸死去，這不只是指生理面肉體會逐漸老化，更是指人的「社會化」程度必然會隨著年齡成長而加深，因而導致精神層面漸漸枯朽、越來越僵硬脆弱。

第三節 心靈衰亡 V.S. 肉體死亡

(一) 失去「用場」的螺絲釘

〈溫泉浴池〉主角 J 的父親是一個「一輩子都在開會辦公的公務員」，同時也是個標準的溶解在「社會」中，完全失去了「個人」的例子。父親退休之後擁有充裕的時間和金錢，身體也堪稱健朗，一般而言這應該是開始享受人生的時候，可以做自己想做的事、過自己想過的生活，但早就失去了「自己」的父親卻變得不知所措。他一向是社會中一顆勤奮的小螺絲釘，並不特別偉大，但相信自己也是這龐大社會機器運行中不可或缺的一分子，而當他不再處於「社會」之中，他的存在就完全喪失了意義。退休使得他的世界完全改變，他過去信仰的價值觀變得搖搖欲墜，這讓他感到極度不安；他在家裡有個布置得活像間會議室的「書房」，裡頭擺著一張大大的會議桌，甚至還準備了好幾張折疊式的椅子，萬一真的要開會的話就能馬上拉開使用。書房的四面牆邊各立著一個大鐵櫃，各色檔案夾密密麻麻地排列於其中；乍看之下很有會議室嚴肅而重要的氣氛，然而那些檔案夾內除了極少數重要文件之外，都只是些食譜、旅遊或健身資訊的剪報，和父親收了一輩子的紅白帖。父親將自己的書房，他「世界的中心」布置得像一間會議室，企圖在家裡複製一個他習慣的世界，安撫他那和退休後現狀矛盾的自我認知；他想要讓自己顯得正式而重要，即使他真正的內容只是平凡的柴米油鹽醬醋茶。他認定自己就是一顆社會機器中的螺絲釘，所以即使他已經不再在那個位置上，仍竭盡所能地維持

自己螺絲釘的形態，一面等待自己哪天能再以螺絲釘的身分派上用場。但是 J 看得出這行為的空虛：「早些年，J 偶爾會走進這間會議室找把剪刀什麼的，每當無心中瞥見這些整齊堆放在牆角的折疊椅時，心中還會感到莫名的恐怖。」¹⁵³他深知永遠不會有人來「開會」，牆角的折疊椅就像退休後的父親，為了唯一的目的癡癡地等待，卻永遠等不到派上用場的那一天，只能被人遺忘在角落逐漸積灰塵生鏽。

於是父親迷上了拼圖。拼拼圖必須將許許多多各式各樣的碎片安放在適當的位置，按照一定的次序，循序漸進，最終組成一幅完整的畫面，少了其中任何一片都不行。藉著「拼拼圖」的動作，他得以再度向自己確認規則、順序以及身為「群體中不可或缺的個體」的意義。最初書房中唯一的裝飾只有一張畫著聖母聖子的西洋畫片，倚牆立在大鐵櫃上，而自從父親迷上拼拼圖之後，他的拼圖成品就以畫片為中心向兩旁延伸，連成了長長一排。事件發生時父親正在拼一幅兩千片的「基督最後晚餐」拼圖，完成後將成為他所有作品中最大的一幅，父親已經決定完成後要將它送去裱框，「取代原先黯淡無光的聖母像」。袁哲生在整篇〈溫泉浴池〉中使用了許多基督教相關的指涉，謝欣珈因而認為這篇小說「可說是他對『宗教』與『存在』提出的疑問。在宗教上他期待的並非救贖，而是一個篤定的答案，讓他可以相信生命是有意義的、人是必須活著的。」¹⁵⁴然而文本中 J 雖然認為自己活得缺乏生命力，卻沒有質疑過生命究竟是否有意義或者存在的必須性等問題。事實上，那是對「活下去」感到迷惘的人才會想探求的事物，J 對生命力的嚮往與對「消失」（死亡）的恐懼都表現出他對「活」的強烈意願，絲毫不需要再特地去尋求一個理由來說服自己，讓自己「相信自己必須活著」。筆者認為「信仰」確實是〈溫泉浴池〉的重要主題，但卻是一種廣義的「信仰」，一種堅定的價值觀，而不僅限於向「宗教」尋求救贖或生命意義的解答。讀者從文本敘述可得知 J 的父親不是虔誠的教徒，甚至可能根本不是基督徒，曾經孤孤單單地立在大鐵櫃上的那張聖母畫片象徵的並非宗教，而是父親的「信仰」。從迷上拼圖以來，父親眾多的拼圖作品沒有任

¹⁵³ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 152

¹⁵⁴ 謝欣珈，《袁哲生小說互文性研究》（高雄師範大學中國文學碩士論文，2011），頁 97

何統一的主題，有「莫內的蓮花、梵谷的星空、宮廷式的花園、夕陽下的情侶、米老鼠的派對、美國大峽谷」¹⁵⁵，作者又描述這些五花八門的圖案「大大沖淡了這個房間內原來因聖母瑪利亞的畫像所產生的一絲神聖氣氛」¹⁵⁶。「基督最後晚餐」是第一副宗教主題的拼圖作品，父親打算用它來取代原本已經「黯淡無光」的聖母像，「屆時，父親的拼圖大業就算完成了。」¹⁵⁷拼圖大業能夠「完成」，表示父親的拼圖行為是有特定目的的，而「拼好『最後晚餐』並以之取代已經黯淡的聖母像」這件事能則使他功德圓滿。「聖母像」象徵父親一直以來對「社會化」、對身為一個小螺絲釘的信仰，但它已經隨著父親的退休而開始動搖，顯得黯淡，於是父親透過拼拼圖進行心理復健。而終點是所有拼圖作品中唯一和聖母像同為宗教主題的「基督最後晚餐」，顯示父親的「拼圖大業」為的是重新鞏固他對「社會化」的認同，而且這次由自己一片一片地親手構築起來的「信仰」將能更堅定不移。

父親在書房內埋頭拼著那幅「基督最後晚餐」時，客廳的電視上正播放一個雪橇犬的節目。作者在父親拼圖工程的不同階段間插入雪橇犬節目的畫面，點出父親之所以需要拼圖，以及拼圖失敗時受到無法承受的打擊的理由；而稍後 J 讀到報紙企業徵才廣告產生的聯想則暗示著進入社會工作就等於成為那群受苦受難替人賣命的雪橇犬，而將最後的希望投注於拼圖卻絕望崩潰收場的父親正親身示範了當一條「雪橇犬」的悲哀命運。當父親專心致志地拼著那幅「基督最後晚餐」時，電視上的畫面是這樣的：

一群愛斯基摩犬使盡了吃奶的力氣在零下的氣溫裡拖一個看起來很享受的老外，一條條白色的冷霧從狗的嘴巴裡噴出來，天寒地凍，有幾隻狗的腳掌被雪地裡突出的利冰給割破了，草原上留下了紅色的足跡。可憐啊，這群刻苦耐勞的雪橇犬即使跑到脫肛了也不會退縮。¹⁵⁸

這景象讓 J 不寒而慄。最讓他害怕的不是艱困的環境造成的傷口，而是那種「跑到

¹⁵⁵ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 152

¹⁵⁶ 同上

¹⁵⁷ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 153

¹⁵⁸ 同上，頁 158

脫肛也不會退縮」的盲目狂熱，就像獲得自由後反而自己蓋起牢房住進去，還用拼拼圖強化這種心態的父親。父親繼續拼著拼圖，剩餘的碎片越來越少，整個畫面只剩下一個巴掌大的空白。在這個眼看拼圖即將完成的美好時刻，電視中的雪橇隊抵達了一處休息站，駕雪橇的人類餵食狗兒們，並且替牠們凍傷的腳上藥。「這群努力奔跑了一整天的馴良狗兒縮成一小丸，像是一窩快要死掉的天竺鼠畫面上，寒風刺骨颼颼地吹著，凡努力的必得安息。」¹⁵⁹要是父親的拼圖能順利完成，想必會感到十分滿足吧？在 J 的眼中，恐怕再也沒有什麼會比那樣的「安息」還要更諷刺和悲哀了。

然而更殘酷的是父親的拼圖終究無法完成，就像電視上那支已經到達終點的雪橇隊伍：

原本出發時一共有十二隻狗串在一起，抵達目的地時只剩下八隻了。狗兒的主人熱情地撫摸著那群白的黑的灰的伴侶，特寫的鏡頭放在狗兒的臉部，睫毛上的雪滓子讓牠們看起來更加堅忍不拔，雪白的大地下泛起一層榮耀的光澤……。（少掉的那四隻狗兒現在何處？牠們受傷了嗎？或者更糟，殘廢了嗎？）¹⁶⁰

J 無法不掛念那四隻不見蹤影的雪橇犬的下落。抵達終點的狗兒獲得了主人的褒賞和「榮耀」，之後大概也能夠「得到安息」，但是「少掉」的那四隻狗兒們不但無法擁有榮耀，觀眾也不知道牠們究竟發生了什麼事。牠們也曾付出努力，但是否也能得到安息卻不得而知。當雪橇犬只被視為雪橇隊中的某個「部件」，就像是機器中的一顆螺絲釘，為了讓一個更大的整體運轉而存在；而當牠無法再發揮身為一個部件應有的功能（拉車），就失去了存在的意義和權利。不論那四隻狗兒脫隊的理由是能力不足或單純只是運氣不好，因為牠們沒能成功抵達終點，牠們的存在就這麼「消失」了。

（二）蘇打餅乾——社會化信仰的聖體

¹⁵⁹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 159

¹⁶⁰ 同上，頁 161

「蘇打餅乾」的意象在故事中反覆出現過許多次，謝欣珈將它視為「宗教」的象徵，把 J 在故事中不同時間點對蘇打餅乾的反應列表比較，認為 J 反應的變化就代表他對宗教的態度變化，但筆者認為「蘇打餅乾」象徵的其實是「社會化」的概念。作者固然曾明白地在作品中表現蘇打餅乾和基督教聖餐禮的關連，但〈溫泉浴池〉中的「聖體」卻不是讓領受者與宗教神產生連結，而是讓連結領受者與「社會」連結。基督教聖餐禮中的葡萄酒/汁和餅代表基督的鮮血與身體，所有信徒「共用一個杯、共享一個餅」具有強調會眾是一體的意義¹⁶¹，而領聖餐更是基督教三件「入門聖事」之一，直到今日多數教派仍然主張只有已經受洗的信徒才有資格領聖餐，因此領聖餐的儀式也象徵著領受者是那個有資格限制的團體中被認可接受的一份子。故事中第一次提到「領聖餐」的概念，是在描述父親那幅「基督最後晚餐」已經完成百分之九十九的關鍵時刻：「J 看見父親的手指幾乎要顫抖起來了，他從僅剩的幾塊拼圖中又挑出一小片來，彷彿一個正在領聖餐的老人那樣恭敬謙卑。」¹⁶²父親對自己進行信念重建，想將退休後形同「廢棄」的自己重新掛回社會的網絡上，「完成拼圖」就是他讓信念動搖的自己再度接受「社會化」信仰、感覺自己確實是「群體中不可或缺的一份子」的聖餐禮儀式。然而這個重要的儀式卻因找不到最關鍵的那一塊拼圖——整幅畫的中心、基督頭部位置的那一塊拼圖而失敗：「然後父親赫然發現少了最後一塊拼圖，於是他（還有 J）在最後一秒的時候被擋在天堂的入口處」¹⁶³。「基督」一詞有「救世主」的意思，那一塊找不到的、繪著基督頭部的拼圖代表著廣義救贖／圓滿的關鍵，而這個「遺失的關鍵拼圖」意象在之後的劇情中又再度登場過兩次，第一次是形容蘇打餅乾，象徵被社會接納的「聖體」，這是父親心目中的「救贖」；第二次是 J 眼中傳教士們騎著單車自信身影的幻象，象徵積極和生命力，這是 J 心目中的「救贖」。

當父親發現自己的努力終究得不到回報，「在椅子上沉默片刻之後，父親好像變了一個人。他的頭髮變得灰白而沒有半點光彩，他的表情冷漠，眼神透露出一個長期被勞

¹⁶¹ 哥林多前書第十章《新約聖經·保羅書信》

¹⁶² 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 160

¹⁶³ 同上，頁 160

役者的不滿心情」¹⁶⁴。父親試圖重新建構自己的「社會化」信仰卻失敗，原本「跑到脫肛了也不會退縮」的狂熱消失，長期以來靠信念壓抑住的各種負面情緒爆發，他抄起像他一樣痴等卻遲遲派不上用場的摺疊椅，徹底破壞了特意布置來維持自己「社會化」信仰的書房。失去信仰而崩潰的父親被送進了急診室，J 前往醫院前母親塞了一包蘇打餅乾給他，要他帶去給父親吃。「她不知道對一個失去理智的老頭而言什麼東西會是有幫助的。（他們家也從來沒有人被救護車載走過。）J 也不知道，他只知道那不會是一包又乾又硬的蘇打餅乾。」¹⁶⁵母親想拿象徵「社會化」的蘇打餅乾給父親，被砸爛的「書房」也是母親一個人慢慢收拾整理起來的。對失去信仰的父親，母親採取的態度是從旁鼓勵他重拾之前的信仰，好讓家中一切都能「回復原狀」，只是蘇打餅乾終究沒到達父親手中，父親從此也幾乎不曾再進過那間書房。而 J 認為父親的精神崩潰就是因追求「社會化」而引起，這時再給他更多的「社會化」一定不會有幫助。同時，相對於擁護社會化的父親，J 一向極為排斥社會化，兩人的價值觀可說是正好對立，原本父親一直是家中強勢而「合理」的一方，但這次的意外卻使局面出現了轉機：父親的受挫似乎顯示追求「社會化」終究是個錯誤。J 主動表示要自己一個人去醫院接被救護車載走的父親回家，這動作將使 J 和父親之間原本的強弱勢關係瞬間逆轉，因此 J 在搭計程車往醫院的途中「意外發現自己的心情好極了」，並且這份好心情一直維持到得知父親已經「自己走回家了」為止。當他認為父親的身心狀況越衰弱，他的自信心就越強，心情越愉快，反倒是在發現父親似乎還很健朗的時候他開始感到驚慌不安，因為如果父親不是需要 J 幫助才能行動的「弱者」，如果父親靠著自己就能重拾信仰和能量，他就無法證明「社會化」信仰是無用或錯誤的。這像是一場賭馬，J 下注的「抗拒社會化」一開始就大幅領先，似乎必勝無疑，沒想到後來「社會化」居然逐漸趕上，甚至還有超越的趨勢，眼看終點線就在眼前了，結果究竟會是如何呢？

隨著比賽情勢發展，J 對「社會化」（蘇打餅乾）的態度也各有不同：最初 J 自告

¹⁶⁴ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 142

¹⁶⁵ 同上，頁 149

奮勇要去接父親回家之時他非常確信蘇打餅乾的「沒用」，眼也不眨一下地將整包餅乾全部拿去餵狗；當心情愉快的J抵達急診室，想到即將和「崩潰」後的父親首度會面，他開始變得不那麼有把握：父親應該是真的崩潰、他們的立場確實已經逆轉了吧？

J算了一下，可能找到父親的床位一共有五個，他沒有伸出手指頭去掀開那些厚厚的布幔，也許是因為他並不想破壞這份寧靜而涼爽的感受。

站在其中一個可能躺著父親的病床前面，J突然覺得自己是自由而愉快的，急診室裡是如此的穩重而平和，……所有的人都可在此暫停下來而不會覺得心中有一股無所事事的浮躁感。

J覺得自己需要一點點時間，在他找到父親之前先幹點別的事情。¹⁶⁶

「無所事事」、「遊手好閒」是袁哲生筆下「抗拒社會化」的代名詞，此刻的J仍然認為自己代表的「抗拒社會化」是佔上風的，因此對自己「無所事事」的狀態能夠感到自由和愉快，不會因罪惡感而浮躁不安。但J的這份「自信」畢竟才新生出來幾個小時，還沒穩固到讓他有足夠的勇氣真正去面對他和父親之戰的結果。為了激勵自己，J從垃圾筒中翻出兩位傳教士吃剩的蘇打餅乾：「餅乾果然沒有吃完，J心想。他把手上的蘇打餅乾扔入塑膠垃圾袋重新塞進垃圾筒裡，然後往急診室的方向走回去。他並不需要蘇打餅乾。他只是想確定一下而已。」¹⁶⁷那兩名年輕擁有「源源不絕的信心和力氣」的年輕傳教士是J所憧憬的「生命力」象徵，J以他們為參考依據，向自己保證「社會化」並不是必須；他仍覺得「抗拒社會化」是正確的，他只是需要一些證據來替自己的立場撐腰：在確定餅乾「果然」沒有吃完之後，J就轉身回去準備面對父親了。

然而急診室裡卻沒有父親的蹤影。得知父親已「自己走回家」，J變得不知所措：原本預期「衰弱的老父親」得依賴他的照顧，可是從家裡到醫院的路程J要搭計程車，才進過急診室的父親卻一個人自己走回去了！看來J是空歡喜一場，終究「社會化」才是贏家，但電話那頭母親徬徨無助的聲音似乎又顯示有些什麼不對勁，或許這場比賽的

¹⁶⁶ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁154-155

¹⁶⁷ 同上，頁156

結果還沒真正揭曉？「J 掛回電話筒，腦中一片嗡嗡聲。父親已經自己走回家了，這個家會回復到以前的平靜無波，還是從此雞犬不寧？」¹⁶⁸當局面變成由「社會化」那方佔絕對優勢，J 想起母親交給他的那包蘇打餅乾已被他拿去餵狗，「感到莫名的慌張」。他跑回垃圾筒將傳教士們吃剩的那包蘇打餅乾撿出來塞進口袋裡，這才忐忑不安地踏上回程。J 往返醫院的路途都搭了計程車，也都和司機攀談，狀況卻大不相同，從 J 兩次搭計程車的迥異遭遇，我們可以再度看見袁哲生將「抗拒社會化」與「生命力」連結，而「社會化」則與「死亡」連結的概念：在以為終於輪到他來「拯救」父親的去程，J 興高采烈地編了老婆臨盆、外遇上床的故事和年輕司機胡扯，對方也很有興致地和他大聊不知真假的性愛故事；而發現父親已自行返家的回程 J 遇到的司機是一位頭髮稀疏的老先生，J 向他講起自己從前遭遇船難而差點沒命的真實經驗，司機卻完全不搭理他。J 出發往醫院時對「抗拒社會化」的勝利感到自信滿滿，將「餅乾」（在故事中象徵「社會化」信仰入門儀式的「聖體」，吃下它代表願意接受「社會化」信仰）全部餵狗，和活潑的年輕司機談論生產、性愛；回程時他已認為九成是「社會化」勝利，於是主動將原本不屑一顧的「餅乾」找來帶在身邊，並和冷淡的年邁司機談論自己過去遭逢船難瀕臨死亡的經驗。有意思的是，J 對船難的回想並不是在眾人獲救或是得知將可獲救的地方結束，反而是停在 J 一面因對局面無能為力而自暴自棄，一面又害怕失去生命而感到忐忑不安的地方：「這門通往哪裡呢？這一步跨出去，是生是死……。」¹⁶⁹，在他心目中這已經不是父親的健康問題，而是「社會化」與「拒絕社會化」兩種人生態度的決勝時刻。是生，還是死？

還抱著最後一絲希望的 J 回到家，「家裡的大門是開著的，父親的拖鞋一如往常放在鞋櫃前的那一小塊地面上，整整齊齊的。」¹⁷⁰看到這個景象，J 判斷一切又都回復原狀了，「社會化」畢竟還是必須的。他雙腿發抖，「從繃巴巴的包裝袋裡摳出一片破碎的

¹⁶⁸ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 164

¹⁶⁹ 同上，頁 167

¹⁷⁰ 同上，頁 168

餅乾，像一個領聖餐的信徒那樣伸出舌頭，把餅乾放上去，然後闔上嘴。」¹⁷¹ J 終於接受了「聖體」，成為「社會化」的一份子。從他對「找工作」這件事的態度就可以看出明顯的變化：接受「社會化」之前，J 即使被硬趕出家門都還只是不情不願地找地方打混，堅持「人生還有更重要的事」而不肯真的去求職；而接受「社會化」之後，雖然發現一切並沒有真正「回復原狀」，J 卻仍主動提出想要去找工作。J 一家三口一向都只靠父親的退休俸過日子，這次事件對經濟方面沒有任何影響，而父親在事件後變了一個人，再也不會像以前那樣一見到有人「遊手好閒」就指責；現在已經沒有任何人要求 J 去工作了，母親甚至還希望他不要去工作，但 J 卻突然開始「感到自己像一個多餘的人」，最後還是找了個送報的工作以「讓自己有點收入，有點事做」。現在的 J 去工作不是為了賺取薪水或是成就感，而是像昔日的父親那樣將自身的存在價值和「工作」畫上等號了。

（三）從人到活死人

在父親對社會化的信仰破滅的同時，J 卻接受了社會化。這看似離奇的發展作者其實在之前就已預示：拼拼圖的工程父親一向是獨自進行，從未找 J 合作或幫忙，而 J 形容父親拼圖時滿足的模樣彷彿堅毅的工匠、躊躇滿志的行政院長甚至樞機主教，也都是以一個旁觀第三者的角度敘述。既然如此，找不到那一塊拼圖碎片而被擋在天堂入口的理當只有父親。可是 J 居然也被包括進去了：「然後父親赫然發現少了最後一塊拼圖，於是他（還有 J）在最後一秒的時候被擋在天堂的入口處。」¹⁷² 缺失的那一塊拼圖是獲得救贖的關鍵，作者在此暗示了 J 也會和父親一樣，無法獲得成就他所追求的「圓滿」最必要的東西。父親因拼圖無法完成而崩潰，被送到「急診室」象徵他因原本的價值觀崩解而面臨人生的危機，從前的父親和〈農夫和兔子〉中的村民們一樣嚴格奉行社會規範，無法忍受異己，總是「一定得找點事做，見別人遊手好閒便無情指責」¹⁷³；但是那

¹⁷¹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 168

¹⁷² 同上，頁 160

¹⁷³ 同上，頁 175

天父親從急診室「自己走回家」了，他沒有倒下去，只是從此徹底變了一個人。他再也不對 J 的無所事事提出任何意見，整天只是沉默無言地坐在電視機前。他在世界崩毀的絕望邊緣自己選擇了放棄原本的價值觀，讓肉體性命能夠繼續維持。然而這樣維持下來的性命在作者眼中根本已經不能算是真正「活著」了。袁哲生安排了這麼一段讀來令人毛骨悚然的劇情，向讀者披露，原來在 J 的母親眼中，父親居然已經不算是個「人」了：

J 永遠忘不了當他跟母親說想要出去工作時，母親驚懼的眼神，和她低下頭來看著地上慢慢說出的那句話：「家裡不差你一個人吃飯，工作慢慢來就好了……，我很怕自己一個人在家。」

「我很怕自己一個人在家」這句話讓 J 深受撼動。

如果自己出去工作的話，母親便會覺得「自己一個人在家」，而那感覺很顯然是恐懼的，當她和父親兩人坐在客廳裡守著電視機時，到底是用什麼樣的心情在過日子呢？¹⁷⁴

事件後 J 偶爾走進書房，看見空蕩蕩的大會議桌「心中還會無由驚悸，好像是什麼人剛剛在他面前去世了」¹⁷⁵，空洞的書房提醒他父親已經「死」了，現在存在的只是一個軀殼。「改變」後的父親雖然能夠照常行動進食或開口說話，可是在母親的感受中他已經不是一個「人」了。後來父親突然提出想泡溫泉時，「母親雖然不去，卻很贊同 J 每個禮拜帶著父親上山去泡溫泉，也許是因為母親也期待著一些在家的獨處時間吧。」¹⁷⁶當父親和 J 都不在家時，母親能夠「期待在家的獨處時間」，但只有 J 不在家時，母親卻表示「很怕自己一個人在家」；這似乎顯示母親那句「怕自己一個人在家」並不是真的害怕獨處，而是害怕必須單獨面對那個已經不是「人」的父親。父親放棄了自我（精神死亡），雖然肉體仍然存活，卻已不被他人視為活人，甚至還變成一個存在比不存在更令人恐懼的「活死人」。

¹⁷⁴ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 176

¹⁷⁵ 同上，頁 175

¹⁷⁶ 同上，頁 178

另一方面，接受了「社會化」的 J 也在逐漸死去。他發現商店內價目表上有個錯字，回想起從前在報社負責挑錯字的工作。師父告訴他，人們只有在發現錯字時才會想到核對員。當 J 的工作表現逐漸進步，甚至得到了師父的稱讚，這個事業上的「成功」不但沒為他帶來成就感與自我肯定，反而讓他覺得自身的存在越來越稀薄：「J 成功了，他感覺自己終於消失了，一陣寒意從腳底升上來。」¹⁷⁷在一大片合理正確的字串中，「與眾不同」的錯字是那麼地醒目而有存在感，「往前走幾步，J 又忍不住看了價目表上的錯字一眼，它疏密有致，神采奕奕，看得 J 心虛不已，低下頭來。」¹⁷⁸從前也曾掙扎著當個拒絕社會化的「異類」的 J，如今也已經溶進那一片面目模糊的正確字海當中了。他的「心虛」表露出他雖然進入了社會，但那是一種宿命式必然的發展結果，社會化並沒有真正成為他的信仰。J 的內心依然嚮往著積極與生命力，進入社會後因應工作需求他本來該買一台機車，但他卻忍不住買下一輛價格和機車不相上下的越野自行車，只因它讓 J 想起了那兩名騎著自行車的傳教士。面對自行車的展示櫥窗，J 從玻璃的反光中看見自己的身影，他想起自己童年也曾充滿抱負和想像，但如今卻只做過找錯字的核對員；想起為了實現夢想而赴海外念書的前女友吳碧倩，以及昔日兩人相處時他是那麼徹底地消極被動，連被提分手時他也只是平靜地同意，自始至終都維持著「謙謙君子」的風度。可是他並不是真的不在意，只是沒有表達的自信和勇氣。和櫥窗內那輛象徵活力、亮眼奪目的自行車相比，J 的存在簡直就像他映在櫥窗玻璃上的身影一樣淺淡薄弱。

〈溫泉浴池〉絕大多數的篇幅都花在呈現 J 父子兩人的「信仰」與他們失去「信仰」的過程，也可以說是 J 父子從「人」變成「活死人」的過程。父親和 J 成為活死人的理由不太相同，父親撞上「荒謬的牆」後一蹶不振，不再試圖重拾以往的價值觀，也不再尋求建構新的價值觀，於是成為一具空殼；J 雖然內心排斥，但最後仍不得不接受社會化，任由生命力一點一滴地流失。「生命力」較為抽象，而「行動力」可說是「生命力」最直接的反映之一，在〈溫泉浴池〉中作者就以較具體的「行動力」來代表「生命力」：

¹⁷⁷ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 172

¹⁷⁸ 同上

相對於自身的消極退縮，J 所傾慕的傳教士與吳碧倩都充滿了行動力。在那段對過往戀情的回想中，所有的「情節」都是由吳碧倩帶動，甚至連兩人分手也是她為了實現夢想而採取「行動」所致：「那個女孩畢業之後，打算到國外留學，念個文學博士再回來教大學生」¹⁷⁹；而最後一天晚上「女孩去天母的狀元蛋糕買了好吃的起司蛋糕，還到日本料理店帶了 J 最喜歡吃的魚卵握壽司和烤鯛魚下巴」，「女孩在屋裡四處點上了芳香蠟燭」¹⁸⁰，即使到了終結的時刻，她的行動還是那麼具體而積極。相較於她的「活躍」，J 的存在感卻由於他沒採取任何行動而在這段敘述中幾乎完全「消失」。吳碧倩和那兩名傳教士有項共通的特徵，他們都為了實現自己的「信仰」而毅然離鄉背井，遠赴異國。「出國」、「環遊世界」在此做為行動力的象徵，J 原本就自覺太過消極，社會化又使得他的「死亡」更加速，因此被那輛「可以用來環遊世界的越野自行車」¹⁸¹深深地吸引住。他買下了自行車，在幻想中將自己和傳教士們重疊，想像自己也是「那樣年輕而帥氣，身體裡面蓄滿了源源不絕的信心和勇氣」¹⁸²。「擁有」這輛自行車的事實替 J 帶來不少安慰。「如果時間上許可的話」，他甚至認為「自己一定可以騎上心愛的越野自行車，環繞地球四處旅行的。」¹⁸³可是這樣的念頭不禁讓人想起窮和尚與富和尚的故事：窮和尚與富和尚都想去南海朝聖，富和尚始終以自己所有的經費道具不足為由而從未成行，但遠比富和尚更缺乏資源的窮和尚卻達成了夢想。從文本中看來，J 無法騎著他的自行車環遊世界不真正是因為缺乏時間，而是因為缺乏決心與行動力。尤其「自行車」不同於機車，不論性能再高，它都必須要靠騎乘者持續地踩動腳踏板才能夠前進，即使是能夠環遊世界的高級越野自行車，如果沒有騎乘者的「行動」配合，照樣哪裡都去不了。

父親受到「背叛」後就完全放棄了過去的信仰，而 J 雖然開始接受「社會化」，內心真正認同的仍是「抗拒社會化」的生命態度，只是現在他選擇「昧著良心」向現實妥協，過著會「心虛」的生活。J 接受社會化是出於一種命運的必然，而不是因為相信這

¹⁷⁹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 176

¹⁸⁰ 同上，頁 177

¹⁸¹ 同上，頁 177

¹⁸² 同上

¹⁸³ 同上，頁 179

會讓他擁有更美好的未來。正好相反，社會化必然會持續奪走他身上原本就已經嫌不足的生命力，而在他眼中，「缺乏生命力」的生命根本就和死亡相去無幾：「初次相遇的那一天，也是在陳氏墓園的聯誼會上，J 看著這個單眼皮的女孩，忽然發現她有一種特殊的美麗令他無地自容；J 覺得，跟她比起來，自己應該躺在病床上。」¹⁸⁴「吳碧倩不是一個美人兒，可是 J 始終覺得自己在她面前渺小得無足輕重，茫茫然始終如一具水面的浮屍。」¹⁸⁵透過母親對父親的態度、J 檢視自己的眼光，我們可以看到袁哲生對一個人究竟「活著」與否的判斷標準十分嚴苛：不論肉體再怎麼健康，沒有生命力的人就不能算活著，那樣「活著」或許比真正的肉體死亡還更糟。

（四）溫泉

這篇小說中描寫溫泉浴池的部分所佔並不長，但作者卻以它為標題，可以推論「溫泉浴池」蘊藏了作者在這篇作品中想傳達的關鍵訊息，故事中溫泉的作用，就是點出 J 對「活著」的矛盾。故事的後半，因各自的理由而活得像「死人」或者「病患」的父親與 J 開始常去泡溫泉。問題是，溫泉雖然有各種神奇療效，卻只能對應肉體的病症，而 J 父子「沒有活著」的理由並不是他們的肉體病弱，而是他們沒有堅定信仰而缺乏熱情。在這樣的情況下，肉體越是健壯反而越顯得空洞：「身體健康所帶來的感覺，一般人是很難了解的。那不是快樂，而是一種很結實的空虛之感。這種空虛之感，父親一定也感受到了，J 想。」¹⁸⁶對於像吳碧倩或傳教士們那樣有理想、有目標要實踐的人，能擁有健康的身體自然是可喜的，J 與父親之所以對會「身體健康」只感到空虛不覺得快樂，是因為肉體的健康對他們根本沒有用處。擁有了健康的身體，卻無法有相應的充實人生，只是徒然浪費。就像 J 擁有價格高昂的高性能越野自行車，最後卻只用來送報紙一樣諷刺。

溫泉使人健康，健康使人空虛，越健康越空虛，越空虛越該泡溫泉。真正會泡溫

¹⁸⁴ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 186

¹⁸⁵ 同上，頁 184

¹⁸⁶ 同上，頁 179

泉的人會在溫泉浴池裡耗掉一整個上午，直到空虛疲軟無力為止。

現在，J也學會了。他學那些老人們把肥皂、洗髮乳、毛巾、牙刷、刮鬍刀和保溫瓶裡的熱茶都帶來了，只要帶了這些東西，J也可以和父親及老人們一樣，一大早走進浴池裡，快中午了才走出來。¹⁸⁷

「泡溫泉」在這篇作品中被作者安排為一種逃避、消極的象徵，而非為了奮鬥而保養身體的積極行為，溫泉能夠治療部分疾病，但也僅此為止；它只能夠「修補」而無法「創造」，J認為溫泉「治癒」了J一家人，但它「治癒」的方式卻是讓母親能偶爾有一段時間不必面對活死人般的父親，J和父親則是能夠在泡在溫泉裡空耗時間不去面對人生空虛的現實。它的「治療」方式並沒有解決問題的根源，只是提供了一個逃避的管道；一個有生命力的人也可能藉泡溫泉來紓壓、治療疾病，以便之後能夠以更好的狀態繼續為自己的目標努力，但此處所謂「真正會泡溫泉的人」顯然不是指這種為了健康目的而泡溫泉的人，有目標的人不會故意「耗」掉自己的時間，這類無意義的拖延是為了逃避人生空虛無事可做的事實。泡溫泉原本是為了讓身體健壯，卻強調要泡到「空虛疲軟無力」為止，這種本末倒置的行為也是為了要淡化健康身體與蒼白人生之間的對比。

泡溫泉是一種逃避，但有時候「逃避」也有助於讓「生活」維持下去，只是這維持下來的究竟是不是值得活的「生命」？這個逃避方式「治癒」了J一家三口：「J對溫泉的感激和喜愛無法言喻，它是如此地重要和強烈，或許只有恨的感覺差可比擬吧。」¹⁸⁸溫泉使J的生活得以維持，他因此心懷感激，但是J也明白這只是一條逃避的道路，而且這條路在給予他肉身精力的同時，也使他的「靈魂」逐漸消散。劇情中提到一個廣泛用來標示溫泉的符號：一圈象徵澡盆的扁圓弧線，上方並列著三條S形弧線。那三條弧線原是代表溫泉的水蒸氣，但在這篇作品中它卻還有另一層涵義：它象徵了從人體飄散的靈魂。耽溺在溫泉浴池中或許可以修復一些肉體疾病，但也會蒸發掉生命力；它可能讓「生活」得以維持，可是卻使人失去靈魂。本來J比起其他泡溫泉的老人們還是相對較

¹⁸⁷ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁179-180

¹⁸⁸ 同上，頁182

年輕有活力的，但他卻讓自己持續長時間浸泡在溫泉浴池中，於是他的精力也像是水蒸氣一樣逐漸地被蒸發消散，直到和那些有肉體疾病的老人們一樣「空虛疲軟無力」。對於這樣的狀況 J 心中是複雜的，這樣的「活」和他的理想背道而馳，但是他也無法否定自己對平穩的日常生活與肉體健康的需求；J 對「溫泉」又愛又恨，可是選擇逃避的他甚至沒有勇氣明確地去觸碰、承認那份「恨」情感的存在。然而體內要求生命力的那個聲音卻無法完全壓抑下去，仍時不時地冒出來作亂；

有時候他會突然感到一陣心驚而睜開雙眼，看著熱氣瀰漫，人形模糊的浴室而紅了眼眶；就像他在父親發病之後獨自走進書房裡去的那些個夜晚，J 會沒來由的悲傷自己還活著的這個事實。……

漸漸地，J 開始害怕這平靜無波的生活和那池無悲無喜的溫泉，在那浸泡二十多具人體的浴池中，J 是唯一一顆浮沉在水面上的，年輕的頭顱。

J 又無止境地思念著溫泉，期待著將身體泡進熱騰騰的池水中，直到身心都疲軟無力為止。¹⁸⁹

偶爾 J 會意識到自己已經越來越像個空殼，尤其當他注意到浴池中居然只有自己一個年輕人，這事實就像是價目表上那個神采奕奕的錯字一樣使他心虛而不安。然而 J 的回應方式是再度將自己浸到浴池裡直到「身心都疲軟無力」，以讓肉體虛弱減低自覺年輕力壯的罪惡感，同時試著把那份對生命力的渴望以及它所引發的各種情緒一併蒸發掉。他選擇繼續逃避，強迫自己無視那些騷動，他學到「和溫泉和平相處」的關鍵就在於要像那些老人們一樣「把身心都交給溫泉」，於是 J 向溫泉奉上他的靈魂：他奉上了自己對生命力的欲求，讓它隨著氤氳的蒸氣被融出體外。

當 J 得知吳碧倩回國的消息，這個來自生命力象徵的接觸重新挑起了他對生命力的嚮往，因此即使知道對方已有男友，J 仍忍不住開口邀她一起去泡溫泉。

而更令 J 詫異的是，J 從這一通電話之後了解到，他其實是深深渴望著女子的身

¹⁸⁹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 183

體的，這個渴望曾經被蒸騰的水池給遮掩了，但是並未消失。

現在，J 坐在公園的石椅上，看見自己的慾望彷彿在滿屋熱氣的溫泉浴室角落裡跌倒的老人，想要努力地靠自己的微弱力量再站起來。¹⁹⁰

性慾和吳碧倩都是生命力的象徵，溫泉浴池代表的則是將其抑制、消解的地方；「泡溫泉」可以讓肉體健康，可以讓「生活」維持，但是同時它也會使人失去生命力。J 原本已經習慣了和溫泉浴池「和平相處」的頹靡生活，吳碧倩的一通電話卻讓他發現自己體內其實仍然蘊藏著熱情。雖然猜到這個邀約不太可能會成功，但 J 仍然動用了他體內微弱的「力量」付諸行動。結果吳碧倩沒有赴約，他便一個人坐在石椅上幻想和吳碧倩嬉戲做愛的情節；幻想讓他滿足了一段時間，讓他「感覺自己像一具靈魂，輕飄飄的」¹⁹¹。然而下山返家的途中 J 逐漸回到現實，平時的空虛感再度湧了上來，他試圖再一次藉著性幻想體驗先前愉悅的感受，「可是 J 的想像力也已經筋疲力盡了，他勉強讓自己像一頭雄性的動物埋首貪歡，不知饜足，了無新意。」¹⁹²這一次 J 的幻想沒有隨著性行為的結束而停止，眼看吳碧倩疲倦地睡著了，渾身痠痛卻難以入眠的 J 起身前往一個大眾溫泉浴池：

溫池裡都是帶了病痛的老人，二十幾顆蒼老的頭顱浮在水面上，室內蒸氣迷濛。J 脫下浴袍，用一只水瓢舀水沖身體，吳碧倩的味道從他的毛細孔裡激發出來，煙消雲散。走進浴池，J 學那些老人將整個身體浸在池面下，閉上雙眼，只留出下巴以上的頭顱。¹⁹³

這時 J 身旁的老人開口問他，知不知道那個由扁圓弧和三條 S 形弧線組成的符號是什麼意思？J 睜開眼睛，赫然發現那位老人居然是父親。父親嚴肅地告訴 J 那個符號並不代表溫泉：「那是靈魂，人死掉以後的樣子。」¹⁹⁴扁圓弧是人死後被遺留下來的肉體，

¹⁹⁰ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 184

¹⁹¹ 同上，頁 186

¹⁹² 同上，頁 187

¹⁹³ 同上

¹⁹⁴ 同上

三條 S 形弧線則是飄散的靈魂。這整段幻想反映了 J 的現況：他經由和「吳碧倩」的「性愛」中沾染上吳碧倩的味道，那是他這次因和吳碧倩接觸的刺激而被喚醒的一些生命力，但是這種純粹由生理欲望驅動、並且必須憑藉外在刺激才會被動產生反應的生命力並沒有辦法持久，只要一點「溫泉」水的沖刷就會輕易地被蒸散消失。吳碧倩的主動連絡提供了一個契機，J 一度嘗試著想站起身來，離開這個令人疲軟空虛的溫泉浴池，然而這次的掙扎沒能成功，感到挫敗的 J 選擇主動走進那個讓人「無悲無喜」的溫泉浴場，再度將自己深深浸入池水中，像是已經接受了這種虛弱蒼白但平靜的人生；偏偏此時父親卻又現身，上了年紀卻健康紅潤的容顏彷彿在嘲諷 J 正青春年少卻一臉慘白，不僅如此，父親還特別告訴他那「溫泉符號」的真正意義：生命力就是靈魂。換句話說，失去生命力的人就只是已經死掉的人留下來的空洞屍體。

（五）渴望「活」的兩難

由於袁哲生的自殺，研究者們傾向將他作品中的各種負面意象及困境解讀為作者對世界、對生命已經失去興趣的表現。然而這種論點或許太急著下判斷，畢竟認為人生是痛苦的和對人生失去興趣之間並沒有必然的關係。袁哲生曾在手札中提過卡謬「荒謬世界」的思想，卡謬讚揚薛西佛斯，即使他知道那顆巨石永遠會再次滾落，他的辛苦永遠是「徒勞」而不會有結果，但他仍然一次又一次努力把巨石推上山。諸神設計這懲罰原是為了讓薛西佛斯落入永恆徒勞無功而且毫無希望的困境，祂們認為人世間最大的折磨莫過於此，沒料到的是薛西佛斯的意志和行動本身卻賦予了那本該毫無意義的一切意義。作品中的那些負面意象即使可能傳達出袁哲生眼中的世界是缺乏希望或痛苦的，也並不會導向生命「不值得活」的結論。此外，第二章討論過，有病識感的鬱症患者習慣性和自己對抗的思考模式也可能產生影響：患者在對世界、對自己有負面悲觀評價的同時，也有另一種聲音提醒自己這些感覺判斷可能只是疾病導致的偏差認知而不是真實的，或許只要好轉了就會發現一向認為黑白的世界其實是彩色的。袁哲生之所以憧憬「生命力」的根源正在於他對生命懷抱著熱情，對自身虛弱蒼白的悔恨並不影響他愛這個世界，更何況他對自己也不曾真正地絕望過。他所化身的 J 相信只要「有時間」自己就有辦法騎

著車環遊世界，是外在條件的干擾使他無法成行，至於環遊世界所需要的「能力」本身他是具備的。J 在買下那輛自行車的當天一路騎到了淡水，獨自在堤岸上看夕陽。從他這個行動可以看出兩件事：第一，那是一輛可以「環遊世界」的自行車，但 J 擁有它後在故事中唯一的一次「旅程」卻只有第一天去了一趟淡水，暗示他無法達成夢想並不是由於機運或能力的不足，而是他缺乏「信心」和「勇氣」踏出環遊世界的腳步；第二，雖然 J 沒能藉著這個契機蛻變為一個有辦法出發去環遊世界的人，但是這個微小的行動同時也表現出他對生命力的渴望，他不願意就此消極地「死去」的掙扎。即使已經不得已地被社會化，他還沒有完全被同化為溫泉浴池內不流動的死水，他仍然相信自己有潛能：

這樣除盡銳利的山巒，若說是已經到了老僧入定的境界，卻也未必，在平和的陵線下，那些未盡的一絲火氣，也還時不時地從某個山坳裡噴出一股濃濃的、氣呼呼的黃煙來，彷彿還很焦急地想表露那點不減當年的熱情來。J 喜歡山，更喜歡那些蘊藏了滾滾溫泉和瀰漫著一股硫磺氣味的山。¹⁹⁵

既然他對生命和世界抱有熱情，自詡為蟄伏等待噴發的火山，一切似乎都沒有問題了，只需要繼續耐心地等待下去就好，偏偏「社會化」對生命力的傷害是持續不斷地進行的，就如同在溫泉池中泡得過久會讓人越來越虛弱，嚴重的話甚至會昏迷或休克。他毫無疑問地希望能「活在這個世界上」，但是只要「活著」就無法擺脫的「社會化」卻讓事情變得複雜。

倘若 J 真的能夠完全把身心都交給溫泉，那麼這篇小說想表達的概念，也是袁哲生所謂「不能解決的問題」就不會產生了¹⁹⁶。如同前面討論過的，消極被動的 J 幾乎總是採取順應屈服的姿態，但他內心卻從來沒有真正地「改宗」過。父親崩潰後他領了「聖體」開始工作，成為被社會化的人群的一部分，然而即使如此他仍然不曾「信仰」過社

¹⁹⁵ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 181-182

¹⁹⁶ 袁哲生手札：「天生的小說家想寫的總是那些不能解決的問題，而不是他想解決的問題。」，《靜止在——最初與最終》，頁 315

會化。他遵守一切該遵守的規則，表現甚至獲得來自體制內的肯定，但他並不為自己的成果感到驕傲，毋寧是正好相反，因為他正在背叛自己的「信仰」。在他的內心深處，自己只是一個缺乏信心勇氣去實踐真正價值的「叛徒」。我們不難看出〈溫泉浴池〉中的「溫泉浴池」就彷彿是「社會化」的投影：「溫泉浴池」讓 J 能夠保有平穩安定的家庭日常生活（即使只是表象）；在現實生活中，「社會化」使人能夠擁有正常平穩的日常生活和人際關係，不必像乞丐們那樣四處流浪。「溫泉浴池」使 J 的身體健康，「社會化」則讓人有穩定的收入能夠養活自己，甚至進一步滿足一些物質層面的欲望。可是在這種優點的反面，「溫泉浴池」和「社會化」都會逐漸奪走作者和 J 心目中生命真正的價值——「生命力」。一如袁哲生認為人只要活著「社會化」終不可避，J 無法抗拒溫泉浴池，可偏偏在一切消極態度的反面，他對「生命力」的認同和執著又是那麼頑固強烈，他無法真正說服自己不去認為失去「生命力」的生命已經不算生命；在袁哲生的心目中「泡溫泉」／接受社會化而活下去就如同飲鴆止渴，差別只在於「社會化」是一種慢性毒，它會讓人眼睜睜地看著自己逐漸「死去」。

「J 不願去想他對溫泉浴池的感受，因為他害怕那些蠢蠢欲動的聯想，那些躲藏在迷濛的蒸氣背後許多曖昧不明的情緒，那些肉身如花朵一般期待綻放，又渴求枯萎的矛盾衝突。」¹⁹⁷袁哲生筆下當然也有對世界和自己人生的態度較缺乏熱情的角色，但 J 卻是一個對世界有正面態度，對自己的生活也頗能樂在其中的人。在文本中不時可看到他享受甜美多汁的哈密瓜、份量很有幽默感的珍珠奶茶，讚賞自然景物的美好；雖然他對自己活得無精打采感到不滿意，但對外界人事物的觀感卻多半是積極正向的。父親生病後他進入社會，J 感到自己變得比從前更虛弱而蒼白，然而他從未試圖怪罪任何人，也沒有因此對自己的人生灰心；父親已經放棄了自己的人生，他不僅將從前喜愛的事物棄若敝屣，也不再對任何事物感到興趣，整天只是像個沉默的人偶般坐在電視機前，電視上演的是什麼他也毫不在乎，但是 J 並不同，他還是一直渴望著哪天能去「環遊世界」。如果說 J 和父親都是被判了無期徒刑的囚犯，父親是已經絲毫不抱希望的在監獄裡等死，

¹⁹⁷ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 182

J 則是熱切盼望能回到原來的世界，期待假釋的機會。即使被定位為一個人生空虛蒼白，也自知未來將走向悲劇結局的角色，J 各方面的表現都顯示他對「活著」、對世界還充滿興趣，他不覺得活在世上痛苦或者索然無味。泡完溫泉後，J 和父親喜歡刻意多走一段山路到下一站的公車站牌去搭公車，「也許是因為泡湯之後的步行有如人世間最享樂的一種經驗」¹⁹⁸。三回冷熱泉交替浸泡的過程如打鐵般使肉身受到錘鍊，那種感受就彷彿是經歷了一次死亡，而「只有死亡之後的步行才能讓人如此飄飄欲仙不是嗎？J 想。」¹⁹⁹在「死亡」之後使用自己的肉體可以體認到自己確實還「活著」的事實，吃一碗番薯湯、觀賞路上悅目的風景，泡湯之後的步行會是人世間最享樂的經驗，在於它讓人強烈地意識到自己是「活在這個世界上」的，這一點對 J 而言是無上的幸福。既然如此，他為什麼會產生「肉身渴求枯萎」這種不合理的欲望？

「溫泉」會把人的生命力隨著熱氣蒸散，象徵生命力的性慾曾經被浴池蒸騰的霧氣所遮掩，而吳碧倩給予的那些生命力也隨著溫泉水的沖刷而「煙消雲散」於浴池的霧氣中，那蒸氣既是生命力散失的「證據」，又回過頭來抑制人追求生命力的欲望。「社會化」就是一座讓人無處可逃的「溫泉浴池」，J 所不敢面對的那些「躲藏在迷濛的蒸氣背後許多曖昧不明的情緒」就是他對於自己「生命力消逝」這件事產生的情緒反應。對眼下擁有的一切的喜愛與不願看見自己生命枯朽的矛盾情感持續衝突，從 J 對肉身同時渴望綻放與枯萎的情緒害怕又刻意迴避的態度看來，渴求枯萎的欲望對他是十分有威脅性的，一旦觸及就可能發生危險，必須再次強調「肉身枯萎」欲望的強烈不等於對生命失去興趣，畢竟對他而言珍惜生命的價值和肉體的死亡並不是完全對立的概念，它只是顯出潛伏在他心中「寧為玉碎，不為瓦全」意念的強烈程度。他想要「活下去」，但現實中只要活著就會持續地失去生命力，在肉體仍年輕健壯的時候就成為空殼，如同一具已確定腦死的軀體，必須靠著維生系統才能勉強維持生命跡象。對一個熱愛這個世界的人而言，這種形態的「活」已經沒有意義；它只是去除了「生命」所有珍貴價值後的殘留

¹⁹⁸ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 181

¹⁹⁹ 同上，頁 181

物，像是一個內容物已經被吃光的餅乾空盒，讓一個強烈渴求餅乾的人拿著這空盒只會更刺激他無法獲得的痛苦。但還有比這更嚴重的：〈寂寞的遊戲〉中的少年恐懼被人「無視」而選擇主動躲起來，以免讓眾人發現他其實「一無是處」而從此輕蔑他、「無視」他，然而實際上他極端的躲藏行為也導致他從來不曾出現在眾人眼中，結局和被「無視」似乎沒有什麼差別。但這對主角來說顯然是有差別的：一個是單純的消失，另一個是自身價值被否定之後再消失。如果結局必定要「消失」，那他寧願保有尊嚴地消失。這看來極端到幾乎不合理的選擇表現出作者的傾向：在形下與形上無法兩全其美的狀況下，他以對內保住自身的價值為優先，即使那會讓他無法追求在形下世界中最珍愛的事物。當他認為生命的價值在於生命力，要他眼睜睜看著自己變成行屍走肉，等於是要求他同意自己的價值消失和被否定，是極為痛苦的事情。而要避免這種事發生的解決的方法只有一個：趕在自己被證明一無是處之前主動消失，也就是在自己還「活著」的時候主動結束肉體的性命。

（六）當肉體滅亡成為救贖

那一天吳碧倩沒有出現，J 的想像中父親告訴他失去生命力的人等於只是具屍體，最後 J 又在幻覺中看到那兩名傳教士騎著自行車的背影：

他們一前一後，車速在斜坡上越行越快，漸漸變成了兩個小黑點，最後在一個大彎道前重疊在一起，縮小成一個遠遠的，不規則的形狀，好像是一片遺失了很久的，找不回來的拼圖，消失在 J 的視線裡。

公車依然停在原地不動。J 看得眼眶潮溼了起來。²⁰⁰

傳教士所代表的「生命力」、那唯一能讓 J 得到救贖的關鍵拼圖片，就這麼離他遠去。其實早在〈寂寞的遊戲〉中作者就使用過十分類似的手法：同樣是主角看見的幻象，象徵理想與救贖機會的飛馬和何雅文都朝著某個方向快速漂逝，即便主角當下沒有往相

²⁰⁰ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 188

反的方向移動，默默停留在原處的他也只能看著最珍視的事物離自己越來越遠，最後終於完全從他的生命中消失。此處的J也是一樣，兩名傳教士／拼圖片主動迅速地離他遠去，而J所在的那輛公車卻是靜止不動的。這樣的設定比〈寂寞的遊戲〉中更多了幾分無能為力的味道：在水中沉潛浮游的少年還可以自己選擇是否要移動，但是J無法讓「不知為何」就停住不動的公車立刻開始行駛，並且就算車子開動了，他也無法變更公車的行駛路線去追逐那兩名傳教士，他甚至沒有辦法立刻下車好自己徒步追上去。那一塊拼圖代表獲得救贖的關鍵，作者對父親所缺那塊拼圖的描述是「遺失了很久都還找不到的拼圖」：父親原本相信人生的意義就是身為社會中 useful 的一份子，後來卻發現這無法成立，他的世界頓失支柱而整個垮了下來，再也不知道自己活著的意義是什麼，而J所求的救贖，他唯一進入天堂的希望，卻是「一片遺失了很久的，找不回來的拼圖」。和父親不同，J所缺的拼圖不是「找不到」而是「找不回來」。「找不到」有可能是對象物從一開始就不存在，「找不回來」則具有特定性，表示對象物是曾經擁有過後來失去的事物，「找不到」的東西之後還有可能找到，「找不回來」卻已宣告了結局。

J想起自己小時候也曾經那樣地充滿熱情與活力，懷抱各種偉大的志願，然而隨著光陰流逝，寶貴的生命力也持續地流失，而他對這一切卻完全無能為力，就像被困在靜止的公車中，只能眼睜睜地看著生命力消失。「找不回來」的篤定判斷顯示出作者確信不論J再怎麼掙扎，喪失生命力的悲劇結局都是已經註定的；至此，他對世界的愛、對「活」的熱情開始矛盾地勾起他結束肉體生命的欲望：他覺得生命越美，就越不願意見到它凋零後的淒慘模樣。然而中斷肉體生命只是為了維護生命價值的不得已手段，也因此，即使是述及霧氣後隱伏的死亡欲望，作者也特別使用了「肉身」作為其主詞，渴求枯萎的只是肉體而不是靈魂。

因此J漸漸相信，人生最幸福的事便是在一個溫泉山區的僻靜角落，一間簡陋的日式木造平房裡，一股沁涼的山風伴隨一夜冥思枯想，然後在露溼大地的曙色中泡進青石板砌成的溫泉水池，就在身體的痠澀漸漸緩解的時候，寤寐中，看著自己那已無任何思考能力的靈魂，隨著濛濛的熱氣從石窗口飄到屋外林蔭斑斕的晨

光裡，魂飛魄散，一筆勾銷……²⁰¹

「冥思枯想」代表精神層面的活動，之後「已無任何思考能力」則可以視為精神力竭盡的象徵。這個理想中的「死亡」背景是在一個他所喜愛的場所，而且是在旭日初昇的時刻。他沒有選擇「夕陽無限好，只是近黃昏」的時間點，他不是認為接下來已經不會再有美好的景觀才追求結束，相反地，清晨是一天正要展開、飽含各種可能性，讓人能夠充滿期待的時段。在優美的環境裡，充滿希望的清晨，連肉體的不適都得到紓解，這個時刻生命之於他是無限美好的，美好到讓他不願意看到這一切褪色。然而結束肉體生命的結果就是他必須立刻和這一切告別，在〈寂寞的遊戲〉中，即使主角對進入人群的渴望幾乎和維護自身價值的本能同樣強烈，但在何雅文出現之前他可說並沒有「機會」進入人群，於是他安心地躲在黑暗中寂寞悲傷，因為他相信自己根本沒有選擇。何雅文的登場同時為主角帶來了希望與折磨：獲得了選擇機會也就意味著他不再有逃避的藉口，必須去面對那個兩難的問題。可是他卻始終無法下定決心，因此何雅文的消失讓他在失落的同時也感到鬆了一口氣，選項消失了，他就不必背負「選擇」的痛苦責任，只要靜靜地隨波逐流，載浮載沉。〈溫泉浴池〉中的J也是如此。他夾在貫徹自身信念和對世界的眷戀之間痛苦不已，這矛盾甚至強烈到令他認為「人生最幸福的事」就是肉體的生命能夠自動和他所定義的「生命」同步，讓他可以不必面對是否要提早結束肉體生命的痛苦抉擇。

〈溫泉浴池〉呈現的是袁哲生心中最大的難題。他始終都喜愛生命，之所以考慮死亡的理由是他認為那是守護生命價值的唯一方式，但也因為未曾對活著或對世界感到厭倦，他又實在非常不願意死。在這篇〈溫泉浴池〉中，我們可以從J的身上看出作者對「活著」的熱情和欲望，但是作者同時也透過J的父親呈現他認為若因眷戀眼前的一切，不顧生命力流逝繼續活下去將會迎接的未來：失去靈魂，成為一具行屍走肉。作者對生命力的熱切信仰導致他對缺乏生命力的「生命」評價異常嚴苛，即使是還蘊藏著噴發潛力與期待的J，在耀眼的生命力之光（吳碧倩）之前都要自覺「如水面一具浮屍」，更別

²⁰¹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 182

說是被社會化榨乾之後只剩蒼白空殼的父親了。作者明確地表達了自己對這種「活死人」的看法：當一個人成為了「活死人」，不僅不再被當「人」看待，還令身邊最親近的人感到恐懼而想要逃離。這不禁讓人想起恐怖電影裡的活屍，他們原本也都是人類，卻在感染病毒後變成了陌生的可怕怪物。活屍最不同於一般怪物的地方就是這些「怪物」都曾經是正常，甚至十分可親可愛的人類，而它比一般怪物更有威脅性的地方也就在此：受到攻擊者不只是單純地死亡，而是會維持著原來的形貌但卻喪失了一切原有的價值和尊嚴，此時那已經不是人類的「軀體」的持續存在反而成為令人痛苦的事實。在情感上，人們通常無法完全把某甲所變成的「活屍」和生前真正的某甲完全切割開來，於是人們對那一個怪物的負面印象會疊加在他們對真正某甲的印象之上。真正的某甲死了，如果是一般的死亡，那麼一切就蓋棺論定到此為止，但是「變成活屍並繼續活動」這一點卻使得某甲在人們記憶中的價值受到破壞。當一個角色不幸變成活屍，永遠是他生前與他最親近的人最為痛苦，儘管他們不真的認為眼前的怪物還是生前那個人，但仍然下不了手攻擊那個軀體，他們通常會選擇逃走，眼不見為淨。J崩潰後的父親在母親眼中大概就是這樣的一個「活屍」。崩潰後的父親當然不會像真正的怪物那樣攻擊人，他只是一個毫無危險性的普通老人，但是對母親來說和他共處卻成為一件可怕的事，因為父親「活屍」的一舉一動就像是那空蕩蕩的書房，反覆地告訴她她所認識的父親已經不在了，既然如此，眼前這個活動的軀體對她而言就只能是個陌生的怪物。

活屍都曾經是人。有部分作品設定人一受到感染就會當場死亡並成為活屍，另一類則是感染後不會立刻死亡，但會無可挽回地從正常的人類逐漸變成活屍。漸進類設定的作品中最令人感到痛苦和殘酷的場面往往不是「死亡」本身，而是角色從感染到真正成為失去理智怪物的這段時間內所發生的種種。可以想見沒有任何人願意變成活屍，再也不被同伴們當成「人類」看待，但絕大多數不幸被感染的角色即使知道這樣下去自己將變成不是「人」的恐怖怪物，即使知道已經沒有任何復原的希望，仍然會因害怕失去目前擁有的一切而試圖對同伴隱瞞自己受到感染的事實。就算再不想變成怪物，也極少有人能為了維護自己身為人類的尊嚴而在完全變成怪物前鼓起勇氣自殺。這是生物求生的本能，恰如袁哲生內心不想死那一面。他並沒有一面倒地求死，而是在兩種衝動間矛盾

不已，求死那一面的動機也不是對生命失去熱情，比起放棄，他希望肉體死亡的理由或許更像是接近一種「抵抗」的企圖。對於袁哲生來說，社會化會奪取人的生命力，但人只要活下去又無法避免逐漸被社會化。這種結局已經註定的發展正如同活屍片中人感染病毒後逐漸轉變的過程，他知道這樣下去自己即將變成怪物，唯一的阻止方式就是趕在變成活屍前結束自己的生命。他的目的不是死，而是要免於落入變成怪物的可怕命運。就像〈寂寞的遊戲〉的主角躲藏的欲望是由他想「現身」的強烈渴望而來，他的死欲是由他對生命品質的異常執著而產生。

第四章 黃國峻——理想與連結欲望

關於黃國峻的討論幾乎都肯定他對社會熱切關懷，但較少人提到他除了站在「度外」²⁰²往內觀察的同時，也一直在努力嘗試著投入人群。梁純菁曾寫道：

他有著投入世界、加入人群的渴望，並對世界的運作方式與世俗價值觀有著某種程度的美好想望與標準，因而對社會現況的亂象感到痛苦、不滿、憤怒、悲傷。在意欲融入世界與無法接受崩解的價值間掙扎的他，卻因此股純粹的熱忱，而孤獨絕望。而這樣的孤獨絕望，也展現在他的小說裡²⁰³

梁純菁認為黃國峻對人世間荒誕扭曲的一面無法接受，造成投入世界的願望受阻，進而導致他的作品展現出「孤獨絕望」。筆者認同梁主張黃國峻既有加入人群的渴望，同時也對社會有懷有一定程度的「理想」標準，因此無法合乎他理想要求的「現實」成了他投入人群社會的阻礙。但是，即使這個世界看起來未符合他的理想，他對社會的熱忱並沒有止步於對現實的憤怒悲傷或孤獨絕望。只要觀察黃國峻各時期作品關懷主題的演變，就能夠看見他為了投入人群而努力一步一步向前邁進的軌跡。

前面曾經討論過袁黃兩位作家「精神（自我）」與「肉體（現世生命）」並重的生命觀，而他們寫作時也不斷地在處理此兩者難以兩全時所產生的痛苦矛盾。若用這個角度來閱讀黃國峻的作品，黃對自我的執著在於他對自身理想價值的堅持，而他對現世的執著則表現在他「投入社會人群」的渴望之中。「投入社會人群」即是「不與社會人群隔閡疏離」，「疏離」是一種精神情感上孤立缺乏交流的狀態，要解決也就必須訴諸精神情感的接受與認同。也就是說，必須和他人擁有共同的價值觀，彼此之間有「連結」，才能真正成為一個群體，而非只是同居一處的不同個體。因此，對黃國峻而言，要達成「加

²⁰² 此指李文傳論文中所提出，黃國峻的寫作有「與社會／現實維持一定距離，從距離外對所見進行觀察思辨」的特性，詳見本文頁 13。

²⁰³ 梁純菁：《黃國峻小說研究》，國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文，2011

入社會人群」的目的，就必須要先和他人發生「連結」。然而黃國峻一開始會和社會「疏離」，就是因為他對社會上部分價值觀有難以認同之處，要追求「連結」就得要放棄他原本的價值標準（理想）。從黃國峻的作品可看出他既想「維持自我」也渴望「投入社會人群」，在堅持「理想」與順從「連結欲望」之間遲疑拉鋸；這是他「精神生命」和「現世生命」的衝突，而不論是對「精神生命」或「現世生命」的執著，都同樣是對生命擁有熱情的表現。

黃國峻雖然在兩者之間煩惱矛盾，但是並沒有一直原地踏步。他不同時期的作品中皆有「追求連結」的意識，而隨著時間的發展，可看到其中關於實踐的思考越來越具體。黃國峻第一本小說集《度外》的主調是畸零、斷裂，表現出存在主義哲學中人在徹底的「自由」之下的無所適從，但即使在那片茫然的迷霧之中，我們還是能夠看到其中冀求找到一個「信仰」來使自己穩定下來的強烈渴望。這個階段作品中追求「連結」的概念還不是非常清晰，主要是表現角色為無所歸依的飄零狀態所苦，盼望自己能夠「歸屬」於某一個群體進而得到「穩定」，對於「歸屬於群體」的具體的方式（改變自我以和他人「連結」）則還未多加探討。第二本小說集《盲目地注視》出現了明確的「改變」母題，開始對「到底是否該改變」進行辯證。到了《是或一點也不》，作者已經決定要跨出那一步，此時的重心在嘗試處理那些阻礙他投入世界的具體問題，也就是他的理想與社會現實產生最激烈衝突的部分：堅持「真誠」或容忍「虛偽」。《水門的洞口》中挫折的痕跡更是他為了達成「連結」目標而嘗試進行「改變」的證據。《盲目地注視》時期，作者常分別以「理性」和「肉體欲望」的強烈對立來象徵「理想」和「連結欲望」的矛盾，這種手法在《是或一點也不》中仍偶有出現，但此時期的關注重心在真誠和虛偽的是非辯證，像《盲》時期那麼極端的對比衝突已經減少許多。從這兩本作品集的探討重心觀之，《盲目地注視》時期是思考「要不要執行」，還停留在理論層面的事前想像。《是或一點也不》則表現「執行時遇到的困難」，此時作者已經歷了一些在《盲》時期未曾預想到的實際問題。到了《水門的洞口》，原本「理性」和「肉欲」二元對立發展成了在「靈性」—「理性」—「肉欲」三者間的擺盪；「連結欲望」仍以「肉欲」象徵，「理想」卻改由「靈性」代表，位於兩者中間的「理性」則象徵「理想」和「連結欲望」互

相妥協而取得平衡的「實際」狀態。筆者認為，這項變化正是黃國峻努力進行「改變」，持續向「投入社會人群」目標邁進的證據。本章將從「理想」和「連結欲望」的角度切入，第一節討論黃國峻作品中追求穩定及投入社會的渴望（連結欲望）；第二節透過作品中對「改變」既期待又戒懼的現象，探討黃國峻內心「理想」與「連結欲望」的交戰。第三節則從《水門的洞口》看黃實際嘗試進行「改變」之後，卻發現自己在「理想」和「連結欲望」之間，始終無法只選擇其中一方而放棄另外一方。他筆下那份進退不得的痛苦就源於他同時對「精神生命」與「現世生命」有強烈的執著，他的矛盾掙扎也就是他生命熱情的展現。

第一節 想落土生根的浮萍

（一）無根者的徬徨

讀黃國峻的小說必然會注意到他那獨樹一幟的風格，不似傳統中文的構句、大量使用西洋名字的角色，李爽學相信這種被稱為「翻譯體」的特殊風格乃是作者為營造出一種「疏離的美學」而採用。密集瑣碎的細節，近似意識流的鋪展，敘述者視角又常在不知不覺間跳換，讀者像是看著電視頻道一台跳過一台，還來不及弄清楚眼前在演些什麼就已經又被帶入一個新的場景。這樣的手法製造出一種在浩瀚綿延中零碎斷裂的效果，像廣大空間中無數懸浮的個體，彼此之間缺乏聯繫。物體存在，和他者的關係性卻被取消，東西只是雜陳並置而無法形成一種秩序。這和袁哲生由於重視個體獨特性而不願被納入「秩序」中不同，袁哲生的作品中「孤獨」和「自由自在」可說是一體兩面；然而在黃國峻的筆下，伴隨孤立狀態而來的不是無拘無束的自在感受，反而是一種彷彿腳踩不到實地的不安定感。事物似乎無法獨立具有意義，非得透過與他者的相對關係才能夠「被定義」：

蘋果的旁邊是一盤茄汁牛肉，還剩一半。根本看不出那些丁塊是出自牛隻身上的

哪個部位。不到將來，沒有人會明白，這一天是位於整串日子中的何處？²⁰⁴

黃國峻無法安於將那些丁塊就僅以「牛肉丁塊」的形態來認知，他還想知道它是「牛身上的哪個部位」，對「一天」也想放在「整串日子」的脈絡下來認識。「牛肉丁塊」或「一天」原本都可以被視為完整的個體，作者卻偏要將它們放到一個更大的「整體」（一頭牛、整串日子）之下，使它們顯得零碎斷裂。從黃國峻所形塑的角色身上亦可發現類似的情況：角色們往來互動卻未曾真正產生交流，他們只是許多畸零的個體，不成一個群體。李文傳認為：「小說人物之間的疏離、隔閡，各自的孤獨、冷漠，成為了黃國峻小說的基調。」²⁰⁵作品中常可看見角色的茫然、漫無目標，對於自身定位感到猶疑、表現出脫離「畸零狀態」，和他者發生連結的欲望。

這份畸零斷裂不安定感也反映在他的敘事上。黃國峻的敘事充滿無預警的跳躍，頻繁且無規則的視點切換使得讀者暈頭轉向，無法從字裡行間抓出一個主要敘事者的觀點。而這也間接造就了黃國峻作品的另一項特色：讀者幾乎無法自他的筆下讀出任何道德判斷，善惡的界線極度模糊。陳芳明曾指出，黃國峻的作品中並不存在絕對的善與惡，若有任何仇恨的描寫，也往往是源自人與人之間的誤解，「這正好可以折射出他心靈之開放與無邪。」²⁰⁶然而當他對各種不同的立場思想一視同仁地開放接納，難題也將隨之產生：若哪邊都沒有錯，那麼該如何做選擇？對一切都平等地加以同理的努力使他左右為難，積極自省的精神與多方面思考的優點至此反而讓人失去了依循的方向。因此，黃國峻的作品中常常纏繞著一份無所適從的迷惘；那些一如浮萍在水面上漂浮流蕩，永遠不得安寧狀態產生的焦慮徬徨，以及期待能落土生根，擺脫這種困境的渴望。

這份徬徨與期待解脫的欲求在他的第一本小說集中處處可見。〈留白〉中的女主角瑪迦在作者的描述下幾乎像是一團流體，當她望著什麼東西的時候不是站在原地將視線投向他處，而是整個人彷彿水銀般朝對象物流展過去：

²⁰⁴ 黃國峻，〈留白〉《度外》，頁 9-10

²⁰⁵ 李文傳：《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，國立台灣大學中國文學系碩士論文，2010

²⁰⁶ 陳芳明：〈世紀末寓言的寫手——黃國峻〉《聯合文學》2009年8月號

每當她注視一個東西，她就彷彿寄放了某部分的自我在那東西上，某個沉重的部分。可是，牠怎麼這麼輕巧就飛走了？就這樣奪去，真捨不得。長久以來，一直有一份伺機而動的情感在她心中，老是想趁她注視某個對象時，膨脹起來，然後闖出去，攀附在它上面。²⁰⁷

在瑪迦眼中周圍的一切似乎都同樣有意義，也就是都沒有意義；聚焦於一處時其餘部分會相對模糊，但在完全沒有焦點時則所有景色都是模糊的。瑪迦沒有任何目標，因此也沒辦法有焦點；她總是在生活、在一切的軌道之外飄浮著，不但沒有重心，連個足以供她收束思緒的核心都沒有，於是只能像流體般毫無目的地四處流淌。「有時候低頭看看腳趾頭，卻好像在俯瞰懸崖；而仰頭看看月亮時，又好像是在望著吊燈。這忽大小忽遠近比例的錯覺，搞得瑪迦沒聽到人家在談什麼、記不牢人家的名字。」²⁰⁸這段文字充分表現出那種不由自主流來盪去的暈眩感，以及在這種不安定的狀態下連想要正常過活都有困難的暗示。瑪迦的丈夫雅各則是和她正好相反的存在，他是個自我中心的人，這代表著他具有強烈的「自我」：「他不畫自己的畫像，但他畫的每樣東西都是他自己，他是靜物、他是風景，充滿詩意，無所不是。」²⁰⁹而這或許就是瑪迦選擇嫁給雅各的理由，無法自己「定型」穩定下來的瑪迦想要藉著攀附在其他物體上獲得穩定。

同集中另一篇〈歸寧〉²¹⁰亦有類似情境。主角安妮走在市場人群中，想著要是此刻自己突然消失也不會對眼前那群人造成任何損傷，但若消失的是她那個「有為」的經濟專家丈夫，或許就會迫使工廠海外投資計畫中斷、大量員工失業、金融動盪等重大的危機。黃國峻如此描述安妮和丈夫之間的關係：「他像持著一個紅色氫氣球般地捉住她，那向上升去的力量使安妮感謝起了捉住她的人，她不可以獨處，否則一定會脫離現實的。他送安妮去市場。」²¹¹安妮的丈夫不僅抓住她，讓她暫時維持穩定不至飄失，還「送她

²⁰⁷ 黃國峻，〈留白〉《度外》，頁 11

²⁰⁸ 同上，頁 12

²⁰⁹ 同上，頁 20

²¹⁰ 黃國峻，〈歸寧〉《度外》

²¹¹ 同上，頁 66

去市場」。身居要職的經濟專家丈夫、任其自然發展就會「脫離現實」的安妮、市場的人群，這三者形成一個暗喻：經濟是非常實際而入世的學問，脫離現實是出世、不食人間煙火的，作者以安妮、丈夫和市場三者間的關係為象徵，表現出只有「入世」、「實際」的一方的才能夠對人群（社會）產生影響，也就是說，唯有入世和實際才能夠與社會連結，同時也只有入世和實際才能把安妮帶入人群中。然而安妮短暫的穩定、得以處在人群之間，仍完全繫於她丈夫之手；只要他一放手，這個無根且脆弱的氫氣球就會不由自主地離現實、離社會越來越遠。也就因為安妮是一個無根的氫氣球，故事中才會出現像這樣看似本末倒置的句子：「她為了想能夠像父母一樣回到家中，所以才出門的」²¹²。安妮發現每次父母自外返家，經過一段「無法歸屬的片刻」後，就會忽然感到自己已「回到家」而輕鬆自在了起來；對此感到無比欽羨的安妮決定「她也想回家看看」。然而她渴望體驗的那種由「歸屬」帶來的「安心感」，本來應該是自然就會形成，而非經過比較才能產生的東西，安妮卻必須刻意付出努力去追求。

瑪迦和安妮都有依靠丈夫來維持自身穩定的傾向，很容易讓人想起「絲蘿托喬木」這句話。然而絲蘿對喬木雖然也是一種依附的關係，但畢竟還是有自己的根，讓它能夠牢牢纏附在寄主身上，不像會像流體或氫氣球那樣，完全無法憑自己的力量保持穩定，只能徹底聽憑他者決定。不只女性角色，〈度外〉中的少年也面臨類似的困境。少年被動地聆聽長輩朗讀「經典」，稱頌它們的偉大不朽，心中十分焦躁：「他何嘗不想明白那一些傳承下來的經典，朝向它全然的張開花葉，一掃自己渾身的萎態？」²¹³少年並不真的是因為語言隔閡而無法理解那些經典，此處的「明白」意義其實更接近「信仰」，他渴望的不是知性層面「理解經典內容」，而是希望能夠擁有將某種東西奉為「經典」的穩定價值觀。在他眼中，有著穩定價值觀的人是這樣的：「父親的嗓音和語氣是所有人之中最具說服力的人，凡是出自他口中的字，都像是一根根等距的欄杆，它們將人安全地攔護在危險的邊緣」²¹⁴。父親的說服力無關乎他發言內容的正確與否，它來自於父親

²¹² 黃國峻，〈歸寧〉《度外》，頁 69

²¹³ 黃國峻，〈度外〉《度外》，頁 194

²¹⁴ 同上，頁 195

對自己價值觀的堅定自信。少年一面對那些「經典」實際上偉大與否表示疑問，同時卻仍有著強烈想要「信仰」那些經典的欲望。缺乏「信仰」的少年就像一株不知該落根於何處的植物，缺乏土壤提供的養分讓他好好地生長，以致「渾身萎態」。他期待擁有一個「信仰」，讓他在能夠在其上落土生根，安穩地成長茁壯。

（二）尋求信仰之旅

李爽學認為，黃國峻的「疏離」手法可能只是顆煙幕彈，不想把自己和土地的聯繫凸顯出來²¹⁵，李文傳則相信黃國峻的「疏離」是為了拉出距離，以更客觀全面的局外者角度發揮他所擅長的智性思辨²¹⁶。除了上述創作角度的解釋之外，筆者認為，黃國峻的疏離也反映出他因為缺乏一份「絕對」的價值觀，反而無法覓得任何歸屬的窘境。俗語說物以類聚，但是黃國峻不確定自己屬於哪一「類」；無法選擇應該加入哪一群，結果成了不屬於任何群體的局外人。他對這樣的狀況感到不安，他的寫作是他自我尋求之旅的一部分，某些作品中敘事者不斷的切換游移，或許不是作者刻意要隱藏立場或使讀者混淆，而是他正嘗試著找出一個最恰當、讓他能夠安心歸屬價值觀的過程；因而不同的角色、不同的立場，就彷彿是缺乏中軸的作者分裂出去的各種面向：

類似的人物關係不時轉換重組，間中且穿插半路闖入但又馬上曇花一現的人物。而形貌各異的人物，一旦進入他的虛構世界後，都在不同程度上同時具個別與全知的敘事觀點，以致難以區分。每個敘事聲音都極盡所能地去感知周遭，以期理解他/她自己的處境。也就是說在敘事過程中，黃國峻的人物也各自一一在摸索，尋找可能的意義中，一如他們的作者，也一如讀者的我們。追尋意義的航程之無法靠岸²¹⁷

陳麗芬指出，今日台灣小說家追尋或虛擬「說故事者」寫作姿態的不算少見，然而

²¹⁵ 李爽學：〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉

²¹⁶ 李文傳：《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》

²¹⁷ 陳麗芬，〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉《台灣文學研究》第一卷第二期，2012年6月

即使將黃國峻置於當代台灣「說故事者」的系譜中，他的作品還是具有相當令人側目的異質性。她舉廣受評論界青睞的朱天文、朱天心姊妹來與黃國峻對照：前者的敘事者漫遊在台北街頭，訴說著自己的記憶，呼喚已不再記得的同類小眾重新對各種意義、價值與真實進行思考與重構；她們的聽眾對象也因此文化與族群上身分顯明易辨。同樣作為「說故事者」，黃國峻無論是在故事的內容或訴求聽眾上都與朱氏姊妹不同：

黃國峻也是個「漫遊者」，但相映照之下，他的寫作姿態也許更接近班雅明筆下中世紀的，來自遠方的，帶著異聞逸事的浪遊「說故事者」。他要與他的聽眾共享的是遠方的故事，不是正在發生或已發生的事。因為他的漫遊目的不在作意義的補足，而或許更在呈現尋找意義的過程本身。……透過想像、書本、個人與他人的經驗，他編織著他的寓言、神話、童話、小說，說給願意聽他故事的，那些在人生的大圖書館或寺院中與他一樣遙想遠方，一同獨處的人。²¹⁸

若說朱氏姊妹的漫遊是為了呼喚同類、傳播記憶，黃國峻的漫遊則是為了從這漫遊的過程中找到他漫遊的目的，或者，一個足以讓他停止漫遊的目的。他就像〈度外〉中的那個少年，不是還有諸多領域待探索，而是連為什麼要去探索都不知道。更重要的是，他相信在這種狀態下不論吞下了什麼東西，只要它沒有真正成為他的「信仰」，它就無法成為他的養分：

就算那是引用自經文的一段話，但是它不可能憑空就成為他的一部分，即使下一次他能在討論問題的場合中，十分恰當地轉述這個看法，把它如魚和餅一樣傳開，使年輕的人得以飽足，事實上，它頂多只能用手提著，背負著一大袋的行李，吃力地要求自己增長出相對能扛起它的體力，為什麼它不能變成他的營養和肌肉？

²¹⁹

「我想要從裡面得到什麼？在弄懂之前，我實在無法專心閱讀任何一本書。」²²⁰因

²¹⁸ 陳麗芬，〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉

²¹⁹ 黃國峻：〈度外〉《度外》，頁 194

²²⁰ 黃國峻，〈公然孤獨〉《是或一點也不》，頁 217

此他開始追尋自己「為什麼要去探索」的理由。朱家姊妹是先有了目的，有了訴求的聽眾才說起故事，但黃國峻的漫遊和說故事毋寧是在這種毫無頭緒的狀態下他唯一想到能夠做的事：「我不知道這到底是怎麼一回事。就像去做某個動作，只為了要明白某個動作是什麼意思」²²¹。黃國峻的寫作是為了自我探索，他曾表示：「小說對我來說在寫完那一刻也就結束了，有沒有人看或誰看對作品並無太大意義，許多藝術家創作作品並非希望作品如何有延續的生命，只是為了在某個生命的關卡上有所陪伴」²²²，但是他也不介意他的「自言自語」有聽眾。即使他的故事是他還無法消化為自己養分的東西，說不定對其他人會有助益，他不吝於「把它如魚和餅一樣傳開，使年輕的人得以飽足」。他把他的故事傳給那些和他一樣在因為缺乏歸屬而不得不在群眾中「公然孤獨」著、和他人「一同獨處」的人們，「只期待有一天，我們都會找到信仰」²²³。

（三）真誠與虛偽的辯證

關於黃國峻的討論幾乎都肯定他對社會熱切關懷，但少有人提到他對置身其中的渴望。陳芳明曾經這樣評論黃的創作：「他嘗試以各種方式與難以溝通的社會對話，慎重地選取恰當語言說出他的觀察。他耽溺於冷眼旁觀，以慧黠雙眼與敏銳思考。」「他在字裡行間往往情不自禁會表達對社會現實的諷刺。」²²⁴筆者認為，黃國峻的寫作不只是和社會對話，同時也是和他自己對話；黃國峻的創作是他反覆思辨的過程，不單對難以認同的社會現實提出諷刺，也同樣地質疑提出諷刺的自己。黃國峻曾如此描述自己的寫作動機：「這有點像獨自下一盤棋，一下想如何吃對方的兵，一下又想對方休想來吃兵。這是一番痛苦的掙扎，要是能掙脫，就絕不會寫這種東西了。」²²⁵作家透過書寫批判社會之惡並不特殊，但黃國峻的書寫中卻還有一種試圖原諒／接受那份「惡」的傾向。這

²²¹ 黃國峻，〈公然孤獨〉《是或一點也不》，頁 217

²²² 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場信時代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，《聯合文學》第十八卷第十期

²²³ 黃國峻，〈公然孤獨〉《是或一點也不》，頁 218

²²⁴ 陳芳明：〈世紀末寓言的寫手——黃國峻〉《聯合文學》2009 年 8 月號

²²⁵ 黃國峻，《麥克風試音》，自序

種「痛苦的掙扎」反映出黃國峻並非只想「旁觀」，他一直在試著克服那些妨礙他走進社會人群的問題，希望有一天能夠不再當個局外者，真正地置身社會之中。我們從黃國峻作品的許多地方都可看出他非常重視「真誠」的價值，痛恨虛偽，但同時他也質疑自己，能保持「真誠」當然是好的，但是「真誠」在現實中是否是一種難以負擔的「奢侈品」？譴責他人的「虛偽」是否只是一種缺乏同理心的傲慢？他在〈你的鞋帶沒綁〉這篇化用〈漁父〉典故的狂想短文開頭寫道：「屈原大概是人類史上頭號的憂鬱症患者，他的作品就是最佳的醫學文獻，它記錄了人心理最深刻的絕望。」²²⁶第二章曾討論過，「憂鬱症」的憂鬱並非只是對死亡或失落的短暫回應，而是「主體對於哀痛失落的對象依附猶存，取代了自身從失落中復原的欲望，因此主體不願卸下這項重擔，不願拋除對象活在當下」²²⁷進而形成的一種持續綿延的欲望結構。黃國峻會將屈原視為「憂鬱症患者」，顯然是認為屈原心中存有這樣的矛盾。從該文選用的典故〈漁父〉來看，要活在當下就必須順應「水清濯纓，水濁濯足」的道理，但是屈原不願意拋棄高潔的理想，糾纏拉扯的兩方乃是「維持清高」與「從俗」的兩種欲望。黃國峻作品中對真誠與虛偽的反覆思索同樣源於他深切的「連結渴望」。他渴望和他人「連結」，進而獲得自己屬於某個群體的「歸屬感」，那樣才能算是真正的「加入社會人群」。然而這種「連結」的關鍵在於擁有共同的價值觀，黃國峻面臨了和屈原極為相似的困境：維持清高（真誠）是與現實脫節，也就是無法和他人產生連結的。既然如此，那究竟還該不該繼續堅持下去？我們將會發現，作者圍繞著真誠和虛偽的主題進行的各種思辨，就是企圖說服自己拋棄那些阻礙連結的理想。

1.是有所堅持還是脫離現實？

前面曾經提到，讀者幾乎無法在黃國峻的作品中看到絕對性的道德判斷。不斷切換敘述者視點，透過將不同角色間立場各異的思想穿插並列，讓人無法從中歸納出任何一種絕對價值，這固然是他的招牌手法，而即使偶爾透過角色對某些事提出批評時，他通

²²⁶ 黃國峻，〈你的鞋帶沒綁〉《麥克風試音》，頁 82

²²⁷ Wendy Brown，〈抗拒左派憂鬱〉《憂鬱的文化政治》，張永靖譯，頁 142-143

常也會安排一些空間，悄悄為該批評的「正當性」掛上一個問號。在〈盲目地注視〉²²⁸中，亞大的丈夫發現島上的其他男人們違反祖先和上帝的戒律與海盜帶來的娼妓交媾，無法忍受的他乾脆央求海盜帶他離開自己的家鄉：「他不敢相信自己是住在一個如此會使族人們完全變樣，甚至不在乎觸犯戒律的地方，而且他們還打算明日回到往常，繼續敬拜上主，為何不乾脆推翻一切制度規章，那還比較真誠。」²²⁹這種對違反戒律與虛偽的憤怒似乎非常合理，但也不能忘記這個提出譴責的人是「亞大的丈夫」。女島遭難，全族的已婚男性之中只剩下「撒萊的丈夫」和「亞大的丈夫」兩人的妻子還活著。幾年以來，不論是原本就獨身抑或痛失妻女的男人們，都只能眼巴巴地看著那兩人享受性愛與家庭的幸福。作者沒有給亞大的丈夫另取名字，始終只以「亞大的丈夫」稱呼他，在敘述他對族人嫖妓感到憤慨時也是如此。他憤怒與出走的情節看似是對那些人不遵戒律又虛偽的現象進行批判，但是作者安排由「亞大的丈夫」來提出這指控，又彷彿在質疑這個有妻子的男人是否真的有資格譴責別人追求他自己一直享有的快樂？此外像〈度外〉中也有這樣的段落：

師父能夠漠視物質利益，崇尚禁慾冥想，這並沒什麼了不起，早年他像皇朝王子般享受著榮華富貴，等玩夠了，玩累了，理所當然就會改變口味，看破一切，追求精神上的成長，他怎能因此勸說那些沒嚐過甜頭的人，也要陪他一起讀書？²³⁰

這個描述不禁讓人聯想起佛陀的故事。悉達多太子自幼享受榮華富貴，也是在已經娶妻生子後才開始苦修求道，那要怎麼確定他能夠放棄肉體和物質的欲望是因為他特別高尚，而不只是因為他已經玩膩了？說得極端一點，如果有個從來就衣食無虞的人，要求一個衣索匹亞的難民和他一起「放下物欲，追求精神提升」，是否公平？無視於立場處境的差異，將自己的道德標準加諸於他人身上的行為究竟是否正當？由此還可衍伸出一個有些相似的議題：倘若一個人以某種自己信奉的「高尚理念」去要求、批判他人，但卻從來不曾親身實踐過該理念、驗證它在「現實」中的可行性，那麼，要是這個批判

²²⁸ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》

²²⁹ 同上，頁 87

²³⁰ 黃國峻，〈度外〉《度外》，頁 204

者本身其實根本也無法做到自己的主張，這種對「高尚理念」的堅持反而成了一種偽善；自以為追求善，實際上卻是在實行惡。

透過〈說教〉²³¹這篇作品，黃國峻無情地呈現出，即使主體本身未懷抱不良動機，光是理想和實踐之間的距離就可能造就出「虛偽」之惡。故事中有位退休後健康狀況就開始快速惡化的牟教授，前陣子經歷了一場意外後更是連行為都出現異樣。他開始愛纏著人聽他大發議論，甚至在找不到人願意聽他講話時，將他那些關於人生議題與社會現狀的大道理寫成一篇篇文章，影印了許多份帶到從前任教的學校裡到處散發；更令人困擾的是，他進入校園後居然一見到人就不分青紅皂白地開始說教。人們對他這種「瘋子的行為」或是選擇無視，或是既同情又覺得可笑地容忍著。一天，幾個學生決定對牟教授惡作劇，主動向老教授表示希望聽他講道理，卻又在聽講過程中不斷提出各種胡鬧的問題捉弄他；這時牟教授從前的學生楊班代正好經過，立刻上前制止了那群惡作劇的學生。弄清事情的經過後，她對老教授的狀況感到非常同情，不僅陪同他返家，還承諾以後會常去探望他；而大受感動的牟教授當場就對著她發表起長篇大論，楊班代怕刺激到老人家，只好耐著性子聽他說了好幾個小時。好不容易脫身回去之後，同學勸告她最好別去理那個麻煩人物，她立刻不悅地斥責他們，認為大家應該要一起關心，而非疏遠或指責那位狀態異常的老教授。這故事有著一個非常諷刺的結尾：雖然最後還是沒有同學願意浪費時間去配合她的主張，但是從那天開始，牟教授幾乎每天都跑來纏著楊班代，表示只有她肯聽人說話，「是最好的學生」，他要把一生所有的思想全部傳授給她。陷入這未曾料及的窘境，楊班代終於也原形畢露：

她一聽才知道原來自己給了人家誤導，還是害了老人家，她一刻也不該再隱瞞。

「聽著老師，我知道這樣說很傷人，但是為了你好，我必須老實告訴你，你有一些身體上的疾病，一定要讓專門的醫生來幫助你，我不能再聽你說那些想法了，求你不要再來找我，等以後你恢復健康，我一定會再去見你。」擦擦眼淚，看著還是一副糾纏的模樣，她猶豫了一會，語氣突然轉變說：「滾開，你這嘮叨的老

²³¹ 黃國峻，〈五段小故事·說教〉《是或一點也不》

頭！再來煩我就不客氣了。」²³²

俗話說「看人挑擔不吃力，自己挑擔壓斷脊」，花幾個小時照顧、陪伴有病的老人還不算太困難，還能獲得「做了好事／正確的事」的滿足感甚至是虛榮感，但當短時間即可打發的舉手之勞演變為時刻糾纏的負擔，影響到自己的日常生活，那可就完全不一樣了。楊班代在阻止學弟惡作劇、照顧牟教授回家，甚至忍耐著聽他講大道理時都沒有特別虛偽做作的意思，但途中卻出現了偏差。整個校園對待牟教授的態度無疑是冷漠的：校長怕一個應付不好鬧上媒體徒增麻煩，乾脆對他視而不見：「再讓他鬧鬧吧，也許等一會就心臟病發作了」²³³，遑論學弟們缺乏同理心的惡作劇；同學們勸告楊班代別和牟教授扯上關係是出於對她的善意，但將無視牟教授視為理所當然的心態也表露無遺，而這份冷漠讓她「覺得相當反感」。她提出大家一同關懷牟教授的主張並不是出於博取他人肯定的欲望——在那樣的大環境氛圍下，她這種主張比起認同讚美，更可能換來孤立和「偽善」等批評——只是一種想與令她反感的「冷漠自私的態度」劃清界線的表態。於是，楊班代因不願意承認自己也有那樣的醜陋面向而唱起她其實無心也無力實踐的理想高調。不過牟教授的糾纏也很快地就讓她不得不面對現實：實際去貫徹高尚理想所需付出的代價，不是她能夠或願意承受的。楊班代不自量力以致半途而廢的「善意」不但沒有幫助到任何人，反而讓牟教授受到更大的傷害。而那些一開始就說「他是很難纏的人，妳還敢去理他」的同學雖然很無情，但是楊班代最後翻臉不認人的態度卻讓人感覺比那些同學首尾一貫的冷淡更有一種「偽善」的醜惡。

〈威尼斯大飯店〉²³⁴則直接地提出在現實中「虛偽」必要性的問題。一對李姓新婚夫婦進入一家名為「威尼斯大飯店」的飯店，雖然它不論在地理位置或裝潢氣氛上都和真正的威尼斯差了十萬八千里。妻子主動稱讚音樂與食物，假裝十分享受這場「國外蜜月之旅」，但丈夫卻猛發牢騷，抱怨演唱者義大利文發音太差，裝潢佈景不僅假又錯誤百出。終於妻子生氣地表示，要不是因為沒錢真的出國她也不想在這裝白痴，但來都來

²³² 黃國峻，〈五段小故事·說教〉《是或一點也不》，頁 137

²³³ 同上，頁 135

²³⁴ 黃國峻，〈威尼斯大飯店〉《是或一點也不》

了，她努力想讓兩人留下愉快的回憶，丈夫卻只顧破壞。兩人就這麼吵了起來：

「沒錢已經夠慘了，妳還願意乾脆變笨，我不行，我受過高等教育，領過全額獎學金，這太荒唐了，我不覺得格調降低和血壓升高算是什麼甜美回憶。」「你們哲學系主任後來還不是為了招生，把自己打扮成蘇格拉底在校門口跳舞。你太正經了，人生不過是一場玩笑，否則我怎麼會嫁給你。」²³⁵

裝扮成船夫高歌的是發音不佳的義語系學生、擺設品粗劣又根本弄錯時代地點，〈威尼斯大飯店〉裡的狀況遠不及男島族人對教規、祖規陽奉陰違那麼嚴重，作者插科打諢的筆調也讓〈威尼斯大飯店〉裡的這些「虛偽」顯得可笑而不怎麼可惡，但即使如此，「虛偽」還是「虛偽」。黃國峻選擇了一種「惡」程度較低的「虛偽」情境為舞台，並且讓那個丈夫代表他對自己譴責「虛偽」立場的疑慮。原本追求真誠、追求完美似乎不是一件錯事，但在對話中可看出那位丈夫因受過高等教育、領過獎學金而自視甚高，同樣的疑問又再度浮現：這種對「虛偽」的鄙視是否是帶有自高身分的傲慢心理？而妻子的回應又將問題更推進一步：丈夫以自己受過高等教育為由，拒絕忍受不道地的發音或和低格調的擺設，但學識程度顯然比他更高的「哲學系系主任」，卻為了招生做出遠比對「假貨」睜一隻眼閉一隻眼要更虛假百倍的事情。作者在此除了檢討排斥虛偽的心態之外，也提出在實際生活中想完全摒除「虛偽」必將遇到的兩個重大問題：第一，想掙口飯吃就不得不為五斗米折腰；第二，當已處在假貨充斥的環境之中，只有懂得裝傻才可能快樂，否則徒然使自己痛苦，而且也無法對現實造成任何改變。

2. 聖人是孤獨的

〈非常非常討厭的人〉²³⁶的主角陳老師平時是個頗有修養的紳士，但只要一講到那個討人厭的李太太，他就咬牙切齒地彷彿變了一個人：

這話聽來也許誇張，不過和李太太相比，所有他認識的討厭鬼或人生挫折彷彿頓

²³⁵ 黃國峻，〈威尼斯大飯店〉《是或一點也不》，頁 108

²³⁶ 黃國峻，〈五段小故事·非常非常討厭的人〉《是或一點也不》

時都顯得不算什麼了。連他一向不訴苦的個性都不免為此破例說起閒話，毀掉一世的修養，越講越兩頭生氣。他覺得要是一笑置之就便宜了這號人物，如果有機會的話，陳老師很樂意親手宰了這隻狡猾的笑面虎、馬屁精兼長舌婦，為民除害。

237

可是讀者們會發現，這個李太太的惡行其實不過就是趨炎附勢、到處硬攀關係，又利用厚著臉皮從文藝界名人們那裡索得的簽名合照來行銷她自己的作品，獲取鉅利。這樣的行徑的確十分令人不齒，但陳老師的反應也未免激烈得有些過頭；他對老友劉翁的勸解毫不領情，痛斥就是世人的縱容才使李太太之流得以為所欲為，甚至激動地表示「這種偷渡的小事比大事更陰險可恨」、簡直是「小人誤國」，使劉翁開始察覺到「看來他的怒意是不單純的」。接著陳老師開始將矛頭轉向妻子，指責她只有在招待外客時才會準備較好的菜餚，企圖博取「賢內助」的稱讚……至此，陳老師對李太太異常憤恨的理由似乎也逐漸明朗了起來：他厭惡的不只是李太太這個人，而是她所代表的，社會中龐大且難以動搖的「虛偽」現象。他對妻子大發雷霆，斥責她為了博取幾句虛假的讚美言詞就不顧「風骨」地殷勤招待人品卑下的馬屁精。但事實上陳老師真正氣憤的是自己沒有辦法（或沒有勇氣）掙脫這種虛偽風氣的束縛：

仔細思考整件事，陳老師發現，自己從前有一半的人生都耗費在應付這類很討厭的應酬上，包括婚喪喜慶及年節宴客等等，客人一來就大展禮儀之邦的風範，為了怕怠忽，不辭賣笑作陪，借錢請客。這種虛假、花錢、費時的折磨形式，根本是不值得忍耐的。²³⁸

關於這一點，我們還可以和後面這段劇情相對照：經過一番思考，劉翁對李太太之流的橫行提出了以下的見解：「藝術家的圈子裡，多的是孤獨，少的是知音，也難怪讚美的話一掛上嘴邊，任誰都能橫行無阻。當人一渴望被讚美，李太太這種人便稱王。」

²³⁹他對自己的這番「創見」十分滿意，卻決定不要把這個得意創見告訴陳老師，「以免傷

²³⁷ 黃國峻，〈五段小故事·非常非常討厭的人〉《是或一點也不》，頁 131

²³⁸ 同上，頁 133

²³⁹ 同上，頁 134

害友誼」。倘若陳老師真的一直都能維持他的「風骨」，不會因讚美就通融軟化，那麼劉翁的理論沒有理由會傷害到兩人的友誼。因而唯一的解釋就是，陳老師自己也是那群「渴望讚美者」的其中一人；即使他有著崇高的道德理想，卻還是因為「孤獨」而屈服。這又回到了那個根本的問題：與他人連結的渴望。陳老師不只厭惡李太太，更對其他人對李太太的容忍感到極度強烈的不滿。他之所以難以忍受的他人縱容李太太，不只在於這些人與他的價值觀相悖，更在於這個事實導致了他的孤立。

〈威尼斯大飯店〉中那位新婚丈夫因難以接受周遭的各種「虛偽」而感到痛苦，可是身旁的妻子不只不受影響，似乎反而還樂在其中，這使他更加難受。「舉世皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒」的苦楚不只是對四周「錯誤」的不滿，更在於身為唯一的「清醒者」所感到的強烈孤獨與隔絕。「威尼斯大飯店」中住著各色人等，其中有位孤高的鋼琴家，他對自身處境的感受彷彿道出作者在這問題上的動搖：

他受不了飯店的服務品質，打算親自來向負責人抱怨，但是一走到大廳時他覺得好像只有自己在不滿，別人倒是玩得挺開心，於是他覺得可能是自己太敏感，不打算抱怨了。站在擦得一片光亮的地板上，他感到別人也許當他是笑話，其實他真正想抱怨的是這個，難怪只能保持沉默。²⁴⁰

由這段文字可看出鋼琴家對自己的判斷十分缺乏信心，而且雖然他確實偏好獨處，平常喜歡有格調、高品質的生活方式，但是面對著他認為庸俗而不想搭理的人群，這位「藝術家」卻又那麼在意他們對自己的看法。鋼琴家的「高品味」、身著名牌服飾等特質彷彿是作者的嘲諷：從飯店經理的發言可以得知這位鋼琴家根本是這裡的「老客人」、而且「每次都是嘴巴抱怨而已」；如果真的是那麼「高格調」、「有堅持」，那為何要一而再、再而三地選擇在這座三流假貨充斥，服務態度又差的飯店落腳？為什麼每次都只是嘴巴抱怨而已？是不是他擔心如果他真的貫徹原本的主張退房抗議，只會落得像〈說教〉的牟教授那樣，被人視為「笑話」、「瘋子」而避之唯恐不及？不論是〈非常非常討厭的

²⁴⁰ 黃國峻，〈威尼斯大飯店〉《是或一點也不》，頁 113-114

人〉中的陳老師，或是〈威尼斯大飯店〉中那位鋼琴家，兩人都自認比周遭的人們要更加高尚／有道德，卻總是怕被他人排擠而「委屈」自己依照大眾的標準來行事。在兩個故事的結尾，陳老師終究還是繼續維持他虛偽客套的作風²⁴¹，自命清高的鋼琴家也拜倒在他原本不屑一顧的拜金女裙下²⁴²，兩人都選擇放棄原則而「從俗」，只有這樣才有可能和他人連結，而不至於落入像〈說教〉牟教授那樣被孤立的悲慘境地。

黃國峻處理這類題材之時，大多將角色們的「理想」塑造得有些浮誇不實，對角色們最後壓抑自身道德標準以獲得他人接受的選擇則不加以譴責。這讓人想起紀伯倫（Khalil Gibran）所寫的一個故事。故事大意是說，從前有個王國，國王既有智慧又有威嚴，一向十分受人民敬愛。有一天，一個女巫在全王國裡唯一的一口井裡下了毒，喝了井水的人就會變成瘋子。全國人民都因為喝了井水而發瘋，唯有國王和御前大臣沒喝而得保神智正常；但此時人民卻開始認為他們的國王和大臣發瘋了，決定要推翻這個瘋國王。當晚，國王命令御前大臣和他一起喝下井水，隔天舉國歡騰，因為他們的統治者終於又恢復理智了。²⁴³這故事的名字叫「明智的國王」，一般人因為瘋子「不正常」而對他們產生恐懼排斥，但是在絕大多數人都是瘋子的情況下，瘋狂成了「正常」。從有理智者的角度來看似乎不應該「自甘墮落」地放棄理智，可是國王和大臣維持神智清醒使得人民擔憂畏懼，他們發瘋後王國反倒恢復了安樂；如果維持理智的結果只是造成群體中的不安和紛爭，那麼在眾人皆醉的時候保持清醒又有什麼好處呢？黃國峻透過那名鋼琴家表達的或許就是這個疑問：如果變得和他人一樣瘋（放棄理想原則），就能和別人一樣「玩得挺開心」，唯一的抱怨者消失了，再也沒有人對任何事情「不滿」，自己會和大家一樣快樂，也不用再擔心被人當成笑話。那麼，放棄原則又有什麼不好呢？

前面曾經提過，黃國峻筆下是非善惡的界線顯得曖昧，而他也在作品中設定了各種情況對真誠與虛偽的主題進行思考辯證。然而我們可以看出，在這過程中他並沒有真的

²⁴¹ 黃國峻，〈五段小故事·非常非常討厭的人〉《是或一點也不》，頁 134

²⁴² 黃國峻，〈威尼斯大飯店〉《是或一點也不》，頁 124

²⁴³ 紀伯倫，〈明智的國王〉《紀伯倫全集·第三卷》，冰心 等譯（台北：遠流，2004），頁 27

對「真誠」或「善」的價值產生過懷疑。〈說教〉中他提出，在未親身體驗過箇中甘苦的狀況下的「高尚」主張，可能因理想與實踐能力間的落差而造就出「虛偽」，這質疑的是「唱高調」的真誠性；〈盲目地注視〉中亞大的丈夫或〈度外〉那個早年享受過榮華富貴的「師父」，他們有保持「清高」的餘裕恐怕是建立在並非由他們個人努力所掙得的命運優勢上，這樣的他們是否有權去責怪那些境遇不如己之人不像他們一樣清高？作者沒有質疑禁慾修行、堅守教規祖規等行徑本身的「善」；他質疑的是，用自己「善」的標準去要求、評量他人是否公平合理？若答案是否定的，做出這種不公平不合理的行為還能算是「善」嗎？在那些真誠與虛偽的辯證之中，他所掙扎的是：到底是否應該要容忍虛偽？更確切地說，他一直努力地嘗試從各種不同的角度來思考，為的就是想要說服自己「虛偽」確實有其正當性。〈威尼斯大飯店〉中出現的「虛偽」沒有嚴重到讓人覺得構成道德上的瑕疵，作者又特別強調它的「實際」性。我們可以把李先生的行為和〈說教〉的牟教授互相對照：牟教授到處宣講的那些並非失去理智者的胡言亂語，而是完全合乎邏輯的「大道理」，到處對人說教的舉動也是出自替對方著想的好意：「我是真心要把人生經驗傳授給你們，等你們年老要後悔就來不及了」²⁴⁴，但是從其他人角度來看，即使牟教授所說的一切都是真知灼見，他依然只是個造成他人困擾、不合時宜的「瘋子」；而李先生頑固地一一「指正」名為「威尼斯大飯店」的飯店所在地不真的是威尼斯、飯店中以「義大利船夫」身分表演者的真面目只是個打工的學生，相對於李太太順應情勢裝傻以苦中作樂的努力，他堅持「真理」的行為不僅不切實際，甚至讓人覺得根本就是無理取鬧。而我們也能夠從〈非常非常討厭的人〉陳老師異常的怒氣和〈威尼斯大飯店〉鋼琴家的矛盾行為中看出作者努力說服自己接受「虛偽」的理由：不願意「孤獨」。當「舉世皆濁」，想保持「清」就注定了要孤獨。不肯放棄對「真誠」的堅持就是自外於群眾，無法和任何人連結；無法和他人連結，就只能繼續漂浮於所有情景之外，永遠無法尋得他渴望的那種有所歸屬的安定踏實感。

²⁴⁴ 黃國峻，〈五段小故事·說教〉《是或一點也不》，頁 135

第二節 對「改變」的追求和保留

(一)「改變」意識的成形

必須再次強調，黃國峻對「孤獨」與否的定義的標準並非個體於物理層面是否單獨存在，而是和他人的「連結」關係；所謂的「連結」也不是指經由血緣或社會規範形成的相互關係，更近似於價值觀的共享。例如〈歸寧〉的安妮即未能因為和父母的血緣或和丈夫的婚姻關係而獲得「歸屬感」，〈度外〉中能全心信奉某種「經典」的父親則因為有確切穩定的價值觀而有其可歸屬的群體，充滿自信與安定感；因此，要和人群產生連結，關鍵在於「價值觀」。本章開頭曾提及，由黃國峻不同時期作品關懷主題的轉變可以看見他向社會人群逐漸邁進的努力痕跡：《度外》時期，他對漂浮流蕩不得安寧的現狀焦慮厭煩，對「連結」懷抱憧憬卻還不太有實行的概念；之後他開始試著將憧憬化為實際行動，卻面臨了難以接受社會主流價值觀的障礙。如果想擺脫毫無歸屬、無法和他人連結的困境，那就必須改變自己的價值觀。倘若堅持「真誠」就必須像瘋人國清醒的國王和大臣一樣孤單地和所有國民隔絕，那麼是不是該乾脆跟他們一起變成瘋子呢？於是，基於對「連結」的熱切渴望，黃國峻開始進行一連串對於「是否應該改變」的思考辯證。考慮進行「改變」是因為想達成「連結」的目標，但是既然他所追求的連結必須繫於價值觀的共有，必須進行的改變就不只是「容忍」自己原本不贊同的事物這麼簡單，而是要「認同」自己原本不贊同的事物。這種結構十分類似第二章討論憂鬱症患者對於治療的情結，價值觀的大幅改變就像是要讓一個「他者」來取代目前的「自我」，必然會產生遲疑、抗拒的心態。也因此，黃國峻作品中的「改變」常呈現出負面，或者是與理性（自我）對立的傾向。說到與理性對立，就會想起黃國峻「騎士與馬」比喻中，頭腦（理性）與肉體的對立姿態。而對黃來說，不只「肉體欲望」，連「連結欲望」和「改變」的概念也被放在與「理性」對立的位置：想滿足「連結欲望」就必須「改變」，而「改變」會威脅到目前自我（理性）的存在，因此黃國峻的作品中常可見到連結欲望、改變和肉體生理性（physical body）三者互相指涉，並且這三者也總是和「理性」（或《水

門的洞口》中的「靈性」) 衝突對立。

《度外》時期作品中的連結欲多停留在「憧憬」的階段，通常顯得較模糊而漫無目的。〈歸寧〉的安妮因為想回家而出門、〈度外〉的少年雖然不明白那些經典有何優秀之處，卻仍「想要」信仰它們，這些行為表現出一種違反邏輯理性的「欲望」，但還不是很強烈。然而當黃國峻實際開始「追求」連結，與社會連結的渴望就必須與他對人性醜惡面的排斥感對抗，這份「欲望」的強度也逐漸表現出來。當「阻力」增強，那份社會連結欲望的「非理性／強迫感」也就越為明確；《盲目地注視》以降，作者開始以肉體性欲的「生理性」來暗喻這種連結欲望不由理性控制的特質（關於「性行為」和「連結」的暗喻關係將在第三節進行更詳細的討論）。而我們也將發現，他作品中「理性」與「真誠」的概念經常是連在一起的，而「欲望（肉體／肉欲）」則與「虛偽」和「連結」相連。隨著欲望程度的增強，角色們表現出的「連結欲望」不止單純地違反邏輯，甚至顯現出「違背良知」的傾向。〈盲目地注視〉中的男人們為了獲得和女人性交的機會，對神聖戒律陽奉陰違，被亞大的丈夫批判「不真誠」；陳老師平常對虛偽作風切齒痛恨，可是一旦實際有賓客上門或參加社交聚會，他仍因渴望讚美、無法忍受孤獨而自願成為那些面目可憎的虛偽者之一；林建銘一度熱切地追求「靈性」（以伊芳為象徵），認為「他現在已經不能接受自己去找賣淫的女人這種事了」，厭倦了嫖妓後那種「白費一切、被略奪、擺佈、愚弄，彷彿掉入一個陷阱裡，等抽身後才發現什麼都沒有得到」²⁴⁵的空虛感，後來卻仍因難以忍耐那種「漂浮於所有情景之外」的狀態，再度去召妓……以上的例子可說是屈服於自己連結的欲望而選擇了「改變」，但是這些改變不是為了追求肉慾而放棄靈性，就是做出自己鄙視之行為的道德墮落，都是背叛自身理性（自我）的行為。然而如上一節提過的，黃國峻書寫這些「為連結而改變」的主題，不是為了表達他對社會亂象、人性黑暗的批判。他對自己所書寫的現象／問題從無絕對的道德評斷，他的創作是他充滿猶疑和迷惘的思辯過程，為了追求連結而（做出負向的）改變究竟是對是錯？

²⁴⁵ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 132

〈盡棄〉²⁴⁶雖然仍在無根者無所適從的主題上著墨不少，但已經從之前的單純感受到困境，進展到具體描繪出困境形成的理由：缺乏中軸的心理狀態導致個體無法和社群連結。〈馴控〉²⁴⁷一篇更能看出作者對「社會連結」的態度不再像《度外》時期那樣僅是對歸屬感懷抱「憧憬」，已開始思考將憧憬「實現」的方法，踏上《盲目地注視》時期探索「改變」可能性的路途：一個茫然無重心、找不到目標以致生命空轉的角色，熱烈地追求「改變」。主角王老先生開了一家小店，雖然他自己宣稱那是一家「學生用品店」，但是他卻永遠無法打定主意到底該賣些什麼，以至於把店弄成了四不像：

店裡什麼雜貨都找得到，有食品、工具、衣服、書籍，甚至還有樂器和天竺鼠。也沒錯，本來學生需要的物品種類就很雜，學美術需要多少東西？學科學又能省略什麼器具？戶外課不用幾樣基本材料嗎？於是他拿不定主意，一陣子賣起玩具，隔一陣子又認為零食才是長久之計。等到幾天後有人來問有沒有羽毛球時，又馬上對一箱箱零食望而生厭。²⁴⁸

上次來還是家書店，這次想來買書卻發現它已成了球類專賣店，變來變去的結果反而害得顧客老是撲空，最後就很少有人再上門光顧。王老先生的生活也陷入了谷底：「現在他完全沒錢財了，有的只是這一屋子混亂的雜貨。什麼東西確實在哪他不知道，甚至自己有什麼沒什麼也不清楚，最後乾脆連門也不開了」²⁴⁹。王老先生處事優柔寡斷，一旦做了決定又馬上反悔變卦，無法堅持到底。他不是不努力，但缺乏方向的努力最後只落得一場空。這正是《度外》那些「無根」角色們面臨的困境，但是〈馴控〉已出現明確且強烈「尋求改變」的意願。故事開頭敘述這個老人總是在修一部「永遠也修不好」的老時鐘：「鐘錶的機件發條是組織很複雜而嚴密的，所有連接和位置都是有道理且不能變更的，一但試著去明白就會入迷」²⁵⁰。而目睹那個女孩施展「馴獸術」之後，王老先生深受吸引，忽然對眼前的一切感到極度厭煩：

²⁴⁶ 黃國峻，〈盡棄〉《盲目地注視》

²⁴⁷ 黃國峻，〈馴控〉《盲目地注視》

²⁴⁸ 同上，頁 13

²⁴⁹ 同上，頁 14

²⁵⁰ 同上，頁 13

這時他忽然覺得那具老時鐘太可恨了，甚至包括整間店，這些物品佔走了他太多時光，可恨到想放把火燒掉。不知道為什麼，此刻他最想做的唯一一件事，就是學那門奇術，他願意付出一切去學，盲目到一點也沒設想會了馴獸術有什麼用，要去做什麼。²⁵¹

有著固定條理規律的鐘錶是合乎理性的，女孩的法術則是神祕、無法用理性解釋的；王老先生學習馴獸術的欲望不僅不合乎理性邏輯（學了沒有用處），完全沒先考慮行為後果就行動，更讓這個欲望顯得像是一種生理性的本能，從一開始就不在理性管轄之內；他拋棄自己向來的原則，為的就是想要「改變」：「他不曾如此具有決斷力，幾乎是毫不考慮就直接行動，好像瞬間輕易就變成另一個人，是什麼樣的人不重要，重要的是他可以透過此舉擺脫原本老舊的那個自己。」²⁵²在黃國峻的敘述中，改變將導致的結果是全然「未知」的，他並沒有樂觀地相信改變一定會帶來好的結果，從「盲目」這個形容詞看來，作者多半還認為選擇改變頗為不智，但即使如此他還是想要「改變」。這份「盲目」展現出黃國峻對「改變」的渴望，也就是他對和人「連結」、投入社會人群渴望的熱烈程度。

（二）對「失控」的不安

然而黃國峻對於「改變」的心情是矛盾的。《盲目地注視》一書中「改變欲望」固然處處可見，對那份欲望的不信任感卻也總是伴隨著出現。作者以不受理性控制的肉體欲望來暗喻改變欲望，一方面顯示出欲望的強度，一方面也顯現出他的擔憂：身為「萬物之靈」的人類，理性的力量應該要凌駕於肉體欲求之上，要是讓肉慾拖著走豈不是和禽獸沒什麼分別？那麼，如果順從這個同樣違背理性的改變欲望，會不會像追隨肉體欲望一樣也是一種墮落？不僅如此，改變將把他引領至一個無法以理智蠡測、一切都無法「掌控」的陌生世界，無邊無際的未知令人深深地感到不安。我們能夠從他的許多作品

²⁵¹ 黃國峻，〈馴控〉《盲目地注視》，頁 15-16

²⁵² 同上，頁 20

中看出這種不安戒懼的端倪：〈馴控〉、〈一隻貓頭鷹與他〉²⁵³、〈獸行〉²⁵⁴等篇中都出現了人類角色「獸化」的概念，而〈盲目地注視〉中引發一切翻天覆地改變的理由也都是起源於性交的欲望。黃國峻渴望改變，卻又抱持強烈的疑慮，並沒有樂觀的認為改變就一定能帶來正面的結果，說不定還正好相反：〈馴控〉的主角不僅因偷竊被捕，結尾更被毒蛇咬了一口，生死未卜；〈盲目地注視〉毀壞規範的男人們全部死於痛苦而致命的性病；〈一隻貓頭鷹與他〉的主角變成鳥後被迫逃離家園，〈盡棄〉的主角因不小心打擾了一對幽會的年輕情侶，被脾氣暴躁的年輕人以匕首刺入腹部身亡……以上這些例子值得做較詳細的文本分析，以檢視作者在認為「改變」無可避免的同時，又對它憂懼不安的現象。

〈盲目地注視〉敘述傳說中海上有兩座島嶼，分別稱為男島和女島。島上的人們都是信奉上帝的基督徒，男人都住在男島，婦女和未滿十二歲的男童則居住於女島。每年三月男島的人們會乘船到女島上和妻女相會，但是三個月後就必須再返回男島，因此他們的夫妻每年只有三個月的時間能在一起。一天晚上，海盜突襲女島，將絕大多數的女性抓去準備當成奴隸販賣。只有七個女人成功逃到了男島。為了保護這些碩果僅存的女人，男人們騰出一間大空屋，將幾個女人安置在內，屋子周圍劃了一條界線，裡面的人不能出來，外面的人也不能進去，必須依靠每天負責運送餐時的人傳遞信息，此外就只有女人們的家人可以在特定的時候與她們一起外出活動；後來又為了增加女性人口，而允許已結婚的女性晚上與丈夫同房。同時，族長派出一支隊伍前往五百哩外的大島向總主教報告這個事件，然而當遠航隊伍終於歸來，卻發現有數名船員受到外頭多彩生活的吸引，決定留在當地不回來了。隨著日子過去，落單的男性越來越難以忍受孤寂苦悶，有人私下和海盜達成協議，偷偷買來一個妓女做為少數人的禁嚮；島上也逐漸形成一股反對族長保守作風的勢力，各種違反規定的行為越來越明目張膽，族長對此痛心疾首卻又無能為力，只能選擇裝聾作啞。最後，居然有兩個男人強姦了族裡的女性。這原本是

²⁵³ 黃國峻，〈一隻貓頭鷹與他〉《盲目地注視》

²⁵⁴ 黃國峻，〈獸行〉《盲目地注視》

島上的首項大罪，但反對派首領為了奪權，硬是將這罪行美化為「極致的情操」以挑撥群眾；在衝突的最高潮，族長忽然站出來宣布放棄統治權，並將帶著保守派搬到女島上居住，任由男島這些人過他們想過的生活，兩方從此斷絕往來。決裂不久後，男島上就爆發了嚴重的性傳染病，島上的人們全部染病死亡；而許多年後，無法留下後代的女島居民也都死了，兩座島從此成為無人的荒島。

為了討論作者對「改變」的矛盾，必須先理解本篇中理性與肉體欲望的對立結構。很明顯地，這篇作品中代表「理性」位置的是男女島族人的基督教信仰，族人不但以它為基準建立社會生活規範，也把它拿來當作否定、對抗各種欲望的工具；故事中描述，女島在這次遭海盜襲擊之前就已發生過數次重大危機，雖然每次危機都會激起人們反對隔離制度的意識，但戒律傳統是絕對不容變更的，甚至連折衷的主張——讓男女分住島的南北兩端，中間以城牆隔開——都被視為罪惡：

族裡長輩認為貪圖方便就是墮落，所有反隔離的主張都是肇因於無法克制異性的吸引，人一得到滿足與幸福，就會接納罪惡，……生活的唯一狀態就只是刻苦忍耐，向神祈禱。²⁵⁵

族人的傳統價值觀以純粹的精神（靈性）為尊、極度貶抑肉體欲求，對既有規條的盲目崇拜也導致精神層面的壓抑，對規條的任何意見都成為私欲的表現，島上的保守風氣使得「沒人敢公開談論心中真正的看法」，改變自然也難以發生，直到女島遭難、遠航隊和外界的接觸，才出現了改變的契機；它們刺激、助長了族人一向刻意壓抑的欲望，開始對規範和理智進行反撲，終於造成了天翻地覆的改變，而遠征隊船員叛逃的消息就是牽動這場山崩的第一顆小石頭：當遠航隊來到索哥德拉島，當地居民認為這些船員會帶來惡運，於是施行「邪術」驅趕他們，又對他們沿路咒罵，自由奔放的行為讓船員又害怕又著迷：

侍衛雖然心中恐懼，但是對他們可以如此隨便表露自己情緒的行徑，感到非常訝

²⁵⁵ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》，頁 67

異，他看見那種暢快的叫囂，男女混雜在一起的畫面，這完全是沒見過的，原來人可以這樣……他甚至不懂這種氣氛叫什麼。²⁵⁶

在身為基督徒的船員眼中，那些異教徒不懂得神的「真理」，施行「邪術」更是野蠻的行為，男女雜處也顯示他們沒有為了追求靈性而抑制肉體欲望；這些居民是非理性的、肉慾的。但是相對於男女島族人的刻苦壓抑，那些人卻是那麼自由暢快，這在男女島艱刻的生活中是絕對無法獲得的。最早「叛逃」的船員相信那場颶風是異教徒「邪術」的力量，但他的反應卻不是想盡早離開這個邪門的地方，反而主動要求留下來成為當地的一份子。發現「原來人可以這樣」之後，他決定拋棄基督徒的「理性／靈性」價值觀，選擇了異教代表的不可知的、解放的生活。於是，當遠航隊繼續來到信奉回教、貿易繁盛的木骨都束島，又有四名船員受到當地多彩的風土民情、豐富的物資吸引，主動提出要留在這個和舊生活「完全是另一個世界」的地方。

這是男女島族的社會第一次產生自發性的改變。值得注意的是，作者在敘述船員們的叛離之時，兩次都強調了當地的宗教信仰是「異教」的；第一個叛逃者震撼於索哥德拉島上「邪術」威力而加入當地傳統宗教固然沒有疑問，但是吸引第二批叛逃者留在木骨都束島上的是它豐饒的物資和文化，當地的宗教信仰和劇情並無關聯。作者特意指出當地是個充滿穆斯林的非基督教地區，乃是為了彰顯出，這些背叛船員所選擇的「改變」，都具有為了欲望（男女雜處、豐富的物質生活）而放棄理性（基督教信仰）的性質。女島遭難後，族裡唯二兩個妻子存活的男人成了特權階級，其他男性族人都必須眼睜睜地看著他們自由地與妻子同房，連想要像過去徹底隔離時那樣眼不見為淨都不可得。這些放棄理智擁抱欲望的故事傳回男島上，刺激了許多無伴的男性族人，對女性的「欲望」逐漸壓過了精神性：「他們發現身旁全部都是男人，見到聽到和撞到的，都是這個重複的單一性別，一種飽厭的感覺不消退地阻擋在每一條精神所通行的道路上。」²⁵⁷對於男女島族人陷入的困境，作者顯然同意「改變」是有必要的：「總不能坐視親族的絕滅，

²⁵⁶ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》，頁 77

²⁵⁷ 同上，頁 79

為了長久的延續，有時候不免要調整一下原則，這是特殊的時期，要不是曾遭到太特殊的侵略，沒有人願意去違反常規，並且接受現狀的異常。」²⁵⁸反對隔離制度的表妹也認為不該繼續固守成規：「長期的特殊就不叫特殊了，這叫新的正常、新的自然，拒絕它妳就沒有生活的場地。我並不想回到從前妳所謂的正常生活，我也不一定喜歡新的環境，但躲著就不對。」²⁵⁹但是，這股激發改變的動力（肉欲）卻不受控制地把情況帶往負面的方向：向海盜交易並私藏妓女、鼓吹族人自相殘殺以減少競爭對手等等。而當隔離制度崩塌，女人們雖然選擇走出女屋，但也採取了折衷的方式：外出時以寬長的布巾包裹住全身，不讓女性的體態和面貌在男人面前顯露出來，然而卻還是有兩名男性族人不顧一切地強姦了走在路上的女人。這個悲劇表露出作者對「改變」的不安：固有的規律一旦被打破，即使有意以理性緩衝協調，衝過頭的欲望卻無法控制。

從〈一隻貓頭鷹與他〉也可以看見同樣的憂慮。主角因為某種突發的疾病而感受到劇烈的肉體痛苦，這時他身邊忽然出現一個神祕人影，提供一種解脫方式：和他人交換身體，讓其他人來承受他的病痛。急著脫離疼痛的主角在倉促之間選上了自己飼養的貓頭鷹，結果痛苦真的消失了：他在貓頭鷹健康的軀體中，貓頭鷹的靈魂則在他的人類軀體中替他承受折磨。影子在消失前告訴他，等人類軀體痊癒之後，兩邊的靈魂就會再換回去，此時他終於查覺到自己做了多麼自私而瘋狂的決定，開始慌了：「他認為這樣的轉變是不對的，就算再痛也不可以用巫術般的奇異方法解決。」²⁶⁰有意思的是在這種處境之下，他的後悔不是針對匆促之下居然選擇了一隻鳥當頂替對象，而是認為不該以這種不合邏輯理性的方式來處理問題。而他雖然仍保有人類的心智，「改變」後的身軀卻讓他的「理性」完全無法發揮作用；他既擔憂自己人類的軀體狀況，也對讓貓頭鷹替自己受罪感到強烈愧疚，但是困在鳥類軀體中的他卻什麼都不能做：「他也因自己極大的同情無法實踐而感到苦悶，他現在的爪與翅，或是這一點喙嘴，都無法用來拿取東西照

²⁵⁸ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》，頁 81

²⁵⁹ 同上，頁 90

²⁶⁰ 黃國峻，〈一隻貓頭鷹與他〉《盲目地注視》，頁 50

顧牠。」²⁶¹而嘗試向父親表明自己身分卻失敗的片段，更是傳達出強烈的無力與絕望感：

他飛到桌上，急忙地用一隻爪子想夾著筆寫字，但是根本夾不穩，接著他又費力地用嘴和爪子打開了墨水瓶蓋，將翅膀尖伸去沾了些墨水，然後試著在桌面上寫字，他想寫「父」字，但是羽毛很軟，很難控制，寫不成便改畫個三角形，可是因為力量沒控制好，結果不小心就把墨水瓶打翻了，墨水流鋪過桌面的畫痕，還滴到地上。

父親轉頭過來看，瞪了一眼就隨手捉了一條毛巾扔過來，擊中了剛好要起飛逃走的兒子。父親用力地用大手掐起他，他完全不敢掙脫，只是輕輕地用爪尖，以規律的節拍點刺父親的手，點點停點——點點停點，父親在將他放入籠子的這過程中，是有些覺得奇怪，但是要緊的事當頭，根本不會去管這隻小鷹。²⁶²

「改變」之後的生活中理性變得無效，「獸性」的部分卻不斷被迫強化：當主角試著逃出屋子求救，鳥類的身體構造卻無法像過去那樣開啟門窗，最後他以喙啄破窗戶，飛到外面的世界；接著到身為人類時常光顧的店家偷取食物被發現，靠著翅膀高飛脫險；而父親不僅接收不到他嘗試用「人類的方式」傳達的訊息，還打算把他煮來當藥，逼得他不得不咬傷父親的手，遠遠逃離自己的家。這篇作品和〈盲目地注視〉有著共同的特徵：「改變」發生，這改變具有為滿足肉體需求而選擇放棄「理智」的性質，但也正因為那份驅動改變的力量是「非理性」的，人只能夠跟隨它，卻就無法「控制」它，不知道改變的結果將會把自己帶向何方，而就算對結果感到後悔也無能挽回。

〈盡棄〉這篇作品有一個很特殊的地方，王老先生腦部功能的退化不是他能控制的，因此他的境遇應該只是個無可奈何的悲劇，偏偏作者卻將小說的標題訂為「盡棄」；「盡棄」一詞帶有自己的主動放棄的意涵，似乎和當事人被動的失智互相矛盾，為什麼黃國峻要將當事人無能為力的生理疾病，寫成像是基於自主意志放棄理性？想弄清楚作者的真意，就必須回頭看前面的這一段：

²⁶¹ 黃國峻，〈一隻貓頭鷹與他〉《盲目地注視》，頁 56

²⁶² 同上，頁 57

這個自己是不可信的，他必須趕緊在心中成立一個臨時性的指揮所，專門處理目前他的危機。這個指揮者必須永遠清醒客觀，不被引誘走，要不被說服地存疑。這中心正努力運用目前所剩的理智，對自己百般叮嚀，審檢他的一舉一動，並復習著現有的常識，以確保它們每一條都安全存放腦子裡。這是他最後一塊自我的堡壘，絕不能棄守。²⁶³

主角王老先生努力地要將目前所有的理智常識留存在腦中，最後一塊自我的堡壘萬萬不能夠「棄守」。原來作者所謂「棄」的，是指（目前的）自我和理智。作者透過「盡棄」這個標題，將主動棄守理性的行為與不可抗拒的肉體疾病連在一起，似乎暗示著在他心目中，連結欲望的拉扯就如同肉體絕症般勢不可當，以至於他預期自己堅守理性的意志，終將無可避免地向連結欲望投降。

〈獸行〉則更具體地描寫出這種理性在欲望的催逼下岌岌可危的驚慌：一個少年努力用理性抵擋蠢動的欲望，但是又感覺到自己的理智即將棄守。作者用一扇門畫出界線，門內是理性（讀書），門外則是肉體欲望（吃飯），少年對於重覆往返於這兩者之間的生活感到厭膩：「該讀書了，再來是該吃飯了。於是頓時更厭惡起了這道介於兩者之間的大門。」²⁶⁴但那扇門並非理性和欲望協調訂下的和平界線，更像是理性這一方築來抵擋欲望大浪的堤防；少年不時感到那扇門的「不牢固」，並且持續承受著一股由外而來的壓力：

他覺得這門板似乎不堅牢得隨時都會倒壓過來，平貼於地面。而且似乎外頭有誰在按推著，力量雖大，但仍在承受得了的程度內，可是就快超過了，想必那碰的一聲，會像炮擊一樣嚇人。²⁶⁵

這篇作品也是作者將他對於順從欲望後可能導致的失控、再也無法回頭的恐懼感表現得最淺顯的一篇。「欲望」在這篇作品中化身為一頭壯碩的大黑熊，牠和少年的相對

²⁶³ 黃國峻，〈盡棄〉《盲目地注視》，頁 135

²⁶⁴ 黃國峻，〈獸行〉《盲目地注視》，頁 148

²⁶⁵ 同上，頁 147

關係就是作者在理性和欲望之間掙扎抵抗的具象搬演。讀者會發現，大黑熊從來沒有對少年表現出敵意，當少年狂暴地毆打牠，牠不只沒有反抗，甚至連一絲憤怒的表現都沒有。一般人面對大黑熊一定會感到恐懼，因為知道對方有能力輕易地殺死自己，即使目前看起來似乎沒有敵意，但是無法保證牠不會忽然暴起行兇，甚至牠無意的一個動作就可能讓人受到重傷；而對於自我（理性）來說，「欲望」就像這隻兇猛的巨獸，理性無法預測它會引致的行為，而一旦它採取行動，強大的力量也非理智能夠抵擋的。也就是說，「欲望」不見得是「惡」的，但它是一個極大的威脅。然而「欲望」的侵襲卻又是無法阻擋的，〈盡棄〉中肉體病症的隱喻也再次出現：「人怎麼單獨抵擋得了一頭大熊？這是否和患了疾病一樣是種不能違抗的壞運氣？」²⁶⁶但是，雖然這篇小說強烈地表達了對欲望的恐懼和不信任，卻也同樣指出「欲望」是一個完整生命不可切割的一部份；少年逃離黑熊後感到心虛：「這樣抽身走開，有點像是他這個扒手，要將自己從牠的口袋中偷拿走」²⁶⁷，成功脫逃的少年最後終於和欲望的威脅一刀兩斷，但此舉卻也讓他的世界開始失色：

記在他腦中的事，全部像去了子、醃了味的梅果乾，味道還在，但口感和氣氛上就是少了些撐起全貌的骨架。因此這時機無法讓他想起那個形象上有著尖銳的穿透力的女人，她的美貌絕不容記錄手法上的去子去皮，少年腦中沒有一個若放她進來不會感到難堪的乾淨整潔的迎賓室。「走開，這裡誰都不歡迎。」他對誰都要這麼說。²⁶⁸

摒除欲望、推開一切不夠「乾淨整潔」的東西，也就等於是主動推開所有人，將自己封閉於孤獨之中。黃國峻的「理性」恐懼連結欲望帶來的威脅，卻也認為堅守高尚理想就等於自己切斷和他人產生連結的機會，讓生命不僅孤獨而且蒼白。他對「改變」既渴望又恐懼，然而從他之後的《是或一點也不》可發現他終究還是選擇進行「改變」：他進行大量的真誠／虛偽辯證，從各種角度探討「虛偽」的實際性與必要性。這些自我

²⁶⁶ 黃國峻，〈獸行〉《盲目地注視》，頁 149

²⁶⁷ 同上，頁 155

²⁶⁸ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》，頁 156

說服就是他「改變」的努力，他已經決定即使必須擔負「失控」的風險，也要繼續向連結的目標邁進。

第三節 《水門的洞口》：連結的實踐與挫折

（一）靈、慾、心：理性與連結欲的拔河

《水門的洞口》是黃國峻的最後一部作品。這原本將是黃國峻的第一部長篇小說，遺憾的是作者在作品完成之前就已告別人世。故事描述男主角林建銘在分別象徵「靈性」、「實際」與「肉欲」的三名女性之間猶豫徘徊，無法抉擇。許多相關討論都曾指出，不論從書寫風格到內容劇情，《水門的洞口》都顯得比之前的作品要「落實」許多，陳國偉認為：「《水門的洞口》中所經歷的三種女性：靈性、肉慾及實際，對照著前兩者，似乎暗示著黃國峻創作關懷主軸位移的過程，《度外》、《盲目地注視》的哲學式思考，《是或一點也不》及《水門的洞口》開始對於人類如何處理慾望、想像愛情開始試圖探討。」²⁶⁹，也有人認為《水門的洞口》表現出作者企圖由愛情尋求救贖。這類將《水門的洞口》視為探討情欲之作的觀點十分普遍，但梁竣權指出，這部作品雖看似以愛情為主題，所碰觸討論的層面卻遠比單純的愛欲問題更深廣：

就情節的布置來說，愛情似乎是這部小說的主題，然而它並不只有愛情。小說不時推敲都市人心理和生理的各種問題：存在的疑惑、人際關係、孤獨、異性的渴望、性的渴望、婚姻……等。在小說的進行中，偶爾會出現作者對這些問題的見解。筆者以為這些是探索作者思想的重要線索，倘能結合作者以前的作品加以整合，或許可以拼湊出比較完整屬於作者個人的思想圖像。²⁷⁰

筆者認為《水門的洞口》無疑地呈現了情欲辯證的樣貌，但這並不表示作者的關懷主軸有所轉移。作品中對愛情和欲望的討論仍是承續黃國峻一路的創作脈絡，雖然表現

²⁶⁹ 陳國偉：〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉

²⁷⁰ 梁竣權：〈《水門的洞口》導讀〉，《水門的洞口》

形式略有變更、體系也發展得更加完整，作家探究的仍然是「連結」的主題。經過《度外》無根的空茫、《盲目地注視》對改變的不安，《是或一點也不》的自我辯證說服，《水門的洞口》則開始（紙上的）排演，處理一個平凡人在「靈性」、「肉慾」和「實際」中擺盪的矛盾；這些作品背後一直有著一個共通主題：連結的欲望。

黃國峻自己曾經表示，《水門的洞口》想表現一個平凡的男人在徘徊於三個分別代表「靈性」、「肉慾」及「實際」的女人間之時內心的衝突與差異²⁷¹；關於這三個概念和「連結的欲望」的關係，本章第二節已討論過黃國峻作品中「理性」與「肉體」對立的認知結構，並且因為他所追求的「連結」必須繫於「價值觀的共有」，想要連結則必須放棄目前的自我（理性），結果導致「連結的欲望」和「理性」互相敵對的關係，並在此認知架構下發展出以同樣和理性有對立關係的「肉體欲望」來象徵「連結欲望」的創作手法。若按黃國峻的連結邏輯，則《水門的洞口》中的林建銘在靈性、肉慾與實際之間的徘徊，也就是作者徘徊在「維持固有自我」和「改變以達成連結欲望」之間的象徵。用「靈性」代表精神性理想（理性）的作法《水門的洞口》並非首例²⁷²，如〈盲目地注視〉中男女島族人的基督教信仰、〈詳夢〉²⁷³中大僧的佛教信仰都是如此；《水門的洞口》中的「靈性」概念雖然不是以宗教信仰的姿態出現，但是從文本中林建銘對它「近乎崇拜」，認為它「就像可敬可畏的神」、期待能「得到天啟式的醒悟」等敘述觀之，顯然具有和宗教信仰極為相近的性質；除此之外，《水門》中的「靈性」也和之前作品中的「理性」一樣，具有絕對性、孤獨等特質，和「連結」的目標互相排斥。

至於「實際」可說是到了《水門的洞口》中才首次明確成形的概念，筆者認為「實際」的出現乃是作者朝著「進入社會」目標持續邁進的重要證據之一：林建銘未能真正順應「實際」，他對必須委曲求全的現實（陳怡君）並不滿意，這導致了他的「性無能」，

²⁷¹ 鄭栗兒：〈編輯前言〉，《水門的洞口》

²⁷² 黃國峻在《水門的洞口》前的作品思想架構為「理想」與「肉慾」的二元對立，「理想」以「理性」或「靈性」象徵，兩者有混同不分的現象。《水門》出現「理想」和「肉慾」折衷的「實際」概念，開始專以「靈性」來象徵「理想」，「理性」象徵「實際」。見本文頁 98-99

²⁷³ 黃國峻，〈詳夢〉《是或一點也不》

最後也因此沒能和陳怡君在一起。這個現象反映出，作者已經在試著「改變」，卻仍有力不從心的困擾。為了達成連結，他必須要能「認同」自己原本不願接受的事物；遺憾的是價值觀的轉變並非光憑意願和努力就能夠實現，林建銘和不完美的陳怡君交往，但是他既沒有真正喜歡上她，又對自己只能擁有這樣的女人而不滿足，於是無法對陳怡君投注情感而出現「性無能」問題，無法順利進行性行為，這正如作者雖然努力地想接受現實的不完美，但是眼下還只能「容忍」無法真正地「認同」，也因此無法達到真正的「連結」。小說中分別以陳怡君、伊芳（楊施）、妓女象徵「實際」、「靈性」和「肉慾」，男主角在這三者間的徘徊擺盪並非單純的茫然不知所措，而是他不斷嘗試與受挫、在理性與連結欲兩種力量雙方勢力消長作用的結果。以下欲就文本中對三者的形象塑造以及她們與林建銘之間的關係性，探討作者持續在堅持原本自我和順從連結欲望之間搖擺掙扎的矛盾。

1. 實際：接受不如理想的現實

陳怡君是一個十分「實際」的角色。她雖然也有憧憬理想，卻認為「現實」更重要：「之前她好不容易才領悟到，興趣不必太過執迷，實際生活上遇到的問題才重要，……也可以說，有一點認清到，其實自己很平庸，不應該好高騖遠，嚮往了那麼久的一個目標，很可能到頭來一點也不適合自己，真是白忙了一場」²⁷⁴。如果說林建銘的憧憬象徵是「伊芳」，陳怡君的憧憬象徵就是「外國（歐美先進國家）」事物，由於從小週遭長輩的觀念灌輸，陳怡君對「外國」總是有份嚮往；她曾經向法國老師學過芭蕾舞，但是不了了之，她又曾向一個茱麗亞音樂學院畢業的聲樂老師學唱義大利歌曲，苦練了半年，得到的評語卻是：發音和所有的小細節都很完美，但就是缺乏那種「真正義大利人的味道」。這使人想起林建銘對她外貌的觀感：「這個比他小一歲的女人臉孔長得並不漂亮，但是皮膚白細，身材好看，可以說是『後天』盡了全力，他想這遠比先天佔有優勢的人更可敬」²⁷⁵；她在後天盡了極大的努力，這樣的精神是可敬的，但是她天生沒有一張美

²⁷⁴ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 38

²⁷⁵ 同上，頁 29

麗的臉孔，所以就是沒辦法像楊施一樣成為處處吸引人目光的美人。相對於林建銘的心有不甘，陳怡君倒是很乾脆地接受了現實：「於是繼芭蕾舞之後，她又放棄了聲樂練習，遺憾自己不懂西方，或者說，她所想像的西方一點也不正確。」²⁷⁶她不但停止了所有「外國化」的練習，內心也接受了自己不屬於那個地方，不再眷戀搖擺。

陳怡君和林建銘同樣都在尋求「改變」，不同的是，陳怡君尋求的改變是想由好高騖遠回到腳踏實地，而不是如林建銘那樣心猿意馬，始終下不了決心。陳怡君過去一向只喜歡有學問和社會地位的人，她的前夫就是個留美的幼兒教育家，個性幽默激進，但後來為了一個大膽搶眼的女孩離開了她。在幾次交往失敗後，陳怡君選上了林建銘這個既沒有學問也沒有社會地位，外表瘦小不起眼的中年男子。她發現自己和他在一起是為了追求「改變」：「這是個新的開始，像一本新買的筆記簿，任何人都期望能有這樣的機會，作一個改變」。²⁷⁷選擇林建銘則是因為他是陳怡君所認識的人之中最「正常」、「平凡」的一個。和林建銘的交往是一件她認為該做的事，而不是她渴望做的事。在這段關係當中，她不真正需要林建銘，也不認為林建銘真的喜歡自己，但她坦然接受不完美的現實，不像林建銘那樣一直心存遺憾，因自己無法像其他人那樣得到年輕女孩的青睞而不滿：

從某方面來說，她的選擇並沒有太大的意義，「喜不喜歡」更是一個幼稚、不切實際的依據，就像一個空洞的口號或誓言。這個發現雖然讓人有點沮喪，但同時也給她一種全然的放鬆，她需要這個發現，讓她暢然呼吸，漠視得失。甚至因此可以接受各種可能，如同登上幾十層的高樓，腳再也踩不到遠遠的地面，底層不管什麼樣混亂，全都渺小得有趣。²⁷⁸

另一方面，林建銘也從未對陳怡君抱持過熱情；即使在交往中，他對她的態度也一直都非常地「實際」，他從不刻意討好、迎合她，偶爾跑到她家吃飯、一起沉默地看看電視，兩人的關係「有時好像主僕，又像同事」²⁷⁹，沒有任何特別的喜悅或激情。象徵

²⁷⁶ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 108

²⁷⁷ 同上，頁 33-34

²⁷⁸ 同上，頁 66-67

²⁷⁹ 同上，頁 35

林建銘「理想」的楊施年輕貌美又有魅力：「一個年輕的女孩子，身材高挑，長相很迷人，走到哪總是吸引每個人注意」²⁸⁰，陳怡君雖然有良好的性格，卻不美貌也不年輕。在林建銘眼中，陳怡君「可敬」卻沒有真正的吸引力，只是個可以一起過生活的人：

陳怡君不是他會全心全意喜歡的那種女人，這件事很重要，因為個性雖然很好(只能簡單這樣說)，但老舊的身體畢竟不如年輕的那樣吸引人，即使那個身體裡是個個性很好的女人。她只是個眼前暫時能先得到的替代品，不是最讓他渴望得到的。²⁸¹

在他心目中陳怡君只是個「暫時」的「替代品」，也就是說他並未真正「接受」自己不盡滿意的東西，於是他在性無能風波後索性和陳怡君分手，轉而踏上追逐「伊芳」之路。

2. 靈性：將人領往孤獨的美麗幻影

象徵靈性／理想的，是由明艷動人的劇團女演員楊施所飾演的「伊芳」。對於林建銘而言，戲劇給他的是虛幻、非現實的感受，和劇團相關的一切也都帶有「脫離現實」的性質；他不只在觀劇時覺得自己「好像被推送到現實時間之外」²⁸²，團員們在戲外的言談也讓他感到不可思議：「他不曉得人是會這樣說話的，但這正好又符合他對於這個小團體的想像，好像再不可思議的事發生，在這個地方都是理所當然的」²⁸³。「伊芳」更是最非現實的代表：這個角色出自一齣「風格殘酷病態，充滿幻想」的舞台劇，內容描述幾個獨立自主的西方女孩，相信「混血的人類長得最好看」而旅行世界各地，為了生下混血兒而和各種族的男人交媾，並將產下的孩子集中豢養，拿他們的照片開攝影展賺錢，甚至計畫等孩子有生育能力後再讓他們互相交媾，生出更多混血兒童。「伊芳」就是那群女孩中的領導人物，代表著特立獨行、藐視世間禁忌的生活態度，可說是在這齣

²⁸⁰ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 85

²⁸¹ 同上，頁 57

²⁸² 同上，頁 74

²⁸³ 同上，頁 87

劇情已十分離奇的戲碼中又最顛覆現實的角色：「林建銘從來沒有從這樣一個非現實的角度去看一個人過，好像這個女人只存在於虛假的舞台上，一點也不管外頭的現實是怎麼回事。」²⁸⁴一輩子在枯燥平凡的現實中打滾，和陳怡君的關係又遭逢挫敗，渴求改變的林建銘無意識中將「伊芳」當成了脫離現實飛升的希望。他心目中的「伊芳」早已不再是原來那個劇中角色，而是他自身理想的投射：「『伊芳』的扮相在他的印象中是最鮮明的，甚至更加美化，到了崇拜的地步。他把十幾年來的渴望，聚光照在那個女人的身影上。」²⁸⁵因此，當他得知自己再也見不到「伊芳」後大受打擊，因為失去她就等於必須回到柴米油鹽醬醋茶的單調現實：「他有一刻感到自己好像依然蹲在以前那個無聊的市場裡賣菜，每個人開口就是『多少錢』，不斷重複，不能逃走。」²⁸⁶而作者安排林建銘迷戀上伊芳而非女演員楊施，也在虛構角色與真實人物的對照中表現出林建銘所憧憬的「靈性」的虛幻性質。「伊芳」固然是常見的女性名字，但文本中「她」在林建銘心目中的意義和地位，不禁讓人想起〈蒹葭〉²⁸⁷詩「所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長」的意象：一個渴求卻又難以接近的理想。

林建銘心目中的伊芳不僅脫離現實，同時也是「與眾不同」的，然而「與眾不同」也就等同於「孤獨」。林建銘生活中所有和伊芳相關的部分都具有「孤獨」的性質：他第一次到「盧氏劇場」觀劇時就感覺到整個劇場是個小圈子，只有他是局外人：「開演前環顧四面，觀眾不過二十人，而且有些明顯還是自己人或朋友（有一個好像就是在舞廳發傳單的那個人），他覺得好像來到陌生人的家」。²⁸⁸在楊施離開劇團後，林建銘為了想更貼近「伊芳」就跟著劇團到櫟園當個雜工，然而他在動不動就口吐專有名詞的劇團員之間固然感覺格格不入，也無法在其他雇工身上找到認同，於是他開始想像他的「伊芳」必然也是孤獨的：

²⁸⁴ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 96

²⁸⁵ 同上，頁 105

²⁸⁶ 同上，頁 105

²⁸⁷ 《詩經·秦風》

²⁸⁸ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 76

他想到，伊芳一定就是因為與這些人不合，才會離開劇團，如此他便更不能接受那群人的舉止，聽信那些可恥的話語。他要為心目中完美的伊芳排斥他們，清掃出一條可以讓她無慮地跨步的路，所有的障礙都應為她移去，因為她有著不容變更的美貌，那是一記徹底的命令，除了順服，其餘的可能與發想都是醜惡的。總有一天能再見到她的，林建銘心想，這是一趟跟蹤，在她的後頭，那個身影是渺茫的，與無數類似的形體交錯，但只有她是統合者，一切生趣皆由來於此。²⁸⁹

「伊芳」有著「不容變更的美貌」，相對於充滿妥協讓步的不完美現實，理想是絕對的；但若想要貫徹理想的完美，就必須要排斥其他人，讓自己陷入孤獨。一直渴望連結的林建銘終究無法長期忍受這種「漂浮於所有情景之外」的處境，於是決定離開櫥園，回頭去找陳怡君。

3. 肉慾：絕症患者的止痛劑

故事最後出現的妓女代表了「肉慾」。當林建銘受不了櫥園的孤獨，想回頭和陳怡君在一起，卻發現她已經和別人交往；追求靈性和實際接連受挫，崩潰的林建銘終於忍不住再度找上了妓女。值得注意的是，雖然作者用妓女角色做為肉慾的象徵，這篇作品中的「肉慾」概念並不完全等於性慾；林建銘對陳怡君也有性慾，但卻只有對妓女發洩的欲望被視為「肉慾」。比較這兩者就會發現，作者對林建銘向陳怡君尋求性接觸的描寫完全沒有任何違背理性或墮落的暗示，但林建銘去找妓女則明顯地是違背自身原則的行為，召妓時使用的場所也汗穢不堪：「面前又髒又小的床幾乎塞了這裡一半的空間，沾滿了壁紙的污垢好像會隨著空氣吸入鼻喉裡，要不是有目的，絕對一刻也不會留在這個地方」²⁹⁰。和之前作品中的「肉慾」概念相較，《水門的洞口》中的「肉慾」概念不僅負面形象被強化，正當性也被降低。〈盲目地注視〉中打破男女分離制度除了單純的欲望外尚有維繫種族存續的理由、〈一隻貓頭鷹與他〉的主角因強烈的肉體痛苦而瀕死，荒謬的選擇多少也受到求生本能的影響、〈獸行〉中的欲望雖然深具威脅性卻沒有「惡」

²⁸⁹ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 134

²⁹⁰ 同上，頁 157-158

的形象，結尾更指出摒棄欲望則生命無法完整。然而《水門的洞口》中的肉慾卻只有汙穢、墮落的形象，缺乏把它「合理化」的敘述，這是由於此處的「肉慾」並非來自改變的欲望，而是為了逃避孤獨和「漂浮於所有情景之外」而暫時做出違背理性原則行為的「墮落」衝動。「改變」可能失控、把人帶往不可知的領域，但那無法預測的「可能性」也正是它令人期待之處；逃避卻是原地踏步，它沒有風險但也沒有希望，為它付出的一切在開始之前就已注定是白費。

和年輕時那段一廂情願的「初戀」不同，現在的林建銘非常清楚妓女能夠給他的只有肉體的接觸，缺乏情感交流的嫖妓行為無法真正解決他的孤獨，只會讓他在事後感覺更加空洞。純肉慾的行為無法產生任何「連結」，只能帶給他一點近似和他人連結的錯覺，儘管如此他還是忍不住去找妓女，因為這已經是此刻他所能夠獲得最接近「連結」的事物了。近乎飲鴆止渴的舉動顯示出他對「連結」需求的迫切：

他知道對這個女人來說，自己只是一個人體，無異於一匹動物園裡讓人刷擦身體的馬，沒有共通的語言。他知道這隻女人的手是理智無情的，是一個人全身最勞碌、最公有的部分，例如握手、試水溫，但終究還是隻女人的手²⁹¹

然而在向欲望屈服的同時，林建銘還是對自己無法掙脫其糾纏感到不甘：「難道自己不是已經厭棄了，難道自己損失還不夠？世上怎麼可能有一樣東西如此讓人永遠不會煩膩，又不是深刻的思想或經典」²⁹²，這句話可看出敘述者認為深刻的思想和經典才「應該」是讓人永遠不會煩膩的，也就是說，他仍然尊崇「靈性」的價值。問題是強烈的連結渴望讓他無法承受靈性之路的寂寞。他需要他人的「接納」，但那是孤獨、遠離人群的靈性之路上找不到的：「被接納的時候，他感到平靜，有能力控制意念，順利與人交談，顧慮到別人的感受。如果不是，一切便會反向圍剿他」²⁹³。在知道自己不再被陳怡君「接受」之後，崩潰的林建銘頓時感到「金錢飲食思想肉體等等所有過去一心想掙得

²⁹¹ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 154

²⁹² 同上，頁 168

²⁹³ 同上

的一切都不想要了」²⁹⁴，他找妓女不是為了尋求性慾的發洩，而是不顧一切地想要「被女人接受」，即使明知那只是用金錢換來的短暫的假象：「這種地方是可悲的人延活的藥物，這裡沒有第二種作用，沒有喜悅與滿足，只有垂死的人來獲得痛苦的減輕，止住淚水，找到可以依賴的東西。」²⁹⁵《水門的洞口》中的「肉慾」具有過去作品中所沒有的「空虛」、「無用」性質，而主角明知其無用卻還是帶著懊悔投向「肉慾」的舉動，更深刻地表現出作者在「理想」和「連結欲」拉扯之下進退不得的痛苦與矛盾：放不下對靈性的堅持導致無法接受不夠完美的「實際」，又放不下連結欲以致無法徹底全心追求靈性，兩頭落空之下只能透過無意義的「肉慾」宣洩來暫時麻醉連結欲折磨的痛楚。

（二）性愛與連結的指涉關係

在黃國峻的創作架構中，「理性」與「欲望」的概念一向是互相對立的，這兩個抽象概念有時會以「靈性」和「肉慾」的姿態出現在作品中，如〈盲目地注視〉中嚴格禁慾的基督教信仰和族人的各種肉慾；而在各式「肉慾」（進食的慾望、肉體免於疼痛的慾望、性欲等）之中，他又特別常選擇用「性欲」來表現，諸如〈盲目地注視〉中的男島族人對女人的渴望、〈獸行〉中代表欲望的黑熊總是在少年想起那名美麗女子時出現、〈共享〉²⁹⁶的老陳原本想「拯救」被哄騙去做妓女的萱妹脫離「火坑」，最後卻忍不住伸手去摸萱妹的胸部、〈詳夢〉中一向以清苦生活自傲的大僧，和借宿的女孩發生性關係之後兩人一同私奔……等等，而《水門的洞口》更是巧妙地運用「性」的概念，將「理性」－「現實」－「欲望」主題串成一線，讓主角在其上來回遊移。筆者以為黃國峻選擇用性欲來象徵他的「連結欲望」是有原因的：肉體性的欲望可以表現出他「連結欲望」不由理性控制，甚至和理智對立的特質，而性欲雖然是最基本的生理欲望之一，但在文明社會中，追求「性欲」的滿足卻容易讓人產生「不道德」、「墮落」的感受。性欲既有肉體欲望的強迫性，又不至於像食欲那樣是維持生命的必須條件，加上它常被視為不道

²⁹⁴ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 140

²⁹⁵ 同上，頁 167-168

²⁹⁶ 黃國峻，〈三則短篇·共享〉《是或一點也不》

德、放縱的，特別貼近連結欲望在他心目中「違反現有良知」、「和理性對立」的印象。

李文傳認為：「性無能，是個象徵，也是隱喻。它象徵著林建銘在現實愛情中肉慾與靈性的掙扎、拉扯，同時也是全書，甚至於黃國峻所有作品的慾望隱喻。林建銘圍著深層且永遠無法滿足的慾望悲傷。他無法擺脫，他的慾望是他人生的無奈何，禁止不了，放肆卻也無用。」²⁹⁷本節開頭曾指出黃國峻的作品具有共通的「連結欲望」主題，若由此角度來詮釋李文傳的這段話，黃國峻所有作品中的慾望，也是讓林建銘無法擺脫又無可奈何的慾望，就是作者的「連結欲望」。換句話說，林建銘的「性無能」即是「連結障礙」的象徵。林建銘有條件的「性無能」顯示單純的「性行為」並不能等於「連結」，「伴隨著感情的性」才是他所追求的真正連結：單純的性行為代表和他人的接觸、交往的客觀事實，而愛情則是精神層面上價值觀的認同／共有，必須同時滿足這兩個條件，才能算是真正的「連結」。由文本中曾經敘及他能夠自瀆、以及最後他去找妓女等部分可知林建銘的「性無能」並非生理機能方面的障礙。另外，雖然他面對陳怡君時會「性無能」，不牽涉到感情的性交易則沒有這個問題；當確定「感情」是關鍵因素，病根便可向上追溯到他過往那唯一一次「戀愛」的慘痛失敗：林建銘年輕時曾喜歡上一個其貌不揚的年輕妓女，幾乎每個星期都去光顧，他罔顧周圍的勸告對她投注了感情，甚至還在心中將她視為「自己的女人」，直到兩人雙雙染上性病他才終於醒悟，從此不再去找她。當時的林建銘不認為自己只是在花錢換取肉體的歡愉，他會約她一起看電影吃飯，一廂情願地陷在和對方「談戀愛」的幻想中，拒絕面對「自己的女人」會和其他男人上床的事實，直到性病無情地戳破戀愛的假象。林建銘追求的是一種「靈肉合一」的關係，而不只是肉慾的發洩，於是當他領悟「嫖妓」只能給予短暫的連結假象之後就不想再重蹈覆轍：「但是他現在已經不能接受自己去找賣淫的女人這種事了，他不想白費一切、被略奪、擺佈、愚弄，彷彿掉入一個陷阱裡，等抽身後才發現什麼都沒有得到」²⁹⁸。

那次「戀愛」的殘酷真相影響了林建銘付出情感的意願和能力，加上他年輕時家裡

²⁹⁷ 李文傳：《一種文體的完成？--試探黃國峻的小說文體》

²⁹⁸ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 132

一度累積了一小筆財產，卻因母親遭到詐騙，多年的辛苦積蓄一夕消失。從此他母親就變得冷漠寡言，總是一個人沉默地忙碌個不停，甚至「有一點像禽畜的模樣了，無法溝通」²⁹⁹；林建銘的母親和初戀的那名妓女是他生命中僅有的兩個「女人」，也是他試著付出最多情感的對象，但詐騙使得他和母親的溝通被阻斷，對那名妓女投注的戀愛想像也殘酷地破滅。他在客觀上喪失了付出情感的對象，在主觀上也因初戀悲慘結局抱有陰影，林建銘在這方面的態度變得十分消極，就像他在財產被騙光後半開玩笑地說的那句話：「早知道會被騙錢，之前就不用那麼努力工作」。³⁰⁰久而久之，林建銘對人付出感情、和人進行情感交流的能力就因為長期「遭禁制而荒廢」。由於他渴望的是在性交的時刻之外也能持續維持的連結，和陳怡君的交往就陷入一種尷尬的狀態：他對她沒有愛情，但也不純粹是因為肉慾才和她在一起（他對陳怡君「老舊的肉體」不甚滿意）；他既不願意以嫖妓時只求洩慾的心態和陳怡君上床，又無法和實際上不愛的對象進行「有愛的性」，於是便造成了「性無能」的結果。林建銘本人對此一無所覺，他自認只想要女人的肉體，不想理會「愛」這種討厭抽象的東西，可是聽到同事對他大讚嫖妓隨心所欲、毫無負擔的快感時，他卻又無法認同：

這時他想起了一句常聽到的話：「要有愛才行，沒有愛永遠也不行。」他不記得是誰說過的，總覺得每個女人都說過這句話，聽起來有點可笑，但等真的說出口時，卻又並不怎麼好笑。多久以來，他渴望得到女人的身體，不斷期望將來能遇到一個女人願意讓他觸摸身體，不必管什麼討厭的、抽象的、唱高調的「愛」如何，但又不是尋花問柳，這兩者太極端了。³⁰¹

「那裡的女人只要給錢，什麼都願意……有了那種隨心所欲的快感後，誰還管有沒有什麼感情愛情之類虛幻的東西……換誰就換誰，想走就走，夫妻哪能這樣。」……他也有過同樣的經驗，聽得懂「夫妻哪能這樣」的意思，但是他現在

²⁹⁹ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 42

³⁰⁰ 同上，頁 72

³⁰¹ 同上，頁 42

已經不能接受自己去找賣淫的女人這種事了³⁰²

真正要「有愛才行，沒有愛永遠也不行」的，或許正是林建銘自己；他不是真的只想滿足性慾而不想要愛情／感情，只是他長期和「感情」離得太遠，已經難以想像感情是什麼樣的東西，對他而言，它只是一種抽象的、高調的口號，而非自然產生、存在的事物，在想像中變形偏差的認知導致他連自己欠缺的是什麼都不明白。

他對初戀的愛情想像破滅造成的傷害選擇採取逃避的態度，導致了後來他對自己性無能理由的無所覺：「至於這是否還影響了他對女人或婚姻的看法，這一點他一直不願去想」³⁰³，陳怡君雖然不清楚他過去的創傷，但也查覺到他不懂得如何對人付出情感：

她要讓對方明白自己太過拘謹，因為女人對這個男人來說，一直只是一個遙遠而無法接近的東西，女人成了只能眼睛看看的一種扁平的外表事物，完全沒有內在世界，沒有足以構成一個人的豐富條件，所以肉體便是他想從女人身上得到的唯一東西，他無法體會根本上的男女愛情，更不用說那些責任及自我的維護。³⁰⁴

林建銘認為自己在男女關係之中是積極的：「凡是他想要得到的女人，都會使他一次次長久地等候下去，他總是提早到達會見的地點，因為想要給對方好的印象」³⁰⁵。但是主動卻不等於有交流，對於林建銘對兩人關係毫無熱情的漠然態度，陳怡君認為：「也許是缺乏經驗，他不懂得如何追求女性，或者他認為沒必要懂這種不重要的事，意思好像在說：『我就是這樣，以後也不會變得更糟，先看清楚，要走儘早走。』讓人家沒辦法和他計較」³⁰⁶。林建銘的態度表現出的不只是坦白，也帶有「我不打算改變」的宣示，即使陳怡君願意接受這樣的關係，兩人的相處模式仍呈現一種單向支配的狀態：「對於林建銘這個人，她實在不知道該用什麼樣的方法相處，幾乎只能被動接受安排」³⁰⁷；在

³⁰² 黃國峻，《水門的洞口》，頁 132

³⁰³ 同上，頁 31

³⁰⁴ 同上，頁 102

³⁰⁵ 同上，頁 157

³⁰⁶ 同上，頁 35-36

³⁰⁷ 同上，頁 32

這段關係中，林建銘的積極只是自行其是，導致最後陳怡君還是選擇「讓自己的肉體成為一道障壁」，拉開兩人之間的距離。

林建銘因為無法對陳怡君付出情感、進行情感交流而被拒絕，而陳怡君用來拒絕他的理由（性無能）導因也正是因為他對她無法付出感情；這個舉動某種意義上來說也是「以子之矛，攻子之盾」：林建銘因為無法真心接受她而「性無能」，她就以「性無能」為理由不接受林建銘；林建銘追求「實際」失敗，就是因為他無法真心喜愛不完美的現實。陳怡君下一個交往對象史睿儀和林建銘正好形成對比：陳怡君打從一開始就以迎合的姿態來接近史睿儀，而史睿儀內心也以被崇拜的英雄、國王自居。這種「支配—討好」的相對地位似乎和前一段關係一樣，不同的是，陳怡君和林建銘在一起時雖然順應對方的支配，卻不曾覺得自己是被對方接受的：「她認為林建銘不可能真的喜歡她，就像自己也未曾需要過這個男人一樣」³⁰⁸，而史睿儀則是以「讓她感覺到被接受」的方式獲得她的崇拜：「這個男人讓她興奮忘我，露出一直希望自己能有的表現，尤其想到對方能夠接受，她就忍不住表現得更多」³⁰⁹。陳怡君因為被接受而感激對方，史睿儀也從陳怡君的崇拜中得到強烈的滿足，即使是為了虛榮心，史睿儀確實享受和陳怡君的交往，不像林建銘那樣將陳怡君視為「只是個眼前暫時能先得到的替代品」。

林建銘無法徹底放下對理想的堅持而在「實際」面遭遇失敗，乾脆走上了完全符合理想的「靈性」之路，以廚工的身分跟著劇團來到東部一個「與外界隔離」的修鍊營。在黃國峻的作品中，對靈性／理想的追求總是因為它脫離現實、孤獨的性質而和「連結追求」互相衝突；在「性愛」之中，「性」是和他人有所接觸的狀態，林建銘對舞廳中的陌生年輕女孩和陳怡君都有直接的性想像，但是象徵靈性的伊芳雖然美艷動人，文本中卻從未出現林建銘對她抱有性的欲望或想像的描述。「伊芳」能讓人寄託愛慕卻和「性」絕緣，顯示出崇高的理想雖然美麗卻會讓追求者遠離群眾。在櫟園時，林建銘不斷聽到同事小偉向他吹噓強調自己買春時和女人的性行為心得，原本就已經覺得孤獨越來越難

³⁰⁸ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 66

³⁰⁹ 同上，頁 121

熬，這下對「連結」的渴望更是被越煽越旺，終於決定回頭去找陳怡君：「他無法再為幻覺消滅現實，櫟園又不是一個等待的地方，這裡所能夠帶給他的種種感受，才是可信的」³¹⁰。倘若他被刺激的真的是性慾，他不該去找陳怡君這個會使他「性無能」的對象，而是會直接去找妓女發洩。選擇回去陳怡君身邊顯示林建銘尋求的是過去兩人交往時有人陪伴、「被接受」的感覺。即使他們的交往僅有相伴事實而無法共有價值觀，但至少不是堅守理想卻「漂浮於所有情景之外」的孤單空虛。

為人「實際」的陳怡君在那次和林建銘不歡而散後曾主動打電話向他示好，只是當時已經受到伊芳完美形象吸引的林建銘遲遲沒有再和陳怡君見面，反而選擇跟著劇團離群索居，追逐伊芳的幻影。他原本認為自己離開陳怡君去追尋伊芳的舉動只是偶然轉上一條岔路，隨時可以回頭，沒想到當他發覺「此路不通」而想回到原來的路上之時，那條路居然也已經被封閉了。黃國峻一直受到「堅持理想」和「連結欲望」兩種對立力量的拉扯，林建銘從陳怡君轉向伊芳，不久後又想回頭找陳怡君，最後卻走向妓女的這個過程，就彷彿是作者渴望投入社會，努力想改變卻又遲遲難以實現的困境代言：他渴望和他人連結，卻總是無法完全捨棄理想擁抱現實；索性試著轉向追求理想，又抵抗不了連結欲望而無法堅持下去。作者安排林建銘想再找回陳怡君時卻發現她已經和一個能夠接受她的男人在一起，那進退不得的痛苦具有豐富的象徵意義：他因為無法放棄理想而無法連結，又因為抵抗不了連結欲望而無法貫徹理想。這時的問題已經不是無法決定到底該走哪一條路，而是不管想走哪一條路都走不通，故事最後林建銘去召妓的劇情就是對這個動彈不得困境的極致刻劃。在黃國峻之前的作品中「肉慾」通常是「進行改變的欲望」之表現，《水門的洞口》卻不同。為了達成連結目標而進行的改變必須是「價值觀」的改變，但我們可以看到林建銘即使在屈服於肉慾去找妓女之時，他的價值觀也未曾改變，他依然認為「靈性」才是值得讓人永遠不感厭膩的東西，召妓是不得已且可悲的行為。當「肉慾」象徵改變欲望時，投向肉慾等於選擇了「連結」；但是此處的「肉慾」卻僅是為了逃避孤獨而暫時違背理性原則的手段，它的存在基礎就是既緊抓理性原

³¹⁰ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 138

則又無法抗拒連結欲望的巨大矛盾，就像〈非常非常討厭的人〉中陳老師因害怕落入孤單而反覆不甘願地進行他認為虛假又不值得忍耐的社交應酬。因此，林建銘投向肉慾的舉動是最苦澀的自我定位，等於是承認自己既無法「改變」，又忍受不了孤獨；無能貫徹理想，也沒有希望達成連結，只能靠著向妓女尋求肉體接觸這種無法帶來任何喜悅和滿足的「延活藥物」暫時減輕痛苦。

黃國峻對生命的認知同時包括「自我」與「現世生命」二重，這個概念是探討他生命熱情的重要切入點。透過這個概念，我們可以將他不同時期作品中「生命熱情」表現的變化看得更清楚。黃國峻最早的小說集《度外》「翻譯體」特色最為明顯，字裡行間到處流露出疏離、斷裂的漠然感，反映出黃當時茫然不知所措、尋求歸屬感的心境。他渴望生根穩定之後能一掃渾身萎態，全心全意地開展花葉，好好地「活」；此時期作品中呈現出的主要是對「現世生命」的熱情。但當黃國峻開始嘗試和他人連結，投入社會，他過度純淨難容雜質的「自我」卻忽然成了阻礙。可是「自我」也是他生命認知的一部分，他生命熱情的表現不僅是「想在世上好好地活」，還有「想維持自我」；這兩種生命熱情互相矛盾衝突，讓他左右為難，這些反映在作品中就是《盲目地注視》中大量關於「改變」的探討、維護「自我」的執著也化身作品中對「改變」的戒懼不安。從之後《是或一點也不》中各式各樣對虛偽的辯證、自我說服，我們可以看出黃國峻選擇了「改變」。他一度決定要「自我」讓步以追求連結，這時似乎是對「現世生命」的熱情稍微佔了上風。然而即使黃國峻有心要改變，嘗試實行卻陷入困境。他構想出一種「實際」的概念：有所讓步，但不徹底放棄理想，希望能以這種妥協的狀態達到和他人「連結」的目標，可是他最後終究還是無法真正認同這種「實際」的價值觀。黃國峻的自我（理想）有「不容變更」的絕對性，因此「讓步」實際上無異於徹底放棄自我。黃國峻的遺作《水門的洞口》中，主角林建銘希望能和陳怡君在一起，他曾經為此努力過，最後仍因無法真心接受不完美的她而失敗；這就像黃國峻雖然有心嘗試，卻還是無法犧牲他的「自我」來成全對「現世生命」的熱情。但若要改而拋下對「現世生命」的執著，獨善其身地維持「自我」，他也無法辦到。黃國峻最後安排林建銘投向肉慾尋求短暫逃避，這個選擇雖然充滿悲哀，但同時也是一個頑固的宣告：即使知道這樣會兩頭落空，黃國峻仍然無法

對「自我」或「現世生命」任何一邊放手。

第五章 生之熱情與社會——以邱妙津為參照

前面已經提過，從邱妙津、袁哲生和黃國峻三位作家的作品中能夠看出他們相似的生命觀：有「精神（自我）」和「肉體」二元的概念，並且重視自我維持大於肉體存續。既然小說創作的目的在處理自我與現實間無法忍受的歧異，他們的作品也就是他們的自我和與其對立的力量拉扯抗爭的戰場。袁哲生與黃國峻的這種拉扯在與邱妙津的對照中看得最清楚。邱妙津寫道：

生與死都是基於同一種對生命的熱愛，對生命的信念與價值。如果為了在我對生命的那份信仰或理想而死，不願活在一個我所不願意的人生及生命而死，儘管早夭，儘管犧牲了我更多的才華與美麗，然而之於我還是值得的，起碼捍衛了我要的美麗生命及尊嚴，死也是在愛生。³¹¹

她「對生命的信仰或理想」就是她的「自我」，她在作品中對「自我」的表現激烈而堅決，因此讀者能夠輕易地看到她對生命的熱情。相對於邱妙津，袁哲生和黃國峻則作品中的「自我」表現則顯得較為和緩搖擺；而造成這個差異的主要原因之一就是，袁哲生與黃國峻都有強烈「置身於社會之中」的需要。到底有多迫切需要和社會現實取得協調，影響了他們在處理「自我和現實間難以忍受的歧異」時所採取的態度和方式，也就是他們適應社會的方式。以下將以邱妙津為參照，討論袁哲生與黃國峻的「社會適應」型態。

第一節 尋求「催眠」的袁哲生

袁哲生和黃國峻最大的差異在於，他不像黃國峻那樣有強烈的不安定感，不特別需要尋求「連結」；他害怕的是進入社會之後將逐漸喪失特色與活力的「副作用」，對社會、人群本身並不特別覺得有什麼難以接受的地方，因此他不須徹底改變價值觀才能「置身

³¹¹ 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》，頁 263

於社會之中」。在面對「自我與現實之間難以忍受的歧異」之時，黃國峻將「置身於社會」當作目標，努力想辦法去達成；而對袁哲生來說「置身於社會」則是一個既定前提。黃國峻思考的是「當自我和現實之間有矛盾時，要怎麼做才能夠置身社會之中」，袁哲生則是「當置身社會之中時，該對自我和現實之間的矛盾怎麼辦」。

兩人適（順）應現實的「急迫性」並不相同，所採取的方式也就不同。袁哲生所面臨的「歧異」是他的「自我」想要保持獨特、有生命力的樣貌，但是「社會化」卻會漸蒸散人的生命力，讓人變得面目模糊。前面已討論過袁哲生作品中「社會化」與「死亡」的相關性，袁哲生對待「社會化」的方式也和他對「死亡」的態度十分相近；他知道要置身於社會之中卻不被「社會化」是不可能的，而就如同他反覆說服自己死亡是不可避免、必須接受一般，他以一種近似「催眠」的方式來處理他的歧異：為了順利地活下去，他要求自己接受本來不願意接受的事物，有意識地以一種更「合適」的價值觀去壓制自己原本會和現實產生衝突的價值觀。然而他內心真正的認同沒有改變，那份「合適」的價值觀只是強加的無根之物，一個不小心，被壓抑的真正的價值觀就會竄出來喧囂；恰如催眠秀表演中，被催眠者可能依催眠師的指示表現出和平時迥異的言行，但只要催眠狀態解除就會再回復原狀。真正的價值觀（自我）是發自內心的，而那種強加的價值觀卻是為了配合「外在」環境而生的，一旦外在環境改變，它就可能崩塌。這狀況類似〈天頂的父〉中阿生和武雄隨著乞食清仔撿破爛時滿心認為自己已經是真正的乞丐，但是到了夕陽西下，乞食清仔不再陪他們玩扮乞丐的遊戲，他們就只能「像兩隻笨鴿子似地鑽回自己的籠子裡去」。³¹²兩人沿街撿破爛、唱著「乞食調」的時候還挺有模有樣，但脫離了那情境就立刻露出普通小孩的真面目；他們的價值觀沒有真正像他們自以為的那樣將自由自在、不受拘束放在第一位，於是當配合的外在環境消失，他們就乖乖地鑽回「籠子」裡去吃飯睡覺，沒想過要和真正的乞丐一樣「自由地」沿街乞食、露天而眠。

對袁哲生來說，能夠讓他和現實和平相處的「合適」價值觀當然就是「認同社會化」；

³¹² 袁哲生，〈天頂的父〉《秀才的手錶》，頁 109

既然社會化無法避免，那他就試著去認同它。問題是這種「認同」並非真正發自內心，因此必須時不時地藉由某種外在行為來加以強化，維持它壓制真正自我的力量，否則就會失去這份「和平」。這和第三章討論過的「荒謬的牆」概念有共通之處：在袁哲生的認知中，社會化人眼中的世界是建構在各種先見與想像之上，因為不「真實」所以容易崩裂；同樣地，靠著「合適的價值觀」建立起來的生活，一旦失去了「合適的價值觀」就會破碎。要維持「合適的價值觀」才能過平穩的日子，但是「合適的價值觀」又是配合外在環境打造、一旦環境改變就可能崩塌的脆弱之物……這導向一個削足適履的諷刺結論：要平穩地過日子，就必須努力地讓自己處於一個有辦法建立「合適的價值觀」的環境之中。事情發展至此已經是騎虎難下，他開始害怕催眠狀態被解除，破壞目前的平衡。這種矛盾反映在作品中，就是角色們致力於「自我催眠」的表現。

〈溫泉浴池〉中 J 的父親退休後對社會化的信仰逐漸產生動搖，他在不安之下不只刻意把家裡佈置得像從前的工作場所，還不斷地拼拼圖以確認規則、順序以及身為「群體中不可或缺的個體」的意義；而〈雪茄盒子〉則刻劃了一個被緊緊綁在社會規範之中、生活乏善可陳的中年男子：「父親早起，父親上班，父親下班，父親早睡。父親很窮，父親足不出戶」³¹³，這個父親每年兒童節都會帶「我」去動物園玩，並且觀看「馴獅表演」。在「我」的記憶中，父親總是在人獸對峙，氣氛最緊張的時刻悄悄取出珍藏的雪茄點燃，彷彿在期待些什麼；但當馴獸師逐漸控制住場面，他的情緒就冷了下去：「父親臉上一團團濃煙像游霞般浮動擴散，消失在空中。有一年我注意到，在這個時候，父親的臉上浮起了一絲絲惋惜的表情，不太明顯的」³¹⁴。某年獅子野性大發，不斷地撲向馴獸師，那次演出因「馴獅」不成功只好提早收場。這個意外事件不但沒讓父親覺得掃興，反而十分愉快，還特別又帶「我」去看了一場狄斯耐的卡通電影——即使當時已邁入青春期的「我」真正想看的是「紅粉佳人」。多年後「我」整理父親遺物時驚訝地發現，本以為父親只是為了帶孩子出門遊玩才會去動物園，沒想到即使在「我」因升學壓

³¹³ 袁哲生，〈雪茄盒子〉《靜止在——最初與最終》，頁 14

³¹⁴ 同上，頁 16

力而不再有餘暇在兒童節出遊之後，父親還是年復一年地獨自去觀賞馴獅表演。此時已長大成人，也成為一個父親的「我」終於明白，那些「兒童節」的「馴獅表演」和那場「卡通電影」，其實都不是為了「我」，而是父親為了自己而看的。

敘述者將這觀賞馴獅演出的行程稱為一年一度的「朝聖」之旅，「朝聖」是藉由參訪某個對自身信仰有特殊意義的場所，對自己的信仰／認同進行強化、再確認的行為，若觀賞馴獅表演是朝聖的舉動，那父親想藉之強化、確認的「信仰」是什麼呢？「馴獸」是一種展現人類對野獸的掌控能力的表演，觀眾應該是在看到馴獸師成功壓制住兇猛的野獸時最為滿足。但父親的表現卻並非如此；在人與獸的意志角力之中，他更期待獅子能夠壓過人類，本能野性能夠勝過理性的箝制。然而若說父親想強化的「信仰」是野性高於理性，年復一年地觀賞「馴獅表演」又完全是本末倒置：「馴獅」的目的就是表現人類能控制兇猛的野獸，絕大多數時候的結果也都是馴獸師成功地使獅子屈服，看見獅子不受掌控是父親心底的願望，出現那個意外時他感到興奮，還去看了場象徵自在童年的卡通電影「慶祝」一下，但他透過反覆觀賞表演強化的仍是「人類控制猛獸」的概念；而獅爪與指甲屑的暗喻更是將觀賞馴獅表演與說服自己放棄野性、接受束縛的意圖連在一起。馴獅表演中，獅子面對馴獸師的威逼，總會奮力地在地上磨爪，小時候還未受到社會化壓力的「我」對此十分不解：「爪子越磨越短，為什麼要去磨它呢？」³¹⁵多年後「我」整理父親遺物，發覺父親不但每年都去看馴獅表演，還將自己的指甲屑和馴獅表演的票根仔細地收藏在一起：「盒子內鋪滿了一層指甲屑，是父親剪下指甲之後存下的。撥開指甲屑，底下是一疊動物園的入場存根。」³¹⁶這項發現讓已長大成人且進入社會的「我」難過得幾乎站不起來；他終於明白那年復一年的「朝聖」之行是父親用來不斷地告訴自己：獅子必須被馴服，利爪必須被剪除，而成年人必須心甘情願地接受社會化後各種規範的綁縛。

J 的父親藉由拼拼圖確認規則和身為螺絲釘的意義，〈雪茄盒子〉中的父親也透過

³¹⁵ 袁哲生，〈雪茄盒子〉《靜止在——最初與最終》，頁 16

³¹⁶ 同上，頁 17

反覆觀賞馴獅表演強化自我約束的信念，這些是和強化社會化接受度較直接相關的催眠。此外如〈天頂的父〉中的黃水木為了強化自己基督教信仰而每天朗讀不懂意思的聖經、舉行有名無實的「佈道大會」，〈木魚〉的主角王毅民依賴電視轉移對母親、對童年的思念，認為新聞主播連珠炮似的語音「可以使人分心、不再注意自己」³¹⁷等等，也都是主動追求催眠的象徵。而最能清楚看出這種「催眠需求」產生的理由和意義的作品莫過於〈溫泉浴池〉中「幸福的電視」一節。J 的母親總是整天坐在電視機前，對著電視睡睡醒醒，陷入毫無熱情與生氣、甚至喪失時間感的狀態：「有時候母親醒來的時候會因為節目重播的關係，剛好接上原先睡著前錯過的部分，準確得幾乎一秒不差，好像那一段長長睡去的時光根本就不存在過一樣。」³¹⁸這天，電視上播放的是關於一群「跑到脫肛也不會退縮」的雪橇犬的節目，推崇牠們為群體刻苦耐勞地付出的「榮耀」。節目的內容是對社會化信仰的禮讚，也是提供催眠力量的來源；當影片播到最「撫慰人心」的部分，觀眾也隨之進入寧靜祥和的境界：

電視畫面上，一大群灰的白的黑的雪橇犬剛剛抵達一處雪地裡的休息站，那個原先站在雪橇上的白人生起一堆營火還熱了一大桶的狗食。他把食物分給那些臉上沾滿風雪的好狗兒，幫牠們在凍傷的腳掌塗抹特製的油膏。……寒風刺骨颼颼地吹著，凡努力的必得安息。咻咻的風聲中還夾雜了一非常得體的，起伏規律的低音，聲音的來源是母親的鼻孔。³¹⁹

凡努力的必得安息，母親接受了催眠沉沉地睡著了。在 J 年紀很小，家裡還沒有電視機的時候，晚餐過後大家會聚在土地公廟前，熱鬧滾滾地看賣藥的人表演「武功」，然後買幾罐補身強精的中藥，踏著愉快而充實的步伐回家。這樣的生活應該要比整天恍惚地坐在電視前有魅力得多，但是 J 卻認為，記憶中那段愉快充實的時光完全無法和電視機對他們一家人的「重要性」相比。電視機的重要性是什麼？作者描述，J 見到母親和節目中的雪橇犬一起「獲得安息」而十分滿足：「這就是 J 如此熱愛電視機的原因，

³¹⁷ 袁哲生，〈木魚〉《寂寞的遊戲》，頁 150

³¹⁸ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 175

³¹⁹ 同上，頁 159

更棒的是，一個家庭裡面只要有一個人在看電視就可以讓所有的人心滿意足了」³²⁰。電視機讓 J 家中得以維持一種平靜安詳的狀態，父親只顧埋頭拼拼圖，母親整天「看電視」的行為建立了自在的假象，家中所有人，包括母親自己，在她「看電視」的時候都可以不用面對母親認為自己在家中的日子其實是「被關了四十多年」³²¹的痛苦。電視機提供一種表面的和平，它無法解決問題的根源，但是「看電視」的時候痛苦矛盾會暫時被推到檯面之下，製造出寧靜祥和的假象。這就像是用「合適的價值觀」強壓在原本的自我之上，並因此得以在現實中「和平」地過日子；原本自我仍然存在，但是在用合適的價值觀強行壓抑的時候能夠擁有平靜。電視上宣告著「社會化」的榮譽和必要，那麼就將注意力放在社會化的必要之上，忘記內心對活得自由獨特的渴望，就不會在現實中感覺到痛苦矛盾了。電視就是「催眠」的象徵，對於熱切希望能順利活下去，因而迫切需要與現實取得平衡的人來說，比起直視真相而痛苦不已，「催眠」給予的空洞寧靜不也是一種「幸福」嗎？

第二節 考慮「整形」的黃國峻

本文第四章討論了黃國峻作品中加入社會人群的渴望，以及他為此目標做的努力。他和袁哲生同樣有「置身於社會之中」的需要，但是他原本的自我和現實間的衝突與袁哲生的類型不同。黃國峻因為缺乏穩定自我意識而苦，因此追求一個能讓他穩定安心的「連結」；也就是說，黃國峻「置身於社會之中」的定義還包括了「和他人連結」這點。黃國峻面對的「歧異」是他對真誠等正向精神價值有強烈堅持，這使他對醜陋與美麗雜陳相混的現實有難以接受之處；在解決這個歧異之前，他即使投入人群也無法滿足連結的條件，也就等於沒有完成「置身於社會之中」的目標。李文傳認為，黃國峻對自己與社會人群的疏離感到焦慮，而他既想要消弭這種疏離，又需要和人群保持一段安全距離，立於「度外」的位置以維持住自己的意識：「在人群中，往往是最危險的時候，以為順

³²⁰ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 159

³²¹ 同上，頁 148

著自己的判斷走，其實自從判斷了要跟哪一群人走以後就不曾有過判斷了。」³²²這段話點出一個重要的問題：他所敘述的這種狀況，在具有堅定自我意識的人身上並不成立。進入人群不等於就一定得要「跟著某一群人走」，而即使一度選擇和某群人「同行」，也大可在任何自己希望的時候停下腳步或改變方向。會像敘述中那樣把他人的判斷以為是自己的判斷而毫無自覺，顯然是過度容易受他者影響，進入群體後而完全喪失原本的自我，將群體的意志當成自己的意志，才會失去「自己做判斷」的可能性。

李文傳相信那樣的狀況對黃國峻會構成威脅，在他的認知中，黃國峻缺乏一份明確穩定的自我意識。筆者贊成他對黃國峻感到和人群疏離的焦慮、想投入人群又苦於缺乏穩定自我意識的觀點，但對黃國峻和人群保持距離的理由有些不同的看法。所謂「不選擇也是一種選擇」，筆者以為黃國峻這樣站在「度外」，對各種不同價值觀都同樣思辨質疑的態度也是一種價值觀（自我）。這種價值觀讓他難以「屬於」任何一個特定的人群，無法滿足他想和他人產生連結的欲望，於是他盼望自己也能擁抱某種堅實穩定的價值觀，一個他可以「歸屬」的人群。然而從各述及黃國峻其人的文章可以看出，他是個處世嚴謹、甚至有人謂之有「潔癖」的完美主義者，無法容許自己為了驅除焦慮感就隨便找群人加入，或者說即使他想要這麼做也辦不到，因為他追求的「連結」是價值觀的共有，必須「認同」而非只是「忍受」，除非找到一種能夠全心全意皈依認同的價值觀，否則也只是在人群中「公然孤獨」而已。在黃國峻的作品中不難發現一種既質疑有絕對價值，又渴求一種絕對價值的矛盾現象，立於「度外」的他一方面不知道／不相信有什麼是絕對的，但與他人連結的強烈渴望又讓他期待其實真的「有什麼」是絕對的；他想要找到「那一個」方向絕對正確的理想群體，加入它將是經過深思熟慮的選擇，它就是他決定要的「自我」，因此根本不會有「失去原本自我」的顧慮。與其說他害怕跟著人群走後會無法自己做判斷而不自知，不如說他在尋找一個可以讓他只要做一次判斷（跟著走），之後就再也不必懷疑的絕對真理。

³²² 李文傳，《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，2010

因此，黃國峻要達成置身於社會並且和他人連結的目標，就必須進行「改變」。不同於袁哲生筆下的改變主要以被逐漸被浸透侵蝕的形式呈現，黃國峻作品中的改變通常是有一個明確「開關」的，選擇改變的角色都是出於自願地去扳動那個開關：不惜脅迫陌生女孩也想學習馴獸術的老人、主動放棄原有信仰留在異教土地的遠征隊員、選擇和他者交換身體以逃離病痛的男性，甚至連王老先生的失智都被「盡棄」這標題塑造出一種主動選擇的印象。這方面可以說和袁哲生正好相反：袁哲生筆下主角們的改變通常是周遭環境（或說「命運」）使然；角色們也多半不喜歡面對「做選擇」這件事，何況即使做了選擇也很可能馬上就被「命運」拉到另一邊：如〈寂寞的遊戲〉主角因被選為接力賽代表而被迫在眾人面前「現身」，〈天頂的父〉阿生當「乞丐」的志願因空茂央仔毫無預警地被捕而幻滅……等等。袁哲生認為生命的發展具有宿命性，在這樣的認知下，個人的選擇影響不了命運走向，所以意義並不大。相對地，黃國峻作品中的角色們傾向主動面對選擇；或許會猶豫苦惱，最後也不見得能夠做出選擇，但是絕不逃避「做選擇」這件事。主動做選擇並且為自己的選擇負責，這樣的態度似乎是呼應沙特（Jean-Paul Sartre）的思想；而若從沙特對選擇和存在的定義去看黃國峻對「改變」的極端態度，我們也就不難理解，當一個人的「選擇」塑造了他自己的存在，是否要「改變」就是他決定要如何定義自己，也就是將成為怎樣的一個人。上一章曾分析黃國峻作品中對「改變」的複雜情結，由那些例子中可以看到黃國峻選擇續敘寫的「改變」通常都較為極端，這可能和他的自我害怕被取代的心態有關。為了追求「連結」，他不能像袁哲生那樣只是以另一層價值觀壓抑，暗中還保有原來的自我；說得嚴重一點，當他猶豫是否該進行「改變」，就等於是他目前的自我（理性）猶豫是否要自殺，讓位給一個未知者。

黃國峻作品中的改變不僅有明確的「開關」，同時也像是開關一樣只有「開」或「關」兩個極端，他第三本小說集的書名就表現出這種兩極性：黃國峻自言「是或一點也不」是英文「Yes or not at all」的翻譯，就像摘一朵花，將花瓣一瓣瓣撕下，同時唸著：「他愛我、他不愛我、他愛我……」的花占卜一般³²³。由於他的理想是絕對的，有著「不容

³²³ 張清志：〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉

變更的美貌」，他無法妥協或讓步，因為任何變更都等於背棄理想。對黃國峻來說，若改變就不可能只是細部的調整，必然是徹底全盤性的變化，只有絲毫不動或徹底放棄兩種選擇。〈獸行〉中的少年面對肉欲的強力威脅時是如此：「堅固的牆壁中，就只有這個漏洞可以自由出入，一被打開就什麼也防不住了。堅固的原則不能動，除非連同整間屋子一起被擊毀」³²⁴；〈盲目地注視〉中亞大的丈夫受不了族人陽奉陰違的醜態，寧可跟著海盜離去時的心情也是如此：「他要去海上把這一切塑造他的景物擺脫掉；滿懷衝動，好像只要能搭上船，甘願受屈辱」³²⁵。也因為這樣，在考慮進行變化時，原本自我被他者「替代」的感受就更強。

這種將「改變」視同「被替代」的認知在黃國峻的作品中頗為常見，如〈馴控〉中王老先生偷了錢盒後因自己從未如此具有決斷力而感到驚訝，但他不是認為自己決斷能力有進步，而是覺得自己「變成另一個人」；〈獸行〉中少年對肉欲的渴望也被塑造成一種外來的力量，要把他徹底變成另一個人：「少年在看她時，覺得有一股蠻力入侵了身體裡，像是要把此後的自己與之前所保有的許多感想強行分開，並且要他對此損失毫不惋惜」³²⁶；他還曾經寫過一個「卡夫卡式的故事」，描述一個醜人去整型，手術非常成功，但是麻醉退了之後她卻突然認不出那是自己，她的朋友家人也都拒絕相信這個美女就是從前他們認識的那個人。最後她受不了眾人的重重逼問，居然承認是自己殺死了那個醜人。³²⁷作者用形下的容貌代替形上的價值觀，道出了自己對「改變」的矛盾：黃國峻想要達到他的目標（連結），要進行的改變不會是可以簡單擦卸的化妝，必須是永久性的「整形」，而且一定得整得徹底「面目全非」；主動進行整形的女主角確實「殺了那個醜人」，因為她「整形」成美人之後，原來的醜人就再也不復存在。和「催眠」比起來，「整形」雖然也是為了順應外在環境而採取的行動，可是一旦整完它就固定了，不需要再憑藉什麼外力才能保持改變後的模樣。「整形」的效果穩定，卻也會徹底消滅原始自我，

³²⁴ 黃國峻，〈獸行〉《盲目地注視》，頁 147

³²⁵ 黃國峻，〈盲目地注視〉《盲目地注視》，頁 87

³²⁶ 黃國峻，〈獸行〉《盲目地注視》，頁 152

³²⁷ 黃國峻，〈報平安〉，《中國時報·副刊》，2003年4月26日

無可挽回。

第三節 穿「模擬衣」的邱妙津

前兩節討論了袁哲生和黃國峻在面對自我與現實之間難以承受的歧異之時，選擇用什麼樣的方式去順應社會。要置身於社會之中，就必須要做出一些改變。如果說袁哲生是透過「催眠」，黃國峻認為該「整形」，而邱妙津則是穿上「模擬衣」來適應社會，就像《鱷魚手記》中的鱷魚，穿上「人裝」混在人群中生活。本章開頭曾說袁黃二人和邱妙津最大的不同是前者有「置身於社會的需要」，這卻不表示邱妙津原本就不想進入社會之中。袁哲生和黃國峻的矛盾在於他們的自我難以接受社會（或進入社會的副作用），邱妙津所面臨的狀況卻是社會無法接受她的自我。她「非法」的同性戀者身分讓她在進行社會適應時面臨袁黃二人不會遇到的阻礙：袁哲生恐懼的「社會化」並非源於任何人的惡意或排斥，黃國峻的矛盾則在於他難以「認同」社會虛偽醜惡的部分，他們從來沒有覺得社會對他們有「敵意」，然而邱妙津卻一直活在「世界會對我投擲石頭」³²⁸的威脅之下。她長期感受到大環境對同性戀者的壓迫和敵視，因此對社會群眾心懷戒懼；她不認為自己能被接受，又因長期感覺自己不被接受的痛苦而異常迫切地渴望被接受。也就是說，「被接受」對袁黃二人來說根本不是問題，卻是邱妙津最渴望獲得的事物。

邱妙津以追求愛和藝術為人生目標，背後有著相同的動機：「被接受」。她生長的環境長期以來對同性戀者實際的否定排斥固然是非常大的傷害，但最嚴重的是這種環境讓她產生錯誤的價值觀。她始終相信只有「生理男性」才能愛女人、給女人幸福，因此身為女人又愛女人的自己是有問題的，終究不可能被接受。根深柢固的偏差認知導致她不只受外在環境排斥，連她自己都無法接受自己。在邱妙津的認知中，自己是一隻鱷魚，只有穿上「人裝」才能夠出現在他人眼前；所有人都只會接受她穿著的那套「人裝」，而不是底下的鱷魚。問題是，當她選擇穿上人裝之時，就等於是否定了身為鱷魚的那個

³²⁸ 邱妙津，《邱妙津日記·下》，頁 47

真正自我。這有點接近黃國峻「卡夫卡式的故事」主角以整形否定自己原本的樣貌，差別在於黃國峻考慮的「整形」是會抹去原本自我，真正變成整形後的模樣，但邱妙津她不肯放棄，也無法放棄原本的「自我」，所以只好在面對他人時穿上模擬裝。她沒有接受整形，也沒有接受催眠，仍然是條不折不扣的鱷魚，只是戴上假面具，口是心非地過活。因此，當她穿「人裝」時的模樣受到肯定、喜愛，那個身為鱷魚的真正的自我就被否定：

我說很多，大部分的時間都說話，什麼都說，說過去慘不忍睹的遭遇，說我記憶中糾纏不放的人物，說自己複雜、古怪。她玩弄手中的任何東西，不以為然地抬頭，問我怎麼複雜、怎麼古怪。她接受我，等於否定我否定的我，純真如明鏡的眼神傷害我³²⁹

為了進入社會，必須把主權交給「自我」之外的一個「他者」，這樣的認知形態和黃國峻頗有相似之處；但是黃國峻的「整形」是考慮改變認同對象，將認同由此刻的自我轉移到一個「他者」身上，邱妙津卻從來沒有考慮過要轉移（或許也是因為無法轉移）認同的對象。她一面努力隱藏自己的「鱷魚」面貌，同時卻又認為只有「鱷魚」才是真正的自己。〈臨界點〉主角看待自己「歪嘴」的態度也表現出同樣的矛盾：「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。」³³⁰邱妙津對她的真實自我既自卑又誓死捍衛，她主動穿上人裝和他人相處，卻在他人沒看見底下真面目時受傷，顯示她對那層人裝並無認同，〈臨界點〉主角也因此在心愛的女性只看見他歪嘴以外的部分時感到恐懼且「受到侮辱」：

從第一次我就知道她根本沒有看到我的歪嘴，至少她覺得那是微不足道的事情。我真的害怕起來了，她是否將會向我索取那認真眼神裡所看到的我，然而那不是

³²⁹ 邱妙津，《鱷魚手記》，頁 22

³³⁰ 邱妙津，〈臨界點〉《鬼的狂歡》，頁 4

我，我什麼也沒有，什麼也不能給她，這對我是致命的侮辱。³³¹

她對外層的偽裝缺乏認同，對自己主動遮掩的「醜陋」自我卻有極強烈的認同，她甚至無法接受他人認為「歪嘴」或「鱷魚身分」是微不足道的事情，因為對她而言，不論歪嘴、鱷魚的身分帶給她多大的痛苦，那仍是她之所以為她的最重要元素，正如文中的女性只是沒有注意主角的歪嘴，就讓他認為她看到的「不是我」；在他的認知中，缺了「歪嘴」就不能算是真正的他。

「藝術」——主要是寫作——對邱妙津的重要性非比尋常，最主要的原因就在於寫作是唯一能讓她身為「鱷魚」的自我感覺「被接受」的管道。邱妙津曾在《寂寞的群眾》自序中表示文學是「最貼近我人生的真實」；由於認定自己的真面目是有問題的，她平時只敢以偽裝過後的樣貌出現在他人面前，唯有在「創作」之中她才能夠稍微展露真面目。《鱷魚手記》的鱷魚雖然知道「我」已經明白牠是隻鱷魚，而且也沒有因此對牠排斥反感，牠依然只有在穿著人裝的狀態才敢面對「我」、對「我」說話；若是沒穿人裝，就必須透過攝影鏡頭間接表達：「鱷魚有一個最奇怪的習性。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」³³²。就算真實身分已經曝光，深植心中的自我否定仍然讓鱷魚極度自卑與不安，以致只有在披著「人裝」的狀態下才敢和「人」直接接觸，否則就得仰賴攝影鏡頭的中介。而寫作（藝術）之於邱妙津，就如同攝影鏡頭之於鱷魚，她在現實中無法展現的真實自我，在藝術中得以釋放：「只有對藝術的渴望是最上層的東西，它替換了對真實生命奔流的渴望，生命裡既然不能如此奔流，唯有渴望在藝術中獲得寄存」³³³。寫作是邱妙津所能做到最接近「接納自己」的行動：雖然躲在媒介物之後，但她終究是把自己沒穿「人裝」的真實姿態呈現在大眾眼前，求取認同；而由於她的創作映照了她「鱷魚」的部分，當社會接受她的作品，在某種程度上也讓她感到自己被社會所接受。「藝術」是她和社會真正共同追求的價值，是她不必偽裝也能夠獲得社會認同的領

³³¹ 邱妙津，〈臨界點〉《鬼的狂歡》，頁 9

³³² 邱妙津，《鱷魚手記》，頁 174

³³³ 邱妙津，《邱妙津日記·下》，頁 98

域；對邱妙津而言，成為偉大的藝術家就是「被接受」的代名詞。她對愛、對藝術付出的熱情和努力，都是為了要讓自己真實的自我被接受；然而「社會生活」卻會奪去她的尊嚴、獨特性和感受性，導致她無法照顧好身邊重要的人，也失去創作的 ability，等於是切斷了所有讓她的真實自我「被接受」的機會，根本不成一個選項。穿模擬衣是一種不願／不能對原來的自我進行任何改變時選用的社會適應方式，模擬衣永遠是「身外之物」，一旦脫下就無法再看出任何模擬衣的痕跡。不論過了多久，鱷魚都只會是「穿著人裝的鱷魚」，不會變成「半人半鱷魚」或是「自以為是人的鱷魚」。

第四節 袁哲生與黃國峻——「不獨處」與「不寂寞」

邱妙津和袁哲生都認為進入社會會導致目前「自我」的消亡：「當一個人在他的生活裡無法保有他個人最獨特部分時，慢慢地他的個人性就被磨失，再下去這個人不是麻木不化，轉變成另一種存在狀態，就是要想辦法從這種厚繭式的存在裡爆破。」³³⁴但是，袁哲生認為這種現象是來自於社會規範之下導致的各種壓抑、僵化、扭曲，而他雖然對那股會逐漸扼殺他自我的冰冷的力量（〈天頂的父〉中牧師那隻沾滿髮油的蒼白大手）排斥恐懼，但並不認為那是誰的「錯」；就像死亡一樣，人多半不想死，但只要是人就終究會死，這是無可奈何的事，怪不了任何人。但是對邱妙津來說，她在社會中倘若不偽裝就會被排斥、傷害，於是她為了自保而「虛偽」，但是這樣的「虛偽」又會使她失去獨特性、感受能力；以結果而言進入社會導致她自我的消亡，但這是因為外界對她真實自我的「惡意」所致，她是被「強迫」著不得不虛偽。邱妙津的「鱷魚」和袁哲生〈寂寞的遊戲〉主角都認為社會不會接受他們（真正的）自己，於是「鱷魚」穿上了人裝，少年躲進了厚重的水缸之中。袁哲生選擇「躲藏」和邱妙津「穿模擬衣」的意義有點相近，袁哲生「躲起來」的是他真正的自我，躲在「合適的價值觀」底下，「合適的價值觀」就等同於鱷魚穿的「人裝」。差別在於，穿上人裝的鱷魚時時刻刻都意識到自己正在偽裝並因此感到痛苦，袁哲生卻努力要自己忘記這份「合適的價值觀」是後來硬套上

³³⁴ 邱妙津，《邱妙津日記·下》，頁 95

的。當實際上想「現身」的少年不得不躲藏，他就以能「完美消失」的孔兆年和潛水艇為榜樣進行自我催眠，告訴自己：「人天生就喜歡躲藏，渴望消失」³³⁵，藉此強化自己想消失、希望躲藏的意念。然而讀者仍可從少年想在潛水艇上裝燈等處看出他真正渴望的是被發現，以及他不敢面對此一渴望的事實。袁哲生不僅將原本的自我隱藏起來，還不斷催眠自己他拿來當外殼的「合適的價值觀」就是他的自我；如同少年讓自己相信躲藏是他原本就想做的事，以降低渴望被發現的「自我」與需要躲藏的「現實」之間的歧異痛苦。

邱妙津和黃國峻和的自我都具有「絕對性」，因此在考慮社會適應問題時會有相近的「自我」與「他者」主權交替概念。兩人最大的不同在於：黃國峻覺得目前的自我是有所欠缺的，他羨慕那些「有歸屬者」的安定感，而他認為自己欠缺的那些事物只能向社會人群求取。另一方面，邱妙津相信自己是有「缺陷」的，但她認同的就是這樣的自己；她雖然極度渴求被接受，但並不認為被接受與否和她自我的「完整性」有關。對於目前的自我，黃國峻希望維護理想「不容變更的美貌」，但是同時也希望擺脫「脫離現實」所導致的不安定狀態；然而邱妙津卻是不論內在外在好壞美醜（甚至可以看出她傾向將自己視為「醜惡」的），完全不考慮改變：「我不可能改變我的自我認同，無論外在或內在，它是非常固著的，我也不願變得更男性化或更女性化一點，我動不了，我一動我就會死會碎掉，我愛的女人會認不出我來」³³⁶。除此之外，邱妙津和黃國峻還同樣都對「虛偽」抱持強烈的排斥，邱妙津的日記中頻頻出現重視真實性、誠實價值的敘述，更直接表明「虛偽」對她造成傷害：

突然之間，覺得除了F之外的人際關係都失去真實性，想從其他人們的世界消失，覺得這樣才可以活在一種徹底的誠實裡，其他人的存在間接地以一種強迫我虛偽的方式在傷害著我的生命。畢業之後，就想和世界妥協了，起碼停止對世界虛偽，

³³⁵ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉《寂寞的遊戲》，頁 19

³³⁶ 邱妙津，《邱妙津日記·下》，頁 148

不想再以這種方式不知不覺地傷害自己³³⁷

黃國峻厭惡、難以接受虛偽，但他作品中探討「虛偽」的部分思辯都是關於被動地接納外在的虛偽，而非主動採取虛假的言行態度欺瞞他人，再加上他始終沒能真正地認同虛偽，他不必因為自己做出虛偽行為而產生罪惡感。也就是說「虛偽」雖然嚴重阻礙他投入社會，但對他本身並沒有造成什麼實質的傷害；然而邱妙津如此排斥虛偽的重要理由在於她自己就是過著「虛偽」生活的人之一，而且她表現「虛偽」是因為相信真實的自我不堪呈現，必須以其他的東西遮掩；她的虛偽就是她對自身的貶低，表現虛偽的每一分每一秒，都在傷害她自己。

邱妙津渴望她「模擬衣」底下的真實自我能得到他人的接受，認為穿「模擬衣」是對她真實自我的否定與傷害，然而她又只有在獨處時才敢以本來面目存在，沒穿「模擬衣」就絕無勇氣出現在他人面前，這間接導致她所有和外界的接觸都成為「傷害自身生命」的行為；同時，「社會生活」對她靈魂的殘害還會奪走她掙取真實自我被接受的能力，對邱妙津來說，即使「置身於社會之中」也無法讓她獲得她想要的事物。至於有「置身社會之中」需求的袁黃二人，黃國峻追求「連結」，袁哲生則說自己害怕「寂寞」。害怕寂寞原本十分普通，特殊的是袁哲生所謂的「寂寞」和「獨處」之間有著微妙的混同關係。一般而言，「寂寞」表現的是一種心理狀態，「獨處」則是指個體單獨存在的物理狀態；獨處不一定就會感到寂寞，不是獨處的時候也有可能感覺寂寞，在這樣的定義下，袁哲生害怕的「寂寞」似乎更接近「獨處」。他在手札中寫道：「對我而言，最深的恐懼不是衝突，而是幽暗的寂寞，只要這種噬人的黑影一籠罩下來，我立刻願意放棄一切偏見與對立，去尋找救星，傾聽任何瑣碎無聊的談話」³³⁸。按照上面這段文字，袁哲生對寂寞的深沉恐懼總讓他非得急忙找人陪伴，即使是內心無法認同的對象也無所謂，只要能不必「獨處」就好。也就是說，他對寂寞的恐懼就是對獨處狀態的恐懼。而這再搭上他「恐懼寂寞時找不到自我」³³⁹的告白就更加令人玩味：為什麼獨處與否會和找不找得

³³⁷ 邱妙津，《邱妙津日記·下》，頁 47

³³⁸ 袁哲生，〈手札〉《靜止在——最初與最終》，頁 317

³³⁹ 同上，頁 320

到自我有關？這就是袁哲生適應社會時使用的「催眠」方式使然。配合外在環境打造的「合適價值觀」十分脆弱，一旦環境改變就可能崩塌，所以必須讓自己處於有辦法建立「合適的價值觀」的環境之中；他目前的「自我」是為了順利地在社會中生活而建構出來的，「獨處」等於抽掉了它賴以成立的根基，就像 J 的父親退休之後沒有地方再讓他當「螺絲釘」，社會化信仰就逐漸開始動搖。而當信仰終於破裂，原本「跑到脫肛都不會退縮」的狂熱瞬間消失無蹤，暴露出底下被壓抑數十年的真實感受：「他的頭髮變得灰白而沒有半點光彩，他的表情冷漠，眼神透露出一個長期被勞役者的不滿心情」³⁴⁰。所以「恐懼寂寞時找不到自我」也就是恐懼「催眠」被解除、目前的「自我」破裂。從 J 父親的例子可以得知，即使是透過「催眠」強行搭建的脆弱「自我」，它的破滅幾乎也就等同於死亡；於是他必須不顧一切地找尋陪伴，讓自己處於有助目前「自我」維持的社交環境，以避免「生命危險」。

有趣的是，袁哲生的「寂寞」傾向物理定義，黃國峻的「獨處」卻反而偏向心理性的定義。黃國峻追求的是能夠彼此認同的群體歸屬感，如果沒有「連結」，就算和再多人共處於同一空間之中，也不過只是「在人群中獨處」：「於是我們公然地孤獨著，一同獨處」³⁴¹、「回想起來，我和莎莉只是兩人一同獨處罷了，既互相不瞭解，也沒有情誼可產生」³⁴²。他盼望脫離眼下無處扎根的精神孤獨狀態，但物理性的「獨處」對他並不特別有負面影響；相反地，極致的物理性獨處能夠隔斷外界的種種拉扯引誘。對於黃國峻一直掙扎痛苦的目前自我來說，與它「拔河」的力量暫時消失，反而比在人群中時要更單純自在：「這個地方與世隔絕，埋入地心，阻斷了所有訊息與已知的事物，沉沒於原始的光陰中。」³⁴³「他跳脫到身分之外，還原成一種極單純的狀態。就在這個特異的時刻，反而戲得以暫停，他避到一個最真實的場地，可以眺見一種區域內的運作的律則。」

³⁴⁴袁哲生對獨處的恐懼在於它迫使他面對自己真實的自我，而黃國峻對真誠一向有極高

³⁴⁰ 袁哲生，〈溫泉浴池〉《靜止在——最初與最終》，頁 142

³⁴¹ 黃國峻，〈公然孤獨〉《是或一點也不》，頁 218

³⁴² 黃國峻，〈不要告訴莎莉〉《麥克風試音》，頁 162-163

³⁴³ 黃國峻，《水門的洞口》，頁 158

³⁴⁴ 同上，頁 169

的堅持，他雖然盡力容忍外界的虛偽，對自己的要求卻從未放鬆；他不願自欺也不願偽裝，若真的決定「整形」，整完的樣貌就將是固定且唯一的樣貌。也就是說，黃國峻無論是在獨處或與他人共處時都是同樣唯一的自我，沒有真實與否的問題，獨處也不會對他造成威脅。然而他既然渴望和他人連結，獨處的狀態當然也非他心之所願；只是對黃國峻而言，和他人無情感交流地共處並無多大意義，因為他追求的不只是「不獨處」，還要是找到歸屬後精神上的「不寂寞」。

第六章 結論

本論文以探討袁哲生和黃國峻小說中的生命熱情為主題，由於這兩位作家皆以自殺結束了自己的生命，他們身故後，相關研究更傾向將注意力集中於發掘作品中的負面氛圍與意象。然而筆者相信，作家們的寫作本身就是一種為了「活」而努力的行為，他們的作品中必定也蘊藏著作家們對「生」的情感和積極性。本文透過文本分析的方式，探討袁哲生與黃國峻小說中「自我」與「社會」之間剪不斷理還亂的複雜糾葛，並循此脈絡來檢視討論作品中那些顯而易見的痛苦和矛盾主題，嘗試從不同的角度切入，發現那些痛苦矛盾正是他們對生命有積極情感的一種表現。而要討論作品中的痛苦掙扎為何能成為作家們對生命積極的證據，必須先釐清袁哲生和黃國峻對「生命」的特殊定義；兩人都有將「精神」（自我）與「肉體」分開認知的傾向，同時他們對「生命」的認知並不限於肉體的存活，更需包括「自我」的維持。而雖然兩人都有認為精神性的「自我」價值高於肉體性命的傾向，他們也十分重視肉體性命的價值。維持肉體性命的欲望就是活在世界上的欲望，也可說是對「現世」的執著，兩人的作品中都充滿他們對這個世界的喜愛與關懷；而他們的矛盾之源也就在此：即使面臨自我與肉體（現世）難以兩全的局面，也無法為了其中一個而輕易放棄另一個。

袁哲生的小說中有種對「死亡」既恐懼又追求的特殊現象，而想理解這個矛盾的成因，就必須先了解作家對生命的認知同時包括「精神」與「肉體」兩個層面。袁哲生強烈地恐懼死亡（消失），同時他相信人只要活在這世界上就無法逃離「社會化」的摧殘；「社會化」會逐漸吞噬人的生命力與獨特性，但生命力和獨特性卻是袁哲生心目中生命的價值所在，也就是他渴望維持的「自我」。對袁哲生而言，一旦被社會化磨成了空洞的行屍走肉，將是比單純的肉體死亡更悲慘的「消失」；而唯一能逃脫那種可怕命運的方法，就是在自我價值凋零之前搶先結束肉體性命。於是他陷入渴望「活」的兩難：他既無法放棄對「生命力」的頑固認同，又不願意離開這個他熱愛的美好世界。而黃國峻苦於缺乏穩定的自我，以致於總是飄蕩不定、感覺自己和現實脫節。雖然不穩定的自我

也是一種自我，但是這樣的自我卻會讓他持續「漂浮於所有情景之外」，無法「屬於」任何群體，於是他渴望能夠擁有一份固定的價值觀，讓他能和他人產生連結、進而安定地歸屬於某個群體。為了這個目標，他必須徹底「改變」原來的自我。「自我」是他生命認知的一部分，對極為重視精神性的黃國峻來說，放棄目前的自我幾乎是如同「自殺」一般的決定，然而他對「連結」的渴望就是這麼強烈。但是當他決定順從欲望進行「改變」，卻又發現自己始終無法完全放開原來的自我，只能痛苦地夾在兩者之間進退不得。

邱妙津和袁哲生、黃國峻同樣是自殺身亡的作家，她的筆下也充滿各種困境與負面意象，但不同於袁黃，邱妙津作品中的生命熱情卻普遍地受到讀者承認；筆者相信這是由於邱妙津「執著」的對象較袁哲生和黃國峻單純，因此容易辨識。卡謬認為，小說創作的目的在處理自我與現實間無法忍受的歧異；然則邱袁黃三人的小說作品就是他們的自我和與其對立的力量拉扯抗爭的戰場。在邱妙津的戰場上，讀者可看見她的「自我」和「社會」（現實）交戰，可是袁哲生和黃國峻的戰場上卻不只有「社會」跟他們的「自我」衝突，他們本身「置身社會的欲望」也加入了「社會」的陣營，一起對抗他們的「自我」；如此一來，他們作品中對「維持自我」的堅持就顯得不及邱妙津那樣強烈而絕對。他們雖然沒能像邱妙津那樣為「維護自我」而對肉體生命毫不吝惜，但那是因為他們還同時有著強烈「活在世界／社會之中」的渴求；這股「想繼續活在世界上」的欲望和「維持自我」的欲望一樣，都是他們生命熱情的一部分。這互相衝突的兩者並存於作品中，使得雙方的存在都變得不那麼清晰絕對，但是兩種欲望都是對「生」的執著，並不互相抵銷。對死的關注是源於對生的眷戀，對疏離的焦慮是來自投入社會的渴望。

「夕陽無限好，只是近黃昏」或許正是袁哲生宿命式生命觀的寫照。他許多作品都帶著悲傷的氛圍，但從來不是單純地灰暗絕望。有時儘管命運的安排殘酷無情，角色們的生命力仍像黑暗中的一點燭火，雖只能照亮小小的範圍，甚至也不知道能夠再支撐多久，卻依然在黑暗中確切地展現它細微的光亮；有時正好相反，由衰弱的角色反襯出周遭的蓬勃生機，世界的美於是顯得格外鮮活。即使認定結局注定是悲劇，袁哲生不曾想過提早放棄，他的目光仍總是向著那些令人留戀不捨的美好。袁哲生的悲劇性在於他對

世界、對「生命」實在太過於執著貪愛了。若將生命比擬為一趟旅遊，他太喜愛途中經歷的一切，於是當旅程才進行到一半，就開始憂慮惋惜這趟旅行終究要結束。雖然這樣的認知可能也讓他格外珍惜旅程中的一分一秒，但揮之不去的憂懼畢竟還是影響了他旅行的心情，也使得他眼中望出去的美麗風景總是染上一絲悲傷遺憾的色彩。

黃國峻的文字總是讓筆者想起在大雨過後，被沖洗得乾淨透亮、還掛著滴滴水珠的大片窗玻璃。他和邱妙津有著不少相似點，但相對於邱妙津的「激情」，黃國峻卻是極度「理性」。邱妙津就像顆流星，抱著她的信念短暫卻明亮地劃過夜空。黃國峻雖然也嚮往那樣不顧一切的燃燒，但他太堅持要做最正確的事，因此他想「燃燒」還必須先找到一個確定絕對值得的目標。他曾說：「只期待有一天，我們都會找到信仰。」然而他所追求的那種「信仰」具有非理性的本質，不是能利用理性思辨尋覓而來的。他的心意可以說再誠摯不過了，但他的努力卻是用理智要求自己放下理智，冷靜地叫自己不要冷靜，從一開始就陷入了矛盾。黃國峻異常嚴謹認真的性格或許可以說是他的「悲劇性」所在，但是他那種對自己的不安恐懼也都理所當然地主動面對、對一切都以最認真的態度全力以赴的姿態，似乎有點傻氣，卻更是純粹得動人。

參考文獻

一、作品集

(一) 袁哲生

袁哲生，《靜止在樹上的羊》，台北：觀音山出版社，1995年12月。

袁哲生，《寂寞的遊戲》，台北：聯合文學，1999年5月。

袁哲生，《秀才的手錶》，台北：聯合文學，2000年8月。

袁哲生，《猴子》，台北：寶瓶文化，2003年。

袁哲生，《羅漢池》，台北：寶瓶文化，2003年。

袁哲生，《靜止在——最初與最終》，台北：寶瓶文化，2005年3月。

(二) 黃國峻

黃國峻，《度外》，台北：聯合文學，2000年9月。

黃國峻，《盲目地注視》，台北：聯合文學，2001年。

黃國峻，《麥克風試音》，台北：聯合文學，2002年4月。

黃國峻，《是或一點也不》，台北：聯合文學，2003年。

黃國峻，《水門的洞口》，台北：聯合文學，2003年。

(三) 邱妙津

邱妙津，《鬼的狂歡》，台北：聯合文學，1991。

邱妙津，《鱷魚手記》，台北：時報，1994年。

邱妙津，《蒙馬特遺書》，台北：聯合文學，1996年。

邱妙津，《邱妙津日記》，台北：印刻，2007年12月。

二、專書

- 王德威，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年。
- 金惠男著，李源泉譯，《為什麼只有我憂鬱》，台北：遠流，2005年。
- 侯玉波 編著，《社會心理學》，北京：北京大學出版社，2002年3月。
- 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北：麥田，2008年9月。
- 陸汝斌，《藍色病毒，12個抗憂解鬱的處方箋》，台北：台灣商務，2010年1月。
- 陳芳明，《深山夜讀》，台北：聯合文學，2008年10月。
- 黃錦樹，《謊言或真理的技藝》，臺北：麥田出版社，2003年。
- 葉肅科，《社會心理學》，台北：洪葉文化，2007年7月。
- 楊延光，《杜鵑窩的春天——精神疾病照顧手冊》台北：張老師文化事業股份有限公司，2001年12月。
- 劉人鵬、鄭聖勳、宋玉雯 編，《憂鬱的文化政治》，張永靖譯，台北：蜃樓，2010年3月。
- 劉亮雅，《後現代與後殖民——解嚴以來台灣小說專論》，台北：麥田，2006年。
- 賴保禎等編，《青少年心理學》，台北：國立空中大學，1999年。
- 蕭宏恩主編，《醫學與人文博雅教育》，台中：中山醫學大學，2011年5月。
- Albert Camus 著，郭宏安等譯，《加繆文集》，南京：譯林，2001。
- 狄倫·伊凡斯（Dylan Evans）著，劉紀蕙，廖朝陽，龔卓軍 譯，《拉岡精神分析辭彙》，台北：巨流圖書，2009年10月。
- 史蒂芬·雷文克隆（Steven Levenkron）著，李俊毅譯，《割腕的誘惑》，台北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2008年1月。

電子書籍

Albert Camus, The Myth Of Sisyphus And Other Essays , trans. Justin O'Brien (1955)

三、期刊論文與報紙

(一) 期刊論文

- 江寶釵，〈迷失的小孩你哪裡去了〉，《聯合文學》236 期，2004.06。
- 吳明益，〈那，就是造化：關於黃國峻的《是或一點也不》及其他〉，《聯合文學》第 230 期，2003.12。
- 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》226 期，2003.08。
- 卓立，〈寫作或生活——黃國峻變形記〉《印刻文學生活誌》，第二卷第九期，2006.05。
- 陳芳明，〈世紀末寓言的寫手——黃國峻〉《聯合文學》，2009.08。
- 袁哲生，〈偏遠的哭聲〉《聯合文學》226 期，2003.08。
- 陳國偉、羅喬偉，〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉，《台灣文學館通訊》第四期，2004.06。
- 陳麗芬，〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉《台灣文學研究》第一卷第二期，2012.06。
- 張大春，〈首獎留白〉，《聯合文學》157 期，1997.11。
- 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場信時代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，《聯合文學》第十八卷第十期。
- 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉《聯合文學》226 期，2003.08。
- 梁竣權，〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉《文訊》183 期，2001.01。
- 梁竣權，〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，《聯合文學》263 期，2006.09。
- 許榮哲，〈人間告別〉，《聯合文學》第 226 期，2003.08。
- 張耀升，〈冬夜裡的夏先生〉，《幼獅文藝》606 期，2004.06。
- 黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉《華文文學》，2015 年 01 期。
- 楊牧，〈當避此人出一頭地〉，《聯合文學》第 226 期，2003.8。
- 鄭栗兒，〈關於林建銘與《水門的洞口》〉，《聯合文學》第 227 期，2003.09。
- 翟憶平，〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉，《文學前瞻》第 7 期，2007.08。

劉乃慈，〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《台灣文學學報》第十六期，2010.06。

潘弘輝，〈初旅——追憶黃國峻〉，《聯合文學》第 272 期，2007.06。

蔡逸君採訪，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》第 187 期，2000.05。

（二）報紙

吳婉茹，〈他總是說抱歉〉，聯合報副刊 E7 版，2004 年 4 月 8 日。

林秀玲，〈捨身證道〉，《聯合報·B5 書評花園讀書人》，2003 年 10 月 5 日。

袁哲生整理，〈不在場的證人——黃春明、黃國峻對談小說藝術〉，自由副刊 47 版，2000 年 3 月 4 日。

張耀仁，〈讓聖伽爾塔見鬼去吧！寫在黃國峻離世周年之前，兼論袁哲生〉，《聯合報·聯合副刊》，2004 年 6 月 20 日。

楊澤，〈孤獨的靈性考驗〉，《中國時報·E7 人間副刊》，2003 年 8 月 6 日。

潘弘輝：〈深海鯨唱〉，《自由時報》47 版（自由副刊），2004 年 4 月 8 日。

蔡振豐，〈越過作者的身影之後〉，中國時報·開卷 B2 版，2003 年 9 月 14 日。

四、學位論文

林政鑫，《袁哲生小說中的生存困境》，國立清華大學中國文學碩士論文，2004。

楊孟珠，《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》，國立中興大學中文研究所碩士論文，2006。

楊靜詩，《袁哲生小說少年書寫之研究》，國立台中教育大學語文教育學系碩士班，2007。

潘玫均，《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》，東吳大學中文研究所碩士論文，2010。

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》，國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010。

李文傳，《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，國立台灣大學中國文學系碩士論文，2010。

張淑芳，《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學碩士論文，2010。

林明發，《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感·時空·死亡的凝視》，國立成功大學中文系現代文學碩士班，2011。

梁純菁，《黃國峻小說研究》，國立高雄師範大學國文系碩士論文，2011。

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》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011。

謝欣珈，《袁哲生小說互文性研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2011。

李佩樺：《袁哲生小說研究》，國立台灣大學台文所碩士論文，2012。

陳溱儀，《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》，國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012。

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