

第一章 緒論

我們的負面意識，如同底片一般，在正片彰顯之前就已經以原初的方式存在。

--劉紀蕙¹

你看得出我瘋狂的樣子嗎？昨天我看見某家療養院的車子停在我住的那條巷子，墨綠色的車身、裝著鐵欄杆的車窗，後車門上有一個方形的小窗，就像我大二那年在電影《羅丹與卡蜜兒》裡看見的那輛將卡蜜兒帶走的車子，我永遠忘不了她的臉貼在那個方形小窗上望向她的母親，望向觀眾席上的我，蓬頭垢面依然美麗絕倫的她，眼神是那麼驚惶無助，以及深深的絕望，那就是瘋狂嗎？我凝視著那車子，久久久久，裡面沒有關著任何人，為什麼沒有人呢？如果它終於一定要帶走什麼人，會是我嗎？我突然失足狂奔。不，我並沒有瘋，不要帶走我。

——陳雪·《惡魔的女兒》²

¹劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫》(台北：麥田，1990)，頁 50。

²陳雪，《惡魔的女兒》(台北：聯合文學，1999 年)，頁 62。

第一節 研究動機

閱讀台灣文學作品的經驗中，「瘋狂」意象一直是讓人魂牽夢縈的嚴密禁區。瘋狂之所以讓人裹足不前，除了因為被整齊的秩序所嚴重排斥，因而成為無法定義的失序者，還因為瘋狂本身所具備的危險態度和恐怖性格，更增加其被禁制和妖魔化的理由。許多體制在尋求某種整體精神時，相對地會產生殘暴的排他行為。在社會整體求同捨異的壓制結構下，原本張牙舞爪的瘋狂者變得弱不禁風。但矛盾的是，越是追求整齊的秩序，卻越是造就出更多零零落落的瘋狂個體。我們應該慶幸的是，幸好還有文學。有些文字艱困地保留了那些原初的掙扎與痛苦，失序的混亂與狂歡，有些文字則透露出另一種觀看世界與解釋世界的方式，而這些文字可以在當代台灣文學的小說創作中被尋獲。

傅柯曾言：「瘋癲把不同的時代連接起來，又把它們分隔開。它把這個世界編織成只有一個黑夜的鏈環。」³在文學的世界裡，這條瘋狂的鏈環則如臍帶般連接了作家與作家的內在意識，在不同的時代與差異的空間裡，瘋狂敘事從來不會間斷。光明亮麗的外在世界也許目不暇給，但黑夜裡鏈環的編織術往往能召喚出更深沉的文學思量。騷動而不安的文字著實震撼著已經漸趨麻木的閱讀經驗，於是，世界在此刻收束成一條貫串黑夜的鏈環，而一張完整的文學版圖裡，不能缺少這條鏈環的視覺張力與驚悚價值，或者，讓人不安的真實。

早在日治時期的台灣新文學誕生之時，瘋人就與之共生了。一九三六年翁鬧的小說〈可憐的阿蕊婆〉，描寫台灣底層人民困苦且厄運連連的生活故事，逐漸潰散的精神底線呈現出台灣人精神生活與物質生活的悲苦。小說的結尾是這樣

³ 傅柯，《瘋癲與文明》，劉北成、楊遠嬰譯(台北：桂冠，2002年)，頁247。

的：

傍晚時分，海東帶著孩子從山上回來，在剛有燈光蒼然的屋子裡，他早就發現佇立在那裡的他本人的倒影。⁴

自海東主體分裂出來的無形分身，瑟縮在黑暗的角落裡，暫時躲避了現實的逼近，但也表示海東的完整主體已經宣告潰堤。或如龍瑛宗在一九三七年發表的〈植有木瓜樹的小鎮〉，瀰漫腐爛水果空氣的小鎮中，居民的精神狀態也彷彿在熟爛的氣氛中扭曲變形，找不到出頭之路的知識份子階級要不自甘墮落，要不就努力脫離貧窮，在戰戰兢兢、步步為營的攀爬技藝中卻只能跌得粉身碎骨，如同小說人物林杏南這般走向瘋狂的下慘。被殖民體制下的台灣文學表現，瘋狂是一場無奈而悲情的瘟疫，這些病毒寄生在新文學的誕生之中，終將氾濫成災。

中國方面，魯迅在 1918 年發表的《狂人日記》無疑是華文書寫領域裡諸多瘋狂形象的原型。「狂人」在「鐵屋裡吶喊」，相較於麻木痴愚的中國鄉民，他更具備了超越的「理性」，以至於勝過庸眾能理解的知識範圍。狂人「真的惡聲」，在後人的評論中被認為是理性的超越，是一種「立足於進化論並顯示著人類主義樂觀情懷的概念」⁵的佯狂。

新文學在中國與台灣的發展初始，就都看見了瘋子的身影。

本研究嘗試討論台灣當代小說的瘋狂敘事，以解嚴後的小說創作為主要研究題材，並旁及討論解嚴後台灣的政經背景、文化論述對整體意識型態的影響。在多元價值並行的社會中，文學空間未必真的得到展放。反之，若將台灣視為多元文化的混種體時，卻可發現在不同文化的銜接縫隙處，存有不被各邊受容的異質

⁴《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》(台北：前衛，1991)，頁 112。

⁵袁盛勇，《魯迅：從復古走向啓蒙》(上海：三聯書店，2006 年)

個體。這些異質體成爲瘋狂敘事的基本成員，自取其惡、自謙其瘋。本研究所進行的瘋狂敘事論述，不試圖切斷時代遞遷之下，文學思潮的傳承與影響的系譜，正因爲有此文化思潮的長期浸淫，才能豐富討論的層次，因此在論及解嚴後的瘋狂敘事時，將脈絡式地爬梳個案在台灣當代小說瘋狂敘事史上的相對位置。

當然，本研究企圖以「瘋狂敘事」作爲一個整體概念觀看台灣當代小說的創作圖像，受到西方文學理論中關於瘋狂論述一定的啓發和影響。⁶但將精神分析詮釋模式置入文化場域研究的學者劉紀蕙將克麗絲多娃（Julia Kristeva）所提出的賤斥（abject）說法，引申作爲台灣社會內部「恐懼結構」的理論基礎，對本研究的啓發尤其深大。她重新探討了「負面意識」在台灣文化場域中被排斥、壓制的現象，並從中找到一條曾經幽微如今卻明顯的「負面書寫」之河，並且看見在共同文化生成的過程中，掙扎的主體努力與文化母體切割與排拒的痛苦過程。那些自我賤斥、流放、否定或頹喪的「負面書寫」，是寫作者曾遭受的深沈經驗，在黑暗的視域裡呈現出相當巨大的文學能量。相對於台灣文學的討論總是較常以現實本土論述作爲基準來衡量，本研究選擇劉紀蕙的論述作爲一個參照的框架，並非枉顧台灣歷史發展的實況，而恰好相反的，若要健全台灣文學的討論，不能只以一個觀點看待歷史的發展，尤其是，當我們無法否認政治與文學間必然的網綁關係之後，強調反抗性、民族性的論述模式，是否也一再地重覆從前威權體制的龐大語言壓迫，對於文學的發展有相當固執的導向意味？若只是將非現實寫作視爲一種天真的、無涉政治、和威權妥協的貶意評價，正巧也就凸顯論述者的另一種天真，這也是本論文想進一步從「心靈語言」著手，企圖鬆動科學語言中那些「天真的理性」（naïve reason）的動機之一。

⁶例如傅柯的《古典時代瘋狂史》中對大監禁的批判以及對理性的瘋狂性的描述與看法，給予本文相當大的啓發，這些的理論背景在阿多諾《啓蒙辯證法》著名的附論中得到連結，並且在拉岡、紀傑克理論中得到精采的推理和闡發等。相同的，女性主義學者對於「瘋狂」概念也十分有建樹，從 Sandra M. Gilbert 和 Susan Gubar 寫下“The Madwoman in the Attic”到 Elaine Showalter 的“The Female Malady”女性寫作和瘋狂之間的關係可說是相當綿密的。尤其到了法國女性主義學者加入精神分析的研究元素，重新翻轉佛洛伊德以來的精神分析路數。

倘若「負面書寫」的研究與探索有其積極的意義，那麼作為負面領域當中最具病徵性的「瘋狂敘事」，或許也就有了討論的必要。需要說明的是，「瘋狂」本義易被理解成為單種精神疾病的代名詞，但與其去診斷文本世界中的精神病理學名，本研究欲著重於文本中瘋狂現象的隱喻層次。在文學的呈現中，瘋狂可能表現在語言文字的怪誕不羈、思想行為的病異突變或是隔離和拘禁等特殊經驗書寫。劉紀蕙談「變異」概念時，曾經引佛洛伊德所言，這並不是「正常」的反面，而是原慾(libido)精神能量與動力的多面向呈現。⁷這個「多面向」的說法的確圓融地處理了不被整體秩序所規整的畸零精神結構它們可能表現出的多向差異，而「瘋狂」的討論基礎，約略是依照這樣的準則開始的。然而，本文定義的「瘋狂」不見得是理性的相反面，畢竟在後續的論述當中，瘋狂和理性的糾纏是相當密切的，「瘋狂的指涉」也並非精神病理學上完全的精神失序，因為邏輯的全然崩解可能完全無法構築出一個可供討論的文字體系。因此，本文欲討論的「瘋狂」概念必須要和「敘事」一詞綑綁而談，「瘋狂敘事」乃是從語言結構上找尋有別於傳統現實基礎和線性敘事的文類譜系，同時也看見了創作者在這樣的文學表達中呈現出一種有別於常人的精神邏輯，用以與現實阻隔，或與現實對話，而呈現出精神病體的創傷反應。這樣的分類可能犯了極為廣泛的毛病，但不可否認的，文學創作的本身就蘊含著瘋狂的質地，所有的作家或許都可能是個瘋子，但要注意的是，不見得所有瘋子都是作家。但本研究還是試圖在往後的討論中，盡可能地縮小範圍，將病癥性較突出的文學作品列入現階段討論的考量，將可能形成的瘋狂脈絡找出前後的關係與傳承性。

研究的初始，將以個案觀察為起步。在解嚴後錯綜複雜的文學生態中，本研究挑選兩位對象作為討論的基礎，分別是在文壇上獨樹一格的男作家舞鶴和善於說故事的女作家陳雪。舞鶴的小說在語言風格上首先就掌握了瘋狂敘事的象徵

⁷ 劉紀蕙，〈文化整體組織與現代主義的推動〉，《孤兒·女神·負面書寫》，頁 163。

性，在奧語的文字陣與亂迷的意識中，開闢出瘋狂敘事的一系列圖象。本研究將仔細考察舞鶴小說中薩德魂魄的再生，屎尿聖物的倒轉、性愛道場、亂倫監禁等，這些特色無非是台灣瘋狂敘事脈絡下的鼎沸之聲。回溯舞鶴之前的文學風景，唯有六〇年代現代主義盛行時期的創作才有如此離經叛道的經典，諸如王文興七等生等人的創作，便早已關注於狂人書寫。但在六〇年代名為現代主義的小說家，未必是西方定義下成功的現代主義者，畢竟台灣的現代主義移植乃是一種現代性下的產物，從王文興小說中所呈現出的瘋狂邊緣人，亦並非崩潰的精神主體，更多時候，在主角的畸零情緒中所展現的並非失落的混亂秩序，反倒呈現出清楚的語言邏輯和崇高體系的美學和形上學追求，王文興的瘋狂表現或許也貼近於啓蒙式的文學追求。解嚴後的小說家中，舞鶴承接了現代主義瘋狂敘事的軌跡，舞鶴慣用「當代」視角貫串在其小說中，使之成爲一種寫作的立場；同樣的，從王文興小說開始的走向背叛之路的另一套理性，同樣隱藏在舞鶴的小說創作中，在這條瘋狂敘事當中，理性並未如表面所示般的潰堤，反而以各種隱藏模式埋伏在其中。瘋狂敘事並非如表面般簡單，高舉抗議旗幟的研究視角或許已經不足以解釋其中複雜的面向了。

至於陳雪在文字中的創傷回憶與混亂的病癥認同，呈現出女性瘋狂敘事與男性瘋狂敘事不同的書寫方向。陳雪多在碎語和自厭的情緒開展出她的文字風格，已不再聚焦於瘋狂形體的再現，反倒大量重複著精神混亂前的受傷記憶。在華文領域中，「創傷書寫」常被理解爲對歷史事件的暴力傷害所做出的「事後性」集體文學效應。所謂的「事後性」，指的是「受到創傷的當下震撼感延遲到數年之後才以各種形式發作」的心理防衛機制，至於「瘋狂」等精神變異的書寫，則被視爲對從前受虐際遇的轉寫。⁸陳雪的創作，從最早的《惡女書》、《惡魔的女兒》、

⁸ 「事後性」佛洛伊德在研究愛瑪(Emma)病例時所發現的一種心理延遲現象，即「原初的震撼感是儲存在無意識中的，它的作用並不即刻發生，而是被延遲到數年之後。」在「狼人病例」時也曾提出心理疾病徵兆的延遲現象：「狼人」是個年輕的俄國人，罹患了強迫性精神官能症。在他尋求佛洛伊德之前已經在德國許多療養院待過很長的時間，並遍訪名醫，一直到遇到佛洛伊德

《鬼手》、《陳春天》等皆反覆暴露了曾經隱形的傷痕。無庸置疑，「創傷並未意味著結束，而是書寫的開始」這樣的觀察是成立的⁹，如紀大偉曾將「trauma」(精神創傷)和「constitutive」(組成性的)兩個詞彙並列，認為其中含有「雜交的生猛」意味。¹⁰若由法國女性主義觀點討論陳雪的作品，小說中的創傷與瘋狂，並非來自於受歷史事件撞擊的後遺症，且縈繞於小說中女子的精神痼疾，在某種程度上更隱喻了「女人」與「精神疾病」之間無法擺脫的連結關係。因此，即使本研究論文欲將研究範圍集中在解嚴後的瘋狂敘事，但仍需往前推溯，討論台灣當代文學小說創作中女性瘋狂敘事的演進與突變，以便從歷史整體的觀察看見「女人」與「瘋狂」之間微妙的關係。

「瘋男」在台灣當代小說中具有整套的瘋狂系譜，不少男性作家都藉由「瘋子」的形象，來展演另一套烏托邦的運行模式，異常的瘋狂行徑隱然存在著理性思考。即使男作家們努力自攬瘋言瘋語，但諷刺的是，拜男性社會主導的價值觀之賜，「瘋子」與「女性」的連結關係卻遠比男性還來得密切深厚。「瘡查某」的指稱可能是出言不馴的怒罵，但更可能是長年來攻不可破社會體系的普遍認知：女性等於理性的潰敗，或者，女性等於瘋狂。即使現當代的醫學發展已經可以讓「瘋狂」從文化體制中被除魅，但對於女性而言，此「魅」卻始終不能整除，餘數裊裊，難以退散。施叔青初試身手的前兩本小說集《約伯的末裔》、《那些不毛的日子》，在現代主義思潮的刺激下幽微地開啓了女性瘋狂敘事，樸拙的小鎮風情在她的筆下被扭轉成變形的肢體，小說裡的人物多半可與瘋狂畸零沾上邊；同時期的尚有聶華苓《桑青與桃紅》或叢甦的〈癲婦日記〉，質疑、錯亂的精神病

為止。他從小就常夢見窗外樹上有許多狼，佛洛伊德解析此夢並根據病人的回憶中，重建出病人童年早期因為目睹父母做愛的背交姿勢而產生劇烈的精神震撼。曾見於研究大陸文化大革命之後的先鋒文學和傷痕文學。至於「瘋狂」則是以荒誕性的展演方式，強調遺留傷痕的變形。關於此議題的深度討論，可參見楊小濱，《歷史與修辭》(甘肅，敦煌文藝出版社，1999年)。

⁹ 書寫精神創傷的作品由變形的、瓦解性的作品來暗指當初暴力震撼的不透明性和時代錯亂。其中便含存著「崇高」美學。在前註的著作中，楊小濱言：「對原初暴力的追憶交織著損毀由原初暴力建立的集權秩序的狂喜。」因此，追憶創傷而形成的崇高感，很可能就是書寫的動力。

¹⁰ 參考紀大偉，〈小說謊家——論陳雪的《鬼手》〉，收錄在陳雪，《鬼手》(台北：麥田，2003)，頁183。

體與流離失所四處無根的身分有所呼應。八〇年代被提及擅於描寫「瘋女人」的作家則是李昂、袁瓊瓊或蕭颯，如周芬伶的介紹「蕭颯〈唯良的愛〉、袁瓊瓊〈燒〉」皆藉由另一形式的瘋女人形象，突顯傳統婚姻下失去自我的女人可能走上的絕路。她們或是傷害別人，或是傷害自己，說明過度受到壓抑的女人終究是要以暴制暴。」¹¹到了九〇年代小說創作的多元與複雜，精神變異與異象幻覺常成爲文明病症的書寫範疇，陳雪的諸多著作等皆表現出後現代情境下的精神困境。因此，在文明社會日益趨向理性化、秩序化的過程中，女性作家的瘋狂敘事從來沒有在任何時代裡斷歇過，反倒源源不絕地，以各種進化的瘋狂敘事挑釁著理性寫作史。

本研究的初始，並非將瘋狂敘事的發展視爲病體而加以解剖診療與病歷化。而是欲討論某些文學的表現爲何會在台灣的文學發展中被精神病化？台灣固有的歷史與文化發展如何支配並影響社會群體的意識與認知，諸如處於解嚴後在不同多種思潮互相排斥、雜糅的影響下，創作者採取異常的瘋狂藝術時，其中複雜的思考內涵爲何？其次，這些瘋狂敘事的解讀方式，難道就只能被擺在「對抗系列」的架上就不再移動？其實，在當代台灣文學的小說創作中，我們看見了千變萬化的姿勢和幽微細密的各種潛在意識，其間的豐富度應可支撐更細節化的討論。

¹¹周芬伶，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象(1945~2006)》(台北縣：印刻，2007)，頁224。

第二節 前行研究

(一) 疾病、邊緣與異常書寫

雖然目前尚未有直接針對台灣小說瘋狂敘事進行研究的學位論文，不過探討小說人物的邊緣身分或以疾病書寫的角度切入討論的研究卻是相當精采而豐富的。在疾病書寫中，李欣倫的碩士論文《戰後台灣疾病書寫研究》，以文學創作中琳瑯滿目的病徵作為論述材料，並運用醫病關係與治療敘事的技術作為觀察文本的新角度，使得文學研究又做了一次跨界。「狂人」研究不過是她宏觀病例系統中的一支，但她提出的「聖與狂」間的辯證頗能透析「瘋狂」中挾帶「神聖」的性質：

救世主與精神病患可以混同、疊置，倘若回歸瘋癲歷史的脈絡中，這即是傅柯所謂的十字架上的瘋癲：我們卻也不應該忘記基督在其人性的一生之中，都像是在推崇瘋狂：他將瘋狂封為神聖，就如同他也使得被治癒的殘障、被寬恕的罪惡、被許諾永恆財富的貧窮變為神聖。基督不只有意被瘋人圍繞，而且有意讓自己在眾人眼中成為心神喪失之人。¹²

瘋人與聖人之間不過是一線之隔。傅柯的《古典時代瘋狂史》早已點出瘋狂的矛盾性。傅柯以「在上帝眼中，人世是瘋狂的」的古老基督教義指出：「瘋狂和理性之間，永遠具有逆轉的可能。」¹³他認為人的精神能力未必能夠透視表面，直達真相，況且真相未必是表面的對立，更可能是比相反更殘酷的矛盾。因而，「無事無物不處在直接的矛盾之中，召喚著人去認同他自身的瘋狂」，或許李欣倫由此得到啟發，並產生「狂聖辯證」的論述。這其中的「矛盾性」激起本文寫作的

¹²李欣倫，《戰後台灣疾病書寫研究》(台北：大安出版社，2004)，頁 54。

¹³傅柯，《古典時代瘋狂史》(台北：時報文化，1994)，頁 44。

的興趣。矛盾在理則學上的意義是：「不可能同為真，亦不可能同為假的概念或命題。」若矛與盾兩個相對的物件都是最好的，那麼該是矛刺穿盾，還是盾擋住了矛？因此「矛盾性」指向的是「雙重成立的不可能」，就像「瘋狂」與「理性」間的關係，瘋狂抵抗的是理性，理性排拒的是瘋狂，他們之間是悖反的。但我想提出的假設卻是：「雙重成立的有可能」。「理性」與「瘋狂」在某些時候會不會是共同處於沒有盡頭的莫比烏斯帶¹⁴上，而非在線條的兩端？

李欣倫即使提出了矛盾性，但主要關心的還是疾病書寫的內在抗議性。在結論的地方提到：

真正的病源體來自權力建制的社會，而非個人身心的脫軌，這種病患拒斥性與邊緣性在作家筆下轉化為強烈的戰鬥修辭，無論是邊緣台灣人、狂人、性病及「異」想世界的病例，皆是站在「他異」的邊緣視角敘說故事，成為作者向社會建構的主流敘事挑戰的利器。¹⁵

猶如她對蘇珊·桑塔格《疾病的隱喻》的迷戀，她同樣藉由疾病隱喻內涵，達成疾病書寫的策略性目的。李欣倫對瘋狂的主要詮釋，是將狂者上綱至鬥士的地位，雖然這樣的論述是合理而常見的，但也顯現出另一個隱憂：「邊緣人」在論述上的位置常常是十分「中心」的，而瘋狂敘事將容易被簡化成抵抗的姿態而已。

延續邊緣者的議題，鄭千慈《崩解的自我——現代主義、畸零人與戰後鄉土

¹⁴西元 1858 年，兩位德國數學家發現，一個扭轉 180 度後再兩頭粘起來的紙條，具有魔術般的性質。與一般普通紙帶具有兩個面(雙側曲面)不同，這樣的紙帶只有一個面(單側曲面)，一隻小蟲可以爬遍整個曲面而不必跨過它的邊緣，這一條神奇的單面紙帶被稱為「莫比烏斯帶」。提出這種數學觀念的用意是說明理性和瘋狂之間的關係，理性和瘋狂可能只是一體的兩面，並不是絕對的相反。

¹⁵謝肇禎，《群慾亂舞——論舞鶴小說中的性政治》(台中：靜宜大學碩士論文，2002)

小說》¹⁶與楊凱琄從〈孤兒到廢人——七〇年代以來台灣小說中的「餘生」敘事〉¹⁷都深入地探討了社會邊緣書寫與時代環境的密切關係。前者仔細地討論了六〇年代以降現代主義對當時台灣小說的影響及其不可忽視的後勁力道，在鄭千慈的論文中，將現代性與傅柯瘋狂史中的「規訓」或與克莉斯多娃所談的「象徵秩序」等做了巧妙的結合，最後加入了台灣的歷史情況，鑄鑄出「現代性—國家複合體」的辭彙與概念。「現代性」與「政治力量」完全結合。這樣的論述固然有其可看性與抗議性，但是卻免不了因為強調了國家複合現代性而忽略了資本主義現代性的影響途徑。此外，對於當時的台灣知識份子而言，「現代主義」美學思考的產生可能就是一「現代性」的歷程。知識份子的精神體系中也能在文化衝擊下產生一種「現代性」的趨向，體現在文學表現上便是追求西方「現代主義」美學的路徑。因此，台灣的「現代主義」正是「現代性」的表現。但這樣還不足以說明其中的微妙皺褶之處，在實際考察被視為台灣現代主義的文本之後，竟發現了以下的事實：西方現代主義的技藝固然躍於紙上，但骨子裡強大的浪漫傳統卻以更執傲的方式換個面目存在。「浪漫詩情傳統」與台灣式的「現代主義」關係為何？在當時對於瘋狂敘事又有什麼啟發？則是本論文所要討論的議題中一個值得討論的背景。

至於楊凱琄〈從孤兒到廢人——七〇年代以來台灣小說中的「餘生」敘事〉討論了七〇年代以降「回歸現實」世代的形成。儘管七〇年代是新一代知識份子對政治、社會覺醒的關鍵期，但是，一直要到八〇年代以後，才有大量的文本對「台灣歷史」進行回顧與探索，並在文本中呈現出對「事件」影響下的人物精神與抑鬱狀態，每個作家對各個事件的詮釋觀點各自喧嘩的繁榮盛景，也在八〇年出版的文本中俯拾即是。除了政治解嚴前後的社會氣氛，逐漸有了控訴創傷的自由之

¹⁶鄭千慈，《崩解的自我——現代主義、畸零人與戰後鄉土小說》(台北：淡江大學中文所碩士論文，2005)

¹⁷楊凱琄，《從孤兒到廢人——七〇年代台灣小說中的「餘生」敘事》(台南：成功大學台文所碩士論文，2008)

外，解嚴後社會環境與政經環境的鉅變，也造成了文壇機制的快速轉型。這樣的論述方式其實與劉亮雅《後現代與後殖民——解嚴以來台灣小說專論》中的後殖民想法異質同聲，對殖民或受害歷史的記憶與回溯則是後殖民書寫的基本模式。後殖民概念在解嚴後雖成爲研究台灣歷史文化的主流之一，但未必能全然貼切地解釋每個作家的文本，瘋狂敘事即爲一例。唯有推論瘋狂敘事的發生或與歷史傷痕有關時所蘊含的抗議性，可和後殖民論述有關，其餘瘋狂的再現性、表演性或其他藝術性將如何解釋？本研究的研究目的絕非是將抗議性與悲情性提升，而是希望能儘可能地討論其間的藝術手法與文化精神結構。

(二) 舞鶴或陳雪的相關研究

書寫瘋狂的作家式論文也很自然地將抵抗字眼作爲論述的主軸，如謝肇禛《群慾亂舞——論舞鶴小說中的性政治》以「批判大中國中心思想」、「省思漢人中心意識」、「顛覆男性中心論述」以及「閹割異性戀中心情結」等角度點出舞鶴作品中的叛逆與懷疑「中心」的性格。言下之意，當「瘋狂」和理智產生抗衡關係的時候，「瘋狂」就順勢站上了戰鬥的位置，即當評論者與讀者在閱讀舞鶴的作品時，將容易把觀察力側重於他所要控訴的對象之上。「瘋狂」在這樣的思考中則易被解讀成爲一種書寫策略，因而忽視了作者的創作美感。至於關於舞鶴的學位論文尚有林麗如《歷史與記憶——舞鶴小說研究》，將研究焦點著重於歷史記憶的再現，旁及身體、空間等議題，以當代流行的文學議題解釋舞鶴的作品。針對原住民書寫的探討則有靜宜大學中文所許惠文的〈戰後非原住民作家的原住民書寫〉，分析非原住民作家的舞鶴是否有將原住民納入原漢共同體以抵抗官方論述，進而有消費與殖民原住民的可能。與本研究較爲相關的論文應爲討論舞鶴創作美學與形式的論文，一爲成功大學台文所曾月卿的碩士論文：〈舞鶴小說的美學〉，二爲中正大學台文所林佳君的論文：〈書寫邊緣的邊緣書寫——以舞鶴《亂迷》爲主〉，前者觸及舞鶴的個人自傳，給予本研究想像舞鶴的可能，並且嘗試

分析舞鶴小說寫作的形式，包括「包孕式」、「諧擬式」、「狂歡式」、與「線性式」等變異與顛覆的技巧；後者討論截至目前舞鶴最讓人驚駭的作品代表，指出其語言的變異與章法的破碎，從舞鶴其他的作品中去解答《亂迷》暗藏各種謎題。這兩者研究皆提供了大量對瘋狂語言的初步分析資料，以便本研究進一步進行文化現象的討論。

關於陳雪的研究，最大宗的還是以女同志研究為主，即使是其他議題研究，也環繞著同志主題。比如：「女同志小說中的情慾」、「女同志的身體」、「女同志認同」抑或「女同志的創傷與治療」等。在「女同志小說的情慾與身體」部分，佛光大學文學系江碧芬碩論〈九〇年代台灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象〉，認為陳雪的女同情慾書寫是將：「女性情慾敏銳的感知、極致的歡愉與多元的享受，逾越父權思維規訓女性的古法倫常，讓女性情慾深具『愉悅』的主體性與『逾越』的能動性」。女同情慾書寫除了真實表露出女同快感，也具備了某種和異性戀為主的社會結構抗衡的政治性。至於成功大學台文所李淑君碩論〈身體·權力·認同——論陳雪女同志小說中的身體政治〉則注意到了陳雪小說中性別流動的問題，陳雪文本中雙性戀、易裝、變性等處於邊界上的身體，其實具有擾亂著分類系統與秩序的意義。

相關於陳雪「傷痕與治療」的研究則有中興大學柯雅雯的碩士論文〈論當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成(1960~2003)〉，她認為當代女同志文學一直存在著「創傷記憶與自我完成」的主題，而女同志文本亦含有獨特的風格，即「情慾憂鬱症」。師大國文所陳盈岑則強調陳雪的邊緣位置，她的碩論〈陳雪小說中邊緣心靈書寫研究〉認為陳雪小說中多讓邊緣心靈透過敘事、書寫來梳理傷痛記憶，在填補記憶裂縫過程中重新認同自我。但筆者認為，若將「疾病」視為一個文類來分析，其中病例化與療程化的分析過程，除了在不自覺中反而消解了疾病書寫本來的抵抗力量，更恐懼的是，若將在心理醫學上的技術如敘事治療等當作

分析文本的工具的話，將容易把小說創作視為病例。如此一來，文本並非文本，而是一件件被納入醫學檔案裡的個案。醫生對患者所施予的「治療」，是用理性制度下的專業技術對所有雜亂無章的語言加以「理性化」、「脈絡化」的「除魅」過程。因此，只分析小說中的「敘事治療」，將會一併滾入「科學理性」以權力治療「非理性」的思考之中。在這篇論文中，陳雪小說中的人物直接被視為「患者」，病理學的視野難免不涉入其中，而使得小說中的人物在論述裡又再次成為了「病患」。

以後現代或女性主義脈絡下的觀點切入陳雪小說的研究並不多，從後現代社會研究陳雪的有成大台文所張瑛姿：〈驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論〉，此論文討論了後現代思潮下的台灣社會背景與陳雪小說中的女性意識。跳脫以往只關注陳雪女同身分的研究。將「後現代」與「女性主義」合而觀之的原因是兩者之間本來就存在著某種天然的親緣性，「後現代書寫」是解構一切霸權/中心，反宏大敘事、反本質、去中心的策略，而「女性(主義)書寫」則解構父權/男性/陽具中心，為處於邊緣的女性重新尋找論述場域的書寫。因此，此論文的主要論點在於解讀陳雪的「解構」性，同時也不忘強調陳雪「重構」新的女性話語的積極性。綜合以上所述，陳雪研究的面向雖從女同志研究走向了女性主義研究，但兩個方向的研究都特別賦予陳雪「逾越」、「擾亂秩序」、「解構或重構」等積極性政治目的。雖然藉此可以增加陳雪作品的正當性與學術性，卻同時也將陳雪作品導入一個簡單可解的公式之中。

第三節 研究方法

本文將參考解嚴後台灣政治社會環境與文化思潮，以便將解嚴後的瘋狂敘事納入歷史的「座架」¹⁸上，並試圖解讀解嚴後文學創作者與文化團體之間的拉攏和排拒關係。所謂一個文化「精神結構」的組成，創作者的作品充其量不過是結構的組成份子之一，作品所受到的評論，評論者之間的交流和好惡關係，甚至更外圍的政治、經濟和文化氛圍都是組成一時一地「精神結構」的有機成分。因此，在本論文的寫作中，將試圖處理這些複雜的關係，期能討論出更精緻、更細微的解嚴後瘋狂敘述背景。

其次，在文學的瘋狂表現中，和「現實」之間的叛逃關係幾乎是定義其文學風格是否夠瘋、夠怪異的判定標準之一。通常來說，瘋狂敘事的文本，因存在著與「現實」相隔的一段漫長距離，以成為畸零或異相的必要條件。幾乎是先有了「正常」、「真實」、「秩序」等為眾所接受的概念之後，才產生了「非正常」、「幻象」、「失序」等處於相對位置的形容。從對「現實」的多種立場和各種定義著手，才能真正了解瘋狂在歷史意義上及文化意義上的指涉。

在國家漸進民主化的過程中，不同的文化團體嗅聞與辨別同質體的氣味，並能感知尖銳異質體的不適。本文將從克莉斯多娃(Julia Kristeva)的理論，思考在解嚴後的文化「賤斥結構」中，以瘋狂敘事面世的作家們，在面對多元文化都漸漸合法化的趨勢下，所立足的位置為何？當瘋狂的本身即是高度理性化的文化場

¹⁸ 此言出自劉紀蕙引用海德格的辭彙：「座架」(Ge-stell)並說明「每個時代都在自行完成一個屬於該時代的座架」，指的是：「時代裡自行完成的形而上學的隱匿立場」而主體在這樣的語言設定中找到了自己安身立命的位置，認同的座標，而此位置與坐標，是在他所處時代已經被設定或是正在形成中的架構。可參考劉紀蕙，〈文化主體的「賤斥」——論克莉絲蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，《恐怖的力量》導讀(台北：桂冠，2003)

域所要吸納收攏的份子之一，瘋狂的抗議性是否有回過頭來消解瘋狂本身的「非理性」質地，瘋狂敘事者是否也藉著瘋狂的姿態，或者既曖昧又迂迴地成為與理性進行著溝通與排斥的「世代單位」¹⁹的一份子；或者相反，自始自終，解嚴後的瘋狂敘事者都將自身排除於理性辯證以外的文化罅隙之中？

克莉斯多娃在《恐怖的力量》一書中，曾對時代中的各個「話語主體」視為「分裂的主體」，即「擺盪在社會結構制約與無意識欲力」兩軸之間的「過程中主體」。解嚴後政治與文化氣氛的漸趨開放與多元，不同於以往官方論述的知識份子頻頻發出聲音，使得「台灣」內涵的認知重新被洗牌。然而，台灣社會各民族間的混血與混種實況，常常造成理性溝通的不可得。因此，當學識豐厚的眾多學者紛紛出籠詮釋起台灣文化的認同時，這些處於「過程中的發聲主體」，在發言的同時也產生了恐懼他者、進而排斥他者的情境，而如此不同脈絡發展下的文化思潮互相傾軋的情況，已非戒嚴前傳統的權力階級與非權力階級抗衡的二元對立模式能解釋。

戒嚴時期的官方文藝控管政策，以經典化符合官方意識形態的文藝創作為管制方式，實際上，這便是一開始國家政權「恐懼結構」的成形。在克莉絲多娃的論述中，恐懼的初始來自於對母親的害怕。以佛洛伊德病例「小漢斯怕馬」為例，對「馬」的恐懼，其實是將所有「不可名者」凝結至「可名者」之上，藉由「馬」這個恐懼對象的能指，指出一個「欠缺客體」的趨力經濟模式。人們將原初狀態中「不可名狀」且「根深蒂固」的恐懼，交換至「可名者」的「他者」之中。克莉斯多娃的論述更精彩之處在於探討這一系列的「符號交換」所按循的分離邏輯，並以聖經為例來解釋「憎惡符號系統」的產生。而文學典範在台灣戒嚴時期

¹⁹ 「世代單位」的詞稱，是社會學家 Karl Mannheim 的「世代」概念中的一個思考單位。在一個特定的世代位置中，有所謂站出來挑戰並監督政治現實的「實存世代」(a generation as an actuality)，而構成「實存單位」的組成份子間可能的政治、文化主張也可能不同，因此分裂為不同的「世代單位」(generation unit)。

的建立，官方意識將不可名狀的恐懼投射至與其悖行的文化習性或文學創作，並運行著好/不好、潔淨/不潔的二元分離意識形態，當好的與潔淨的成為傳頌的經典之後，即使那些不好與不潔的來勢洶洶，未必能有足夠的力量去震撼與改寫經典。

相對的，解嚴後初期的眾聲喧嘩，一方面可反應從戒嚴國家走向民主國家文化過渡時期中知識份子的熱情和期待；另一方面卻也看出某些不適應症，這些焦慮的癥狀可能來自於對過往的眷戀也可能出自於反抗。多元交戰的論述姿態雖開啓言論的自由局勢，但並沒有帶來寬容，反倒掉入了另一層不斷被歸類與想像的恐慌之中。文化結構從兩者之間的「恐懼結構」轉變為多方的「賤斥結構」，即使是兩個相近的文化認同個體在尊重異質的時代中亦是不能輕易地被同盟化，其間的歧異與落差構成各個發聲個體不可被取代的重要因素。然而，值得注意的是，不同學術路數與認同背景所培養出來的文化論述者固然各自主宰了部分的文化氛圍，但最終仍可被狹義地解讀為不同政治意識形態間的抗衡。這些尖銳的主張無一不重新回過頭來影響並或多或少地操縱了解嚴後的文學創作。²⁰

瘋狂敘事在解嚴後的定位是尷尬的。這些採取瘋狂敘事的創作者，在克莉斯多娃的觀點中，便是所謂的「卑賤體」。卑賤體之所以感到卑賤，並非是與他者對立的緊張關係中，感受到「他者」(autre)的壯大與自身的渺小所產生的卑賤感，相對的，讓卑賤體產生卑賤感的對象是一個先於個體、占有個體的「至高他者」(Autre)²¹。而這樣的「至高他者」與她所言的「母性空間」(chora)有著密切的關係。²²解嚴後台灣社會呈現了開放而多元的論述形態，在戒嚴時期隱而未明的、

²⁰ 菁英化的文學創作者多熟稔於當紅的理論概念或文化議題，相關討論可見劉乃慈，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》(台北：政治大學台文所，2007)。

²¹ 「至高他者」是先於我且佔有我的，「但我之所以能存在，還須依賴於這個佔有狀態。這個比我更早發生的佔有狀態，即為象徵界的既存狀態。它是人類身體之意義之構變過程所具有的內在本質」參見克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 17。

²² 母性空間(chora)，是讓驅力主導一切的原初空間，這個奇異的空間裡運行著兩股力量，一是

被壓抑的「母性空間」，在解嚴後都被理性化與脈絡化的顯明「客體」與「他者」所規整，成為其中的一部分，原本具有幽暗吸引力與攻擊力的「母性空間」因而遭到消散的危機。不同的「客體」間可以互相競爭與協調，以便在尊重多方言論的共識下達成具有實際行動力的目標。而被排除在理性論述之外的，或者是理性論述想要將其收納的(畢竟能理解並尊重非理性的學術環境才是理性的學術環境)，便是與母性空間中的至高他者持續抗衡的瘋狂卑賤體，這些瘋狂敘事的創作者或隱匿於文化辯證的罅隙之中，或來來回回地涉入與跳脫文化場域，這樣危殆而不安的險境，為解嚴後瘋狂敘事者的處境，但克莉絲多娃卻說：「唯有置身於精神官能症與精神病交叉路口的恐懼症，當然亦包括瀕臨精神病邊緣的心理狀態，能為這個險境作見證」²³。

由是，本論文將繼續處理兩個焦點作家，舞鶴與陳雪在瘋狂敘事中的表現，並從他們語言中特殊的精神結構分析出解嚴後瘋狂敘述的題材和形式，而這樣形式的特色可在理論閱讀的經驗中被源源不絕地開發，克莉絲多娃的說法可為一個有力的參照。克莉絲多娃延續佛洛伊德的想法，界定亂倫為人類恐懼結構中最深者，同樣的，糞便和經血所被賦予的不潔意涵一樣恐懼了人類社會。不管是亂倫、糞便還是經血，其實都涉及「母性」特質。從對這些深層恐懼所產生的各種「禁忌」得知，在主宰人類社會秩序之前，先必須將對母性深層的恐懼感排除，把那些如同母性的物質視為汙穢(filth)之物，即為抵制的一種方式。不過，人類文明與文化的前進過程裡所形成的排擠模式，並不停止於「由外界定義汙穢」而已，而是不著痕跡地使個體將卑賤情緒內化，成為由內裡向外湧出的卑賤威脅。克莉

生的驅力，另一為死的驅力。這兩者力量皆有一個向心傾向，目的是把自我放置於客體太陽系的中心(此因為克莉絲多娃所言的自戀傾向)，同時因為不斷復返的關係，所以又有一股離心力，將潛抑住自己的原始欲望，以便尋覓自身的象徵意義，並且可能摧毀掉自戀的感覺，進而感覺到卑賤。所以克莉絲多娃用「人聽到自己說話」當成例子說明，人可能想像自己的聲音是悅耳的，但當有人錄下來給自己聽，就會突然感到無法適應而且難聽，自卑的情緒就產生了，這是因為象徵界的秩序驅使自己排定自己聲音的等級。本文運用的「母性空間」意義在於強調其原始不受潛抑、也無法言說的先語言狀態，但當人走向象徵秩序之後便會這樣的空間感到拒斥。

²³ 克莉絲多娃，《恐怖的力量》，頁 83。

斯多娃用聖經《新約》作為例子，找出其中努力嘗試推翻潔淨/不潔相斥的結構，取而代之的是個體內裡/外在的二元對立策略。這其中最讓人毛骨悚然的運作邏輯是：「從外在之進入人體內的，無論如何無法令他不潔，而是從人之內出來的，才會玷汙人。」因此，從外在他者給定的罪孽到自身產生的罪愆意識，自我審判的機制便出現了。有趣的是，不管是罪愆還是卑賤本身，其實都蘊含著極大的藝術性格。透過告解、敘說甚或是創作²⁴，卑賤改變了原本單一的身分。罪孽的、非理性的、被排擠的本身將面臨非常劇烈的轉換，這朝向歡愉或藝術美感的翻轉，「在極大程度上超越了罪愆作為罪債或道德敗壞觀點中所蘊含的報償或嚴守教法的音調」²⁵，尤其「當伊底帕斯訴說著眼瞎、傷痕即根本性的不完滿，而這份不完滿則制約著能指鍊的無盡探索，若能聽見這意味，就等於享有雙重性(卑賤/神聖)的真理。」因此，文學寫作的初衷裡早就處處見得瘋狂的元素，文學的創作也正是在體現創作者面對秩序的不安與危殆感。

²⁴ 即克莉斯多娃談的「玷汙儀式」(英文版翻為：Defilement)。透過自行「defilement」，將昇華與轉化卑賤感。創作者藉由語言本身，重新憶起並召喚卑賤物，最後尋求超越「它」(filth)的符號。

²⁵ 克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 156。

第四節 研究材料與範疇

關於解嚴後台灣小說創作的文化背景，劉亮雅在《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說》中已詳列了相當豐富的參考資料，並整理出「後現代」與「後殖民」兩套思潮在台灣社會的擴散與成形。此外，她也綱舉目張地道出解嚴後小說主要的寫作題材與傾向，如後現代、後殖民、眷村、都市、外省第二代小說等，這些資料提供了本研究鮮明的時代氛圍。在解嚴後台灣文化的理論論爭上，從 1992 年邱貴芬在《中外文學》發表〈發現台灣：建構台灣後殖民論述〉後，與廖朝陽的學術討論，並延伸至 1995 年二月陳昭瑛與陳芳明同時在《中外文學》發表對台灣文學史的看法，分別為：〈論台灣本土化運動：一個文化史的考察〉與〈百年來的台灣文學與台灣風格：台灣新文學運動史導論〉，此二文一出，廖朝陽、邱貴芬、廖咸浩等學者馬上為文各抒己見。一時，百家爭鳴百花齊放。從 1992 年到 1996 年間的十數篇質量深厚的學術文章，撐舉出解嚴後台灣文學發展的雛形與想像。但是，這些論述正好也凸顯了台灣文學的命運始終不脫政治形態的牽扯，文學在台灣的負荷往往比想像中重大。「台灣文學」的正宗討論，無疑是以「台灣」為首、「文學」為次。如果考察作家在一個文學場域的結構，會發現作者在權力場中的走向跳動往往與幾股力量的同時拉扯有關，在本文的討論中，欲從創作者小說內部考察其心靈軌跡，以作為眾多討論方向的切入點之一，而外部的社會場域研究，則留待後續的努力。

本論文研究文本的選擇並非以一個縱貫時間的方式來作全面的研究，線性的文學史脈落固然重要，但因為文本繁多且良莠不齊，容易演變成概論式的介紹，實非本論文寫作的初衷。因此，在討論「瘋狂敘事」時，將特別選擇在內容與語言上都體現瘋狂特色的作家作品，以達成討論「敘事」的效果。在敘事內容與敘

事結構都構成敘事整體的前提下，文本的選擇將暫時迴避瘋狂書寫中為數不少的「歷史省思」類文本，此類書寫著重於對於歷史的反思、重造或改寫；殖民或極權創傷的揭發等，例如陳映真的部分著作、宋澤萊或東年的著作、楊照的短篇小說〈黯魂〉、林雙不的小說〈黃素小編年〉、甚至張大春對歷史的解構作品如〈將軍碑〉等……這些精神變異的圖像，共同構成台灣文學場域中相當璀璨的成就，但一來因為此類文本的討論相對的已經為數不少，二來是歷史辨證的主要課題在這些文本中可能凌駕了瘋狂的表現，瘋狂在這類文本中常只作為一種「結果」，並不能彰顯瘋狂的主體性與能動性。基於以上兩個理由，這類的文本並不列入本論文的討論之中。

因此，本研究將致力於解嚴後兩位風格各異、但卻各有「瘋」姿的作家作品做為個案研究的對象，截至目前舞鶴的作品全集與陳雪的作品全集都是需仔細閱讀的文本基礎。但在論述兩者作品的瘋狂敘事時，不希望去脈絡化地將其擺放於真空的背景中，因此，將回述兩者瘋狂敘事的前源，企圖在橫向的共時觀察中，仍不忽略縱向的歷史系譜。此外，因考慮到兩者個案性別上的差異，此研究滲入的性別視角將分開兩者的歷史脈絡敘述之，以便更全面地照顧到女性瘋狂敘述的生成背景。因此，本文的研究範疇除了兩位作家的作品分析之外，並各自前述至六〇年代現代主義時期的文學風景。

舞鶴小說中的瘋癲模樣無可否認地受到了現代主義的影響，為了討論現代主義在台灣的影响脈絡，以及對瘋狂敘事的啟發，將聚焦在現代主義時期作品中較有狂人意識的王文興作品。同樣的，為了還原女性瘋狂敘事的歷史脈絡，也將討論施叔青、歐陽子在現代主義思潮影響下，瘋狂意識被展現的樣態。此外，八〇年代的女性小說的瘋魔姿態也十足具代表性，李昂《殺夫》開展的時代意義和恐怖女人的心理流動都將成為討論的背景。這些背景工夫的爬梳，將提供舞鶴與陳雪瘋狂敘事較具脈絡化的地位，從與前輩作家比較中，才可看出舞鶴與陳雪的瘋

狂敘事的特殊性與時代性。



第五節 章節概述

第一章 緒論

第一節 研究動機

第二節 前行研究

第三節 研究方法

第四節 研究材料與範疇

第五節 篇章概述

此部分將介紹本研究的研究動機、前行研究、研究方法、研究題材與範疇以及篇章概述。本章主要的功能為針對全篇論文的概念框架進行介紹，提出本文的研究動機，並且展現前行研究的成果，並就之進行分析和討論。在研究方法上，本文凸顯對於理論的思考興趣，用以補充現有學界過於制式的閱讀走向，另在研究題材和範疇上，本章先界定出研究的焦點，提供給論文閱讀者定焦的方向，以免迷失在論文字海中。另外，本章除列舉主要研究資料、方法與議題範疇外，並摘錄略述論文內容大要，提示論文的後續章節發展，以便有興趣的研究同好參考。

第二章 解嚴後台灣小說瘋狂敘事的精神結構

第一節 現實的多重指涉

第二節 「當代」的現實

第三節 從「反含蓄」到「承諾」的現實

第四節 解嚴後的文化關係與母性空間

第五節 小結：重回精神語言

以「現實」主義為依歸的文學風格往往成為不同時代中的共同典範，考究其現象可知：現實，不只是一種美學標準，對於某些堅持現實主義的創作者而言，更具有與所處時代的社會關係產生「特定形式」的呼應意義。本章重新討論「現實」觀念並非完整不變的「傳統」，其實，在每個不同的時空背景下，「現實」都不斷在改變它的內涵與意義。於是，「現實」反而成為了一個複雜的混合體，牽扯到美學、政治與社會的互相作用。陳雪與舞鶴，前者甫出道就引起學者作家群們對某些特定族群所體驗到的「現實」的不同詮釋，後者則是對「現實」產生相當具代表性的再造，變異的文學形式成為其迷人與精彩之處。從兩者與「現實」關係的合作、分裂或纏鬥之中，看見了兩位作家在解嚴後的文學生態之中，並非單純地只是「背對現實」，相對的，他們試圖靠近自己定義的「現實」，卻又時常逃出定義過的框架，變得難以捉摸。本章強調 Michael Luntley 的理論作為閱讀文本的方式，即以「索引的」(indexical)模式來表達環境間的位置關係，發掘心理語言當中利用索引般流動的探究語言，逐一尋找出自我定位的語言軌跡。

第三章 邪魔同愛神：舞鶴瘋狂敘事研究

第一節 現代·理性·抒情：王文興及現代主義作家瘋狂敘事

- 1-1 瘡/笑的爺：群體/個人，被看/觀看的雙生
- 1-2 啓蒙裡的抒情、瘋狂中的理性
- 1-3 小結：「現代主義」及其後

第二節 漂流監獄：舞鶴小說中失序的控管與秩序的再現

- 2-1 無解的暗瘡

- 2-2 監禁：瘋癲內涵的發明
- 2-3 漂流的監獄
- 2-4 另一種秩序：小說中瘋狂與理性的互生
- 2-5 小結

第三節 舞鶴小說的「聞」法與「瘋」格

- 3-1 敘事的迷障：「心理層」與「意識型態層」的參差
- 3-2 卑賤與神聖的逆轉遊戲
- 3-3 造詞與造句練習
- 3-4 小結

解嚴後社會環境與政經環境的鉅變，造成了文壇機制的快速轉型，廣義的「現代主義世代」也已經生成，從六〇年代以來已有不少創作者不斷豐富此股「瘋」潮，在鄉土文學論戰之後，八〇年代大量的文本開始對歷史事件產生反芻與抽蓄的反應，因而增加了瘋狂敘事的版圖。舞鶴創作中無疑承襲了自王文興以來的瘋狂系譜，甚至可與魯迅作品中的狂人啟蒙概念遙相呼應，瘋狂敘事中隱藏著理性血統。在第二節中討論舞鶴小說中的各個人物，因為遭受各種暴(權)力殘害而拖累著其病瘡身體，傷害之多重併發造成「創傷」源頭時難理清的局面。然而，從各種監禁歷程，展現了文明對付瘋狂的暴虐史，受監禁者除了精神瘋癲之外，「不事生產」者是被受害者，從人類文明的監禁制度開始，瘋癲徹底被低損化與負面化，這些干擾到正常秩序的經驗必須被圍剿、不能剷除的就存封。其次，為了逃離「監禁」，舞鶴以「漂流」為抵抗姿態，但他的「漂流」多伴隨著抒情與悲傷的意味，在看似豪情瀟灑的外貌之下，是一種和所處的現實大環境格格不入、處處扞格之後的趨使。也因此，漂流的概念不是連向自由，而是另一座心靈監獄，如影隨形的監禁。因此，那些瘋癲的外貌，往往皆包裹著千折百轉的理性、啟蒙與批判的思維。尤其是舞鶴對肉慾的書寫，體現了「理性與瘋狂」共生性格的極致，呈現

出小說慾望操作的弔詭之處，亦對「倫理激情」重起了複雜的辯證。第三節討論舞鶴瘋狂語言，從「敘事學」中聚焦層面上的不一致(discrepancy)，來定義瘋狂敘事者最常採取的範式，藉由兩種層面的參差不齊的敘事手法，撐開了結構的張力。舞鶴的文法從這樣的基礎著手，開啟了神聖與卑賤的逆轉系統，同時他也開始自鑄新詞，產生對於一個扭曲時代(不管是過去還是現在)的癥狀反應，不斷地在慣用的能指之中，找尋新的能指替代。舞鶴努力地把文字的彈性拉撐到極限的地步，以扭轉一些慣常的霸權。

第四章 惡女人不惡：陳雪瘋狂敘事研究

第一節 舞台上的瘡查某：瘋婦的媚與魅

1-1 女人與瘋癲的親密關係

1-2 現代主義與女性語言：歐陽子的心理折磨和施叔青的癡狂掠影

1-2-1 歐陽子小說的魔女心機

1-2-2 施叔青的鄉野奇觀

1-3 從奧菲莉亞(Ophelia)、露西(Lucy)到美杜莎(Medusa)：台灣女性瘋狂敘事的遞嬗

第二節 令人討厭的「現實」：陳雪創作的現實逃離與夢境迷宮

2-1 「你」的現實是「我」的惡夢，反之亦然。

2-2 愛情迴路與庶民現實

2-3 分身與身分

第三節 愛的發瘋練習：創傷、瘋狂的病毒感染

3-1 重複未了的創傷經驗

3-2 混沌的精神語言

3-2-1 流體語言

3-2-2 錯亂的辯證：有病與無病/有罪與無罪/乾淨與不乾淨

3-2-3 卑賤體的時間系統：遺忘與轟雷

3-3 愛與瘋狂的反覆練習

3-4 小結：重看施虐—受虐的倫理

本章主要討論陳雪的瘋狂敘事。在展開論述之前，簡述女性瘋狂敘事在西方女性主義發展的重要性與指標性，以此提醒台灣的女性小說亦有相當豐厚的文化意涵值得探究。在背景研究上，第一節處理了自六〇年代以來女性瘋狂敘事的脈絡，例如，從施叔青和歐陽子的小說中，看見女性瘋狂敘事不只著重於外在奇觀的描寫，內在心理流動的敘述技巧已經在小說中見得。而到八〇年代李昂筆下瘋女人的恐怖性，使得女性瘋狂形象產生遞嬗，從奧菲莉亞(Ophelia)、露西(Lucy)到美杜莎(Medusa)，瘋狂的戰鬥力越顯高漲，女性殺戮殘暴的原因乃是長期壓抑結果的爆破與衝動。陳雪一開始的創作，即被質疑起其中的社會性不足，但她的作品又被社會上不同的群體所吸納與拉攏，陳雪開始書寫一系列互相連貫的創傷小說，這些小說表現出陳雪對於「故鄉」與「身世」既愛又恨的情緒、一個劇烈的創傷讓陳雪小說中的人物成為附魔者，這樣的瘋狂而衰弱的精神成為蝴蝶效應，擴散成集體的瘋狂，而喃喃自語的錯亂辯證構成小說中獨特的精神敘事模式。

第五章 結論：讓瘋狂自己說話

參考文獻



第二章 解嚴後台灣小說瘋狂敘事的精神結構

第一節 現實的多重指涉

在文學的瘋狂表現中，和「現實」之間的叛逃關係幾乎是定義其文學風格是否夠瘋、夠怪異的判定標準之一。通常來說，瘋狂敘事的文本，因存在著與「現實」相隔的一段遙遠的距離，以成為畸零或異相的必要條件。幾乎是先有了「正常」、「真實」、「秩序」等為眾所接受的概念之後，才產生了「非正常」、「幻象」、「失序」等處於相對位置的形容。但仔細判讀如《狂人日記》等較具代表性的狂妄文本之後，卻又發現這些違背正途的舉動設定並非是對現實的叛離，反倒是對現實社會的某種對視與回應，這些「回應」反過頭來亦構成社會現實的有機成分，因而使所謂「現實」的範疇無限擴大。因此，「瘋狂」與「現實」之間，並非如商參般互相不干擾，彼此之間或許存在著相當積極的對話。然而，當以「現實」主義為依歸的文學風格幾乎成為在不同時代中的共同典範之時，這些現象的背後可能隱藏著一種決定性的機制：現實，不只是一種美學標準，對於某些堅持現實主義的創作者，或認定現實主義為正途的評論者而言，更具有與所處時代的社會關係產生某種模式的呼應意義，即透過一種顯而易見的敘述手法，來清楚呈現反抗統治政權/特定階級/殖民體系等等之類的積極性目的，或者正好相反的，現實主義易被視為一種宣傳的手段，以建立健康、官方的寫實記事文學傳統。「現實」在不同的時代背景中，有著不同的回應模式。不過大抵而言，現實，絕非只有一種定義，其中順應著時代環境而產生的多重指涉，或多或少決定著文學場域裡文學的發展。

因此，台灣文學的討論，從古至今都推離不了現實主義的討論包袱。舉例而

言，日據時期的文學界已有現實與非現實主義文學的討論，到了五〇年代至六〇年代初以反共文學做為檯面上文學主流的，仍見到以「現實主義」作為政治包裝的藉口，即使其中存在著人人皆可發覺的矛盾之處：那些得到高度認可的「反共懷鄉」作品卻也存在著豐富的故事性和想像力，超脫了當時台灣社會的現實。²⁶甚或，在鄉土文學論戰時期，論爭的一部分也觸碰到了「現實性」的議題，成為反官方文學陣營裡的主要共同意識。²⁷或者，若討論到當今文壇的台灣文學發展，資深作家亦以「新寫實的回歸」讚許年輕作家的創作回流。²⁸關於這些現象的產生，也許劉紀蕙的說詞：「『現實』傳統對他者的拒斥。」可作為一個重要的參考視點²⁹。但是，本文想重新討論並加以深化的是，「現實」觀念是否真的構成一個完整不變的「傳統」，或者剛好相反，在每個不同的時空背景下，「現實」都不斷在改變它的內涵與意義。於是，「現實」反而成為了一個複雜的混合體，牽扯到美學、社會與政治的互相作用。

解嚴後的台灣文學風景，已受到政治文化開放後的多元論述影響，不同群體都為自己的權利和利益而發聲，於是，「現實」的概念和功能往往還可能加入地方、族群、性別、文化或國族傾向等議題的影響，各方神聖所爭奪的「現實」，

²⁶ 梅家玲在〈五〇年代國家論述/文藝創作中的家國想像〉一文中曾經談過「家國想像」的建構過程，她認為「家國」意識起源於想像，而「反共小說」不僅在一部份是歷史現實的見證註腳，另一部分歷史也成為小說敘事/虛構的一部分。見《性別，還是家國？五〇與八、九〇年代台灣小說論》(台北：麥田，2004)再由一些反共文學的作品考查中得知，當時的作品不少皆具有中國三〇年代「寫實主義」的文學風格，描寫大陸時期國民黨軍隊的故事等。葉石濤便激烈地批評這樣的文藝「脫離了民眾日常生活的悲苦和歡喜，他們的文學無異是空中樓閣，只是夢囈和嘔吐罷了。」，出自葉石濤《台灣文學史綱》(台北：前衛，1987)，頁 88~89。

²⁷ 根據游勝冠的研究，鄉土文學論戰時，出現了一條崇尚「現實主義」的文學道路，這個文學傾向雖然未像「民族主義論」者強調「中國」和「本土論者」重視台灣本土，但按照當時的社會運動和思潮脈絡，此「現實」的取向是「以台灣的土地與人民關懷為中心，顯現了『革新保台』論的台灣優先意識，表達了對台灣的認同」。故此以現實主義為依歸的「革新派」表現出比「傳統本土論」者更積極、也更想藉由文學來從事社會政治改革的意圖。參考游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》(台北：前衛，1996)

²⁸ 近年台灣文壇的寫作以「新寫實路線」出道的年輕作者越來越多，常以台灣農村、邊陲鄉鎮為主題創作，文壇前輩東年、李昂以「台灣新寫實主義文學」來形容這波風潮。可參照第二十一屆聯合文學小說新人獎專號，《聯合文學》277期，(台北：聯合文學，2007年11月)。

²⁹ 參考劉紀蕙一文，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，出於《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》(台北：立緒，1990)

無一不充滿政治性。但是，即使抽脫了時空的框架，「現實」的討論也幾乎是一種非常古老的爭論：所謂的現實或寫實的內涵為何？真的有「現實」嗎？「寫實」等於「現實」嗎？本文所欲討論的兩位代表作家，陳雪與舞鶴，前者甫出道就引起學者作家群們對某些特定族群所體驗到的「現實」的不同詮釋，後者則是對「現實」產生相當具代表性的再造，變異的文學形式成爲其迷人與精彩之處。從兩者與「現實」關係的合作、分裂或纏鬥之中，看見了兩位作家在解嚴後的文學生態之中，並非單純地只是「背對現實」，相對的，他們試圖靠近自己定義的「現實」，卻又時常逃出定義過的框架，變得難以捉摸。因此，本文欲緊密地從訪談言論、文本抑或他人評論等材料中去尋找各種定位的痕跡，並由這些定位的歧異中，看見解嚴後瘋狂敘事的精神結構及其文化走向。



第二節 「當代」的現實

舞鶴的文學特色一直頗難為大眾所接受。一方面是他的文字對於視聽大眾的挑戰尺度過於龐大，對於純文學市場減縮的台灣當代社會來說，鮮少有人能願意關注純文學的發展，當然也就更少人願意投注心力於他那圍牆高森的文字宇宙。另一方面，舞鶴作品的內容與大部分人所經驗的現實生活有極大的差異，他所陳述的世界，在大多數人看來，幾乎就等於舞鶴個人式的異想(但在他忠實的讀者看來，這樣的世界並不遙遠)。雖然這樣的想法有可能是因為一開始就滯礙於文字形式層，以至於無法探其內容層的面紗，但是，舞鶴小說的難讀難懂，絕對是毫無異議的。

有趣的是，舞鶴在不同的訪談機會中都曾表示自己的作品源出於現實，取材於現實。如在與林世煜的對談之中，曾說：「你要我寫離開現實遠一點的東西，我沒有辦法寫，我沒有辦法脫離現實。我只是在想像的範疇之內，不能越過想像的極限，到奇幻，那就離寫實太遠了，已經不是純文學的範疇。」³⁰又在林麗如的專訪裡表達了自己這幾年來看待「社會現實」心態的轉變：

早期在寫作時，認為藝術是偉大、無與倫比的，的確比較不顧慮閱讀者是否能接受和接近；但這些年下來，他的看法是一切藝術創作的產生，也是社會產生出來的，只要發表了，就是社會行為模式，即便是對素材進行改造，也是離不開社會的限制，如果硬要說全是純然為自己創作，根本是自欺欺人罷了。³¹

³⁰ 摘錄自舉辦於小小書房的座談紀錄：〈舞鶴的島國關懷：從餘生到亂迷——舞鶴 VS.林世煜座談紀錄〉<http://blog.roodo.com/smallidea/archives/3487039.html> (流覽時間 2009/10/30,08:07)

³¹ 林麗如，〈小說田野裡的思索者——專訪舞鶴先生〉，《文訊》238 期(2005 年八月)。

如果再參照李娜對舞鶴的解讀：「復出後的舞鶴開始用「構句亂七八糟」的中文來書寫他心目中的『真實』」³²後尤可發現，舞鶴自己與社會現實的關係，其實非常緊密的。如果要說他小說中的瘋狂是全然叛離理性，其實是非常值得商榷的立場，畢竟我們已經從為數眾多的訪談紀錄中看見舞鶴個人的清醒和他小說中的清醒。反之，舞鶴卻是以他對藝術要求的高度理性在訓練與規束著自己：取材於現實，再以和現實大眾熟悉的文法迥異的文字鍊造成新的產品，最後回拋於現實。因此，雖然舞鶴的瘋狂敘事或多或少具有他個人美學體系與理論實驗的成分，但是，他與現實的關係並非全然背棄，反倒與「現實」間有著另一種欲拒還迎的關係。

筆者嘗試挑出舞鶴的「當代」觀點，作為觀察舞鶴與現實關係的例子，而「當代」於他的含意可做為他對「現實關係」的解釋，也是他面對「現實」時所把持的視角和協商的方式，體現出舞鶴的敘事立場與精神軸心。他的「當代」一詞，在小說《餘生》中開始被創造與被大量的使用。雖然此詞的使用具有明顯的「時間性」，作為一種和「過去時間」對照的意涵。但是，如果環顧他的其他作品，如《舞鶴淡水》、《思索阿邦·卡露思》等，與「當代」思想雷同的觀察視角也幾乎貫串了全文。不妨這麼一說，我們可以取其「當代」的廣義用法，視為他進行「小說田野」³³時的視角，即，一種如何看待「現實」與看待「歷史」的態度。

「當代」在《餘生》裡首次出現，但他原初的「當代」用法，乃是一種「他自己審視歷史的觀點」。採取這樣的觀點，乃是作為與「過去式」歷史觀的對照，如他所言：

³²李娜，〈舞鶴在世紀末臺灣〉，<http://blog.roodo.com/wuheh/archives/2815089.html>(流覽時間 2009/10/30,09:10)

³³「小說田野」是舞鶴寫小說時採集故事方式。他在哥倫比亞大學演講時曾說：「小說家跟人類學者做田野調查的方式不一樣。我是借人類學田野調查的方法，長期住在我想瞭解的地方，我稱之為『小說田野』」

當代叫當代歷史提醒我不能讓可疑或猶可疑議的事件成為「過去式」永遠，比要時把它扒出來在當代的陽光下曝曬到「現在式」，過去的歷史就此變得活生生成為當代歷史的一支，「當代」如是豐盈到奶大或臀大堪稱當代，所以「當代霧社事件」或「霧社事件在當代」不是唬人的，它不僅是這本小說的主顯而且是適切的歷史觀。³⁴

這些文字說明了舞鶴對「過去歷史」記述的未完全信任感，因而那些「過去」都必須重新通過他的「當代」，以成為當代的一部分。這些概念衍生出的意義是：舞鶴與「歷史的歷史」³⁵間，存著一段相互窺視的距離，他與所謂「真實」的歷史永遠無法握手言和。如此一來，他具有的質疑精神，便是對權威性、單面性、虛假的客觀性論述的反叛和挑釁，不全然只是針對「歷史」，凡是那些過於偉大的敘述和統一精神下的理性推論，都會受到他「當代」的重新檢視，接著在「個人精神化」的批判後成為他日漸龐大「當代」系統的一部分。他的「當代」觀在以下的段落表現得更清楚：

(1)當代探詢任何可能的觀點包括原始的，探詢的本身就蘊含批判，因為沒有「純探詢」，因為批判帶有永遠生動不凝滯的品質，(2)當代追究細節，細節建構本體，有時會自一個細節中見到整體，當代反對「整體性的涵蓋」，贊同抽絲剝繭的方法，任何細節對整體都具有重要的可能性，(3)當代反對「站在歷史的現場就無批判」，否則就無「歷史的存在」，歷史的書寫者必定是「歷史現場」的觀照者，批判所以觀照(4)假設或重見一個歷史現場，是理論衍生的方法，不如此，當代容易輕忽掉任何歷史事實。³⁶

³⁴ 舞鶴，《餘生》，頁 85。

³⁵ 舞鶴，《餘生》，頁 52。

³⁶ 舞鶴，《餘生》，頁 199。

從這一段聲明，舞鶴更直接地透露出他「當代」系統中質疑客觀性、整體性的特色，所重視的往往是更碎片的細節，並反對事物或歷史表層的整體性意義。具「當代」精神的「觀照」成爲一種去協調「歷史懷疑」和「歷史現實」兩者的模式。這樣的「當代」觀，構成了舞鶴文本中的精神結構，以一種具有「否定」意識的審美經驗省視文學與客觀現實間的種種關係。

Michael Luntley³⁷的想法或許可以與舞鶴「當代」運作下的精神體系作呼應。他先提出自十八世紀以來的啓蒙運動所形成的理性體系——知識大全(cosmic register)——已經在後現代的思潮中受到挑戰。他於是認爲：「所有的意識都是解釋的(All meaning is interpretative.)」，而非前人所認爲的語言都是透明(transparent language)，而這些解釋的語言即是「自我」(self)的語言，是一個現代的後設敘事法(modern meta-narratives)，從而提出「心靈語言」(the language of mind)的說法。

科學語言無法給予我們滿意的答案，所以，心靈語言有其必要性。Michael Luntley 認爲，所有的科學語言在描寫事實的時候，仍有所侷限。例如「紅色蕃茄」中的「紅色」的顏色經驗還是無法被科學語言所說盡。因此，抱持著「天真的理性(naïve reason)」想法的人會認爲「科學語言能窮盡所有意義」，至今應該將想法修改爲另一種較全面也較「世故的理性(sophisticated reason)」，畢竟，只有這種理性能兼顧科學的物理性和心靈的精神性。而心靈語言的使用與發展，不會像知識大全般的科學語言般把事件簡化成物理事件，而是注意到「感官特質的不可化約性(the irreducibility of sensory qualities)」以及「透視思想的不可化約性(the irreducibility of perspectival thinking)」。

與舞鶴的「當代」觀尤能呼應的就是「透視思想」在精神敘事上扮演的重要

³⁷ Michael Luntley 目前爲英國華克大學(warwick)的哲學系教授，曾出版一書 *Reason, Truth and Self: the Postmodern Reconditioned*, London: Routledge. 給予本文莫大啓示。

性。所謂的「透視性思考法」(perspective thinking)教導我們必須從特殊的位置去經驗這個世界。就如同舞鶴在書寫當中與現實、與社群、與歷史和與威權之間的關係，都是相當不穩定，而無法隨意定錨的。這「不穩定」的內在涵義即是 Michael Luntley 所說，用「索引的」(indexical)方式來表達環境間的位置關係。在科學語言裡，藉由一個空間座標系統來定位時，總是客觀而固定的，但是透視性思考的意義，在於利用索引般流動的探究語言，去逐一尋找出接近的定位。Michael Luntley 舉的例子是：「我在這裡」。「我」與「這裡」都不是確切的位置標示，但這卻是獨一無二的位置，具有「無法用科學語言表達的模糊，也無法用科學語言去概括的精準」的內在含意。舞鶴的「當代」處在那樣的位置，他與所有的座標點都保持著距離，但卻試圖以科學語言無法迄及的精神語言精準地表達出內在世界的結構和狀態，極具個人特色瘋瘋癲癲的語言則成為必要的、詳盡的索引系統，引領讀者前往參照。

Michael Luntley 的結論很具啓示性。他雖然一方面認為將會有大量的解釋架構(explanatory framework)跑出來取代科學語言，這是一個會產生劇變的時代。然而，惟有以符合不同情狀的精神語言才能夠靠近所謂的「真實」。因此，在這樣的語境當中，客觀真理的觀念終於會被消滅。但是，他一方面又認為，唯有大量解釋架構的產生才能保住我們的精神生命，讓科學語言無法霸道地同化與消解精神生活的一切。而舞鶴言：「沒有歷史的歷史，真實只存在於當代的歷史」。³⁸當舞鶴用「當代」的方式，企圖消解「歷史」的科學與真實性，瓦解「現實」的客觀與正確性時，也逐步完滿了他獨特的心靈空間，使心理敘事的神秘性被再次重視。

瘋狂敘事小說當中所存有的語言結構，進一步地運用語言的彈性和多變性將心靈結構的複雜度表現出來，因而順勢將文學的形式拉拔到令人驚奇的高度。早

³⁸ 舞鶴，《餘生》，頁 52。

在阿多諾的《美學理論》就將藝術的心理分析理論批判作了提醒，大意是：一、不要將審美內容分析為作者的心理內容。二、不要認為「藝術應以肯定的方式處理經驗的否定性」，因為「否定的契機正是壓抑過程或導入藝術品之中的一個標誌。」³⁹這兩點皆提示評論者在面對文學中的瘋狂語言時，應不只是看其表面的內容，反而，文學的表現形式與敘事態度，或許都能成為考察的對象，尤其是文本敘述意識的「否定」元素，在藝術的創作上扮演了很大的角色。

若遵循阿多諾的提醒來觀察舞鶴小說中的瘋言瘋語，紀傑克曾提出拉岡在六0年代末所設定的四種話語形式，這四種話語分別是「主人話語、大學話語、癡症話語以及分析師話語」。其中癡症話語(hysteric's discourse)的詳細解釋是這樣的：

它的基本構成因素是歇斯底里患者對主人的質疑：「為什麼我是你說我是的那個人？」這個問題是對拉岡所謂的「鑄造詞語」的回應。「鑄造詞語」是拉岡在50年代初期提出的，指授予符號性委任這種行為。這種行為通過為我命名，界定和固定了我在符號網絡中的位置。因而歇斯底里的質疑表明了對在下列兩者出現的裂隙、不可化約的縫隙的體驗：一是代表著我的能指，另一者是有關我的彼在的非符號化剩餘。歇斯底里症體現了這個本體論質疑。他的基本問題是，如何解說他在大對體眼中的存在，並證明它的正當性。

40

這段解釋不自覺地讓人聯想到 Michael Luntley 心靈語言的「索引法」，藉由不斷地「索引」來定位「我」和「大對體」之間的關係，拉岡認為：「主體以一種反轉的形式從他者那裡收到自己的訊息」，表示著「人類的自我，就是他者」，這樣不斷藉由精神形式反芻自身與他者間的關係，所造成的一種「妄想」，充滿

³⁹ 阿多諾，《美學理論》，頁14。

⁴⁰ 紀傑克，《快感叢林》，《實在界的面龐》，頁211。

了和「現實」有所出入的奇境。瘋狂敘事者，如舞鶴，在嘗試著用「當代」的視角在找尋文字與現實間的關係時等於和「現實」之間作了迴還反覆的思辯程序。其中，「否定」的因素在癡症的語言體系中佔有很大的運作比例。而「否定的辯證美學」正是阿多諾《否定的辯證法》中的邏輯，辯證法並非一個固定的立場，而是始終如一的對「同一性」產生排拒的意識。這樣的辯證法讓一些固定、同一的概念得已鬆動，而解放出多種可能性。因此，當舞鶴將「現實」置入「括號」內，對現實抱持著一種不完全信任，同時，他又得時時仰賴著現實來創寫文字，這種與「現實」產生的對話與不斷出入的遊蕩性，其實呈現出了與現實應對、彎繞與摩擦的某種親暱。而由這種精神結構所撐起的審美性格和文學意涵，將在下一章中進行細部的討論。



第三節 從「反含蓄」到「承諾」的現實

舞鶴作品的接受度雖然未能普及大眾，但他不管在本土文壇或是台北文壇⁴¹所受到的待遇是兩邊的夾道歡迎，並未引起純文學界的批評，甚至提升至一種指標性的高度。然而，於一九九五年出道的陳雪，甫出新書就受到了不少爭議，而這些爭議的內容幾乎也都環繞在作品內容的「現實性」問題。這中間存在的問題即是：當陳雪作品的異質性受到矚目的時候，卻因為作品中匱乏的現實性而遭到攻擊。

1995年皇冠出版社出版了四本「新感官小說」，分別是陳雪《惡女書》、曾陽晴《裸體上班族》、紀大偉《感官世界》、洪凌《異端吸血鬼列傳》等四本。這四本之中唯有陳雪的《惡女書》以「兒童不宜」的方式限制發行。《惡女書》之「惡」從出版之初就頗受矚目與爭議。⁴²尤其是楊照的序文一出，更造成了大家對惡女之「惡」的眾聲喧嘩解釋。在〈何惡之有？——序陳雪小說集《惡女書》〉中，楊照先介紹十九世紀末男人面對「女性也有情慾」的緊張和不知所措時所採用的方式是：利用科學假說來反覆申說女人的神經結構，以證明「女人就是那樣而已」；要不就妖魔化女性，將女性的情慾力量塑造成可怕的邪惡力量。表面上是崇拜女性情慾，但實際上卻是強調其犯罪的邪惡力量，成為了勾結父權結構的幫兇。楊照認為《惡女書》就有將「情慾『罪惡化』，又沉溺其中」的傾向，這便是陳雪創作的矛盾之處，既有一種文字的迷人之處，但卻未直接控訴結構社會

⁴¹ 這樣區分是來自學院內的某種諷刺性說法，「本土文壇」多指本土意識較濃厚的作家及評論者所形成的文化集團，而「台北文壇」多被諷刺成本土意識相對而言不那麼濃厚，甚至具有大中華主義精英思想的「台北國」文學生態。此區分法非筆者所創，乃延用張寶貴在〈文學舞鶴之美〉（《第七期資管人電子書》，2006年6月）文章中的說法，為的只是證明舞鶴的創作確實得到文化認同差異甚大的兩邊青睞。

⁴² 陳雪自談出版時的狀況可參考邱貴芬的訪談紀錄，〈「(不)同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家〉，(台北：元尊文化，1998)，頁60。

的聯繫，反倒形成了「異質的逃避」(Escape by way of Exoticism⁴³)。楊照在文末和陳雪對話：「《惡女書》何惡之有？希望在陳雪的下一步小說裡看到更理直氣壯面對社會的作者與角色。」而馬森則進一步補充楊照之文，他說：「如此的時空剝離，楊照歸咎於作者的無能逾越的罪惡感。其實，在異性戀虎視眈眈的注目下，具有罪惡感的女同性戀情慾才是合理的真實。」⁴⁴由此，在楊照認為女同無罪之不需自責引咎之時；馬森則認為，在面對殘酷的現實情況下，女同的確會自以為有罪。兩者的說法，並不全然衝突，一者透視了文化結構中污名化的過程，故能灑脫，但另一者則提醒我們大眾意識的難以擺脫。但兩者都碰觸到了「現實」議題，創作如何聯繫社會的脈絡，亦各有期待。等到《夢遊 1994》出版之後，陳克華的短評頗直接地表達對陳雪現實描寫的某種失望，他認為陳雪這次的表現仍停留在「呈現」女性同性情慾的階段，但他更強調：「呈現」不能同於「表達」。換句話說，陳克華間接地提點陳雪浮光掠影的現實描述其實不能深入且深刻地對同志運動造成影響。

不過，若仔細討論從楊照到陳克華的論評，當中指出陳雪在現實表現的失敗時，皆攻擊到她過於表面性或逃避性的書寫特質，筆者認為，一方面《惡女書》與《夢遊 1994》的集結皆是陳雪的初作，在文字的控制上或小說的敘事上都未成熟，故受到批評應該並非不能接受之事，但絕也不能以此書蓋棺論定陳雪的寫作成就，至少現在的我們接觸到的已經是寫了十多本書的陳雪，她的書寫風格也有了相當大的轉變，表面與逃避或許再不適合形容書寫技巧成熟的她。但在當時，楊照與陳克華希望陳雪為同志團體「作點什麼」或應該「表達出點什麼力」的期盼，其實是耐人尋味的。

⁴³ “Exoticism”的本義應為「異國情調」的，在此用「異質」作為形容陳雪文字的特質，似乎和此字原義又所出入，但此為楊照在《惡女書》序文中的寫法，為求忠於原文，故寫作時仍參照引用的原文，故特以註解說明之。

⁴⁴ 馬森，〈邊陲的反撲〉，《中外文學》第 24 卷七期，1995 年 12 月，頁 143。

盧卡奇在“Realism in the Balance”當中，討論到真正的藝術創作的特色：「如果文藝確實是反映客觀現實的一種特殊形式，那麼它就特別需要按照現實的本來面貌來把握現實，而不侷限於反映直接經歷的現象」⁴⁵又批判了表現主義作家的創作作品只是「抽掉現實的抽象」，停留在直覺(immediacy)上，而不去挖掘本質性(essence)的義涵。換句話說，盧卡奇認為，表現主義作家缺乏挖掘引起那些經歷的客觀因素，以及把這些經歷同社會客觀現實連繫起來的媒介。陳雪初期的文學寫作，被詬病的方面可能就在這裡，陳克華認為陳雪停留在表象，「本質」的地方卻是落空的。

不過，需要提醒的是，盧卡奇念茲在茲的其實是文學創作需顧及的「整體性」(totality)的問題，他考慮到需要看見「資本主義的客觀現實」，即，「了解資本主義的歷史進步作用使它建立了世界市場，使整個世界經濟變成一個客觀上互相聯繫的整體；資本主義社會經濟各項因素和部門以前所未有的方式獨立出來，使得資本主義外表顯得支離破碎。」若能將察覺到「經濟整體運作」的過程，並呈現在小說當中，這才是真正的先鋒文學。雖然，對陳雪的文學表現批判的言論與缺乏「經濟運作的整體性」並無相關，但是，「整體性」的概念卻尚可解釋在陳雪對同志團體體系運作的整體性概念模糊，即陳雪的文字未注意到團體與社會抗拮時的訴求，也未能呈現內部與外部的結構，因而惹來了楊照與陳克華對陳雪的批評，陳雪的創作就因為未能呈現同志社群的整體性而遭到貶斥。

然而，身為反對陣營的布洛赫(Bloch)，在為表現主義辯護時，同時也反思了盧卡奇整體觀的缺失，他認為盧卡奇所認定的「整體性」下的現實，其實未必是客觀的。反之，盧卡奇隨意認為表現主義的作品是「空洞的遊戲」或「主觀的破壞」，乃是因為他沒有客觀評析表現主義中的反叛精神，畢竟對布洛赫而言，表

⁴⁵ Georg Lukacs “realism in the Balance” Aesthetics and Politics, London:Verso, pp.28-59

現主義具有回到「民間藝術」的誠意。⁴⁶在此，我們必須進一步討論的，是「現實主義」的未必客觀性，尤其當我們看到許多提倡者繼續將「現實」的概念逐漸推向「承諾」(commitment)的極限⁴⁷，「承諾」即成爲與現實主義幾乎孿生的結果，最後的討論聚焦的往往不是寫實的精確性，而是一種政治性。寫實「精準」的判決標準，與其中所包含的政治意味是否正確息息相關。

相對於楊照、陳克華的發言。發起酷兒論述的創作者或研究者如紀大偉、洪凌、白瑞梅等人卻力推陳雪對同志或酷兒運動的正面政治性。以紀大偉爲例，他直接批判楊照對同性戀具有執念與誤會，把女同性戀「馴化」、「窄化」、「稀薄化」了，他認爲《惡女書》之「惡」不是罪惡，而是充滿動力的「邪惡」，再來他認爲楊照誤以爲女同性戀有個本質；最後他認爲陳雪在異性戀主流社會的夾縫中經營的是女性的、同性戀的次文化，而非逃避社會。⁴⁸除此之外，他甚至強調「陳雪非常的政治性」，更標顯了陳雪創作的異質尊貴，但若對照紀大偉在十年後與陳雪的對談，關於「現實或社會性」的緊頭箍仍舊套住陳雪的筆端，紀大偉問：

在我看來，尤其是在中港台的環境裡，講到文學史其實就是「寫實主義的文學史」，不會有什麼中國、台灣「幻想小說史」等等。那麼，你跟寫

⁴⁶Ernst Bloch 在與 Lukacs 辯論時提出表現主義者才是真正回到大眾文化的藝術。他的論點是：「表現主義者真正回到了大眾藝術，他們熱愛和尊重民間藝術——就繪畫而言，是表現主義者首先發現民間藝術的，尤其那些最近才獲得獨立的民族國家。例如 1918 年的捷克，拉脫維爾和南斯拉夫等國家的藝術家，他們在表現主義中發現了一種無限接近於他們自己的大眾傳統的方法，其程度遠遠超過了他們的傳統與其他大多數藝術風格的關係。」可參考 Ernst Bloch, "Discussing Expressionism," *Aesthetics and Politics*, pp16-27. 其實，這段敘述和舞鶴的某些觀點有所呼應，舞鶴一直在尋找更可以貼近真實大眾的語言，於是不斷地實驗之，當他終於寫出了新的文體，卻又因爲其新怪而難以被大眾所接受，其中的矛盾性將於往後繼續發展論述。

⁴⁷早在葉石濤的《台灣文學史綱》中即提到「參與的文學(committed literature)」的概念，他的說法是：「以爲文學創作活動是一種實踐活動，欲以文學作品的內涵來感化民眾，使他們能夠猛然醒覺，積極的參與改革社會提高生活品質的活動，使國家早日成爲現代化的國家。作家的『參與』意願，本來就是一個愛國愛鄉土精神的發揚。」參考葉石濤，《台灣文學史綱》。但此處要說明的是，葉石濤對於“commitment”的解釋仍屬狹義，或許更接近於“engaged”的意義。本文中提出的“commitment”主要是依據阿多諾(Theodor Adorno)在“Commitment”一文中的說法，作爲“autonomous”藝術的相反。

⁴⁸紀大偉，陳雪《夢遊 1994》序言，(台北：遠流出版社，1996)，頁 9。

實主義的關係是怎麼樣？會這麼問是因為有很多人覺得你的作品太夢幻，照前面那個脈絡，你跟寫實主義的關係很尷尬的話，就表示你跟文學史的關係很尷尬了。⁴⁹

這段話控訴的是「寫實主義」在新文學發展上被「正典化」的後果。劉紀蕙曾觀察從七〇年代以降台灣文學的「反精神分析」論述，將台灣的文學場域帶往以呈現鄉土寫實為主流的發展。⁵⁰這之間，其實存在著「自身陌生性的推離」作用。這樣的過程牽涉到將「歷史同質化」的文化趨力，寫實的、社會性的成為同質化的標準，更準確的說，具有廣義的「政治性意義」往往才是文藝創作的使命與目標。不過，不管是楊照、陳克華，還是紀大偉他怎樣評鑑陳雪，意見相左的兩方論者確實都對文藝存有「政治性」與「改造性」的審核標準，即兩方都堅持著「反含蓄性」的文藝道路。

舉例而言，針對酷兒文本的閱讀與解釋，曾有學者犀利地提出觀看路徑，批判與接露了主流文化抑制「性」的含蓄力道，其實為一種可怕而暴力的規訓力量。但相對於(主流)含蓄的作用力，有另一組反向操作的顛覆性含蓄，以基進的不合作、不結盟、或者是以反法西斯的傾向作為抵抗的姿態，成為一種「另類的」行動或感受方式。⁵¹在先界定(主流)含蓄力之後，其餘反向或多向含蓄力的複數性和抵抗性才能被凸顯出來。文中以《逆女》作為文本解讀的例子，將女主角天使對身世階級、對尖薄母親的齷齪感受，作為一種保守「含蓄」的表現(因其思考

⁴⁹黃筱威，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉《印刻文學生活誌》，(第三卷第二期，2006年十月)，頁28。

⁵⁰參考劉紀蕙，〈心的翻譯——自我擴張與自身陌生性的推離〉，《心的變異：現代性的精神形式》，(台北：麥田，2004)。

⁵¹所謂的「含蓄美學」與「反含蓄攻略」是劉人鵬、白瑞梅(Amie Parry)、丁乃非等人所提出來的想法。他們受到蔡英俊論文〈中國古典文學思想中的含蓄詩學〉的觸發，將「含蓄」一詞的意義延伸。「含蓄」指的是一種具有向心力的強制規訓和保守力，這些含蓄力量甚至是具有謀殺性的，可能以清純的道德體系迫使同性戀或酷兒紛紛以自殺殉道。詳細論述可見〈含蓄美學與酷而攻略〉一文，收錄在丁乃非、白瑞梅、劉人鵬著，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》(中壢：中央大學性/別研究室，2007年)

立場與主流價值並無太大差別)，但相反的，《逆女》本身卻又是一部不含蓄的敘事體，必須以不含蓄的身分經過各種社會大眾含蓄檢視。在這樣矛盾的文本中，突顯了再現同性戀的困難與危機。的確，《逆女》的丁天使內在本就充滿衝突，否則無法構成小說敘事中的角色。但是，陳雪的初期創作⁵²在酷兒閱讀攻略的成形之中，卻被視為一個具有「反含蓄」意義的文本，他們認為：「當夢境被現實化，現實被虛幻化」的同時，「反含蓄」結構的力量就築成了。

不過，「反含蓄」文藝雖然在某些層面上表達出一種抗拒的力量，也被視為是表達出酷兒現實生活的文字，但是「反含蓄」中仍存有值得玩味的複雜性。阿多諾曾在談到「承諾文藝」(committed literature)時曾指出這樣的真實：當客觀成爲一種責任的時候，就不那麼客觀了。他更提出，其實所謂的「承諾文學」並不是如我們原先臆測的「爲了什麼而服務的」籠統概念，而早就隨著時代有了多價(polyvalent)的意涵，文藝「承諾」與否，其實很難辨識的。從阿多諾引述沙特對「承諾」的概念中可以理解，沙特的文藝觀裡有「選擇其中一個位置」的寬容，因爲他一直認爲人有選擇的自由，在選擇中可以充分表現個人意志，但這樣的觀念阿多諾的想法裡卻覺得諷刺，這種選擇非且不自由還極可能被吸收成爲某一邊的黨員，一開始沙特就抹殺了人的中立權。其次，阿多諾認爲「承諾文學」的多價意涵之一，尙有文藝創作者所固守的基本執念，即釐清「承諾文學」的現代意涵未必只爲一種傾向、亦非刻意地產生進步的方法、規定或策略，反而，「承諾文學」是一種創作者亟欲想要教育讀者的基本態度。

筆者認爲，陳雪甫一出道即遭遇到相當多的討論，實乃福禍相倚之事，那些急切的褒貶之詞，也未必公允⁵³，而解嚴後紛雜的文化精神狀態所造成的喧囂效

⁵²尤指〈尋找天使遺失的翅膀〉一文，在白瑞梅(Amie parry)的文章〈陳雪的反寫實、反含蓄〉中，特別以文本細讀的方式，分析〈尋找天使遺失的翅膀〉所具有的「反含蓄」特色。此文收錄於《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》。

⁵³如馬森曾談及陳雪處女作在聯合文學小說新人獎中所得到的遭遇：「她以一篇寫女同性戀情慾

應，總是不能單純地就陳雪論陳雪。然則新人出道，高度的曝光率能讓作者享一戰成名之捷徑，陳雪因此開始擁有為數不少的讀者與文壇关注者，也未必為壞事。只不過，當注意的焦點都集中在創作者對(幾種)現實的掌握度上時，對於創作者而言，這些論爭好像顯得不痛不癢，畢竟，完全經歷文本描述下精神狀態的也只有創作者一人，他者的現實都過於遙遠。因此，強調以純粹的基本立場來擡出的「反含蓄」或「承諾」的文學硬度，也顯得與陳雪後續充滿迴還反覆情緒的作品顯得不那麼切服，忽略了作者文字中的精神層次與情緒表達的珍貴性。倘若，將觀察的視窗拉大至她目前創作所有的文本，而非只凝聚在第一本創作，我們可以發現其中「反含蓄」美學的惡形惡色並非陳雪創作的高峰，反而，在「含蓄」與「反含蓄」之間的迴盪與復返，才是真正動容的精神狀態。

由以上兩點觀之，我們可以深刻地了解，不同的社群對「現實」的定義都存在著差異和偏歧，嘗試抽絲剝繭在不同語境下的「現實」含意，也較容易理解作家、評論者、評論者所屬社群、作家所屬社群之間的連帶關係，以便討論創作者身處其中的網絡與精神趨向。

的〈尋找天使遺失的翅膀〉參加一九九三年的「聯合小說新人獎」，在初審時獲得評審委員的讚賞，且有一位委員認其頗有冠軍相。但到了決賽一關，也順利獲得多數票的支持而獲獎。但是豈知有一位資深委員以「色情」的理由，堅決推翻決賽，並以退出決賽團相要脅，終使其他委員礙於情面而妥協。陳雪的獎因此得而復失，造成文學獎評審的一個惡例，對陳雪也是極不公平的。〈情色與色情文學的社會功用〉，《解嚴以來台灣文學國際學術研討會論文集》，頁 179。

第四節 解嚴後的文化關係與母性空間

解嚴後台灣社會變遷快速，政治經濟與文化活動都有所相當大的改變。政治方面，一九八七年國民政府解除戒嚴令，開放報禁黨禁與大陸探親，一九九〇年發生野百合學運，為國民政府遷台以來規模最大的學生運動，影響台灣民主政治甚劇。一九九六年首次總統直選，兩千年第十任中華民國總統副總統選舉為台灣歷史第一次政黨輪替。經濟方面，一九八七年政府鬆動了「外匯進口管制」，新台幣兌美元匯率每天大體上由市場供需決定，一九八八年開放證券商的成立。台灣產業也在解嚴後從勞力密集轉化為技術密集和資本密集產業。一九九〇年代，開放民間設立銀行，一九九一年參加亞太營運合作計畫，後於二〇〇二年加入世界貿易組織，成為全球化經濟體系的成員。而在文化方面，原住民運動、婦女運動、同志運動等都帶給台灣嶄新的視野，這些文化或政治團體初期的崢嶸與展露，展現蓬勃的生氣，無疑是幫助文學生產推波助瀾最大的推手。尤其在文學發展上，一九八七年葉石濤《台灣文學史綱》的出版，台灣文學的研究不再受到壓抑，台灣文學的本土性格也正當化。於此種種，都可看見大敘述崩解，小敘述發聲的新契機。朱雙一的觀察大約勾勒出邊緣崛起的狀態：

解嚴帶給台灣文壇的一個明顯趨向，即「邊緣」的崛起。它是八〇年代以來台灣社會和文壇多樣化趨向的延續和強化。在不少台灣年輕作者心目中、邊緣的、地下的、民間的、異端的、非主流的事物，才是充滿生機和力量，具有光明前途的，才能衝破各種固有的桎梏，解構固有的中心霸權，產生革命性、創造性的成果。為此，他們以邊緣自居，據此展開對中心的進逼和顛覆。⁵⁴

⁵⁴ 朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，《解嚴以來台灣文學國際學術研討會論文集》，頁 106。

然則，這些小敘述之間，從發聲練習到茁壯生長，未必能順心如意，不同團體之間的利益或立場不可能相同，有時甚有排斥現象發生。若能尊重各自的文化傾向，即是民主發展之成就，不過，在任何場域上，爭論與爭辯的情況實有發生，舉例而言，一九九二年開始於《中外文學》裡與台灣的定位較有關係的學術論戰表述逐漸增多，邱貴芬首先發表〈發現台灣：建構台灣後殖民論述〉，後引起廖朝陽的回應，戰線延伸至 1995 年二月，陳昭瑛與陳芳明同時在《中外文學》發表對台灣文學史的看法，分別為：〈論台灣本土化運動：一個文化史的考察〉與〈百年來的台灣文學與台灣風格：台灣新文學運動史導論〉，此二文一出，廖朝陽、邱貴芬、廖咸浩等學者馬上為文各抒己見。一時，百家爭鳴百花齊放。從一九九二年到一九九六年間的十數篇質量深厚的學術文章，的確撐舉出解嚴後台灣文學發展的雛形與想像。同樣也為論戰者的邱貴芬甚至認為：「整體而言，我們可說這次的論戰可能是台灣有史以來有關身分認同在理論層次上，最大規模而且最深入的一場辯證。」⁵⁵這一場混戰觸及到相當多的議題，從身分認同、民族建構、台灣語言問題、國族認同以至於後現代與後殖民理論的爭辯等都在當中混攪。

克莉斯多娃(Julia Kristeva)在《恐怖的權力》一書中，曾對文化恐懼概念作出理論的根據，時代中的各個「話語主體」被她視為「分裂的主體」，即「擺盪在社會結構制約與無意識欲力」兩軸之間的「過程中主體」。解嚴後政治與文化氣氛的漸趨開放與多元，不同於以往官方論述的知識份子頻頻發出聲音，使得各個曾被壓抑的團體都急於追求屬於自己的主體聲音。然而，民主溝通的過程並非一蹴可及，理性的溝通亦難馬上實現。因此，當學識豐厚的眾多學者紛紛出籠詮釋起台灣文化、性別意識、族群議題等認同時，這些處於「過程中的發聲主體」，在發言的同時也產生了恐懼他者、進而排斥他者的情境，而如此不同脈絡發展下的文化思潮互相傾軋的情況，論戰所呈現的複雜度已非戒嚴前傳統的權力階級與非權力階級抗衡的二元對立模式能解釋。

⁵⁵ 邱貴芬，〈「後殖民」的台灣演繹〉，收錄於《後殖民及其外》(台北，麥田，2003)，頁 206。

此外，克莉斯多娃《恐怖的力量》當中，提及「聖經的憎惡符號學」的意義，從參考聖經的文獻中，她分析出聖經中操作的「分離邏輯」，在這樣的分離標準下，身分認同也在當中慢慢地確認。當這套邏輯在社會中運行時，某些言論或主張的「正確性」，也會依靠著分離邏輯而被確立：

在每個言說存有的組織結構中，是否存在某些主體結構化過程，恰好符合某些社會象徵體系，並且象徵著某些(若非階段，至少是)主體性和社會性的型態？最後，這些既定形態是否隨著主體在語言中的位置——亦即隨著主體在其潛力範圍內對語言或多或少不完全的使用——而被定義。⁵⁶

其實，這些定義都造成任何一個處在語境下的主體的選擇方向，不管是文學創作或是行動表述都受到其潛伏的影響。創作者即使不參與論爭，甚至有可能對論爭毫無頭緒，但他們確實與評論者處在同一個大環境下，也確實受到不同團體間對立的拉攏、排拒或吸收。但是，某些創作者面對認同(廣義的)紛亂時，則會成為克莉斯多娃談到的「卑賤體」的角色。

卑賤體之所以感到卑賤，是害怕於一個先於個體、占有個體的「至高他者」(Autre)⁵⁷。而這樣的「至高他者」與克莉斯多娃所言的「母性空間」(chora)有著密切的關係。在母性空間裡，驅力主導一切，於是，這個奇異的空間裡運行著兩股力量，一是生的驅力，另一為死的驅力。這兩者力量皆有一個向心傾向，目的是把自我放置於客體太陽系的中心，同時因為不斷復返的關係，所以又有一股離心力，將潛抑住自己的原始欲望，以便尋覓自身的象徵意義，並且可能摧毀掉自

⁵⁶克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 119。

⁵⁷「至高他者」是先於我且佔有我的，「但我之所以能存在，還須依賴於這個佔有狀態。這個比我更早發生的佔有狀態，即為象徵界的既存狀態。它是人類身體之意義之構變過程所具有的內在本質」參見克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 17。

戀的感覺，進而感覺到卑賤。所以克莉斯多娃用「人聽到自己說話」當成例子說明，人可能想像自己的聲音是悅耳的，但當有人錄下來給自己聽，就會突然感到無法適應而且難聽，自卑的情緒就產生了，這是因為象徵界的秩序驅使自己排擠自己的聲音。「母性空間」在本文的意義在於彰顯出瘋狂敘事者的語言，一方面並無箝制，呈現原始的先語言狀態，但當這些語言被象徵秩序所解讀之後，便很可能在不同的場所裡成為異聲，從而引起創作者對自身的拒斥。但是，我們最終還是發現，這些瘋狂敘事的創作者或隱匿於文化辯證的罅隙之中，或來來回回地涉入與跳脫文化場域，但克莉斯多娃卻說：「唯有置身於精神官能症與精神病交叉路口的恐懼症，當然亦包括瀕臨精神病邊緣的心理狀態，能為這個險境作見證」⁵⁸。

舞鶴在評論者的眼中，既是本相又是異象，背離主流卻又被眾分流所吸納。張寶貴言：「在本土作家中他是異端，在台北文壇中也是異質」⁵⁹可為實在的觀察。但能較仔細看出兩派人馬各自拉攏舞鶴的研究者當屬李娜，她觀察到：從本土色彩濃厚的《文學台灣》開始，舞鶴與此雜誌的關係就十分良好⁶⁰，他利用《文學台灣》的管道發表了〈調查：敘述〉〈拾骨〉、〈悲傷〉、〈思索阿邦·卡露斯〉（未完成的中篇）、〈一個政治藝術家之死〉以及〈漂女〉，這些小說雖以特異的文采寫成，但包裹的卻是本土意味濃厚的內容，正有替本土文學展露新聲的姿態。相對的，當舞鶴的作品也受到王德威的注視，被選入「當代小說家」系列，強調的是舞鶴偏向頹廢派的美學精神，並認為舞鶴具「不簡化的立場」，並言他：「既不

⁵⁸克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 83。

⁵⁹張寶貴，〈文學舞鶴之美〉，《第七期資管人電子書》，2006 年 6 月

⁶⁰舞鶴在哥倫比亞大學演講時也提到過他與《文學台灣》的結緣，幾乎是他踏上文壇的契機：「1981 到 1991 整整十年，我完全沒有發表作品。再次發表作品是 1991 年底，在高雄，一個文學雜誌——《文學臺灣》——創刊，圈子裏面都是臺灣南部人士，文學意識形態是屬於本土派的。此前，他們辦有《文學界》，後來停刊，原因不是沒有錢，而是來稿越來越少。休息兩年後，他們新辦了雜誌《文學臺灣》。整個編輯方針有所改變，以前走的是鄉土路線。《文學臺灣》希望容納本土的、但比較新的文學表現手法。1991 年 12 月 5 號創刊，剛好我要離開淡水，我就把在淡水時期寫的整理出一篇——《逃兵二哥》。這是我第一次使用「舞鶴」這個筆名。這是我重新發表作品的開始。」

對被『侮辱』與『被損害者』廣施同情，更不承認苦難就必須等同與美德。」⁶¹由此觀之，兩邊立場的拉攏皆已經成形。此外，陳雪創作所臨受的環境大概也如此。解嚴後許多的社群團體中，諸如同志運動、或者酷兒論述、女性主義團體等，皆肯定她的作品中的瘋言瘋語，並急於將陳雪的作品納入共同體中。從對陳雪的前行研究中，也能找到從不同的意識及運動視角切入的評論。這些立場雖都能在陳雪身上找到可供營養之處，然而，不可諱言的是，陳雪或許也必須依賴這些支持而延續其寫作生命。因此，當論述如火如荼展開後，創作者真的與之起舞，還是發現了其中的羈絆性而展開逃亡，抑或盤旋於兩者之間？不過，只要當作者自身寫下的語言，重新被具有理性思維與運動力量的團體所附著與闡釋，就宛若敘述者「聽到自己錄下的聲音」般，將產生彘手和尷尬的不熟識之感，換句話說，曾經被排拒的癡症語言忽然被賦予了理性與正當的執照之後，敘述者似乎對這樣的恭維感到無所適從，瘋狂敘事者曾經抵抗的什麼，好像都被瓦解了。

因此，成熟後的陳雪在這個必須結盟以生存的社會中透視了「文化論述」和「個人寫作」之間必須相隔的距離，她透過了訪問，吐露出心聲：

「寫作」對我而言是什麼，有些東西在我二十幾歲的剛寫作時沒有清楚的認知，但寫到如今，這些事變得再清楚不過了，我可以上街頭去參加同志運動，但絕不讓自己的作品僅為了某種理念而服務，因為這樣不足以支撐我寫一輩子。⁶²

舞鶴也以笑鬧打趣的方式在小說的附註之中隱藏了自己被歸類的意見和對學術的反撲。如在《鬼兒與阿妖》中對學院理論極盡諷刺之能事⁶³，而在《十七歲之

⁶¹王德威，〈原鄉人裡的異鄉人——重讀舞鶴的《悲傷》〉，收於舞鶴，《悲傷》，頁4。

⁶²黃筱威，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》，頁24。

⁶³舞鶴在《鬼兒與阿妖》中充滿對學院語言的諷刺，諸如「我由欣賞進而認同鬼兒的肉體自由純粹論，直到今天這個理論雖趨成熟但在學術上還屬處女地質，存在極待挖掘的論述空間，我個人

海》中的〈漂女〉一文，舞鶴的文字也充滿了被歸類與定義的不滿：

我不是政治本土派更不是本土文學派。本土生活在日常中，日常生活在本土中，無法疏離本土成為一種「派」。本土渾然完整，只有文化評論家才會用心去分別「真本土」「假本土」——難道他不知經過思潮亂動的二三〇年代，政治動亂的四五〇年代，所謂真假這一對邏輯寶寶早被現實的經驗超遠了。七八〇年代已慢慢消失了真假。時至世紀末，沒有真假這種語彙，只有我要我不要我喜歡怎樣我放克你你放克我遜死了酷斃啦搞個屁爽等等又等。真的，談及真假人人愕然像阿呆只有 LKK 還有點反應，談到真假本土大概只有提起的人稍微知道、聽的人一直在真假本土四個字間作文字繫連組合的功夫。⁶⁴

面對文學集團或文化反應的拉攏或排拒，舞鶴與陳雪，卻各有各的「瘋」格，舞鶴具有的是，一種最「貼近」的「格格不入」，以自己的人生為感受體，貼近他所關心的世界，最後再以與這個社會最格格不入的「瘋格」美學，孤獨與執拗地超渡自己的人生。而陳雪擁有的是與舞鶴截然不同的勇敢和怯懦，既矛盾又統一地展現出重複的瘋格，以不斷「索引」自身而又拋擲掉任何定錨機會的脫殼獨身術平撫生活的焦慮。他們身在各種角力的場域，卻擁有不屬於那個場域的孤獨。那些難以成為政治意義的角落與碎片，難以被清楚的科學語言所清楚解釋的語言，或許就是這個有時明朗到幾乎灼眼的烈日底下最後的神秘。

正準備發表第一篇〈鬼兒書寫〉或「書寫重要或論述重要/鬼兒重要或妖兒重要/可以考慮書寫鬼兒論述妖兒嗎？」「書成論述之後建議擴大舉辦一個『鬼兒國際學術交流研討會』」……參考〈當妖兒碰上阿妖〉一文，《鬼兒與阿妖》，頁 205。

⁶⁴ 舞鶴，《十七歲之海》，頁 213。

第五節 小結：重回精神語言

台灣社會在歷經解嚴之後，政治、經濟以及文化團體都經歷了較大的變革，文化局勢不只有新出現也有舊殘存的問題待解決，然而，文化論評者與創作者所感受到的或許並不同。唐諾在〈文學在乎解嚴嗎？〉一文中，以創作者的視角發聲，讓我們難得見到來自寫作人對解嚴後台灣作家的處境與情緒的表白：

文學書寫並不是放空自己。跟隨在後頭的追逐者、反映者、記錄者，它既沒法這麼輕靈，也不這麼沒主見沒自我意志。事實上，文學書寫有自身的主體性，有自身的專業要求，更有非眼前一時一地的時空來歷和節奏，說嚴格些，它不隸屬於這個國家、這個社會，以及自身的經常性工作和長期想的事。即便它要反映要記錄，根據的也是自身的認識世界方式和構圖，有其獨特的記憶、關懷和焦點，而不是報紙版面編排的一般性原則。⁶⁵

這段話難得地提醒出評論者背後意識形態的作用力是不可忽視的，在接受或介評文學作品時，再怎樣專業的評論者，仍很難避免以自己的意識與需求界定文學作品的位置，因此，若我們以一種完全信任的角度認定評論者具有全然客觀性或許是過於天真的想法，然則，完全認同作家以全然自由的寫作意識進行純粹的創作也可能流於幻想和吹捧，畢竟，處在權力糾結場域的作家們也可能在這樣的環境中借力使力，或者還力抵力。不過，從唐諾的這些發言中，我們必須承認的是，聰明的作家對於權力拉攏與排拒應存有高度的敏感力及應對力，因此，不會輕易地隸屬於國家、也不輕易成為某個文化團體的死忠份子，當然，他們更不輕易屬於自己，每一次作品的出現，都是對前面自己的再超越與再反省，解嚴後瘋狂敘

⁶⁵唐諾，〈文學在乎解嚴嗎？〉，《後解嚴的台灣文學》（台北：聯經，思想：8），頁 109。

事作家更是精采地表現出科學語言所不能替代的精神語言，以卑賤體語言中那些不確定的顫抖之聲，在瀕臨崩潰的生命頂端搖旗吶喊。





第三章 邪魔同愛神：舞鶴瘋狂敘事研究

第一節：現代·理性·抒情：王文興及現代主義作家瘋狂敘事的啟發

楊照曾概括舞鶴的文學創作為真正的「本土現代主義」，認為他的文學審美不僅從傳統的鄉土語彙中萌生與脫胎換骨，同時繼承了「現代主義」的美學精神：「一種真正的『本土現代主義』，而且是屬於『現代主義』中最为頹廢、卻也最為挑釁的一支。」⁶⁶在此先擱下舞鶴的本土取向不談，將焦點轉移至「現代主義」的關鍵字上，假設舞鶴的「現代主義」美學精神為真，這無疑是一種「隔代」的遺傳，追溯的時間可至台灣六〇年代發跡的作家，一個號稱為「台灣文學的現代主義世代。」的時代⁶⁷。在這個世代豐富的名單當中⁶⁸，舞鶴風格傳襲的前輩中，七等生與王文興是最為明顯的。舞鶴為七等生忠實的讀者⁶⁹，七等生的鄉土經驗

⁶⁶楊照，〈「本土現代主義」的展現——解讀舞鶴小說〉，收錄於舞鶴，《餘生》，頁 261。

⁶⁷黃錦樹，〈本土現代主義的起源？——論台灣文學戰後現代主義世代〉，《跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集》（臺南市：國家臺灣文學館，2006），頁 319。

⁶⁸根據黃錦樹的論文所列出最早期的名單是「王文興、歐陽子、陳若曦、白先勇、叢甦、王禎和、施叔青、陳映真、七等生、水晶、於梨華、李昂、林懷民、黃春明、潛石、林東華、汶津、王拓、蔡文甫、王敬義、子于、李永平等」（此名單參照白先勇《現文因緣》），而後他認為廣義的現代主義世代還得包括「劉大任、李渝、李永平、施叔青、李昂、宋澤萊」以及本文談到的舞鶴。參考同上文。

⁶⁹舞鶴自高中以來便是七等生的讀者，曾在訪談中表示對七等生作品的理解。「高二的時候讀七等生的第一本書，書名叫《僵局》，我最喜歡裡面一篇叫〈我愛黑眼珠〉，我那時候哪知道這是最冷門的作品。但是當時我最喜歡這一篇，自認為跟這一篇完全沒有任何隔閡。我現在不能確定說，我高二就能理解他的內容。他寫洪水來的時候，他爬到一個屋頂，水流中漂來一個女人，他就把她抱起來，這個女人是個妓女，救起來，當然他就抱著她，在風雨之中就抱著他，這時候他聽到對面、對岸的屋頂，妻子就發生抗議，就寫這個。我不相信我高二的時候，我都能夠理解這篇書寫的主題，但我當時自認沒有任何的隔閡，等到讀大學還是研究所的時候，文壇發起對七等生這篇的圍剿，他們都說讀不懂，他們沒辦法理解七等生寫這篇的意義何在？那意義不是很清楚嗎？為什麼因為婚姻的關係，你不能在一個特殊的時期，一個洪水來臨的時期，救起一個陌生的女人呢？因為婚姻的束縛、因為愛的束縛，對方就認為你這樣做是不對的。就對方來說，第一你不該救她，第二你不該救起還抱著她，但是在風雨之中，身體整個都濕透了，救起一個受難的人，抱著她是自然的事情，但是文壇的大老，包括葉石濤，包括劉紹銘都沒辦法理解，認為七等生寫這個是荒謬的。」舞鶴最後認為，所有的創作實驗到最後都會有一個制約存在，因此觀察他的創作幾乎都是尋找突破「制約」的可能性，從題材、意識到語言，舞鶴或許都延續了七等生寫作的精神命脈。

和將「存在擺在第一位」的意識形態都直接影響了舞鶴的寫作，然而，本研究欲關注的另一個作者，王文興，他對舞鶴語言的塑造或是瘋狂主題的啓發，亦是相當重要的，處處可見兩者的雷同性。例如，他們同樣是「慢讀」的鼓吹者。舞鶴《亂迷》書背題字：

我倒裝又倒裝故意寫錯別字歪用成語和現成的意象不合甚至遠離標準文法的構句 無非希望在文字這個媒介上做形式的創新在順暢一溜到底的書寫與閱讀潮流中處處停步逗留流連⁷⁰

這樣的宣言與王文興對讀者的「慢讀」期待遙相呼應。王文興在〈家變〉的序裡就曾說過：「任何文學作品的讀者，理想的速度應該在每小時一千字上下。一天不超過兩小時。」⁷¹這些給讀者的閱讀指南，兩位作家都極其類似，兩人同在語言文字的創作文法上下了極大的苦心，舞鶴在「文體」上有極度嚴苛與堅持的要求，文體的實驗有其必要性，他認為媒介不只是創作的工具，本身便是創作的對象，「創造的文法」說是一種策略運用也好，但更可能是出自生命之流對「規格」的叛逆。與王文興對文字語氣的嚴密控制有很大的類似⁷²。王文興說過：

現代小說之結構不在故事之內，而是在小說本身，也就是敘述文字之中自有一番結構設計。現代小說裡的語言，則更無例外的，刻意追蹤詩的語言，因而造就了小說語言語調之重要，每一個現代小說家似乎都負有一肩使命：必須也是個文體家。⁷³

⁷⁰舞鶴，《亂迷》，書背。

⁷¹王文興，《家變》序，(台北市 洪範書店，1978)。

⁷²指的是兩者都不把文字僅當成一種意念傳輸的工具，反而文字所代表的形式在創作中有其獨要的生命。但是，筆者並不認為兩者對文字的使用技巧是雷同的，兩者雖都有實驗性，但從實驗的命題、程序、控制到成果都完全不同。舞鶴對於文字的使用與審美運用將在下一節中敘述。

⁷³王文興，《書和影》，(臺北市 聯合文學出版，2006)，頁 189。

除了以上顯而易見的表徵，兩者的小說內部皆存載著相當豐富的瘋狂敘事表現，從人物情節的設計、主角意識到場景設定都能表現出作者對異常化人物的著迷和依戀。他們對自己筆下人物的異常性投注相當大的熱情，創作中瘋癲者的形象和語言俯拾皆是，形成怪奇的景觀。這與精神病理學上著名的醫生馬丁·夏寇(Jean Martin Charcot)的博物館有些相似之處。馬丁·夏寇，做為一個精神病院的醫生，創辦了「活病理學博物館」來再現瘋狂者的諸多形象以作為醫學調查之用，並藉由現代性的照相技術將瘋狂「奇觀化」(spectacle)和「再現化」，使他的歇症博物館頗具視覺的可觀性與心靈的震撼性。如同文學寫作時作家在技巧性上的考量，當作家從事瘋狂敘事時，他必須透過「再現」與「模仿」瘋狂的方式，以奇觀化的審美性格衝擊麻痺而保守的文學場域。雖然，本論文的研究焦點並不在於六〇年代現代主義年代作家的瘋狂敘事，討論的對象是解嚴後台灣小說的瘋狂敘事。但舞鶴在解嚴後的文學表現絕非只是歷史上的偶然，在前輩的文學成就中，已有不少先聲。因此，往前溯源瘋狂的系譜，或許更能知悉他創作的脈絡。

1-1 痛/笑的爺：群體/個人，被看/觀看的雙生

如果真要討論本土現代主義的先聲，《背海的人》絕對算是一個重要的指標。在這本創作中，王文興其實做了很明顯的「在地化」轉彎，表象上具有明顯台灣在地的場景設定，人物身分的設計上也獨鍾無產階級小人物。鄉土文學論戰結束之後，王文興此本小說的誕生頗有意思，究竟是「鄉土/現實的實踐」還是「鄉土/現實的反抗」不得而知。但「鄉土/現實」在這本小說的實質表現確實是小說中的重要元素，但就其表現模式而言，卻與我們熟悉的鄉土小說風格有相當大的差異，「鄉土」成了明顯的「背景」。這種寫作手法與創作安排不只與論戰時期強調「鄉土/現實」的流派產生了「對話」的空間，同時也有「對抗」的意味。因此，不妨這樣推論，小說人物「爺」的狂妄與癡癲，其實是論戰後王文興對台灣社會的回應，將其藝術觀點以小說的形式宣告於大眾。但為何是這樣一個瀕臨瘋

狂，從正常社會逃亡到荒謬劇場的小人物，「爺」，成為王文興筆下最重要的角色？王文興想藉由他傳達什麼樣的訊息？而爺存在的荒謬現實與爺所背棄的理性現實之間又透露出怎樣的結構關係？

倘若回到鄉土文學論戰的戰場，或許更能看清楚王文興對現實的取向和意義。根據游勝冠的研究，鄉土文學論戰時，出現了一條崇尚「現實主義」的文學道路，這個文學傾向雖然未像「民族主義論」者強調「中國」和「本土論者」重視台灣本土，但按照當時的社會運動和思潮脈絡，此「現實」的取向是「以台灣的土地與人民關懷為中心，顯現了『革新保台』論的台灣優先意識，表達了對台灣的認同」⁷⁴，故表現出比「傳統本土論」者更積極、也更想藉由文學來從事社會政治社會的革新，因此又稱之為「革新派」。首先，以鄉土派的王拓發表的〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉一文⁷⁵為例，此文詳細地爬梳「鄉土文學」議題的形成過程，並且回顧一九四九年以後台灣文學的概況：在社會經濟上，台灣依賴美援，使得西化的資本家逐漸掌握了經濟權力，也因此「在美國所提倡的全球性冷戰政策下，生活於台灣的知識份子，開始大量吸收西方的思想」，王拓對當時遵奉「現代主義」的作家有此評論：

生活在台灣的文學作家，便在這種縱的方面割斷了自己的民族傳統，橫的方面卻又盲目地放開胸襟吸收西方資本主義的思想和價值觀念的情形下，開始了他們盲目模仿和抄襲西方文學的寫作路線了。⁷⁶

這樣的「抄襲」指控，源自於現代主義作家作品中對生活現實的抽離姿態。王拓認為當時台灣的文壇所發展出來的文學樣貌應該是「根植在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們的生活和心理的願望的文學」，所以，現

⁷⁴游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：前衛，1996），頁 294。

⁷⁵收錄在尉天驄，《鄉土文學討論集》（台北：遠景出版社，1978），頁 100。

⁷⁶王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，《鄉土文學討論集》，頁 110。

代主義作家們「麻木、荒誕、病態」的文學風格，顯然和王拓心目中「生動活潑、陽剛堅強」的文學原型相異其趣。除了王拓以外，更多作家群起攻擊「現代主義」的美學精神，也發展出一些特殊的辭彙來譏諷之，如「畸零人」或「畸零文學」等。⁷⁷但王文興在這場論戰中的回應其實更集中在對於「現實主義」的討論。

王文興發表了一篇〈鄉土文學的功與過〉作為這場論戰的回應。在這篇文章中，看得出來王文興為「藝術而藝術」的一貫思想。王文興不反對「鄉土文學」的創作，當然他所定義的「鄉土文學」，和「鄉土派」的「鄉土文學」是不太相同的。王文興所認識的「鄉土文學」，以他外文系出身的視野，是並列在「世界文壇」之流中，用「較大」的框架來解釋「鄉土文學」：

我想鄉土文學在台灣的定義和在世界上普遍的定義有些不同。望文生義，我認為鄉土文學是應該指描寫鄉土生活的文學。但是台灣的鄉土文學也包括描寫都市的文學，而且似乎一定是非要寫實不可的。⁷⁸

從這段開場白可以看出王文興知道自己所定義的「鄉土文學」和「鄉土派」不同，如果要把焦點同樣放在一個水平上，「現實主義」成為王文興與「革新派」能夠溝通的唯一媒介。不過，王文興在定義「現實主義」時，與革新派的「現實主義」也是不同。王拓等人認為作品須「描寫生活在台灣土地上，現實生活中人民的奮鬥、掙扎和心理的願望，而透過這些作品能使我們對這個社會和人多增加一些了解和關切」⁷⁹，如游勝冠所說的「革新派」最終還是以台灣現實為依歸。王文興在解釋「寫實(現實)主義」時(從王文興的論述中得知他約略把「寫實主義」全等於「現實主義」，而因此和王拓等人的對話又產生脫鏈)，卻舉出了西方「現代主義」的作家為例：

⁷⁷寒爵，〈畸零人與畸零文學〉，《鄉土文學討論集》，頁 486。

⁷⁸王文興，〈鄉土文學的功與過〉，《鄉土文學討論集》，頁 515。

⁷⁹王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，《鄉土文學討論集》，頁 118。

他們又甚至把弗羅拜爾的寫實主義路子再放寬一些、擴大一些。於是又產生了心理上的寫實主義，譬如像詹姆斯·喬埃思、吳爾芙，也有象徵的寫實主義，譬如像湯姆斯曼、卡謬。大致說起來，這個寫實主義的確是二十世紀文壇的主流。⁸⁰

在王文興的想法中，「現代主義」說穿了指的是「描寫內心真實世界」的「寫實主義」，因此，廣義的「寫實主義」或許也應該包括「現代主義」。所以，當鄉土派質疑現代主義派作家的脫軌荒蕪、背離了社會實況時，王文興也許是以更尖銳而真實的態度，摹寫了「最真實」的人性。王文興在〈鄉土文學的功與過〉中，在回應攻擊時提出了以下論點，表明對「宣傳式、公式化」文學的反感，以及認為文學應該有寬容的姿態，必須容納「鄉土文學」以外的各種文學，最後提出「美感經驗是中立的文學」，不應將任何文學的美感投射，都曲解為不知人間疾苦的傷春悲秋。若回顧筆者在第二章對於「現實議題」的討論，王文興及其所處事件當中的辯論者即使單純地想要「就事論事」，回歸文學本身來討論文學創作的美學標準，但其實凡牽扯到「現實」的議題，多半不可能只是一種美學標準，必然存有與所處時代的社會關係產生呼應或排拒的意義。

上章曾談到的 Michael Luntley，在介紹心靈語言時曾舉出「心靈語法」的特色：「透視性思考法」(perspective thinking)要我們從特殊的位置去經驗這個世界，並利用「索引的」(indexical)方式來表達環境間的位置關係。Michael Luntley 舉的例子是：「我在這裡」。「我」與「這裡」都不是確切的位置標示，但這卻是獨一無二的位置，無法用科學語言表達的模糊，也無法用科學語言去概括的精準。Michael Luntley 又認為解釋架構(explanatory framework)能跑出來取代科學語言，以符合不同情狀的精神體系，因此，真理破碎，客觀也遭到抵消，所以，唯

⁸⁰王文興，〈鄉土文學的功與過〉，《鄉土文學討論集》，頁 516。

有大量解釋架構才能保住我們的精神生命，讓科學語言無法霸道地同化與消解精神生活的一切。的確，王文興在論戰後出版了《背海的人》，利用爺的喃喃自語及一系列的透視思考法去「經驗世界」，同時「定位世界」，從爺的忿忿不平當中感到他對真實客觀世界的失望和憤恨，並且在一個陌生的異鄉「索引」自己的位置，「他」因而在「那裡」。「那裡」，在小說中並沒有明白指出故事發生地的實指位置，即使讀者還是可以按文索驥查出「南方澳」作為故事安排的地方，但王文興還是把「南方澳」改造成小說中那個「沒有一層層歷史」的深坑澳，選擇讓荒謬的劇碼在此上演，寧願把地方的歷史意義挖空，重新漂白後成為作者個人藝術表演的道具和素材。這樣的安排已將爺丟入一個未知的、必須慢慢摸索的場域之中，而爺也在故事當中不斷地利用瑣碎的語言呈現出大量的心靈辯證來尋找自身的意義，即，產生大量的解釋架構。但是，當王文興一提出「心理寫實」的口號，卻也間接地也承認了心理邏輯的客觀性，呈現出另一條通往「理性」的路線，即使這條理性路線不同於外在的理性世界與所謂的「客觀現實」，但是其本身所具備的規訓性和控制性亦相當嚴密，他們用其乖誕不羈的語言解釋並譏笑外在世界的荒唐，卻也被外在現實譏笑自身的荒唐。這是六〇年代台灣現代主義世代的作家某種共通特色：他們堅信自己的內在邏輯，並攜手打擊了外在現實。因此，「痞」是他們給外人的觀感，可是他們卻若無其事地「笑」別人。

這個內在邏輯(或，王文興概念中的「內在現實」)體系十分龐大，由此而生的文學語脈亦產量十足(現代主義世代作家的作品內不也都藏著龐大的內在邏輯)，從《背海的人》發展出來的爺就是個十分典型的代表，內在現實總是會刻意與外在現實產生抵觸與矛盾，因而造就爺的悲劇和荒謬性，爺便具備了讀者眼中的瘋癲形象。整體而言，《背海的人》的精采之處卻也在於「爺」個人的喃喃自語，外在世界的「現實」與否似乎不是王文興寫作的重點，他更關注於從爺口中層層疊疊出他的人生際遇和精神辯論，因而大量凸顯出爺的內在邏輯。

當爺的內在邏輯體系與外在現實抵觸時，他繞著三個方式來表達議論和情緒，顯現出個人的狂烈性格，從文本分析中亦可以看見在現代性影響下故事人物在不同視角之下的錯亂精神狀態。卡謬曾藉『薛西佛斯』的神話詮釋說明了人生的困境主題，但是卡謬同時也給了三個面對不斷搬運滑落大石困境的方法：第一，是輕視它，視它如無物、第二，是玩弄操控它、第三，是超越它，賦予它意義。⁸¹首先，爺的狂誕從「犬吠」⁸²的抗議與呼喊中看見他相當精彩的精神敘述，爺所呈現出的瘋瘋癲癲不全然是一個失去語言邏輯和潰散思想的模型，相反的，爺所運行的是一種內向的(introversive)個人理念與邏輯系統，時時用以控訴宏大而偉闊的外在言語與社會結構。然而，爺的內在邏輯卻又常常被外在社會所重大地影響，在不斷的「犬吠」中將自己的矛盾表現無遺：例如有時是既高姿態地敵視所有的世俗概念，但大多時是擁抱著世俗的金錢主義者。「爺這一個人就是一個大大大大而又大的矛盾！」這悲哀的矛盾感，幾乎充斥在整部小說裡，爺幾乎全然地被生存的機制所牽絆著，在最無所限制的荒城處處遭限。比如像是對「自由」的思考，爺的體認在前與後產生極大的變異：

爺倒是覺得「自由」，在牠沒有來之前，覺得「自由」確實是好，然之「自由」一經到至了以後，就只覺得其滋味淡得像 ㄟㄟ、ㄟㄟ、ㄟㄟ、ㄟㄟ、ㄟㄟ、ㄟㄟ、一點點兒味頭都沒有的平平冷開水一樣，一點子亦不會覺得個牠，「自由」，有什麼了的個的的「好」。⁸³

「自由」，其實反而它倒是依樣更龐大的「綁束」，有了「自由」完了以後，

⁸¹吳達芸，〈一個知識份子敗類之死—《背海的人》閱讀手記〉，《中外文學》2001年11月，第30卷第6期，頁239。

⁸²用輕視的態度，來面對自己所處的劣勢環境是爺最常用的人生態度。光是一開頭，爺就像瘋狗亂吠般地爆出一連串髒話，弔詭的是，爺卻馬上在一連串髒話之後察覺自己所叫出來的話就像毫無意義的犬吠。狗與爺之間於是劃上了親密的等同記號，甚至連最後的死亡都是相繼發生，有如難兄難弟一般。爺的「犬吠」除了是對自己處境的不安發洩外，大半的時間是對這個世界所存在的普遍價值系統，投以不屑的白眼。

⁸³王文興，《背海的人》，頁42。

他媽了個你就發現到你要做的事情更變得多得多了。⁸⁴

從爺對「自由」的辯證看出王文興敏銳的現代性思考。「自由」到最後仍被自我的「反思性」(reflexivity)所犧牲並放棄了。所謂的反思性，乃出自於紀登斯的想法，他強調出現代社會的人會利用「反思性」嚴密地監控自身的行為表現，而使自己的行為更能符合理性化的原則，因此，從外看起，人得到了自我省思的自由機會，但結果還是可能失去自由。

因此，當爺產生卡謬提起的第二種原則：「玩弄與操縱命運」之時，痞仔之「笑」就別具興味，爺的身分顯然是「譏諷他人」同時「又被他人所譏諷」的混合複雜體。將「觀看者」與「被觀看者」兩者合而為一，無非是自五四運動以來啓蒙文學的門派「瘋格」，是魯迅筆下狂人與阿 Q 的轉世。回顧魯迅的「狂人」，其意識似乎比麻木的鄉民更具備了超越的「理性」，以至於勝過庸眾能理解的範圍。狂人「真的惡聲」，表示的其實是人性的理性超越，是一種「立足於進化論並顯示著人類主義樂觀情懷的概念。」⁸⁵

李歐梵認為，在五四時期，最具「個人主義」特色的當屬魯迅莫屬。他雖認為五四時期的作家所表現出的自我英雄化的個人主義常是相當樂觀積極的，是一種「將個人英雄般的精神和正在上揚的歷史力量相結合」⁸⁶，但是五四時期另一種具有「主觀主義」的「個人主義」，魯迅正好是其中的代表，不同於郁達夫表現個人主義的方式是「懷抱著一股絲毫不減的誠實感和懺悔的熱誠」一股腦兒的暴露自己，將「主角」與「作者」合一，企圖達到一種不可能的誠實，魯迅則選擇了用似乎是客觀的敘述手法來呈現他的主觀性，達成文藝創作「再現」的藝術感。從李歐梵談魯迅小說人物的「獨異個人」和「庸眾」的分析中還可得到另外

⁸⁴王文興，《背海的人》，頁 42。

⁸⁵袁盛勇，《魯迅：從復古走向啓蒙》(上海：三聯書店，2006 年)，頁 92。

⁸⁶李歐梵，〈現代中國文學中的浪漫個人主義〉，《現代性的追求》(台北：麥田，1996)，頁 92。

的啓示，那便是小說人物多重複雜的視角問題。李歐梵提出「孤獨者」這樣的名字來形容「被觀看者」，無論他是「獨異個人」、還是「庸眾」都有可能「被觀看」。

但這樣的論述並沒有被系統化。但是魯迅小說中，確實存在著「觀看」與「被觀看」雙重視角交錯的尷尬場域。首先，誰可當觀看者？有「獨異個人意識」的啓蒙者往往是具備深省的眼光，所觀看的是平常人觀看不到的世界。如〈狂人日記〉裡的狂人，他所觀看的「吃人世界」是不被人所看到的。他所觀看的氣氛也常是緊張厚重的，而這種緊迫的陰謀壓迫感，未察覺的人是一點兒也沒有感受到。覺醒者和大眾之間往往存在著偌大的意識落差。還有另一種觀看者，便是魯迅在〈藤野先生〉中所仇恨的、面無表情看著中國間諜被處死的看熱鬧民眾，這些人物充斥在魯迅的各篇小說中，他們什麼都觀看，觀看革命烈士被殺頭，也觀看阿 Q 被處決，「觀看」動作的本身在他們的生活裡是過於自然地發生以至於無法引起太大的思考，因此共同凝造出一種對「時代」的「無感」，抹滅了一個國家或是民族求更好生活及生存意義的機會。但是，狂人等具有啓蒙隱喻的人物卻可「觀看」出眾人的「觀看」行爲以及這些行爲的背後意義，這便是魯迅自身處境的寫照。但可惜的，他們的觀看雖然能透視底層，但始終是一個不被大眾所看見的世界。魯迅的小說創作便常常在表達兩個不同的視角所形成的「錯視」或「失焦」情境下，彼此無法溝通的困境。「兩個領域」被交互錯置在同一個世界之後，所產生的衝突感、挫敗感和隔離感，終於建構出一個充滿錯視的苦悶場域與精神躁鬱的小說人物。這些「觀看」變成瘋狂的原罪。但有趣的是，若對照魯迅有名的「鐵屋吶喊」，或許就能理解《狂人日記》當中瘋狂者所在觀看與被看間徘徊不已時的最重要原因，應是來自於「瘋狂」與「理性」的雙軌辯證：

假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破毀的，裡面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，然而從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚醒了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終

的苦楚，你倒以為對得起他們麼？⁸⁷

因此，魯迅想說的、想借文隱喻的，其實一直是攸關啓蒙、救世的理性關懷，鐵屋中吶喊的狂人，相較於昏睡無反應的庸眾，他更因為看見這個世界的病癥而顯得慌張。《狂人日記》不再是一則駭俗的瘋癲記事，他充滿了診斷、關懷和期待。

「瘋狂」是被理性語言體系所發明的、作為對照的象徵符號。

值得一提的是，王文興的爺、魯迅筆下的阿 Q 和狂人，都以自身的邏輯與外在現實邏輯碰撞。但他們在生命的節節退敗中，呈現出的倒是激情式、浪漫式的挫敗情感敘述，這些敘述豐富了瘋狂敘事的層次，當小人物一路通往悲劇性的結尾，他們的瘋狂亦更顯其孤注一擲的抒情與動容。愛情的挫敗是嚴重的創傷經驗，不管是爺還是阿 Q，當他們願意拋頭顱灑熱血地忘卻生活的磨練，無疑都是因為「愛情」的發生，畢竟只有愛情會讓生活的索然絕望倏地產生意義。卡繆所提出的第三種方法乃是遇到困境時，生命會自動尋找積極意義的階段，譬如愛情。不管是處於什麼階層或是怎樣現實的人，遇到愛情，都會突然對「生活的困境」停止滔滔不絕的抱怨，世界彷彿扭轉成另一種型態。就從愛上「紅頭毛」的妓女開始，爺忽然像被什麼附身一樣，原本勢利的價值觀迅速改變成慷慨大方的態度，即使被輕視，仍然不屈不撓，一點也沒有「在浪費時間」的懊悔。甚至「凡是，只要，只要是事情變得有了希望，人就會，全盤地，全份投入進去。」⁸⁸爺生命的意義是「愛」，在紅頭毛消失之前，爺總算像人一樣的活過了。可惜的是，《背海的人》徹頭徹尾都是一部最殘忍的悲劇，爺的愛還是免不了被踐踏的命運，爺終於大聲地哭泣，對於這段沒有好的下場的愛，他說出了最經典的定義：這是「人生中的悲劇，一生命之中的啼笑皆非！」永遠無法超越，爺最終慢慢走到山窮水盡的局面。情傷，作為最致命的創傷，將失愛者帶往傅柯所言的「絕望

⁸⁷魯迅，《吶喊》自序，收錄在《魯迅小說合集》（台北：里仁書局，1997），頁 7。

⁸⁸王文興，《背海的人》下冊（台北：洪範，2000），頁 221。

的瘋癲(desperate passion)」。

從精密推理的內在邏輯、破碎的愛戀命運、易於受環境感悟的興怨情緒等敘述中，無疑都透露出台灣早期「現代主義」世代所呈現出的敘事，模擬出了現代性語境下的啓蒙理性論述，現代主義美學崩毀式的心靈描寫，其實處處存在著邏輯完好的隱喻象徵。因此，這些看似荒誕不羈，但卻時時存在細密辯論的語言當中，瘋狂者的自白與敘述不僅委婉地傳遞「啓蒙」的新思想，更口耳流傳著「抒情」傳統的命脈。

1-2 啓蒙裡的抒情、瘋狂中的理性

因為歷史環境經濟環境的差異，旅行至台灣的「現代主義」與經濟環境衝擊下的西方式「現代主義」並不相同。台灣的环境對西方現代主義的受容結果絕非是複製性的，反而有很多因為接受的「遲到」⁸⁹而有所改造的歷程，例如，接受並實驗西方的「現代主義」的舉動，就是台灣作家朝向「現代性」的功夫義。前行研究者鄭千慈在處理「鄉土小說中畸零與瘋狂」的背景時，爬梳了「現代主義」所對抗的「現代性」機制在戰後台灣發生的兩種階段，表格如下：

現代性—國家複合體 第一階段(以靜態監控為主)	現代性—國家複合體 第二階段(以動態召喚為主)
日治殖民統治與國民黨來台後的威權	開始傾向於入侵個人之精神場域，試圖

⁸⁹台灣的后殖民論述者常認為相較於西方現代性，台灣現代性的接受為一種「遲到」的現象。如邱貴芬也曾轉化這個「落後的時間感」為一種另類時間的救贖，她寫到：「就台灣這個場域而言，『落後的時間感』不僅隱藏在台灣文學(歷史)敘述，事實上，還可能是啟動台灣文學歷史流程的一大動力」但是，以西方文明為基準，衡量台灣的現代性是否為「遲到」或是「早到」，似乎都落入以西方文明為發展中心的迷思之中，可能成為另一種殖民主義的思考模式。故本文在「遲到」辭彙上加註引號作為對此概念仍具備某種程度的懷疑。

體制，與其所鞏固的國家機器與社會制度之監控。	將人之意識重新整編，召喚入某些特定的象徵秩序之中。
黃春明、王禎和	七等生 宋澤萊 施明正 舞鶴

台灣的歷史情況，鑄鑄出「現代性—國家複合體」的辭彙與概念。「現代性」與「政治力量」完全結合。他的基本概念如下：

若我們將巴代依與克莉絲蒂娃之理論與盧卡奇「意識形態國家機器」概念合看，我們或可如此論述：以政治意識為核心，以現代性組織技術(那些組織化、科層化的官僚系統、教育系統等等權力技術。如盧卡奇所言)為實質結構，此一現代性—政治複合體其實往往習於規範化人之內在精神。——在思想核心(政治理念、政治能量)的層面，它不一定有著現代性的特質；但在執行層面，它必然得藉助現代性。⁹⁰

這樣的論述固然有其可看性與抗議性，但是卻忽略了「現代主義」的模仿和學習，無非是貼近「現代性」的一個過程。比較其次的誤謬是，他在強調國家複合現代性的過程中忽略了資本主義現代性的影響途徑，這也與台灣歷史現況不盡相符。⁹¹。對於當時的台灣知識份子而言，「現代主義」美學思考的產生可能就

⁹⁰鄭千慈，《崩解的自我——現代主義、畸零人與戰後鄉土小說》，頁 18。

⁹¹當然，台灣的經濟發展與其政治發展有其莫不可分的關係，當六〇年代西方資本主義大規模向落後地區擴張時，往往威權統治的國家所能提供的政治安定性是一個重要的考量原則，因此，台灣的「黨國資本主義」經濟模型正可作為鄭千慈提出「國家複合體——現代性」的背景之一。但仔細考察台灣經濟社會在文學上所謂「現代主義」年代的發展，工業化的歷史現實與西方文化的傾倒或許已造成文壇的影響。一九五〇年對台灣經濟成長安定有積極貢獻的美援，到六〇年代已有變化，先是部份援助款項由贈與轉變為借貸，接著是貸款佔援助款項比例逐漸上升。六〇年代中，台灣有限度的解除了許多經濟管制措施，鼓勵本地廠商從事出口貿易，且允許國際資本來台投資，因此勞力密集的工業受到鼓勵發展。台灣經濟結構依此形勢轉型，從農業社會轉型到六〇年代的工業起飛，不是因為國內市場的擴張所致，而是由於五、六〇年代國際經濟的繁榮，經濟景氣擴大了西方消費市場，台灣乘此發展出口貿易，而得以在六〇年代末躍入工業化國家之林。這些背景是台灣人民面對的經濟現象，或許當時的人還不懂得黨國與資本主義的糾結和共生，但卻能感受到農業的逐漸沒落與加工出口業的欣欣向榮，或者是美國文化的潛入與影響。關於美國文化對台灣人的影響，可在許多台灣電影中看見類似的情節，諸如吳念真導的《太平天國》或者是楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》中都可看見台灣人民對美國文化的的模仿與接收。

是一種「現代性」的歷程。當知識份子的精神體系在西方文化衝擊下產生了「現代性」的趨向，體現在文學表現上便是追求西方「現代主義」美學的路徑。但有趣的是，西方現代主義的技藝固然躍於紙上，但子裡強大的浪漫抒情傳統卻以更執傲的方式換個面目存在。李歐梵曾觀察到王文興的特色：

王文興在隱約地貶抑「五四」運動之後，又提倡一種真正的「羅曼蒂克精神」，它與現代人所鄙視的感傷主義不同，是一種對「人性尊嚴」的維護。這種主張與「五四」時期的浪漫主義觀點極其相似。無論王文興等人是否認識到自己的歷史淵源，他們要激發出那種向傳統挑戰的勇氣和叛逆的羅曼蒂克精神的直接目的，只是在於為創作的現代化這一宗旨服務。⁹²

瘋狂、個人式的、小宇宙的語言充滿著唐吉軻德式的激情。但現代主義世代作家所寫出的這些語言並非無理難辨，反而如先知般充滿啓蒙的意味。啓蒙、抒情間充滿了雙軌的互存關係。如參照王德威的研究成果，現代性下存在的「抒情傳統」在中國文學的表現上從來沒有犧牲過⁹³，那麼台灣呢？若參照以上研究，《背海的人》，台灣最具現代性的現代主義文學，「抒情與啓蒙」間的辯證和互存其實也沒缺席過。羅曼蒂克、充滿個人主義式、隱士或逃遁者般的文學表現，多少有著「舉世皆醉我獨醒」與「不如歸去」的行徑。但這些晃頭擺腦的背影，多有著因為高度理性而格格不入的入世考量。

由此，「瘋狂」與「理性」間的關係亦如「抒情」與「啓蒙」間有著難以徹底區別的模糊關係。若以「瘋狂」當中「理性」的埋伏與隱匿作為一個觀察的視角，那麼，瘋狂敘事的研究將有機會推往更豐富的局面。首先，瘋狂未必是單純的客體，作者可能早在这客體中附身了相當理性的主體。

⁹²李歐梵，《現代性的追求》（台北：麥田，1996），頁182。

⁹³王德威，〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》（台北：中研院文哲所，2008年九月號），頁77~137。

相對於理性，瘋狂沒有歷史，傅柯的《古典時代瘋狂史》無疑是偉大的創舉，其中瘋狂被理性的排斥史已經成為耳熟能詳的「常識」，但傅柯更精采之處，在於論述瘋狂與理性間永遠有逆轉的可能。然而，必須注意的是，傅柯所注重並想要進一步闡發的是：「理性中的瘋狂性」：「如果說，瘋狂是對理性的努力加以懲罰，那是因為，瘋狂早已存於這項努力之中」⁹⁴，理性之中，早就存在著瘋狂的影子，否則向來文明理智的人，為何會做出違背理性的狂舉或殘酷的監禁？但阿多諾卻相反強調了「瘋狂的理智性」，在《啓蒙辯證法》附論二：〈茱莉埃特或啓蒙與道德〉中提出：「理性所能提供的僅僅是體系同一性的觀念和具體概念關係的形式因素。」⁹⁵這觀點延續了他在《啓蒙辯證法》中的思考，啓蒙本身與神話之間有同質性，兩者皆追求建立同一性或普遍性，各式各樣的形式盡量被簡化為狀態或序列。於是有了追求異化之人，如薩德⁹⁶。但薩德本身，在追求異於同一性的同時，必然走入「自我持存」⁹⁷的迷障之中。也因此，阿多諾作出了以下的推論：「康德哲學體系自身的建構，就像薩德在縱慾生活中採用的體操式疊合技巧和早期資產階級共濟會的系統化原則一樣。」⁹⁸如果「享樂」是一種抵抗的話，如同舞鶴小說中的逃亡者與流浪者總免不了對「性事」耽溺在三，阿多諾在此直言：「上述安排並非只是為了享樂，它更多地是為追求建立一種嚴格控制的組織。」⁹⁹瘋狂的抗議行爲，其實並不是真的瘋狂，如同茱莉埃特作為薩德筆下魔鬼的替身，但阿多諾卻拆穿了其魔鬼的偽裝，還原她比理性更理性的面貌：

⁹⁴ 傅柯，《古典時代瘋狂史》，林志明譯(台北：時報，1998)，頁 51。

⁹⁵ 阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，(重慶市：重慶出版，1990)，頁 90。

⁹⁶ 《啓蒙辯證法》解釋：「薩德在他的作品中就描述了不經他人引導的知性：這就是，擺脫了監護的資產階級主義。」

⁹⁷ 自我持存(selbsterhaltung)，在《啓蒙辯證法》中曾解釋：此乃德行的首要基礎，「自我持存」的過程受到資產階級分工的影響：它越是迫使按照技術裝置來塑造自己肉體和靈魂的個體產生自我異化。」書中舉出《奧德賽》中的奧德修斯作為例子，他「自我持存」的方式是：「犧牲與克制」。但在犧牲之中，他也在享樂。一邊像受苦般地綁在船頭，一邊又享受著海妖的歌聲。

⁹⁸ 阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁 97。

⁹⁹ 阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁 97。

茉莉埃特既沒有表現出得到淨化昇華的特徵，也沒有表現出退化到力比多的特徵，而是在這退化中表現出了理智的享樂，既愛作為一種魔鬼的智慧¹⁰⁰，用她自己的武器對抗文明的快樂。她喜歡體系和推論，她是一位理性思維工具的傑出操作者，她對我自我控制所作的說明總是與康德有某種關係。¹⁰¹

因此，理性與瘋狂的糾纏除了「理性中具有瘋狂性」之外，「瘋狂性中的理性」也被分析了。真正將瘋狂中的理性推論到極致的是紀傑克(žiček)，他延伸了阿多諾的想法，並融入拉岡(Lacan)對：「康德同薩德」(即薩德為康德倫理學的真理)此類觀點的意見。拉岡雖然贊同阿多諾對於「薩德與康德相同，具有理性控制的慾望」的想法，但是拉岡更感興趣的是康德如何相同於薩德？康德認為主體的能動力量被「超我」所把持，主體等於被超我所虐待，而因此喪失了能動性。但在主體無能為力之時，正好滿足人類虐待狂般的喜悅。這和薩德之間有某種同質性。從傅柯到紀傑克，我們看見瘋狂附身在理性之中的事實，但也看見了理性埋伏於瘋狂的痕跡，這是現代性與精密性的另類著床。研究「瘋狂敘事」時，倘若不能看見其中的弔詭，便無法突破前人以分析控訴為主的政治取向研究。

1-3 小結：「現代主義」及其後

解嚴後社會環境與政經環境的鉅變，造成了文壇機制的快速轉型，廣義的「現代主義世代」也已經生成，從六〇年代以來已有不少創作者不斷豐富此股「瘋」潮，在鄉土文學論戰之後，八〇年代大量的文本開始對歷史事件產生反芻與抽蓄，因而增加了瘋狂敘事的版圖。舉例而言，陳映真的部分著作、宋澤萊或東年的著作、楊照的短篇小說〈黯魂〉、林雙不的小說〈黃素小編年〉、甚至張大春對歷史的解構作品如〈將軍碑〉等……這些精神變異的圖像，共同構成台灣文學場域中

¹⁰⁰直線為筆者所加。

¹⁰¹阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁 103~104。

相當璀璨的成就。這些作家的小說關注與取材並非集中在瘋狂影像的捕捉，但他們的信手拈來之姿卻也意外構築了解嚴前後瘋瘋癲癲的文學風貌，一同控訴著過去所受的創傷與暴力。

王文興之後、舞鶴之前，致力於瘋狂敘事的小說家其實尚有王幼華。他的創作頗有特色，創作主題多少受到了現代主義的影響，社會轉型、文化變遷後所帶來的文明不適應症，導致了人們瘋狂與病態的模樣。這些怪異的軀體在王幼華的小說中成為原生的罪孽，瘋狂罪犯被擺放在瘋人船上等待流放，在流放的過程中瘋人開始互相嗜咬，呈現出一幀用殘酷包裝的醒世警言。可惜王幼華題材雖新，卻始終將文字保持於描寫觸目驚心的咬噬場面，一直要到九〇年代的舞鶴將其瘋狂敘事的整個體系重新做了審美式的提升，瘋狂敘事的格局才重新開展開來，舞鶴重新繼承並深化了自王文興以來的語言實驗和理性、抒情的雙生辯論，重新將啓蒙與抒情的對話，群體與個人的對存，透過文學形式再次大膽地呈現。

第二節 漂流監獄：舞鶴小說中失序的控管與秩序的再現

我大約認知「淨土就在現世」這樣的觀點，但我仍感到無以名之的憂傷。(舞鶴，〈悲傷〉)

舞鶴小說裡往往晃盪出幾種邊緣人物，有時稱之為「畸人」，如《餘生》中曾經從事遠洋漁業而在異國被打成腦殘的「畸人」；有時稱之為「飄人」，如《餘生》中來無影去無蹤的姑娘之弟；當然還有流浪到淡水的「浪人」，如《舞鶴淡水》中的「我」……這些人物多半有來無影去無蹤的漂流性格，是充滿限制的現代社會中，看似唯一自由無拘束的「無用之人」。瘋癲的人物雖有多種面貌，但舞鶴筆下的卻皆能因漂流之姿展現出相當旺盛的生命形象，不禁聯想起作者舞鶴本人多年來「小說田野」的生命歷程與文本世界的呼應關係。小說〈悲傷〉裡的我說：「平生我無大志，只願在這島上漂流，『漂流』其中自有意想不到的——『東西』」¹⁰²，到底是什麼「東西」讓舞鶴及其筆下人物拋下社會價值的叩問而遠走漂流？或者，更直截了當地詢問，為何會漂流？

王德威直言：「傅柯(Foucault)有關『文明與瘋癲』、『訓誡與懲罰』等立論，在此大可派上用場。這些角色的存在，一方面突顯了社會加諸個性主體的斷傷，一方面也暗示了社會本身要求秩序、理性、文明的極制，已經包含了自我解構的因素。我們對秩序、理性、文明的定義與實踐，每每始於對體制外的，非理性的、暴虐與不明的畛域的排比及防閑」¹⁰³這段評論藉由揭發社會文明的暴力性來強調

¹⁰²舞鶴，〈悲傷〉，《悲傷》，頁 69。

¹⁰³王德威，〈拾骨者舞鶴〉，收錄於舞鶴，《餘生》，頁 14。

起非文明的正常性。至於追尋瘋狂症頭的起源，王德威認為這易和「傷痕文學」產生聯想，他言：「傷痕文學也是一種悼亡文學」。¹⁰⁴若將舞鶴與大陸作家余華、殘雪等並置思考，便更能了解雖然創傷表徵明顯易得，但原因卻埋隱不顯。「用精神錯亂的人物，變態妄想的情節，烘托出一個違背常情常理的世界。然而，越是乖謬情理的书寫，卻反似乎越逼近歷史裂變的深淵，真實陷落的黑洞。余華、殘雪式的傷痕文學於是也可視為一種反傷痕文學，因為他們拒絕為悲傷創痕找尋明白易解的源頭，開立一服見效的藥方。」¹⁰⁵的確，從舞鶴的小說裡，我們很難理清精神癥症的病因和創傷的源頭，更多的時候「廢人」表現出的卻是另一層次的自由心境，自有大喜悅與大哲學。另外，舞鶴小說中的瘋狂形象，並非只是一種單調的模型，推衍他由早期到近期的創作，瘋狂的形貌各異。在《悲傷》中，處處可見得「顛狂」者的形象¹⁰⁶，是沒落、孤寂知識份子的另一種名目，是舞鶴在小說中常談及的：耕讀者。這些瘋狂的角色並非具有強大的表演性和傷害力，但往往具有繁複的思考與辯論能力，從角色的思考和際遇看來，觀點較接近於作者舞鶴自身的敘事(但須注意，「接近」並非「全等」)。另一種則類似於舞鶴「再現」出的瘋癲形象，這種敘述者之瘋狂特性是更外顯的，充滿激烈的反叛力、脫序的能量和離經叛道的種種行爲，是舞鶴戮力塑造的、具有表演強度的聚焦者(focalizer)，這些人物特質與作者之間未必相同，甚至有很大的差異，但卻在舞鶴的小說中佔了相當大的重要性。而在文字形式上，舞鶴在近期的寫作卻趨向於更激烈的瘋狂，富含邏輯系統的長篇辯證已經開始瓦解消散，既有的理性文字邏輯受到舞鶴嚴密的檢視，進而被他破碎與毀滅，形成如《亂迷》般難讀的句法。因此，觀察舞鶴創作的歷程，發現舞鶴對「瘋狂」體裁的介涉是越來越深入，也是越來越無法自拔的。本節將逐步討論舞鶴小說中的瘋狂主題，以及思考瘋狂者在文明社會中與秩序的關係。

¹⁰⁴王德威，〈拾骨者舞鶴〉，收錄於舞鶴，《餘生》，頁 21。

¹⁰⁵王德威，〈拾骨者舞鶴〉，收錄於舞鶴，《餘生》，頁 21。

¹⁰⁶如在〈微細的一線香〉中，敘述者之妻在得知有人要買下丈夫整批舊書即搖頭笑道：「顛狂。真是顛狂……。」敘述者亦心想：「我相信必然還存活著隱逸的耕讀者」

2-1 無解的暗瘡

《悲傷》是舞鶴一九九五年集結出版的第一本小說集，其中〈逃兵二哥〉和〈調查：敘述〉是淡水十年期間的作品，在〈後記〉中舞鶴自認這兩篇為：「『主題逼壓』與『形式實驗』兩者切磋成這樣類僵化了的東西。」¹⁰⁷至於〈拾骨〉、〈悲傷〉兩篇則是他解放了「文學青年以來的文學背負」後，充滿寫作自由氣味的作品。尤其是〈悲傷〉，舞鶴認為是他實踐「書寫自由」和「小說之韻」的成品。而小說〈悲傷〉，正因其高度而細膩的藝術性，使其小說中的悲傷底蘊能透過癡狂的過程源源不絕地表現出來。

〈悲傷〉從其名義開始就有濃稠的血膿瘡(創)傷性。小說各個人物遭受各種暴(權)力殘害而拖累著其病瘡身體，傷害之多重併發造成「創傷」源頭時難理清的局面。〈悲傷〉以特殊的兩線敘事筆法各自發展小說人物「我」和「你」的故事，直至他們相遇在精神病院。對故事中的「你」來說，生命中曾遭遇一場傘兵出操的空難事件，並因為倖存下來而改寫了生命之路，成為又狂又瘋的異常人。小說中的其他人皆將「你」瘋狂的原因指向最意義最明顯的能指：空難事件，並為其安排以考試申論方式填寫災難對他影響性的精神診療橋段，凸顯出大眾對於傷痕只求一個「標準答案」的惰性。從「你」嘻嘻哈哈油腔滑舌的回答看來，此人物的創傷因果絕不扁平單一，亦無所謂的「標準答案」，眾人認定的「能指」亦永遠無法對應他創傷「所指」。他對抗整齊秩序的方式是以看似無意卻有意的玩笑來答覆普世的好奇，讓穩固的意義產生滑滾流動，使得大眾更難捕捉到本意，溝通之橋也逐漸頹傾。但這樣身為社會上的畸零人，同時也是性慾望極度強烈、因而危害了理性秩序的恐怖象徵體，更多的創傷亦接踵而至，第一次軍方醫院的監禁，第二次長達十年家族社會的關牢以及第三次民間精神病院的控管，故

¹⁰⁷舞鶴，《悲傷》，頁 241。

事中，「你」所受的苦難正是因為強烈的生存欲望而來。

文中的第二條主線則是由敘述者「我」觀點出發的，是為一「由廢生瘋」的典型。小說中出現廢棄的小鎮風光、廢棄的宅院、廢棄的歷史遺址、廢棄的產業、廢棄的樹，以至於其可能象徵的廢棄的台灣歷史、廢棄的台灣意義，最後是廢棄的「我」，整條「廢人鎖鍊」網綁了「我」的意義，在現代文明不斷強迫與要求其生產意義的時候，「我」只能以瘋自居。此「我」所遭受的多重創傷皆與其所處空間的被侵擾有關，即一種「插入」式的暴力。小說一開始就出現「敵人戰艦的錐頭直戳入我們的內海」¹⁰⁸的用字，說明敘述者「我」的信念乃是維護故有環境之靜好。不過，「我」所居住的小鎮仍被文明插出了裂痕，「現代性」的侵入剖了小鎮的肚白，鐵球與怪手毀了小鎮的寧靜風光，文明的拓路之始也預示靜好之不再。舞鶴甚至以注釋的方式諷刺了淡水對岸八里十三行博物館建造時拆掉原本老廢墟的暴力作為。¹⁰⁹最後，頗具象徵意味植物台灣連翹的砍除以及女人鹿子的離開，更讓「我」激起劇烈的情緒，從此自願放逐到免費供應吃住的「精神療養院」。舞鶴在此安排了另一個有趣的附註，出自療養院總管大人的話：「就是有那麼多寄生社會的蟲自投羅網到這籠子內作白老鼠。」舞鶴俏皮地將此語改寫為「有更多寄生社會的蟲自投羅網到那籠子內作吃他們白飯的老鼠。」「寄生社會的蟲」、「吃白飯的老鼠」再再都顯現出小說人物逐步在體現那廢而無用的矢志人生。

而後，此故事不斷以「性的實踐」作為小說人物的意義。「我」多次出入娼寮與「你」恐怖驚人的性趨力共同譜成腥羶味嗆鼻的瘋狂圖象，尤以在精神病院裡禁閉的時光最屬驚人。如性慾過盛的「你」，「用精子醬糊縫成兩人合蓋的大被，

¹⁰⁸舞鶴，《悲傷》，頁 14。

¹⁰⁹出自「注釋一：可惜當時七〇年代還未興起後來的「前衛小劇場」。「河左岸」的演劇員大約也無記憶就在河岸不遠的山岡上有類似「古劇場」的廢墟，可作他們實驗揮發的餘地。當然馬路剖通後，廢墟是有礙觀瞻了——拆掉它，建起一座四平八穩冷暖空調、隔絕山水自我封閉的文化中心。」筆者參照「八里十三行博物館」的建築外形猜測如是。舞鶴，《悲傷》，頁 17。

那縫接處令七八個狂人大兄兩頭使力也分它不開」¹¹⁰又有「奈不住午夜剛過，我們眼見一注電流顏色的精子串貫穿大被，直出柵口，清楚聆聽它掠過中庭洞空的『咻鳴』、『咻鳴』」¹¹¹療養院以哈吊鹽酸或豬阿樂等藥物控制病人的異常慾望和情緒¹¹²，但文明監控仍無法抑止傾巢而出的精子軍團。其實，關於「你」一線路的敘事中總飽藏著旺盛的性趨力，而這正好指向了死亡的反面。跳傘的意外讓「你」墜入海中，直接嚐到死亡的威脅，但一開始「你」不求生存卻往海的落日盡頭游去，直到意識到自己永遠趕不上那「紅圓」的盡頭，才決心划水往岸邊的方向前進。因此，「你」大喊：「我是自己幹回來的」¹¹³。不求「死」，但求「生」，而因此「生」得過頭了。

已有研究者提出舞鶴小說中性政治的意義¹¹⁴，亦有將「性」視為被文明斷傷的殘破人的「療藥」，但同時卻也是瘋狂者不被文明所接受的「病灶」之雙重性格。¹¹⁵的確，「性」在小說的敘事推展與瘋狂者自身的生活意義扮演了很重要的角色，尤其是舞鶴的小說，「性」幾乎是他永遠迷戀的主題。勃發的性慾是活著與生存的表現，當小說人物總是一而再再而三地在理性社會中受挫，他就越是能在床上顯現其英勇雄姿。但這種生猛性，在理性社會是被排斥的，約束與壓抑、禮節與法治共同排拒了生猛的原始性格。因此，舞鶴小說筆法中大量浮現的性符碼所造成的視覺壓力與衝擊，具有相當大的挑戰、挑釁，甚至是挑逗的意義。關於性與瘋癲的詮釋，將於本節的第四小點中再補充說明。然而，〈悲傷〉中的「我」和「你」卻各自顯現出不同的瘋狂模式，前者是知識份子在新時代中已無用、無意義的啓示錄，而後者則誇張地挑釁、衝撞著秩序與權威，一者著重其失落，而

¹¹⁰舞鶴，《悲傷》，頁 66。

¹¹¹舞鶴，《悲傷》，頁 65。

¹¹²即以兩種藥物控制病人的病狀，舞鶴戲言：「哈吊 Hodal，一種抗精神分裂藥，鋪友戲稱吃多了大家會歡喜排隊去上吊。慢肉豬阿樂，一種以 Benzo 開頭的鎮靜藥，吃多了動作如暈豬的慢，起來都很快樂。」舞鶴，《悲傷》，頁 64。

¹¹³舞鶴，《悲傷》，頁 21。

¹¹⁴如謝肇禎，〈群慾亂舞——舞鶴小說中的性政治〉，(台北：麥田，2003)

¹¹⁵曾馨霏，〈性與瘋狂——論舞鶴小說〈拾骨〉、〈悲傷〉中的困境與追尋〉，「近現代文學與文化」研究生論壇（臺灣大學文學院、北京大學中文系合辦）（北京：2008 年）

另一者加強其憤怒的聲勢。這兩者類型，雖然有層次上的差異度，都背後都觸及到一個更核心的議題：瘋狂，在文明的體制當中，它的內容是逐漸被發明的。

2-2 監禁：瘋癲內涵的發明

舞鶴小說中的人物既然無法從單一源頭去猜測其瘋狂源頭，但是其瘋狂的表徵還是怵目驚心，這些干擾並震懾正常社會的舉動往往會遭到禁止，甚至是監禁。紀登斯曾論及現代性對日常生活經驗所起的作用，指出現代社會爲了把握「道德本體論的安全感」而以制度化的方式把「社會生活」與「生存困境與經驗」區隔開來。這些會擾害社會正常生活運行的經驗包括了瘋癲、犯罪、疾病和死亡、性以及自然現象。而這些「存封」起來的經驗也逐漸矯正以符合現代社會下的日常規範，等到治療完成也就突破了存封的狀態。¹¹⁶但其實，早在紀登斯之前，傅柯在《古典時代瘋狂史》中就已仔細爬梳文明如何控管與監禁瘋狂者的歷史脈絡，尤其是「監禁」的議題，更被傅柯所關注。在西方文明的進程中，從十七世紀中期的法國開始，瘋癲即開始遭到禁閉，但值得注意的是，在那個時候，這些禁閉瘋癲者的機構並不是一個單純的醫療機構，很明顯地，那是一個有著準專制權力、剝奪上訴權的司法權力、無法抗拒的行政命令等種種極權統治的機構。那樣的場所是國王在警察和法院之間、在法律的邊緣上建立的一種奇特權力，屬於第三種秩序壓迫。十八世紀末，監禁中心已經遍布整個歐洲，於此，傅柯嚴正地認爲：「曾經導致我們稱之為監禁的古典秩序範疇匆忙地、自發地在全歐變成現實的某種意義。」¹¹⁷

小說〈悲傷〉中的那個不斷受到監禁經驗的「你」，即是最能感受到那現實意義的受難者。從軍隊醫院、家族到療養院的監禁，所受的監禁內容幾乎就是文

¹¹⁶安東尼·紀登斯著，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會》(台北：左岸，2005)

¹¹⁷傅柯，《瘋癲與文明》，頁 40。

明對付瘋狂的監禁史。在療養院興起以前，由家族照料瘋狂者，羅伊·波特(Roy Porter)在《瘋狂簡史》中亦談到瘋子身分在家中所得到的屈辱地位，這象徵著瘋子是血統遺傳下的失敗品，或者是遭遇到惡魔的附身。小說中的「你」尚能以巨大的力氣做粗工謀生的時候，就得到家族的重視，但當這巨大的力氣用在沒有經濟意義的性慾之上，就被視為瘋癲的一種病癥，由家族處以監禁之法。但若要繼續探討監禁的現實意義，傅柯的這段話語值得提出來討論：

在人們賦予禁閉以醫療意義以前，或者說，至少在人們以為它具有這種意義以前，之所以需要禁閉，不是出於治療病人的考慮，而是出於完全不同的考慮。使禁閉成為必要的是一種絕對的勞動要求。在博愛主義想辨認出某種救死扶傷的慈善印記的地方，只存在對遊手好閒的譴責。¹¹⁸

舞鶴小說中常常出現的廢人學、烏龜術，正是統治力量所深惡痛絕的一種無用公民，亦被視為一種需要被監禁的瘋癲者，考量的是其「不事生產」之罪狀，因此，那些身形正常腦袋清楚「寄生社會的蟲自投羅網到這籠子內作白老鼠」的人，他所代表的意義在重視生產價值的當代社會更可說是惡上加惡。舉例而言，〈悲傷〉中的「我」與女友「鹿子」過著耕讀生活同居三年後，女友鹿子呈獻出已能系統化的學問，但「我」居然繳交不出任何成果，只攤出如詩的生活碎片 38 條，令鹿子失望透頂。至於〈拾骨〉中的那個得了連年激烈妄想性精神病的「我」，也不事生產，靠著妻小學老師的教職過活。最後，我們看見〈悲傷〉中的我自行遁入精神療養院中，當「吃白飯的老鼠」去了。其實，當十七世紀開始創造與發明「監禁」制度以後，傅柯便認為這標誌著一個決定性的時刻：「此時人們開始以貧困、沒有工作能力、沒與群體融合的能力的社會角度來認識瘋癲。」¹¹⁹由此，瘋癲的內涵與具體指涉都產生了，在監禁被發明之前，瘋人在某種程度上和先知

¹¹⁸傅柯，《瘋癲與文明》，頁 41。

¹¹⁹傅柯，《瘋癲與文明》，頁 55。

或被視為具有奇異能力之人有重疊之處，或享有部分的言論自由，能以自我感覺良好的高姿態訕笑其他人而不須負責。但是，從監禁制度開始，瘋癲徹底被低損化與負面化，這些干擾到正常秩序的經驗必須被圍剿、不能剷除的就被存封。

即便如此，在羅伊·波特的介紹中卻談到文明體制下監禁的發展分析出更深一層的含意，他談及：

若是我們只從功能性與謀略的角度輕率認定機構性精神醫學的興起，是正成長中的工業社會為了使自身運作更為平順而採用的一種新獵巫或社會控制策略，那是太過簡化的想法。與其把療養院的解決方式視為一種中央政策，不如把它看做是在一個服務業正在興起的混合消費經濟體系之中，各方之間就需求、權利與責任相互協商的場所。¹²⁰

小說中的「你」從家族的監禁到送進療養院的過程，即可看見在文明理性之中，家庭成員有了尋求自身方便與權利的自覺，而療養院也須謀求生存，因而產生了互存互依的關係，將患者送至療養院的選擇，乃是符合雙方需求、追求家屬權利與減少負擔責任的結果。在這些理性交流的層層關係之下，唯有瘋癲者的知覺與感受無法介入這場對談協商當中，那些被忽略的感受與記憶、憤怒的抗爭，都不被當作是可以溝通的「語言」。實際上，瘋人內部的邏輯思考仍在運作，他仍保有感受事件干擾的體質與溫度，小說〈悲傷〉地方調查官時來調查「你」的監禁生活時所說的話頗為諷刺：

這個人有個天生畸形的鼻子，感覺不出香或臭，因此你要他感覺政治冷溫度也難，既是無關政治，讓他關在那裡癱他十年二十年也無妨。¹²¹

¹²⁰ 羅伊·波特，《瘋狂簡史》(台北：左岸，2004)，頁 108

¹²¹ 舞鶴，《悲傷》，頁 50。

用「體質的無感」作為說詞雖可免其政治罪犯的嫌疑，但卻也透露出外界(故意)認定瘋狂者「無感覺細胞」的霸道。因此，瘋狂敘事正是打開感覺細胞、讓精神說話的一道出口，有時，瘋狂者的心靈世界未必狂暴，反倒流洩出詩意的底蘊和深情的質地，幾乎形成一個讓人動容的虔誠、靜謐的神秘空間。

例如，被監禁的「你」在暗無天日臭氣熏天的禁房裡不吃的食物是「飛鳥」，他感念飛鳥能在從前他死離求生的過程中作為指引方向的重要恩人，小心翼翼地將飛鳥的頭腮扳開夾在鐵條柵間，這樣就有了烏魚嵌畫的泥壁世界，神秘的景色在夜半出現，「二三十隻烏魚在月光銀漠的山脊肉褶間游上游下」¹²²引導「你」通往「生」的符號(即那些飛鳥)，不受監禁之苦地飛去，然而生存下來的，卻永世受限。人生劇碼的荒謬也莫過於此。

個人所受的監禁時代過後，對當事者而言會開展出怎樣的新局面？〈悲傷〉裡的流氓博仔「坐罐」完，日日以偷看他人偷腥或沉迷於大量的性事，分不清是「生之興然」或「生之索然」所致。而「你」逃出監禁地，亦是為死亡一事作準備，死要死回竹林裡，原希望「以女兒用無數的竹子落葉和伊的青春光采蓋滿你一身」，結果竟離奇地以倒立的姿勢插在沼田內。死之荒謬，與從大海游回岸上的生之難得遙相呼應。而原為知識份子的「我」卻成為守廁人，看盡人間「大」「小」事，從前是「不事生產」，現在則是管理生產後排洩出的「無用廢物」，廢人管廢物，物盡其用。監禁過後那些異形異狀的人生百態，多以一種匍匐前進的姿勢貼在社會的底層，呼吸高度現代性與理性社會中從高處往低處漸漸稀薄的殘存空氣求生。無人在釋放之後得到真正的自由，毋寧說明了療養院外的天空，仍被更大的監禁體制所籠罩。

¹²²舞鶴，〈悲傷〉，頁 50。

2-3 漂流的監獄

除了被監禁，瘋狂者在面對這個日漸理性而幾近瘋狂(亦是一大諷刺)的世界選擇無多。激烈一點的或許是「逃亡」，如逃避兵役與關緊閉的二哥，識趣者則「漂流」或「放逐」。〈悲傷〉裡帶走鹿子的原宿男孩說：「我們是飄的——少年。漂的一代：」¹²³這一代，或許指的是一整個徘徊在社會邊緣的社群在現實生活中處處打游擊戰的漂移處境。互文至《十七歲之海》中的〈飄的少年我是〉一文，飆車少年林達與野蛋騎著重機奔向陽明山頂飲精立誓要「此世此生入同漂出同漂入出一同漂」，成為「都市一匹豹」。這匹豹做不做得成沒有下文，是否荒野奔馳至〈悲傷〉的淡水誘拐良家婦女上車也不得而知。但是舞鶴小說中人物位置幾乎居無定所的流動感，卻是觸目可見的。對照小說〈悲傷〉裡「我」的人生志願：「平生我無大志，只願在這島上漂流，『漂流』其中自有意想不到的——『東西』」，漂流、移動無定所、無法被定錨的生活狀態幾乎成為小說人物的最後生路。

不過，不管是身體的漂流還是意識的漂流，在小說中的意義皆非凡。〈拾骨〉中的敘述者「我」成日在夢境的邊緣中漂流，這些歷經世界各地的漂流幻景是串連小說的元素之一。有時跟著妻子買回來的世界地理雜誌神游在婆羅洲外海或內蒙外蒙，有時在澡盆中尿尿，為的是「騰空小腹，空的小腹便于漂浮，澡堂是勤練漂浮的好地方：如果你能在澡堂中漂浮，你就能在這飛馳的火車廂中飄浮，那麼現在你就飄浮在天堂之島的任何一個泳池了。」¹²⁴這些漂流，看似是投向自由，不受拘束的過程，但其實，本文想提出的觀察是，舞鶴小說中的「漂流」多伴隨著抒情與悲傷的意味，在看似豪情瀟灑的外貌之下，多是一種和所處的現實大環境格格不入、處處扞格之後的趨使。也因此，漂流的概念不是連向自由，而是另一座心靈監獄，如影隨形的監禁。〈悲傷〉裡的「我」，從淡水漂流至療養院，不

¹²³舞鶴，《悲傷》，頁 46。

¹²⁴舞鶴，《悲傷》，頁 110。

過是投入另一個嚴密控制的養護機構，而後，不管「我」漂往何方，亦是受到整體環境無形的監禁，漂流絕不等於自由，就如同作者本人，在書寫過程中常常進行「小說田野」，處處在漂流的文學家舞鶴，也未必能感受到直抒胸臆的自由，反而，我們在他的文字中，感受到的是無盡的騷牢、對變化萬千的社會隱含或直接的憤怒和遺憾，保持的依舊是勞心勞肺、苦口婆心的知識份子形象。例如他對於「變遷」一事所感到的憤怒，在訪談中都不只一次提到知識份子社會變遷、對當前政局、對台灣現實的憤怒：

我對於變遷太過於憤怒。為了呼應這個憤怒，我覺得，我沒辦法用一個平常書寫的形式，或是用過去非常熟練的文字。我必須用一個比較強烈的形式、強烈的文字、強烈的構句，來表現我對於變遷的失望與帶來的憤怒。

125

《亂迷》裡面觸到的一些現實，大部分是終戰後的現實，不公平不公義的現象，或是台灣人品質的問題、整個社會現象，我覺得，最貼切就是「憤怒」這兩個字。《亂迷》的本質是非常憤怒的，我應該說是憤怒。¹²⁶

因此，我們可以推論不管是小說人物還是其創造者舞鶴，都沒有任性而癡傻地真正瘋過，那些瘋癲的外貌，往往皆包裹著千折百轉的理性、啓蒙與批判的思維。若現代文明已成爲無所不在的監禁勢力，那麼對抗這高度理性與制度化的體制，往往是從亦高度理性與制度化的內在思維與邏輯開始。而這些理性思考的蛛絲馬跡，皆可從舞鶴的作品中得到應證。

¹²⁵摘錄自舉辦於小小書房的座談紀錄：〈舞鶴的島國關懷：從餘生到亂迷——舞鶴 VS. 林世煜座談紀錄〉 <http://blog.roodo.com/smallidea/archives/3487039.html> (流覽時間 2009/11/30)

¹²⁶同上註出處。

2-4 另一種秩序：小說中瘋狂與理性的互生

小說〈逃兵二哥〉將焦點集中在「國家機器斲傷個人意志」的敘述，是「個人意志的鋼鐵」戰鬥「集體意志的鋼鐵」的故事。在小說中，「槍」作為一個國家意識的象徵。對國家主體而言，武器是增強國家軍事國防的保障力量，但對個人而言，「槍」則直指恐怖、暴力的權威控制。小說敘述者我從一個思想成分有問題、只能管豬寮、挑水肥的犯人兵，經過改造而到具有拿槍資格的國軍，他握著那讓他產生「一種恩怨情仇愛恨交織的炙傷燙燒了我的指掌」的槍支，悟道：

原來槍身是仿陽具構造，子彈從槍管射出來結束精子帶來的生命，軍隊是國家公开展示的大陽具，無數精子槍管朝外也向內，任何個人的小陽具必要陽痿在這大陽具的柄垂下，不然隨時他會到你的屁股。¹²⁷

不管是曾被禁制管理的「我」以及一生都在扮演逃兵角色的二哥，都對集體秩序產生厭惡感。但產生集體秩序的方式，除了嚴格的法律規則之外，意識形態本身是最有效的洗滌心靈方式，如連長喊話：「軍人不像軍人，甚至可以說是不像人」¹²⁸此類的邏輯把不馴服於國家意識形態的眾生判了病狀，即無能的「廢人」。而〈悲傷〉裡也如此運行，在軍醫院中，「你」在醫院裡能夠溝通的朋友是關在醫院死角的「犯人兵」，而你正是因為太過接近犯人兵而被精神科醫生盯上，醫生想：「若不是由於異質的好奇，便是同質的吸引力。」與軍隊意識相左者即被視為同質的「精神病患」。舞鶴的抗議昭然如揭。逃兵二哥是個逃亡者，而傘兵你卻是個因為已經損毀無用而被釋放的人，兩者都在中途便離開軍隊，但這短暫的軍旅生活都在他們身上刻下傷痕。兩者被國家所「禽過」的傷痛，值得拿一生來

¹²⁷舞鶴，〈悲傷〉，頁 162。

¹²⁸舞鶴，〈悲傷〉，頁 150。

抗議。但這些抗議的壯舉已被論述者再三強調過了，這是抗議的舉動之中是否也藏存著許多理性制約？

如前節所述，阿多諾的想法提供了其他的可能。在《啓蒙辯證法》附論二：〈茱莉埃特或啓蒙與道德〉中提出：「理性所能提供的僅僅是體系同一性的觀念和具體概念關係的形式因素。」¹²⁹這觀點延續了他在《啓蒙辯證法》中的思考，啓蒙本身與神話之間有同質性，兩者皆追求建立同一性或普遍性，各式各樣的形式盡量被簡化為狀態或序列。於是有了追求異化之人，如薩德¹³⁰。但薩德本身，在追求異於同一性的同時，必然走入「自我持存」¹³¹的迷障之中。也因此，阿多諾作出了以下的推論：「康德哲學體系自身的建構，就像薩德在縱慾生活中採用的體操式疊合技巧和早期資產階級共濟會的系統化原則一樣。」¹³²如果「享樂」是一種抵抗的話，如同舞鶴小說中的逃亡者與流浪者總免不了對「性事」耽溺在三，阿多諾在此直言：「上述安排並非只是為了享樂，它更多地是為追求建立一種嚴格控制的組織。」¹³³瘋狂的抗議行爲，其實並不是真的瘋狂，如同茱莉埃特作為薩德筆下魔鬼的替身，但阿多諾卻拆穿了其魔鬼的偽裝，還原她比理性更理性的面貌：

茱莉埃特既沒有表現出得到淨化昇華的特徵，也沒有表現出退化到力比多的特徵，而是在這退化中表現出了理智的享樂，既愛作為一種魔鬼的智慧¹³⁴，用她自己的武器對抗文明的快樂。她喜歡體系和推論，她是一位理性思維工

¹²⁹阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，（重慶市：重慶出版，1990），頁90。

¹³⁰《啓蒙辯證法》解釋：「薩德在他的作品中就描述了不經他人引導的知性：這就是，擺脫了監護的資產階級主義。」

¹³¹自我持存(selbsterhaltung)，在《啓蒙辯證法》中曾解釋：此乃德行的首要基礎，「自我持存」的過程受到資產階級分工的影響：它越是迫使按照技術裝置來塑造自己肉體和靈魂的個體產生自我異化。」書中舉出《奧德賽》中的奧德修斯作為例子，他「自我持存」的方式是：「犧牲與克制」。但在犧牲之中，他也在享樂。一邊像受苦般地綁在船頭，一邊又享受著海妖的歌聲。

¹³²阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁97。

¹³³同上註，頁97。

¹³⁴直線為筆者所加。

具的傑出操作者，她對我自我控制所作的說明總是與康德有某種關係。¹³⁵

在〈悲傷〉與〈逃兵二哥〉裡，我們可以找到例證。首先，〈悲傷〉中的「你」初轉到精神科，第一件事情就是統一了精神病床的收音機頻道，「統一以免錯亂」的思考貫徹至「你」的腦內。複製外在的控制模式，轉化為另一種充滿控制慾的「症頭」，正好說明了瘋人「你」在衝撞體制的同時，也在研發另一套秩序。同時，娶妻之後「你」對性事的瘋狂操弄，也直逼極端統治的狂暴模式，而這樣的性暴力，幾乎比文明暴力還直接地迫逼著小說人物中的女性。但〈悲傷〉中的我，倒是呈現出落魄知識份子的氣質，這個知識份子無疑是反現代性、反資本主義進化的，與「我」相反的是曾經同居的女友「鹿子」，鹿子具有「系統化」及「現代化」的思考模式，於是能將「我」碎片般、並無生產力的生活意義打擊殆盡。雖然小說中的「我」並沒有「你」那般暴虐與衝動，但浪子般的遊蕩與散步卻始終不放棄尋找「同質」個體的可能，而阿多諾卻說：「這就在史詩和神話相互交織的過程中所潛藏的秘密，針對冒險活動，自我並沒有堅定不移地構成一種對立力量，然而，正是由於其頑固不化的特點，他只能採取對立的形式來塑造自身。也就是說，只能在同一性遭到否定的多樣性中獲得新的同一性」。¹³⁶被「我」所歸為同類的人同具有「無用之人」的廢棄氣質，如曾經坐罐過的流氓博仔、或是最後受不了歲月的重複性而自殺的孤居老人、甚至最後是精神病院的舖友「你」。知識份子「我」在自我廢棄的過程中，運作出一套幽微的選擇哲學，按循此式尋找道中人。從他條列出的 38 條未成體系的隻字片語中更可查覺，其中文字並非只是女友鹿子所言之「碎片」，相反的卻具有獨立的觀察與細膩的詩意。此「我」非且不瘋也不廢，反而以佯廢的智者自居，在一個自我持存的狀態中，既痛苦又快味地感受文明社會的凌遲。更極致者為逃兵二哥，二哥等待的是一個逃兵的「理由」，而不是「機會」。他認為：「機會多的是，理由好對自己和別人交代。」等

¹³⁵阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁 103~104。

¹³⁶阿多諾、霍克海默著，《啓蒙辯證法》，頁 48。

待理由也是在尋求逃亡的正當性與合法性，儘管這裡所要符合的「法」，是二哥內在運作的反抗之法。他當然自認為自己是兵役制度的犧牲者，因次他必須按自己之法則而逃亡，他以逃亡為喪生職業，自我規訓與牢監，自閉在女人十坪左右的房內九個月又零三天，在抵抗極權的同時，他也嚴格地監禁著自身，他對自我的控制無疑是極端理性的。但為何人會耽溺於自我施設の酷刑？

傅柯從精神科醫生迪默布羅克(Diemerbroek)的案例中發現了一個事實。迪默布羅克為一個自認為和魔鬼說話的病患找尋妄想原因，後來調查出他曾經看著兒子洗澡，但兒子卻溺水而死，心生愧疚，於是認為上帝以為他有罪，被打入地獄，而後便在腦袋裡塞入魔鬼的心象，便自認為真。但是傅柯認為雖然這些妄想看起來是與幻覺進行交流的不健全理性，但是在另一個更深的層次上，卻發現了一個嚴謹的結構，傅柯言：

這個結構依存於一種無懈可擊的論述。這種論述在邏輯擁有一種堅定的自信。它在緊密相連的判斷和推理中展開。它是一種活躍的理性。簡言之，有混亂而明顯的謔妄下面有一種秘密謔妄的秩序。第二種謔妄在某種意義上是一種純粹理性。這種理性生出了癡呆的外表，在這種謔妄中包含著瘋癲的似是而非的真理。¹³⁷

不管是第一種謔妄還是第二種謔妄，傅科都指出瘋狂中理性元素的介入和運用。沒有「理性」的加持，瘋狂的本相幾乎無法成形。甚至，瘋狂的構成乃是「複製」理性原則而開展。此外，紀傑克(Žižek)延伸了阿多諾的想法，並融入拉岡(Lacan)對：「康德同薩德」(即薩德為康德倫理學的真理)此類觀點的意見。拉岡雖然贊同阿多諾對於「薩德與康德相同，具有理性控制的慾望」的想法，但是拉岡更感興趣的是康德如何相同於薩德？康德認為主體的能動力量被「超我」所把持，主

¹³⁷傅柯，《瘋癲與文明》，頁 86。

體等於被超我所虐待，而因此喪失了能動性。但在主體無能為力之時，正好滿足人類虐待狂般的喜悅。這和薩德之間有某種同質性。但拉岡更進一步地認為康德的理論中具有「倫理激情」的概念，而這正是薩德魔鬼的智慧所調理出來的思維。拉岡的看法是：

如果性慾的滿足涉及即使最基本的「自我主義」利益的中止，如果這種滿足顯然超越了快樂原則，那麼，儘管所有的表象都是相反的，我們也是在面對一個倫理行為，因而他的情慾「嚴格來說也是倫理性的」。¹³⁸

這指的是當通過「倒置」，使慾望自身等同於康德式的倫理行為標準，因此將「慾望」和「道德義務」結合在一起的時候，「倫理激情」便產生了。這樣的結果是，痛苦和快感是共生的。康德「把痛苦視為唯一超驗的感傷並賦予他特權」，而薩德「把痛苦視為獲得性快感的特殊方式」，因此，「痛快」(jouissance)交織的慾望才是人尋求被虐或自我虐待最核心也最潛在的動力。而這或許構成了舞鶴小說中的某種奇異的氛圍和吸引力，對於他的讀者而言，莫非也是沉迷於被他的文字所施虐的自虐情緒中無法自拔？

但更重要的是，「理性與瘋狂」的共生性格在舞鶴的肉慾書寫裡所扮演的角色其實舉足輕重，雖然舞鶴對於他自己的肉慾書寫有一定的解讀，認為肉體與情感是可以二分的，並以自己的身體和人生去實驗並領悟出肉體生命的完整性。¹³⁹舞鶴在訪問中也強調：「精神上要達成某一種極致的境地，與肉體上要達成某一

¹³⁸紀傑克，〈康德同(或反)薩德〉，《實在界的面龐》，頁7。

¹³⁹舞鶴在哥倫比亞大學的演講中非常清楚地談到：「事實上我在《鬼兒與阿妖》也提出來過，在目前為止，性有兩個層面，文學沒有觸及到：第一個層面就是『做性』的時候（我不要說『做愛』，因為愛牽涉到精神性的東西），性在肉體本身到底是發生了怎麼一回事；第二，我想說，肉體有它獨立自主的生命。傳統觀念（我不知道原始時代是什麼樣子，暫時不談）、或至少有人類文明以來，認為人之所以有異於禽獸，是因為人有精神的層面，所以既然有精神的層面，在性事中必然要講『情』。不講『情』，就跟動物沒什麼差別了嘛！我的看法是，肉體有它獨立自主的生命，有『情』無『情』，或者物件是誰，沒有關係。性本身就是一個獨立、完整的東西。」

種極致的境地，同樣需要非凡的生命力。」¹⁴⁰但是，從這本看似淫亂實則從反諷出發的《鬼兒與阿妖》中¹⁴¹，在肉體生命從情感精神中獨立出來之後，我們卻仍可看見小說慾望操作的弔詭之處，亦對「倫理激情」重起了複雜的辯證。

小說中的「我」是個既旁觀又涉入，不知可否稱為「鬼兒」的「鬼兒」，他在鬼兒窩的來來去去，都只是為了追求「肉體生命」的完整。然而，整部小說的哲學思想是持「放棄論」的，即放棄語言、放棄文字、放棄對外在或內在的心靈溝通，只保留並放大「肉體溝通」。對照外在的文明世界，「鬼兒窩」是原始性慾的最後保育場，「真有智慧，全然放棄，鬼兒窩即就全然給予男女太初的原始和自然。」¹⁴²這是個歡迎妖兒共襄盛舉的性慾道場。在小說中妖兒與鬼兒是能互相交合的，而且通常一妖兒來，眾鬼兒都會傾巢而出以服務妖兒之性需求，而性儀式則不外乎「請水」和「牽曲」等重要步驟，力求達到「極境之地」。敘述者描述只在月圓月陰兩天入鬼兒窩的女子「曼阿」的肉體歷程時，很自然地使用了「禮」這個字眼，而「禮」的字源本義本當和「祭儀」、「儀式」脫不了關係。小說出現：

鬼兒根本不在乎傳統，無心念及傳統的哪一家。但當我書寫到曼姊姊的肉體歷程時，我自然使用了『禮』這個字眼，禮牽連到凡俗的宗廟禮拜，而祭儀我寧願它是始自太初原始部落。

「禮」不僅是典章制度和道德規範的原則，更是一種集體意識形態的範示演

¹⁴⁰ 謝肇禎，〈亂迷舞鶴——舞鶴採訪紀錄〉，收錄於他的《群慾亂舞——舞鶴小說中的性政治》，頁 250。

¹⁴¹ 舞鶴在訪談中提到：「《鬼兒與阿妖》書寫的動機，是對座談中台灣酷兒(queer)的不滿。我覺得酷兒基本上就是男同性戀者，依照我的了解，酷兒可以是男同性戀者，但必然是暫時的現象，假若他的角色是男同性戀者，他就不是『酷兒』。『酷兒』的實際精神是不固定的、流動的，過了一段時間必會顛覆原先的角色認同、或實際作為。台灣連同性戀運動都沒有，只是喊喊口號，直接從同性戀跳到酷兒，我覺得很不能接受。我只是借酷兒發揮，我將 queer 譯做『鬼兒』及其情慾觀念與實際做法。「阿妖」就是女同性戀者，雖然同樣是女同性戀，可是又超越這個層次，而有 queer 精神」見謝肇禎，《群慾亂舞——論舞鶴小說中的性政治》從自述及文本中可知舞鶴自創的「鬼兒」、「阿妖」詞彙並不牢固地直指男同志或女同志，可能是出自對「酷兒」一詞能指和所指之間嚴重的落差的反諷，因而再生出兩個新詞彙，作為實踐派的代表。

¹⁴² 舞鶴，《鬼兒與阿妖》，頁 126。

出。在儀式中，共同體得到再次確認和黏繫的機會，是規訓體制的隆重昇華版。然而，這裡規訓的不是心靈倫理的超我提升，而是肉體生命的我執。面對外在現實世界，鬼兒不被任何秩序所控制，但是在鬼兒窩裡，卻隱然運行著另一種秩序。「紫阿」的出現與融入可為一例，「紫阿」被敘述者描寫為「中古世界來的女人」，是個舊世家大閨女，到鬼兒窩來是「理智考慮過的」，但第一天卻在門外觀望許久，對鬼兒窩內的淫亂直覺太超過了，敘述者諷刺會為她「設計一個程式」以適合她。而後「紫阿」再入鬼兒窩，由「曼阿」親自主持性愛大典，敘述者作為旁觀儀式的參禮人，表示：「一個原本近乎無知的肉體，可以拓展到肉體自身受不了自己的境地。」這也意味著，紫阿用她的理智思考(全然地放棄理智也是一種理智)，將自身置換了到另一個肉體至上的空間中。因此，這空間的肉體迷亂，卻是她理智追求的結果，這當中存在著衝突與矛盾。但這矛盾感便是「倫理激情」的作用。

法國文學家薩德的情色制度或許可以作為一個參照。但要先說明的是，薩德與舞鶴的立場有很大的差異性，薩德身為佩劍貴族，對自身血統有不可一世的驕傲心態，因此他在文學中反對中產階級與法治的目的當中，雖有一種對自然生命的追求之意¹⁴³，但也有一部份是為了回復他失落貴族的統治性和驕傲性。不過，舞鶴的小說則處處是他蔑笑知識菁英，充滿對中下階層小人物的同情，可是舞鶴在追求肉體生命的自然和初始，亦是不遺餘力。在創作的起點與宗旨上，兩人有相同之處也有極大的差異，但結果所示，兩人都對法律、契約和理性制度產生背棄之意，甚而追求無政府的集體狂歡逸樂的肉體快感。然而，薩德的逸樂卻早就被許多理論家看出逸樂背後的權威作用，德勒茲認為：「薩德的秘密會社、放

¹⁴³根據賴軍維在〈薩德侯爵的慾望機器：情色與制度〉一文中提到：「薩德認為人類不需要大自然以外的主宰，大自然就是一切。」並引薩德之文「如果物質起作用、運動都是依循自身的一套化合機制進行的，這只是我們不理解罷了；如果運動是物質的內部規律，如果物質只憑自身的能量就能創造、產生、保存、維持並且平衡無現穹蒼中全部的天體，為什麼還需要去尋找一個外在的源動力呢？既然生命都是藏在大自然裡面之中，而這生命正是不斷運動的物質。」(出自薩德《臥房中的哲學》)此段追求自然生命自身律動的慾望，和舞鶴追求人類原始性慾的企圖有些類似。《中外文學》第三十七卷第二期，2008年6月，頁9-39。

蕩者的社會，都是制度的社會」，或是布希亞認為「在誘惑的交換法則中，最重要就是建立一個背德的規定，因為所有背德的幻想所造成的力量都是來自所有建立在規定的儀式上」，這些皆產生矛刺指向「肉體生命完整性」中的曖昧與譎妄。

舞鶴在小說中認為「鬼兒窩」是個將「肉體生命」獨立於「心靈控制」的祭壇，對他而言是能達到「暈眩」境地的世界。如他觀察「曼阿」肉體狂歡時的領悟：

肉體有自身的自主性和完整性，不以強烈的方式，但它否定心靈的必要性，曼阿以自己的肉體體會「肉體有它的深淵，深淵中的寬闊天地」，進入這深淵天地的人，暴烈等如微妙，痛苦等如狂歡，在無盡藏的遊戲中，肉體生命可以一再「完美」了自己。¹⁴⁴

因此，敘述者認為真實的肉體快感來源是和心靈隔離的，最終目標是「讓心靈為現實的逼壓與痛苦而成長，放肉體無辜只是享受肉體無缺完整。」¹⁴⁵但當舞鶴能用精準美妙的文字體系去宣揚、形容一個肉體窟的瘋癲迷狂，或是諷刺酷兒論述在台灣現實的落空，莫不都訴諸了理性語言論述的力量。舞鶴在《鬼兒與阿妖》中的嘗試，表面上似乎超越了以上「痛快感」的作用，將肉體被心靈箝制的部份解放開來，直接感受到快感的滿足，並在最後順利在肉林中找到了「肉體伴侶」，與倫理社會中眾人尋找的「心靈伴侶」形成絕妙的對比。然而，實際上，當小說中充滿論述的痕跡，敏銳的讀者或許應該明辨其中晦澀但複雜的誘惑性和矛盾性。小說中對一個祕密集體共識的想望幾乎躍於紙上，痛快感不但沒有消失，反而更常發生：痛感是對高壓(強迫)秩序服膺後的尊嚴泯滅，快感又建立在慾望的發洩之上。小說中一段描述頗能證明其中承認甚至頌揚那種強迫快感：

¹⁴⁴舞鶴，《鬼兒與阿妖》，頁 150。

¹⁴⁵同上註，151。

如今，我真心感謝十六歲時海灘那個陌生男人，他讓我在敏感的少年時，體會到精子一再噴離肉體時的那種「幾乎等同生命，活著，全然帶著神秘」的感覺。¹⁴⁶

或者，

我真心感謝，我真正猥褻過一個男孩，在一個深夜無人的市場攤上，我隨手拿起棄在地上的一截紅蘿蔔，玩弄男孩的屁股，我不願推拖那時我喝了酒，內心潛藏隨時爆發的暴力，那蘿蔔紅逐漸沒入屁股，男孩壓抑著一種半男半女青春的呻吟聲。是猥褻，是在夜半突然穿越時空淫燒我肉體到炙熱的呻吟。¹⁴⁷

或許舞鶴為強調只有當心靈感受(即使是痛苦)昇華消失，肉體的快感才會漫生出來，但是這些涉及逼迫的性愛模式，在另一方面也強調了「痛快」運作：在靈魂的墮落與被迫中必然有強烈的痛感，但肉的互振卻加速並補足了快感，並掩蓋了痛感的增生；相反亦成立，即緊緊攫住肉體以產生快感時，心靈的愧疚痛感也隨著快感暴增。這無疑承認了強大的權力和暴力式的理性，在肉體慾望中佔有了極大的控制性。因此，這樣的寫作在某種程度上也等於合理化了某些施暴行為，尤其在小說當中衝動而突發的「性」動力，幾乎成為充滿殺傷力的利刃，在很多地方都表現出將性暴力理論化的痕跡。但本文產生疑慮的是，當瘋狂敘事以這樣的暴力行動回頭撲擊現實社會，新一輪的「施虐—受虐」輪迴又要開始轉運了，那麼，一旦這樣的新關係形成，將嚴重打擊閱讀者對之前瘋狂者被文明體制箝抑的同情理解，新的受害者，如上段引文中的路過市場的無辜男孩、或如〈悲傷〉中

¹⁴⁶舞鶴，《鬼兒與阿妖》，頁 233。

¹⁴⁷舞鶴，《鬼兒與阿妖》，頁 234。

被「你」不斷以強烈性欲脅迫性交的妻子，這些新的「受難者」又成爲受害者的受害者。也許，有些文學評論會以虛假的道德觀作爲權力介入的媒介，但本研究並非以氾濫的人道同情干涉文學創作的自由，而是欲以謙卑的角度提出這樣的觀察：在不經意的創作中極有可能複製了迫害的模式，而對他人造成更不可收拾的傷害。

2-5 小結

本節從舞鶴的文本內容中討論其瘋狂意識。在上節，現代主義世代作家，如王文興，已經以抒情、理性的內涵刻劃了現代性思考下的瘋狂身影。而這樣的精神亦存在於舞鶴的書寫當中，一部分他控訴了理性社會「發明異常」、「以眾制少」的監禁傳統，但基於他恆常與「現實」的對話，與「真理」的駁辯以及與「控制」的作對，又看見舞鶴瘋癲圖象裡複製秩序的軌跡，這種秩序的複製，可能是凝聚瘋狂共同體的手段，如《鬼兒與阿妖》中的性愛道場，或是一種頑強抵抗的步驟，如《逃兵二哥》中二哥的內在秩序，但是，較令人擔憂的，莫過於迫害的複製，雖然幸好在小說中這樣的立場與發言並不多，然而，只要一不小心流露出這樣的暴力與壓迫，就可能造成創傷效應的連鎖感染。因此，舞鶴雖然怪異與稀奇，但是許多讀者著迷於他小說中瘋癲之姿的無畏感，或是共感於舞鶴瘋狂詩句中某種對過往靜好不可重得的落寞與恍惚，因而產生那幾近瘋癲的悲傷底蘊。在下一節中，將從舞鶴獨樹一格的文字句構中探索舞鶴小說精神敘事的深刻內涵和文化意義。

第三節 舞鶴小說的「聞」法與「瘋」格

我的觀念是，如果在觀念上創新，必須真正落實在使用的文字和構句上面，當然還包括意象。(舞鶴)

我們離原質太近了；這就是後現代主義的神學教義：卡夫卡的瘋狂、荒淫的上帝，這個「惡之至高存在」，與作為至善的上帝毫無二致。唯一的區別就是，我們離他太近了。(Žižek, Slavoj)

傅柯曾經在瘋狂史的寫作中體認到瘋狂的定義，是為：「作品的缺席」。這意指著當瘋狂者的語言總是喋喋不休、無止盡的流洩時，語言是無法凝聚成為結構化、系統化的作品。但是，傅柯也同時認為這種語言的開始，乃是文學之所以為文學的必要條件。對於瘋狂語言的歷史考察可追溯至西方的中世紀末期，那時候瘋狂並不是一種罪惡或疾病，長串的「瘋人瘋語」(folies)反而代表了一種「普遍的批判形式」，因此有所謂「鬧劇」和「傻瓜諷世劇」(soties)的流行。傻言傻語雖然聽起來毫無邏輯條理，但是就其深層的涵義而言，內部竟充滿著理性的元素和對現實的回應智慧。也因此，傅柯認為，「語言」才是瘋狂最初和最終的結構，從語言之中，我們可以探索瘋狂的譫妄性、甚至於瘋狂的理智性。¹⁴⁸

舞鶴創作的語言性格難以捉摸分析，造成舞鶴小說分析的困難。舞鶴語言的

¹⁴⁸這些概念皆參考傅柯，《古典時代瘋狂史》(台北：時報，1998)

「亂迷」狀態已出神入化，使閱讀者剛打開書本就及容易被文字高牆所擋下，即使願意入門者也不一定能被他的文字所接納。從前行研究的分析成果看，雖然已經累積了少數幾篇的語言研究，但舞鶴的文字高牆依然牢固，能被破解的謎團仍佔少數。但是，從舞鶴的每次發言中，都可以看出作者對語言經營的用心，甚至，舞鶴更直接認為只要把語言形式確定下來，才能自然而然可地帶出內容來。¹⁴⁹因此，語言的運用在舞鶴小說之重要性不言而喻。

在訊息快速流通的現代社會，舞鶴的艱澀文字無疑是阻礙訊息流通的固體大石，撒嬌而頑固地向讀者群要求更多的時間投資與精神專注。從社會大眾對他的「文法」回拋至現實體系的反應中看來（沒有反應即是一種反應），發現了現代社會對於「非理性」語言的嚴重不耐。令人聯想到王文興在一九七八年《家變》的序中談到了四類讀者對文學作品的不同欣賞之道¹⁵⁰，再再提醒著我們特異的「文法」與讀者的「聞法」之間的落差和歧異。因此，在研究初始就強調「以誤讀法解讀舞鶴」以做為護身符的研究者不為少數，本節雖不願一開始就承認誤讀的發生，但卻要重申研究的主題，以作為範圍的限制：本節主要討論舞鶴瘋狂敘事的敘述角度和其他與精神敘事有關的語言研究，並不多做傳統定義下的修辭考究和分類比較。目前已有研究者專作舞鶴修辭的分類和變異的過程¹⁵¹，這些基本功的

¹⁴⁹舞鶴在不同的訪問紀錄當中都談到形式與內容的關係，如：「後來我自己的實驗就非常清楚，就確定說，我就先訂一個形式。這個形式不一定跟內容要有什麼樣的關係，我用這個形式去寫這個內容。因為這個形式跟內容不一定要有什麼樣的關係，可是我形式已經訂了，你的內容就要去呼應我的形式。」（摘錄自舉辦於小小書房的座談紀錄：〈舞鶴的島國關懷：從餘生到亂迷——舞鶴 VS. 林世煜座談紀錄〉<http://blog.roodo.com/smallidea/archives/3487039.html>（流覽時間 2009/12/1）或於哥倫比亞大學的演講中談到：「書寫之中，因為這樣的方式有很多我預料不到的。如果用標準構句法來寫的話，很多東西就不會釋放。這個透視形式本身，讓我自由的去書寫。在這種非常獨特的異樣的自由下，我寫出奇奇怪怪、亂七八糟的東西。」

¹⁵⁰第一類，買了書但未必讀的讀者；第二類，既未買書，更未閱讀的讀者；第三類，買了書，也讀了，但是讀得太快的讀者；第四類，買了書，而肯慢慢閱讀的讀者。出自王文興在一九七八年出版《家變》的洪範版序。

¹⁵¹如中正大學台灣文學研究所林佳君的碩士論文《書寫邊緣的邊緣書寫——以舞鶴《亂迷》為主》（嘉義：中正大學，2008年），研究者條列十種類型來顯示舞鶴文字採用上的多元性，同時認為舞鶴採用古典與現代、文字數字、時尚市招等等情況來書寫小說，以這些字的音、意、形來做對照，造成了相當程度的趣味性。讓小說不僅在內容上有意涵，文字上亦顯出了現代臺灣社會文化上的豐富性格。或如成功大學曾月卿的《舞鶴的小說美學》（台南：成大，2003）分出了舞鶴小說語言的六種變異特色：「變異拼貼組詞、變異情色組詞、變異句群、變異零標點形式、變異詞

努力使舞鶴的文字面貌有了學術上的肯定，但是，在文句解釋與傳統修辭歸類上著墨，和本研究的研究目的較無關係。因為，在此關注的並不全然是「舞鶴說了什麼？」，而是「舞鶴用什麼樣的文字說話？」；也不是「舞鶴抗議了什麼？」，而是「舞鶴如何展現他的內在精神？」。

3-1 敘事的迷障：「心理層」與「意識型態層」的參差

雷蒙·凱南(Shlomith Rimmon-Kenan)的敘事學(主要參考“Narrative Fiction: Contemporary Poetics”)，曾經提到「聚焦」(focalization)和「敘述」(narration)兩者在文本中互動結合的問題。尤其是「聚焦」，其實涵蓋了非常多的層面，除了感知層面(perceptual facet)、心理層面(psychological facet)還有意識型態層面(ideological facet)，這些不同層面的聚焦都可能同時出現在文本中，因而構成了文本敘述的複雜性。

雷蒙·凱南舉例說明可能出現的狀況，有一種狀況是，「感知層」聚焦在年輕時代的主角身上，但「意識型態層」可能聚焦在老年的主角身上，回憶錄形式的文本便是採取這樣的模式寫成。但，也有另一種情況會發生，「心理層」聚焦在某個角色身上，甚至採取「從內部」(within)的寫法完成¹⁵²，但是其「意識型態層」卻落在與「心理層」相反的態度上。雷蒙·凱南舉的例子是杜斯妥也夫斯基(Dostoevsky's)的《卡拉馬佐夫兄弟們》(Brothers Karamazov)，主角 Fyodor Pavlovich Karamazov 的心理意識雖時常從“within”的角度出發，但是這個主角在意識形態觀點上卻是一個被賦予著「不被同情/無法被同樣感受」(unsympathetic)的角色。

類功能、變異重疊」這些形式讓他的小說產生「陌生化、異化」的功能。

¹⁵²指從「裡面」表現「聚焦者」(不管它是屬於 narrator-focalizer 還是 character-focalizer)的敘述模式，從文字敘述中可以深入看到其情感和思想。詳細的理論細節可參考 Shlomith Rimmon-Kenan, “Text: focalization”, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*.

聚焦層面上的不一致(discrepancy)，尤其是「意識型態層」與「心理層」的參差，這種獨特的敘事模式幾乎是瘋狂敘事者最常採取的範式，瘋狂敘事者藉由兩種層面的參差不齊的敘事手法，撐開了結構的張力。作者在意識層上有著理性的思維與溝通性的企圖，但在模擬角色的敘述語言，即心裡層上，卻將「敘述--聚焦者」(narrator-focalizer)或「角色--聚焦者」(character-focalizer)的語言塑造得支離破碎，宛若他的心靈狀態亦是無法整合般地支離破碎。

舞鶴小說的創作即以這樣的敘事，揮灑出了瘋狂的文字迷障。他小說中文字使用的混亂、迷離和陌生，並非爲了刻意營造出「陌生化」的美感而把文字與讀者間的距離拉開。相反的是，整體敘事的意識型態層(ideological facet)，卻是一種企圖呈現日常、充滿熟悉感的生活感想與瑣碎情緒。但在「心理層(psychological facet)的聚焦表現上，卻又是各種稀奇古怪的異象、亂七八糟的語言。舞鶴自言：

我訂了這樣一個奇特的形式。那個內容既然是跟土地、歷史、人有關，都是土地上歷史，人發生的一些瑣碎事情，那都是非常現實的、非常平凡的東西，甚至非常時事的東西，它必須來呼應這樣一個奇特的東西，在這中間，這個內容就開始產生質變。¹⁵³

質變的「心理層」與和與之產生齟齬的「意識型態層」共同組構成舞鶴小說的參差層次。舉例而言，從《悲傷》開始，舞鶴就已經在練習模擬這樣的敘事，例如〈逃兵二哥〉開始的「奧語術」，二哥的奧語所以叫做奧語：「就是要別人聽不懂，聽不懂就不怕洩密，不怕洩密就有隨時隨地開講的自由，有了自由日子就好過。」

¹⁵³ 摘錄自舉辦於小小書房的座談紀錄：〈舞鶴的島國關懷：從餘生到亂迷——舞鶴 VS. 林世焜座談紀錄〉

¹⁵⁴，在聚焦者的心理層上，他以一種隔絕的、封閉的、自言自語式的自我監禁姿態自我慰藉。表面上聚焦者老神在在的發明奧語術自得其樂，但是在意識形態層上，這些歡樂卻是因對社會環境、歷史環境的絕望與悲愴反向而生。奧語術本不需發明，但當個人尊嚴遭到歷史和集體意志壓迫之後，奧語術成爲一種故步自封的反抗悲劇。舞鶴還是老話一句：「孤獨並生愛神與邪魔。這些作品，大約是邪魔的產物，都有愛神的質地。」¹⁵⁵邪魔的部分在於其題材的聳動、文字的暴虐以及直挺衝撞的陽剛侵略性；而愛神的質地則表現在其生猛的生命力與性趨力，意識形態層上，「聚焦者」正在體現一種自虐與快感、神聖與卑賤同時共生的修煉之道，並以此作爲生命中不可或缺的儀式。因此，從這樣的寫作意圖和意識形態去推測，自由不可能因爲奧語術而得到，但無法溝通的悲傷會反面而生命的高度。

在《十七歲之海》當中，〈日常〉、〈文字〉、〈漫步去商場〉、〈漂女〉等篇則力求在異質的語言中追擊日常生活的瑣碎和嘮叨。《亂迷》是這種語言實驗的極致，本是要寫家族史，但舞鶴卻把最熟悉的家族故事寫得不熟悉，把日常搞得極不日常。當讀者正以爲舞鶴正在把玩文字遊戲，脫離了文學審美該有的準確度時，舞鶴卻說：「我在形式上做新的嘗試的時候，就不能說我不是準確的去表達，我已經排除了準確去表達我要表達的東西。我利用各種構句、各種迂回的方式、各種上上下下的方式，去表達我所要表達的內涵。」¹⁵⁶舞鶴敘事的基本態度就是由此展開的，敘述時將幾種聚焦層次參差不齊的現象表現出來，而非扁平化地讓敘述的意識整齊地展露。當他有了具體的內涵與創作意念之後，總要經過混亂的敘事體系、私創的文法來組裝並拋出。因此，討論舞鶴的語言，不能只以表面論表面，也許要透過理論框架的解釋，才能看見背後可能的深意。以下將從繼續從幾種舞鶴的幾種語言表現上，論述語言內部的複雜性。

¹⁵⁴舞鶴，《悲傷》，頁 165。

¹⁵⁵舞鶴，《十七歲之海》，頁 287。

¹⁵⁶出自舞鶴在哥倫比亞大學的演講摘錄。

3-2 卑賤與神聖的逆轉遊戲

舞鶴小說中最常出現的語言風格，便是不避諱地使用大量淫穢之詞，使其小說的外相頗有震驚之貌。大量的生殖器官描寫、具性感力的女性器官描寫、性交場面的描寫等，表現出他小說題材取向的偏好，除以之外，對於骯髒廢棄之物、排泄之物、惡臭之物也大量出在小說當中。但是，在表現手法上，舞鶴偏愛將普通名詞，甚至是有嚴肅意義、有美感意義，或有較高級意義的詞彙作諧音式的轉化，使其忽然墮入汙泥界。或者，相反的是，舞鶴會將原本屬於卑賤物或性器官等一般人認為極不雅的名詞，同樣以諧音的方式使其突然獲有尊貴、美感或高級的地位。例如，在小說〈拾骨〉當中，舞鶴便有：「銀子打造的『便池』車劃破銀灰漠的街道」之句。有些讀者一開始還不知舞鶴所云為何，但到了下一段：「六舅嘆他老貨今生頭一遭坐這種『便池』轎車，為了坐鎮這德國『便池』，他昨夜老遠到安平結拜兄地壇請來小尊地藏王」¹⁵⁷「便池」的「所指」為何，呼之欲出。用臭氣熏天的「便池」作為高級轎車「賓士」(Mercedes-Benz)的「擬音」之詞，大大調侃了賓士在國人心中代表的尊貴地位。同樣的例子還出現在《亂迷》當中，一開始亂迷設定為寫作「家族史」的作品，但舞鶴卻十足反對「家族『史』」的形式，於是用象徵廢料、垃圾的「家族『屎』」來降低他的意義，如：

在小說的現在面對歲月的毛玻璃模糊看著你尋覓覓尋家族史屎漸而反
家族史這個形式懷疑家族這種內容物合適嵌入任何形式嗎或者造造造
作某種形式為了填塞莫須有的家族史嗎又或何等偉大到猥瑣的家族足
以支撐萬空到龐薄的家族史嗎甚或發明家族史這個詞彙永久暫存無法
自我吐納的家族廢料嗎¹⁵⁸

¹⁵⁷舞鶴，《悲傷》，頁 109。

¹⁵⁸舞鶴，《亂迷》，頁 6。此外，為方便論文的閱讀和理解，畫底線將重點字標出。

甚至，舞鶴亦模擬了一般對台灣歷史無感的民眾對聽到「噍吧哖」的反應是「啥麼碗鍋年巴焦」¹⁵⁹。這種把通常具有嚴肅或尊貴意義的名詞，利用諧音的模式再創新詞，而在小說當中產生「神聖」和「卑賤」的意義反轉例子不勝枚舉。相對的，反過來將「卑賤義」提升至「神聖義」的描寫更是為數眾多，而且通常描寫在對女性性器官(如生殖器官)或有性象徵器官(如胸部等)的時刻，更為明顯。如，在《亂迷》中，具有優美可口意象的「櫻花櫻桃」，被舞鶴拿來諧音重用，成為「鶯花陰桃」，在小說中指的是老流鶯及她所謂「天生就一粒澎風土豆仁大的」生殖器官。¹⁶⁰或在〈悲傷〉當中，舞鶴把「嫖妓」的行為說成「打坐」修行，「妓女」則寫成「觀音」，負責接洽性交易的「龜公」在小說裡都是「師父」。這些兩兩相悖的「名詞」內涵意義，在流利的生動轉換中，看見舞鶴文字使用的高妙和奇特。

謝肇禎在他的學術著作中曾用「邊銘」(exergue)概念來解釋舞鶴語言使用的規則。他認為「邊銘」意義是「把注意力放在這個貶詞之所以自貶的必要性及其假定的反面特權形塑上」，並說明：「『邊銘』形塑出一個文本與作品之間的繫連，彷彿脫離文本，卻又時時與文本保持若即若離的關係。『邊銘』亦是一種翻轉的過程，將喻意的文字語句，鑿出另外一道想像的出口」¹⁶¹謝肇禎不受限地延伸「邊銘」的想法至舞鶴文本的情節當中，凡文本情節有延續推衍之處，或小說中出現的任何小標題，都被視為一種「邊銘」。雖然，「邊銘」所具有的「自貶」之說頗能開拓舞鶴語言研究的死胡同，但是在無限制的延伸之後，似乎又將討論的焦點模糊化了。但十分感激的，邊銘的想法的確給予本節的討論一個新的立足點。想要繼續追究的是，語言的「對立」概念是怎麼開始的？舞鶴刻意用辭彙的反義作為詞的代稱意義又為何？

¹⁵⁹舞鶴，《亂迷》，頁9。

¹⁶⁰舞鶴，《亂迷》，頁6。

¹⁶¹謝肇禎，《群慾亂舞——舞鶴小說中的性政治》，頁27。

德希達的成名作〈人文科學話語中的結構、符號與遊戲〉中認為「符號」的意義是一直被作為某物的符號而被理解而規定的，我們必須要了解這樣的「規定」與運作，才能領悟到所謂的「能指」只是個形而上學的概念。德希達用李維史陀的著作《生與熟》中的一句話作為說明：「一開始就立足於符號層面以求超越感性與知性的對立」，德希達認為，符號是不能在其自身超越「對立」，因為：「符號的概念就是被這種對立所規定的」。德希達用「自然」與「文化」這對根深蒂固的概念作為例子，表示大眾對其「對立」體系已有相當普遍的認知，但是在李維史陀的著作中卻發現一個無法任意歸類於「自然」或「文化」的例子，即是「亂倫禁忌」，「亂倫禁忌是普遍的，在此意義上人們可以說它是自然的，但它同時也是一種禁忌，一種規範及禁止系統——而在此意義上人們又不得不說它是文化的。」¹⁶²從這個例子開始，符號穩固的對立位置被打破了，既然如此，能指與所指之間，那個緊扣的鍊鎖被敲開了。面對這樣的人文科學語言環境，德希達延續李維史陀的打零活(bricolage)¹⁶³概念發展出他的「遊戲說」，認為：

語言的場域其實是某種遊戲的場域，即處於一種有限集合體的封閉圈內的無限替換場域。它之所以允許無限的替換，那是因為它是有限的，它不是古典假設中的那種大得不可竭盡的場域，它缺乏某種東西，即那種停止被奠定了替換遊戲的中心。我們可以嚴格地使用法文中一直被抹去

¹⁶²德希達，《書寫與差異》，頁 553。李維史陀之所以把「亂倫禁忌」的概念也視為自然的，是考察過許多人類社會之中，發現所有族群的社會規範當中，它是具備普遍性特徵的唯一一種原則。但是，同樣談到「亂倫禁忌」，克莉絲多娃的想法卻不一樣，她觀察到聖經裡面的分離意識，將萬事萬物分野成「潔」與「不潔」兩種，而以聖經裡「汝不得以山羊羔母知乳，煨煮山羊羔」所涉及的亂倫隱喻及其禁令說明「原屬飲食界之物，由於違反了分離邏輯所要求的一致性，而與作為不潔的融匯之地的母性界域產生混淆，進而分享後者尚未分化的力量，成為必須切除的威脅和玷污」。(見 Julia Kristeva “Powers of Horror”)因此，筆者認為視「亂倫禁忌」為「自然」的概念並非完全是定論，至少在克莉絲多娃的概念中，這種區分意識是人為的。

¹⁶³「李維史陀所謂『打零活』的人就是使用『不求人』的方式，即是說他所尋求的是他手邊現成的可用工具，而且這些工具並非根據特殊的操作功能、為了適應什麼而設計，必要的時候，他也會毫不猶豫地對工具加以改動，一次嘗試已把，哪怕它們來源和形式各異……。」出自德希達，〈人文科學話語中的結構、符號與遊戲〉，《書寫與差異》，頁 556。

了其可恥之義的這個詞去說，這種由中心或源頭缺失或不在場所構成的遊戲運動就是那種替補性運動。¹⁶⁴

既然「中心的缺失」是德希達思想的「中心」，那些不斷用遊戲的方式把任意的詞彙塞入空洞之中，就像是小時候玩「大風吹」大家搶位子的遊戲規則一樣，沒有人是固定在某個位置上完全不移動的。對照德希達另一篇著名的文章〈延異〉，就可更清楚明白對立概念其實並非穩固不定，反而如遊戲般可以隨便翻轉。延異的意義是：「一個不同物到另一個不同物、一個對立項到另一個對立項的位移和擺渡不定的過渡」，這裡再次強調了語言意義不忠的流轉性格。但更重要的是，當我們看見舞鶴小說中刻意把高級物倒轉為汙穢物，低賤物提升至聖潔物時，除了可以確定的是，這樣的文字遊戲必能找到一種任意連結的快感之外，更有另一層「對立項都顯現為他者項的延異」的深意。說得更簡單明白一點，即在「對立項中」，看見對立的意義，而此延伸的意義和原意幾乎可互相解釋，他們之間有著因為「差異」而暫時被「延擱」的關係，這樣的關係尤其在刻意的倒轉遊戲當中，被挑明了出來。

除了語言(「史」「屎」/「櫻桃」「陰桃」.....)之外，在情節的鋪排上也可看見舞鶴刻意的倒轉關係，將知識份子與屎尿物之間的緣分拉得很近。如〈悲傷〉裡的「我」，或是如〈逃兵二哥〉裡的「我」，從守廁人到挑糞者，從事糞屎事業不遺餘力。讀書人的不事生產，或是讀書人能感受到國家意識機器斷傷個人意志的敏銳病狀，這兩條罪狀的懲罰都是與管理糞屎有關。有趣的是，當初讀書人初到軍營當菜鳥，見廁所汙穢、卻不小心把眼鏡弄掉入糞坑，因此不得不「趴下眼瞼、延手撈起眼鏡」，因而感受到「這廁溝坑了我某種類乎尊嚴那樣的東西」。然而，等到他們真正從事與糞屎為伍這樣的「事業」，卻也能感受其中的神聖莊嚴之處，立志把這嚴肅的「看守事業」做好後半生，在遇到流鶯尿急直直尿在他頭

¹⁶⁴德希達，《書寫與差異》，頁 562。

上，也能歡欣地說「人講天落甘露水真正是甜的」。這些翻轉義幾乎成爲舞鶴小說的特色，也是敘事安排相當吸引人的地方。不過，是怎樣的轉換能讓這些玷污的恐怖變成一種奇妙的感動意味？

克莉斯多娃曾經談過：「玷污，乃是屬己身體最古老邊界的超語言痕跡。就此意義而言，倘若玷污是最墮落的克體，那麼它必定是從母親而來。」然而，有些儀式會直搗玷污的恐怖感，而後讓人產生一種對污穢本身而發的「心盲現象」。原本，那些污穢和過剩的慾望，在正常社會上會被認爲是一種精神病徵，但是，在「儀式」的加持下，與骯髒共處卻被視爲一種「社會化過程」。我們在小說裡，看見那些邊緣人，在心境轉化後，將自身的位置巧妙地嵌入社會體系當中(即使是從事糞尿進出口管理)並且追求其神聖義，便是此種「玷污儀式」的建制之例。克莉斯多娃更強調：

在玷污儀式的建制當中，承擔了連接符號、或對角線的功能，而使汙穢和禁制這兩個世界得以相互交錯，卻不必然認同自己所具的身分，也就是說汙穢不必然把自身視爲客體，而禁制不必然等同於法律。¹⁶⁵

就如同德希達談到中心缺省之後，再填充之物的任意和不必然性格，玷污儀式更把對角線之外的兩個不同世界重疊了。而這也幾乎是紀傑克在闡述拉岡理論時的精華，既然拉岡斷言：「快感是『真正的原質』，即核心不可能性，每種符指化網路都是圍繞著這種核心不可能性結構起來。」¹⁶⁶因此，後現代的美學標準是直接展示客體，而不是闡述「核心缺席」的道理，允許客體把自己「無關緊要、任意武斷」的特徵顯露出來。也因此，「同一客體可以相繼發揮令人討厭的被棄之物和崇高的具有超凡魅力的靈魂的作用。」，又言：「卡夫卡世界的區別性特徵，即，

¹⁶⁵克莉斯多娃，《恐怖的權力》，頁 95。

¹⁶⁶紀傑克，〈後現代之淫蕩客體〉，《實在界的面龐》，頁 176。

對生命領域(vital domain)與司法領域(judicial domain)的分界線的非法逾越。當然這個結構就是莫比烏斯帶的結構，如果我們向社會底層下滑得太快，我們就會發現自己突然走向了另一面，處於莊嚴和高貴的律令之中。」¹⁶⁷於此，舞鶴如莊子哲學般的「道在屎尿」之體系，就建構出來了，那個神聖之道的體驗，往往伴隨著往下滑落的快感。因此，我們終於明白，他所呼喊的那個遙遠而失落的大對體，其實早就被邪魔與愛神糾纏的靈所霸佔住了。

3-3 造詞與造句練習

除了悖反、對立的詞彙組之外，舞鶴尚有數不盡的詞彙使用方式，有時突來一筆，證據「確鑿」，諧音改成證據「雀巢」。¹⁶⁸有的改造則幾乎成為他固定的個人詞源，顯著的例子如把「太陽」說成「紅圓」，這個「紅圓」幾乎貫串他多本書籍。舞鶴更擅長於玩弄文字的結構，如拆字，把菁英拆成「草青草央」¹⁶⁹、把「黝」字解釋成「最幼齒的最黑」¹⁷⁰，或如「炫」字，「人家炫自有玄超不尊重玄之為的物生死交關在私密對不起炫這個造字那當時人家多麼上火」¹⁷¹或是加入字旁部首造成新的會意字，如「嫖」字，多加一些男部或女部，造成人數上或性別上的會意，如「嫖」、「嫖」、「嫖」、「嫖」等。¹⁷²這些悉心考究的文字使用，可以看出舞鶴對文字彈性的塑造非常之忘情。有研究者認為舞鶴的「生字」是一種「陌生化」的現象，可和夏宇詩集中那種創字般的剪貼詩一併觀之，同樣是一種視覺上複雜而困難的震撼。¹⁷³然而，筆者卻認為不然，舞鶴並非大量的使用生

¹⁶⁷紀傑克，〈後現代之淫蕩客體〉，《實在界的面龐》，頁 177。

¹⁶⁸舞鶴，《悲傷》，頁 148。

¹⁶⁹舞鶴，《亂迷》，頁 148。

¹⁷⁰舞鶴，《亂迷》，頁 241。

¹⁷¹舞鶴，《亂迷》，頁 74。

¹⁷²舞鶴，《亂迷》，頁 141。

¹⁷³筆者於 2009 年 11 月 11 日（三）上午 10:20 台大中文所聆聽「文學典範的建立與轉化研究計畫專題演講」主講者蔡建鑫先生（德州大學奧斯汀校區助理教授）以「小說文字學：以舞鶴為中心的討論」為演講題目。演講中將舞鶴《亂迷》與其它頗具實驗性的詩作同視為圖像詩，以怪異的生難字作為陌生化的用意。

難字詞，而相反的，舞鶴更像是回歸到造字時所遵循的原初直覺，讀者在剎那間可能感到難、生，「紅圓」並非存在於大眾常用的語庫當中，但是，「紅圓」兩字所造成的直接感官卻比「太陽」更接近「太陽」的造型，從色澤與形狀上直接創詞，絕對比「太」「陽」兩字擁有綿長的引申深意來得更直接、更讓人熟悉，但是這兩個字的連用卻又是全然新穎的。因此，在這一小節中，將從舞鶴造詞的能力中，探看這些語言變遷模式所產生的心理構造。

在拉岡的結構語言學中，「隱喻」和「換喻」的概念都同樣可以用來解釋舞鶴造詞與造句的精神結構。拉岡曾經提到，「換喻」除了「以局部代替整體」之外，更重要的是建立在「詞與詞的連結之上」的，拉岡的「換喻」的公式是：

$$f(s, s')s \approx s(-)$$

拉岡繼續說明，「這樣的換喻結構表明了能指與所指之間的連結導致了可以使能指在對象關係中建立一個存在缺失的省略，同時又利用了意義的回指的價值來始能指充滿了企求得到它所支撐的缺失的欲望，在()的「—」表示橫線¹⁷⁴的繼續存在」¹⁷⁵但更重要的是，公式中那條橫線的存在，持續代表著能指與所指關係之中對意義的抵抗。從前述舞鶴的造詞遊戲中，看見他以換喻的技法來呈現對龐大華文詞庫的不耐症，嘗試用新發明的各種能指挑釁原來的能指，到頭來只不過是更深地體悟到能指與所指間無法密切扣合的悲傷。舞鶴以太陽的部份特質，例如「紅」與「圓」，取代「太陽」，或以一些拆字併字後的新文字來創造新的能指，這些例子都說明了舞鶴企圖以新的能指再次定位所指，充分表達出他對原本連結所持的不信任感，產生了如拉岡所言：「對意義的抵抗」。

而隱喻似乎更武斷，拉岡言：「所有的兩個能指的結合都是同樣地構成隱

¹⁷⁴即語言學中能指在所指之上，拉岡用橫線「—」作為「之上」、分開兩者的畫法。

¹⁷⁵拉岡，〈無意識中文字的動因或自弗洛伊德以來的理性〉，《拉岡選集》，頁 447。

喻」，隱喻的公式是：

$$f\left(\frac{S^a}{S}\right)S \approx S(+)\epsilon$$

(這是隱喻的結構，它表明一個能指替換另一個能指而產生了意義的作用，這是詩的作用，或者說創造的作用，也就是說，有關的意義的出現。至於()之間的符號+在這兒表明超越橫線—，以及這個超越對於意義出現的構成值。這個超越表示了能指進入所指的條件，我在上面已經通過將它臨時地混同於主體的位置而指出了它的時刻)¹⁷⁶

在這樣的隱喻結構中，特別要注意的是「+」所代表的超越意義，即「能指」在隱喻結構中已經進入了「所指」，並偷偷地混同於主體。但有趣的是，當其中一個能指取代了另一個能指在能指鍊環中的位置，被隱沒的那個能指仍能在能指鍊上而繼續顯現，所以，這恰好說明了真理其實存在於「不在場」之中，拉岡著名的話「我思非我在，我在非我思」中，涉及到「核心永遠匱乏」的創傷性格，即個核心永遠是無法用詞語精準涉及的恐怖實在界。在舞鶴的小說《亂迷》中，他以癡語式、狂亂式的語言文法，旁敲側擊地表現出過往集權統治歷史對人民的精神殘害，

三民者民豬民犬民生而為民有犬有豬 e 世代新人類請你得愛了解曾經民
民生活在豬犬相聞香的年月大多等不到不少終於等到主子允准屎蟲有權
落地直航來去方便民民探親祖謁主做生意兼觀光此蟲奸宿彼蟲統一價格
幣值人民一仟或一佰。¹⁷⁷

¹⁷⁶拉岡，〈無意識中文字的動因或自弗洛伊德以來的理性〉，《拉岡選集》，頁 447。

¹⁷⁷舞鶴，《亂迷》，頁 228。

「民豬」、「民犬」指的是「民主」、「民權」，舞鶴取其諧音諷刺了國民政府的「主義」統治。大大調侃了在歷史作弄與國家機器的統治下，「民主」「民權」不僅達不成，反而使人民為受役於官方政策的豬與犬。舞鶴的造詞因而成爲一個創傷式的，對於一個扭曲時代(不管是過去還是現在)的癥狀反應，正大光明的各種「慣用詞」被它拆解之後，他所要透露出的，或許是創傷的不可言說性，一種處在真實界中，巨大而難以說明的語言創傷。

因此，舞鶴《亂迷》的誕生，對他而言是重要的里程碑，而小說中混亂毫無章法的語言，也像是一粒粒漂浮在「真實界」中的灰濛分子，是解嚴後台灣小說創作甚難言說的一個異類。但有趣的是，《亂迷》內所談及的主題，常是對當前台灣的社會環境的應對，書中的各種辭彙幾乎都「複製」了日常生活可能出現的各種細節與單位，他大量將日常、熟悉的情狀用極陌生的語構再次組裝成混亂的狀態。以《亂迷》當中的一節〈癡語日常 腹副複製鱗擠擠〉爲例，舞鶴窮盡他對日常生活的大量反思和不滿，碎碎念地細語著日常生活所見所聞的意見，於是形成了整篇「癡語」。他在小說中先以和黑貓的生活互動爲開始，寫家族史還不如寫黑貓生活史來得活生生，和黑貓的互動中，穿插了對流行事物的趣味應用，比如說「我們去 kiss 貓專門店看有什麼新進口的彩會幫妳彩得更黑」¹⁷⁸「下回散步幫妳問專用貓漂白面膜」，而敘述者我在黑夜巷弄間遛貓時，因爲想不到某些詞彙造詞的原則在恍神中被貓掌突然襲擊竄出來的句子也頗有趣味：「你養貓啊不長眼睛啊」下一句馬上接著「阿眼睛不長的貓你養啊」。¹⁷⁹當把一些詞彙元素重新排列組合一下，新的構句就產生了，但這樣的構句不是毫無頭緒，兩句對照反而互相解釋了主人和貓咪親暱的互相指責。此篇更多著墨於敘述者早上散步在市街所見所聞，從飲食文化開始碎碎念到把食物送進的「口」，口之爲孔，他又

¹⁷⁸舞鶴，《亂迷》，頁 42。

¹⁷⁹舞鶴，《亂迷》，頁 42。

繼續論述孔的歷史，跑出一套「孔學」(指洞孔之學)，與孔子儒家之「孔學」形成絕妙的對比，「能指」相同但「所指」不一。接下來敘述者再散步到城隍廟看乩童處理陰陽間的瑣碎事物，他因為長久在那邊觀看，被乩童注意到了只好假裝「想念童年的戀人真想和她說說話」，乩童後轉女娃聲，而這孩童的語彙世界卻讓敘述者感到沉迷，而讓敘述者開始體驗到神祕的意義：原來這是個複製的時代。連那些日常到再日常不過的，都是極其恐怖的複製。當他再走回市街，他所觀察到的都是這樣的景觀：

某一日晨起路過城隍見廟厝前小旗飄飄遠看紙箔黃花色近看幾個字恭迎
複製降臨咱時代手工寫的毛筆字幅幅畫筆歪斜不一我唸著副製副製副製
不知覺走入東菜市五穀店擺滿一模一樣的副製五穀不用挑買了一包薏仁
中藥店櫃上平放塑膠袋一斤裝的藥材不用選買了一袋副製枸杞鮮魚攤各
色魚等不瞄全屬副製大小而以本想買一尾尾尾都頭尾翹的虱目但看這尾
分不清哪尾就怔忡著不知如何選擇哪尾頭翹到尾才是正當的魚配正當的
選擇¹⁸⁰

從最外部與最直覺的觀察，舞鶴抗議的是現代工業社會中的複製文化，但是若從語言內部以及小說氛圍的塑造看來，敘述者狂人般的眼光所經歷的，或許要談的是另一件事情。日常生活的熟悉之物如何給人一種戰慄的感覺？他所熟稔的世界為何一夕之間變成空洞而沒有靈魂的地方？

紀傑克為了解釋「現實有多現實」，舉了一部科幻小說《喬納森，霍格的倒楣職業》(The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag)中的段落來說明「實在界」的狀態。故事中的妻子拉開車窗看見一片恐怖的灰濛濛世界，與他們從車窗內透過玻璃看出去的鳥語花香的世界全然不同。原本整齊的城市交通和陽光明媚的大

¹⁸⁰舞鶴，《亂迷》，頁 66。底線為筆者所加。

街在他們打開一點點窗戶後，就會馬上變成灰色、無形的薄霧，緩慢地跳動著，彷彿具有不成熟的生命。這一對夫妻把車外的一切理解為一種現實模式，與內部現實是不連貫的。不過，如果他們依舊安全地躲在緊閉的窗內，外部客體就不是真實的，其現實被擱置於括號之中。而瘋狂者的瘋癲，在紀傑克的定義當中，往往發作於「實在界」(the Real)和「現實界」(象徵界或符號界)(the Symbolic)的屏障被揭開之時，也就是車窗被搖下，兩邊空氣互相接觸的那個顫慄的瞬間。舞鶴在小說的敘述主角將熟悉物視為一種恐怖物，是紀傑克一再強調後現代的某種特色：令人恐怖的客體只是日常客體，只是因為意外地填充了大對體¹⁸¹(符號性秩序)中的洞穴，它才開始運轉起來。紀傑克以電影《門後的秘密》(Secret Beyond the Door)作為說明，電影中的女主角發現一個被丈夫禁止進入的房間裏面卻擺放著對她的房間的精密複製，這種最熟悉的東西出現在另一個「不對勁」的地方時，所產生的恐怖感，就是後現代話語建構下讓人不寒而慄的主因。當舞鶴小說的那些日常片段，被放置在那樣扭曲的空間結構和文法模式中，就產生了意外的異形突變。那並不陌生，而是太熟悉了。他所寫的那個看似超乎現實之外、混亂不已又淫穢到不忍卒睹的畫面，不是一種奇觀化、故意讓人恐慌化的書寫，反而，他只是不斷在副製生活周遭、黑暗角落的一言一行，將之填充入文字的體裁之內。舞鶴小說中那些日常熟悉的場景，被他以「複製」之說瓦解了，當所有熟悉物都被貼上「複製」的符咒，再怎樣熟悉的行為與反應，都顯得令人恐慌而害怕。這讓我們意識到舞鶴小說中的瘋狂，不全然是建築在人物的離經叛道和主題的突破上，他在語言的實驗、題材的選用與安排上，都清醒地意識到語言背後的心理運作。

3-4 小結

「頭頭頭大海，海海海龍王，王王王八蛋，蛋蛋盪鞦韆，鞦韆牽牛花……」

¹⁸¹或譯「大他者」。

這幾乎是每個台灣小朋友會唸的順口溜，頂針的把戲到諧音字的轉換技巧，讓這個繫連長龍可以無限制的排序下去。舞鶴，一個台灣的新倉頡，他所發明的文字遊戲也在小說中不斷地繫連下去，成為他獨特的「瘋」格。他的瘋格展現在兩種方面上，前一節已經大致從舞鶴小說的內容裡，看見他對於監禁、秩序的再思索，在這一節中，從他幾種文字形式中分析出精神敘事內部複雜而糾纏的慾望運作。從敘事學的角度看來，小說裡聚焦者「心理層」往往不和「意識型態層」處於同層當中，因此，光看他小說的表面敘事，並無法完全揭開這個充滿符號的面紗，唯有分析語句結構和文字的替代鏈環，才能看見這些符號背後的意義。在他小說的新秩序中，我們看見了卑賤與神聖的流利轉換，也看見他自鑄新詞的創傷考量，似乎只有把文字的彈性拉撐到極限的地步，才能扭轉一些慣常的霸權。因此，日常的開始走樣，順眼的開始不順眼，分開的句子開始黏著，黏著後又開始濃縮。舞鶴的句型變化無限多，讀者尚未替他分類完成，他馬上就跳躍了新的分類，開始構思新的語言文法。



第四章 惡女人不惡：陳雪瘋狂敘事研究

第一節 舞台上的瘡查某：瘋婦的媚與魅

1-1 女人與瘋癲的親密關係

台灣當代小說的瘋狂敘事中，娘子軍團的貢獻可謂功不可沒，如同詭譎氣氛的鄉野傳說或民間故事裡，「肖查某」披頭散髮所營造出來的視覺張力，常能增添幾味恐怖印象，甚至比「男瘋子」在自我高聳的價值體系中的激烈反叛行為更讓人迷惑而畏懼。其實，不少男性作家都習慣藉由「瘋子」的形象，來表現出另一套理性思維，因此，即使男作家們努力自攬瘋言瘋語，諷刺的是，拜男性社會主導的價值觀之賜，「瘋子」與「女性」的連結關係卻仍遠比男性還來得密切深厚。「瘡查某」的指稱可能是出言不馴的怒罵，但更可能社會體系中長年攻不可破的普遍認知：女性等於理性的潰敗，女性等於瘋狂。因此，即使現當代的醫學發展已經可以讓「瘋狂」從文化體制中被除魅，但對於女性而言，此瘋狂之「魅」影卻始終不能整除，餘數裊裊，難以退散。

若將視角拉回台灣當代小說文本中，女性小說中可挖掘出的瘋狂敘事及其意涵相對而言便比男性作家來的多量而複雜。歐陽子的《秋葉》用細膩的心理敘事，將小說人物吹毛求疵的心靈曲折描寫得淋漓盡致，施叔青初試身手的前兩本小說集《約伯的末裔》、《那些不毛的日子》，在現代主義思潮的刺激下，幽微地開啓了女性瘋狂敘事，樸拙的小鎮風情在她的筆下被扭轉成變形的肢體，小說裡的人物多半可與瘋狂畸零沾上邊；同時期的尚有聶華苓《桑青與桃紅》或叢甦的〈癲婦日記〉，質疑、錯亂的精神病體與流離失所四處無根的身分有所呼應。八〇年

代被提及擅於描寫「瘋女人」的作家除了以《殺夫》震市的李昂之外，尚有蕭颯和袁瓊瓊，如周芬伶所觀察，「蕭颯〈唯良的愛〉、袁瓊瓊〈燒〉皆藉由另一形式的瘋女人形象，突顯傳統婚姻下失去自我的女人可能走上的絕路。她們或是傷害別人，或是傷害自己，說明過度受到壓抑的女人終究是要以暴制暴。」¹⁸²到了九〇年代，小說創作的多元與複雜，精神變異與異象幻覺常成為文明病症的書寫範疇，例如陳雪的諸多著作等皆表現出當今社會環境下女人所遭遇到的精神困境。因此，在文明社會日益趨向理性化、秩序化的過程中，女性作家的瘋狂敘事從來沒有在任何時代裡斷歇過，反倒源源不絕地，以各種進化的瘋狂敘事挑釁著理性寫作史。

西蘇在〈美杜莎的笑聲〉中曾說：「整個寫作史幾乎都同理性的歷史混淆不清，它既是其結果，同時又是其支持者和特殊的托辭之一。它是菲勒斯中心主義傳統的歷史。它的確就是那同一種自我愛慕、自我刺激、自鳴得意的菲勒斯中心主義。」¹⁸³西蘇直接指出西方理體中心的霸道性，這狂妄的霸道性早就被不少理論家質疑過，因而導出以下的結論：西方的啓蒙史並非絕對的文明，而是一則分類的、排他的歷史，如同傅柯考察瘋狂史以及物的秩序時所提出的：「癲狂史是『異』之歷史，『異』對一個文化來說，同時成了內在和陌生的東西，並因此只通過禁閉（為了減少其異性）就被排斥了（以便驅趕內在的危險）；而物的秩序的歷史則將是『同』之歷史，『同』對一個文化來說，既被分散了，又被聯繫在一起，因而被分門別類，被收集成同一性。」¹⁸⁴因此，在求同捨異的邏各斯(logos)思維模式下，「異」成為病徵，成為欲除之而後快的病體。轉換至女性寫作的場域，菲勒斯中心同理體中心一般，以一種排斥的、不了解的態度簡化或壓抑了原本複雜的女性特質。當女性的實質表現超過了理性或菲勒斯中心的思考邏輯之

¹⁸²周芬伶，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象(1945~2006)》，頁224。

¹⁸³Hélène Cixous 艾萊娜·西蘇〈美杜莎的笑聲〉，《當代女性主義文學批評》，頁193。

¹⁸⁴Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, p.XXIV

外，便被名之「魔鬼」、「瘋子」或「有病」。¹⁸⁵甚至，直接被棄至「黑暗大陸」的領土裡，與衰敗黑暗的種種一同遭受沉沒的命運。

西蘇接著告訴我們，當女性被命名為「黑暗大陸」時，也就意味著，男人藉由一種權威的告知方式，要求女人將黑暗恐怖自我內在化。將女人釘在神話之內，乃是因為男人「爲了現實而將慾望理論化」。他們害怕，所以稱呼未知的爲「黑暗大陸」，如同害怕看見美杜莎真面目的伯修斯，只能背對著前進，而前進是爲了謀殺。至於依瑞葛萊(Luce Irigaray)，則爬梳了佛洛伊德以來的精神分析學將女人視之爲「黑暗大陸」的脈絡，從生物的結構看來，男女性器官的差異造成了女人勢必成爲被動的、陰莖杜羨的、甚至連女人性器官都複製男性的悲哀角色。女人最後與男人等同爲「一」個性別，如她所言：「任一科學真理以及論述邏輯均暗藏性別無差異的預設立場。」¹⁸⁶，這正巧表示著女性乃是不被看見的黑暗大陸。這樣的思考將導致所謂的「女性特質」是被男性所想像出來的，也就是說，凡是符合男性思考邏輯的特質才稱之爲「女性特質」，因此，依瑞葛萊說：「所謂『女性特質』，總是被冠上缺陷、萎縮之詞加以形容，適正彰顯另一性——亦即男性——獨享價值壟斷的特權。」¹⁸⁷、又言：「女性特質乃是根據男人性別的運作所必須的互補對象而定義，此外，女性特質更常被當作負面的形象，藉以提供男性性慾陽具式的自我再現之榮。」¹⁸⁸然而，辯護什麼才是真正的「女性特質」的爭論是無意義而落空的，此舉亦將落入男性中心的分類邏輯之中，就如伊瑞葛萊

¹⁸⁵如同西蘇曾說：「我對自己說，你瘋了！這些波瀾，這些洪流，這些激情的爆發意義何在？那位熱情奔放、自由自在的婦女在何處？她和以往一樣沉溺在自己的天真質樸中，禁錮在她周圍的一片黑暗中，被父母婚姻的男性中心主義的鐵臂帶進自我羞辱中，她就沒有爲自己的力量感到羞恥嗎？在對自己的奇異騷動感到吃驚和恐怖的同時(因爲她被迫相信，一個行爲端正的正常女人，具有一種神聖的沉靜)，有誰沒有譴責過她自己是個魔鬼呢？在感到自己的慾望在其異地激盪(想唱、想寫、想大膽地說，一句話，想表露一種新的東西)時，有誰不以爲她自己是病了呢？好嘛，她這丟人的病就是她抗拒死亡，她惹麻煩。」從這段文字中，看出女性若真實表露自己，容易被視爲「魔鬼」與「瘋子」，這種命名使女人也開始自我懷疑，未能浮出表面的往往成爲「異類」，也勢必會遭到排擠。〈美杜莎的笑聲〉，頁 189。

¹⁸⁶ Luce Irigaray, *This Sex Which is not One*, p69.

¹⁸⁷ Luce Irigaray, *This Sex Which is not One*, p69.

¹⁸⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which is not One*, p91.

所言：「佛洛伊德將女性的個別歷史，來詮釋女人所蒙受的痛苦、病徵及不滿，卻從未質疑女人所罹患的『病態現象』跟特殊的社會、文化狀態到底有何關聯。」所以指引女性創作者與評論者的另一條生路是：在這些分類之中找到因為粗糙與武斷的分門別類而造成的空隙，這些空隙可用「既是且非」的狡獪態度去填補。歇斯底里與瘋狂症既可被視為一種「病」，它需要受到治療、需要一帖溫柔的療方；同時，它也不是一種病，因為它不過是在內部存在著的一股癱瘓的力量，這癱瘓的力量是因為長期遭受壓抑、被屈辱荒廢而來，這既是一種無言的妥協，亦是擬仿戲弄的反抗。

隨著女性主義文學批評的興起，「瘋狂敘事」被視為女性文體中最激進的抗體，用以反叛父權論述。在李欣倫的〈「聖」與「狂」之辯：施叔青與王幼華小說中的狂人病例〉一文中，認為女狂人敘事背負的病態標籤在男性寫史的邊緣之外，據此，女狂人以邊緣析離男性史的權力核心，更為重要的是，狂女的內體更具有了聖女的雛型，預知了女性自覺的復活。女作家所繪製的聖女圖像是對男性定義下的聖女的修正，施叔青筆下的「herstory」中，女性意識出席，女性自覺復活。無獨有偶的，著重於鬼魅書寫的研究者，也以同樣的視角看待鬼魅書寫的作用性，如東華中文系陳惠珊的碩士論文〈施叔青鬼魅書寫研究〉中提到了：「女性主義的鬼魅美學，主要來自於女性書寫為建構女性意識主體、瓦解父權權力宰制的一種政治美學。女性的性別意識、男女之間的性權力關係、身體政治以及女性書寫中以瑣碎、細節敘述為美的特色，實是小說中鬼魅美學的重要形式特徵的展現。」¹⁸⁹這些評論充分增加了女性裝神弄鬼、裝瘋賣傻的積極意義，可記一功。但令人擔心的另一個問題也出現了，是否這些鬼氣森森、陰風慘慘的文字敘述只淪為追求政治正確的鬥爭工具，而沒有其他可以加以賞析評介之處？王德威在看待施叔青的「怪誕(grotesque)美學」及「鬼魅(gothic)敘事」時曾說：「怪誕是一種曖昧的效應，在斷裂力量的支使下，我們對看似熟悉和和諧的世事，覺得疏離

¹⁸⁹ 陳惠珊，〈施叔青鬼魅書寫研究〉花蓮：東華大學中國系碩士論文，頁 76。

起來，從而粉碎了貫串其間的連鎖意義。」¹⁹⁰這段話提供我們新的思量方式：瘋狂或鬼魅描寫固然粉碎了宏大光明的敘事，但其武功高強的表演性，使日常無趣之事變得新奇起來，特殊的情節與變異的畫面所營造出來的吸睛能力是不能忽視的。因此，除了筆下的瘋子形色各異，有的媚惑有的魅影森森，多重形象豐富了瘋女的範疇之外，那些文本中所具有的文學「魅/媚力」，亦是相當驚人的。

1-2 現代主義與女性語言：歐陽子的心理折磨與施叔青的癡狂掠影

1-2-1 歐陽子小說的魔女心機

六〇年代末期，歐陽子的小說在當時獲得許多的討論，甚至已成為台灣現代主義時期的代表作品之一，以善於書寫「心理現實」得到了毀譽參半的點評。《秋葉》出版後首先遭到《文季》作家群如尉天驄、何欣的抨擊，認為這樣的小說不能兼負起教育社會的責任。然而，以「現代主義」美學思考的白先勇等人卻認為歐陽子的小說充滿一種「冷靜理智的光輝」¹⁹¹在小說形式上做到了盡善盡美的控制。跟施叔青同年(1969年)出版第一本集結著作的歐陽子，和施叔青一樣在文筆尚未達到醇熟的情況下受到現代主義的影響，文風大都輕盈流動，但兩者的小說都透露出非常不安定的底蘊，一個從對瘋狂景象的浮光掠影進行捕捉，不甘停留聚焦於單一場景，瞬時就移開鏡頭飄向下一個「瘋」景。這樣俯拾即是、但卻無法聚焦的文風，卻大量捕捉到遺落在鄉野間的精神變異者四處流散而無所事事的生活狀態。而另一位作家，歐陽子，相反於施叔青，她的人物、故事發生在不明的地方，幾乎只要搭出固定模式、簡陋的表演棚，主角馬上就能用精彩的對白與衝突點連連的劇情做為籌碼粉墨登場。由此可見，所謂「現代主義」的文學形式究竟為何？並沒有一個普遍的常模，台灣作家在追逐西方現代主義的路徑中，從

¹⁹⁰王德威，〈異象與異化，異性與異史〉，收錄於施叔青，《微醺彩妝》，頁13。

¹⁹¹白先勇，序，收錄於歐陽子，《秋葉》。

引進的介紹中吸取有益於創作的構想，並非人人都做了深度的了解和全盤的仿冒。如果現代主義的確影響了台灣的小說創作，那麼，從女性作家嘗試探索心理語言的過程中，我們發現這些看似帶有現代主義形式的作品，竟藉由這樣的手法意外地挖掘出了被壓抑的女性意識，就如同施叔青對故鄉異象的不完整、碎裂的捕捉，在某種程度上雖呼應了現代主義破碎、不連貫的敘事形式，但卻也具備了陰性語言中敏感而零碎的特質。這些由現代主義始，卻以女性敘事揚名的文學現象，成為現代主義女性作家的另一條出路。

施叔青與歐陽子，各自初摹了瘋狂的外象與內裡。在台灣當代小說的女性瘋狂敘事史上，兩人一外一內地組成了先鋒部隊。以下將從歐陽子的幾則短篇小說中，略看心理敘事在女性瘋狂敘事的重要性。歐陽子擅長描寫小說人物細膩的內心轉折，然而這些轉折充滿於極度神經質的緊張人物身上，他們不歇斷地揣測著外界世界對自己的觀感，然而自己又因為過度緊張而扭曲了外在現實，因此在回應這些現實的時候，那些主角便自然地更偏離了正常的回應方式，最後便悲劇性地朝著「拿著球拍卻永遠打不到球」的困境走去。在〈半個微笑〉當中，好學生汪祺活在一個自我拘謹的、聖女般的想像當中，即使她內心也期待愛情、期待和同學一樣能輕鬆的放下姿態生活，但總是活在一種充滿「誤想」的自我異想世界裡，呈現出被迫害妄想的心理狀態。同學笑，她就認為是笑她；王志民對她的半個微笑，也被解讀為嘲弄的、挑逗的笑意；同學想要去醫院看她，她便追問：「什麼動機？」。當外在世界與心理世界的交會處產生一點點裂痕，汪祺就可能崩潰，並感到自身意義的瓦解。汪祺後來絕望地開始「變了一個人」，既然聖女的形象被毀了，她認為自己就必須扮演另一個相反的角色，她於是開始惡毒地調侃。這樣的小說表現出主角內心世界和外在世界嚴重的反差，與因為過度敏感而易脆的恐慌性格。

另一篇小說〈花瓶〉亦表現出夫妻倆人交織的愛恨嫉妒的心理攻防戰術，兩

人一來一往的對白之「語言層」只能展露人物心理層的某個面向而已，真正的心機計算都藏在語言符號之外，在偷偷摸摸觀察著彼此的行為中，揣測對方內心真正的意圖，過程宛如走迷宮般曲折而充滿歧路。歐陽子十分精練地在短短幾分鐘的小說時間內說盡了因為長期溝通不良而瀕臨破裂的情感關係。然而，在這場角力較勁中，對照丈夫連個花瓶都摔不破，只能歇斯底里吼叫的無助與無能，掌握這場吵架走向的妻子儼然佔了上風，女人在小說中成為一個讓男人既想佔有但又具隱隱然威脅性的恐怖形象，是女性瘋狂小說中的一種恐怖原型。而這樣的女性形象幾乎可以在解嚴前後、女性主義思想開始影響作家的的小說裡，看見類似的冷靜、完好但卻可以逼人至絕境的女性模樣。此外，歐陽子的小說也善於描寫因為久前曾受的心理創傷在人物內心慢慢醞釀成風暴的小說故事，如〈最後一節課〉，李浩然身為老師，但卻十分偏愛與自己年輕時背景較相近、寂寞、失去父親、表現平凡的男孩，相反的，他也十分痛恨的卻是那種自以為漂亮、大方卻聒噪的女孩。在小說中，李浩然表現出恐女症的癥狀，乃是因為他在年輕時曾遭受心儀女孩過分的嘲弄，而因此，女人幾乎成為他的創傷源頭。他把這樣的創傷痛感自以為地移植到他所偷偷關愛的男孩學生上，到最後竟然真的失態，失手讓男孩遭受到與他一樣的創傷事件。這些拘謹的、小心翼翼而充滿心機的心靈折磨充斥在歐陽子的小說當中，表現出人與人之間相處時的內心齟齬，而這些疙瘩並逐漸變成盤旋不去的心靈疾病。另一篇小說〈魔女〉，則表現出母女兩代相對的心機，雖然結尾處寫的是：「倩如逃開這跪在地上的女怪物，逃出這熟悉的家門」，彷彿母親悖德般的行為是魔女的行為，但是實際上，女兒為了得到完整的母愛而設計圈套讓母親失去愛人也是妖魔般的行為。母女兩人，皆各自施展著他們的心計與折磨，讓小說的緊張高潮得已一再持續。重要的是，母女兩人露骨而大膽的心理話語，成為精神敘事中非常成功的一個範示。

其實，談到歐陽子的小說，善寫人物的「心理活動」幾乎成為她最大的特色。她對人性、心理變異的書寫具有相當大的興趣，她自己這樣認為：

我想我對人類的心理活動，確實是十分感興趣，可是談不上對心理學有什麼特別研究。……我對人類心理的認識，多來自直覺的揣測，還有就是從古今文學作品中獲知。佛洛伊德的學說對西洋近代文學的影響至大，我當然很感興趣，在寫作上也相當受到影響。¹⁹²

或許一開始，歐陽子的寫作是出對人性觀察的興趣，或者只是她由直觀中想像出衝突性的故事情節來作為創作的素材，從她的創作自述，我們可以了解她總是先創造困境之後，才開始細細推理怎樣性格的人會陷入這樣的困境，而這個人的心理反應也要從他的生活環境和天性中去推理，以便創造出合理的文本。因此，為了營造更具戲劇性的衝突，一些刻意的扭曲心理也因應而生了，也因此未必能讓讀者感同身受，那些心理語言也不讓人感到熟悉。然而，從歐陽子開始，女性作家心理敘事的細膩和深刻，已經逐漸達到了某個高度，她提示者往後的女性作家往內心挖去的寫作路徑，不管是更瘋更狂的李昂、袁瓊瓊或是更當代的陳雪，她們都謹守著這條道路，玩弄起百變心機。

1-2-2 施叔青的鄉野奇觀

施叔青甫一登上文壇，就十足瘋癲本色。最早集結的兩本小說《約伯的末裔》和《拾掇那些日子》(後重新出版更名為《那些不毛的日子》)裡瘋聲瘋影，將小鎮風光染成震懾驚人的青紫顏色。歷年來已有不少文學家、評論家沿著白先勇為施叔青所做的序來討論，白先勇的話：「死亡、性、瘋癲是施叔青小說中循環不已的主題」開啓了黑暗的序幕，從此，「三位」(死亡、性、瘋癲)常常合為「一體」，被整頓起來作為同一種概念並反覆提及。巧合的是，這些詭譎意象在施叔青小說中大量出現的原因，同樣被論者推向另外三個脈落根源。首先是現代主義

¹⁹² 歐陽子〈關於我自己〉，轉載於《移植的櫻花》(台北：爾雅，1995)

思潮的影響，其次是女性主義美學的表現，第三則是鄉土或根的地方氣質養成，三者雜揉孕育出作家的整體特色，因而寫出了充滿死亡、性、瘋癲的創作。關於第一點是沒有異議的，現代主義式的思潮幾乎是當時的文學「時尚」，施叔青此時期的小說不是發表在《現代文學》就是發表於《文學季刊》，施叔青同其他現代主義作家皆是譜寫六〇年代「現代主義」歷史高潮的寫手功臣。加上受到姐姐施叔的影響與教導，文學思考的是相當早熟的，所呈現出的現代主義式風格夾雜著生活環境中的題材，將小鎮裡小人物的荒涼與不安表現得繪聲繪影。即使出手不凡，但此時她所表現的「現代主義」卻是相當稚嫩而氣氛化的，敘事的零碎與散落，一部分可以呼應現代主義中「意識流」的寫作技法，但也可能是初試身手時的學步窘態所致，對於小說語言還不能掌握得十分純熟，例如對話運用的刻板性等，已被大義滅親的胞姊施淑點出來了：

在她所謂的象徵方法下，小說人物實際上成了觀念的傀儡，或事件的負載體，而小說的對話，它的作用，如不是用來交代情節，就是作為預設的觀念的傳聲筒，有時甚至成了驚嘆號似的，帶著情緒玩味性質的重疊句，一如樂曲中的重唱一樣。¹⁹³

正是因為這種破碎與驚腳，反映出女性作家對男性文體的不適應與女性作家語言的特殊之處。施淑認為這樣的語言具有「女性書寫」的不安定特質。於是，從現代主義出發的書寫，卻導進了女性主義的公式之中，慧黠的女性主義學者挪用了台灣作家初展現代主義時的生澀姿態作為女性主義的論證基礎，重新給予施叔青作品另外的評價。六〇年代的施叔青理當尚未接受過女性主義思潮的影響，即使在七〇年代施叔青加入了台灣新女性運動的行列，與呂秀蓮合辦「拓荒者出版社」，並編輯《由女人到女人》一書，但施叔青的想法裡卻始終不認為女性作家必須呈現一種「特質」，這或許也預示著她往後書寫方向的多樣性與多元性，往

¹⁹³施淑，〈論施叔青早期小說的禁錮與顛覆意識〉，收錄於《施叔青集》，頁 276。

後她嘗試與歷史對話的書寫形式就和許多女性作家的路徑是迥然不同的。倘若參考她的訪談紀錄，可以發現她的女性意識和法國女性主義文學批評中重視陰性特質的理論，亦是大相逕庭的。她曾說：「身為女性主義作家，依然可以寫出氣勢很恢宏、很龐大的東西。這個要怎麼做到？我一定不要只在女人所關心的茶杯裡的風波中打滾，所以我很有意識地要走出女作家所關心的情愛糾葛、以家庭為背井的這些小格局。」¹⁹⁴或言：「我非常崇拜法國的一個女作家 Margaret Duras，我覺得她是一個中性的作家。我覺得好的作品、偉大的作品都是中性的，與我身為女人沒有關係。」¹⁹⁵因此，在討論施叔青的作品時，若用女性/陰性書寫來解讀，雖然得到了語境上的方便，卻是從結果論來解讀與推導，必然忽略了施叔青的內在意識。只不過即使如此，施叔青的語言還是不能和「女性」語言完全切割開來，即使這之間又與現代主義有著重疊的關係。

其次，關於「鄉土或根的地方氣質養成」，施叔青選擇故鄉做為書寫目標，在現代主義盛行的當時，或多或少是一種刻意的、緩慢的時間救贖。誠如邱貴芬在〈落後的時間與台灣歷史敘述——試探現代主義時期女作家創作裡另類時間的救贖可能〉一文對「落後時間」的想法，即使台灣現代主義在時間上註定落後西方現代主義半個世紀，且最大的弊病是簡化了西方現代主義的複雜性，變成一種對「現代性」的擁抱，例如現代主義的表現也是一種靠近或傾向西方美學的現代性追求。但是，文學創作中表現的「落後時間」（某種程度上可以說是與現代主義學步的不成熟）卻可能是一種「救贖之道」，即「台灣傳統鄉土時間不必然與西洋服膺的理性現代化時間是前後的關係，而可能是同時並存的——可否成為台灣批判『現代性』的切入點，進而逃離現代性前進敘述想像的主宰，而開啟翻轉『落

¹⁹⁴簡瑛瑛，〈女性心靈的圖像：與施叔青對談文學/藝術與宗教〉。台北：中外文學，第27卷11期，1999年4月，頁121。

¹⁹⁵簡瑛瑛，〈女性心靈的圖像：與施叔青對談文學/藝術與宗教〉。台北：中外文學，第27卷11期，1999年4月，頁135。

後的時間感』的契機？」¹⁹⁶由此我們回觀施叔青「鹿港根」中的時間感，可發現其中鄉民的生活節奏遠不及城市中變動的快速，反而倒退到另一種緩慢而傳統的時間裡去。因此，張素貞〈論施叔青「倒放的天梯」〉認為她：「展演現代人的孤絕與恐懼。」此言在此可加以擴充，在前兩部小說的創作中，施叔青的焦點絕不是生活在都市裡接受到現代性直接衝擊的徬徨現代人，而是那些埋藏在鄉野間，與外在時間脫節而顯得奇形怪狀的瘋狂者。她們在落後時間裡，對現代性的感知不明，唯一感覺到的是小鎮的衰竭與老化，小鎮的時間與空間在施叔青的筆下因此逐漸扭曲變形，這些背景提供了瘋狂敘事一個絕佳的舞台，與外在時間的遠離的幽閉空間中，自能緩緩醞釀出瘋狂氣勢。

若參照台灣經濟的發展脈絡，更可了解施叔青對當時城鄉空間的觀察細節。六〇年代台灣經濟發展呈現高速且全面性的成長，配合穩定的物價水準，每人所得成長率為 5.8%，儲蓄率為 26%，工業部門年成長率為 20%，工業產品佔總出口比重 83%，在六〇年代末期走入工業化國家行列。台灣之能創造高速經濟成長，在於第一次進口替代期轉變為出口擴張的成功，政府與民間協力發展出口貿易，最具代表性的例子是一九六五年加工出口區的設立。加工出口工業的發展帶來工業高成長。以國內生產淨額而言，一九六三年起，工業產值比例超過農業產值比例，一九六八年起，製造業產值比例也超過農業產值比例。¹⁹⁷「加工出口區」的設置是「城市」與「鄉間」遠距離的中介，鄉村人口平時至城市郊區的工廠上工，集體住宿管理，假日回鄉或就近往返都市。而施叔青小說中的人物便是生活在這樣處境下台灣鄉人的縮影，她筆下的人物若不是在逐漸空曠的鄉野間耗費著不變的時間而日益陳腐的老人、瘋人與殘人，如《約伯的末裔》中大多數的人物；就是締造台灣經濟奇蹟，但卻從未在自己身上發生奇蹟的底層工人，如〈倒放的天梯〉找不到精神出路且處處遭到訕笑的油漆工。此時她筆下的「小社會」，雖

¹⁹⁶邱貴芬，〈落後的時間與台灣歷史敘述——試探現代主義時期女作家創作裡另類時間的救贖可能〉，收錄於《後殖民及其外》，頁98。

¹⁹⁷詳見林鐘雄，《台灣經濟發展四十年》（台北：自立晚報，1987年）

不若她後來轉向的創作中具有深厚歷史脈絡的「大社會」般錯綜複雜，但此時她已能用年輕的眼睛追逐居住地景與人事的嬗變。

白先勇分別用「根」與「荒原」來形容文本中的「地方」之於施叔青間的關係。施叔青小說中的根是「鹿港」，在她的創作中即使背景不一定在鹿港，但必是要與鹿港相似的一些「荒原」：

那是一個不正常、狹窄的，患了分裂症的世界，但是它的不正常性，正如同鹿港海邊在不正常的天氣時，那些颱風，海嘯一般，有其可怕的真實性。

198

小說〈擺渡的人〉中，具有施叔青自傳身影的角色安蘊曾說：「黑暗長駐在我的故鄉」¹⁹⁹瘋狂敘事的發源地，從黑暗始，亦從故鄉始。比起許多人歌詠著故鄉的溫暖與樸實、人民的善良和真誠，施叔青反倒挖掘出故鄉的戰慄與恐怖，但她卻不試圖切割與徹底地分離，瘋子與鬼魅橫行的小鎮，對她而言似乎就是「最好的地方」，同樣的，那緩慢而不快樂的故鄉節奏，在某種程度上也是「最好的時光」。以下將就施叔青《約伯的末裔》與《那些不毛的日子》中所呈現出的瘋狂敘事來加以討論，一個落後的、在另類時間裡的民俗世界將怎樣展現它的瘋狂奇觀？這裡的「日常」如何變得「異常」？而作家筆下的「瘋人」又怎樣形成各種恐怖印象？

施叔青在一九七九年移居香港後的創作，王德威以德博(de Bord)所謂的「奇觀(spectacle)」形容她感嘆香港浮華世界的書寫模樣。香港世界中男男女女的戀物與異化固然構成高度資本主義下的人性奇觀，但早在鹿港時期的創作裡，施叔

¹⁹⁸白先勇，《約伯的末裔》序言，收錄於施叔青，《約伯的末裔》，頁1。

¹⁹⁹施叔青，《那些不毛的日子》(台北：洪範，1987年)，頁123。此為《拾綴那些日子》的重新出版及改名。

青就已經善於展覽故鄉「瘋」物了。她並非專注於描寫單一人物的瘋狂體態、原因或形象(〈倒放的天梯〉除外)，而是採樣式的、不經意的瀏覽故鄉的變形人物。她對瘋狂的敘事是印象畫派的，但隨手拈來後卻源源不絕地大量湧現，如同蝗蟲出沒般勢不可擋。一開始施叔青所敘述的瘋狂形象多與「性事」衝擊有關。以創作時間先後作為考察，施叔青最早的〈壁虎〉頗具視覺張力地想像了一個不斷襲來的夢魘：

我仰著臉，平躺在長沙發，我看到一張灰色的大網，網內有二十，三十無數隻灰褐斑壁虎竄跳著。突然，牠們一隻隻斷了腿，尾巴，前肢紛紛由網底落下，灑滿我整個的臉，身子，我沉沉地陷下去，陷下去，陷於屍身之中。²⁰⁰

此「壁虎大餐」隱喻著慾望的復仇和附身，一開始對情慾厭斥的敘述者「我」仍然不敵慾望的反撲，並在壁虎虎視眈眈的眼中持續地厭斥自身。或是〈盜觀音〉中李潔的精神衰弱症，在小說中並未敘述李潔精神病發的原因，事情發生地相當突然，只是在一個悶熱的午後，她「突然誇張燠熱地在她家圓井旁剝光了衣服，並且十分怪異的哭號了很久。」²⁰¹施叔青只隱晦地指出李潔發病的原因或許與她母親經年的詛咒、以及她家一尊尊閃射出陰冰冰白光的盜觀音有關。觀音神像在施叔青的小說中不再是慈藹普渡受難眾生的形象，反而因為其冷白光亮，如同李「潔」的名字般，形成一種聖母似的限制與管束力量。因此，當李潔看見未婚夫閃出他那殘廢的假手，此手未來亦將撫摸著李潔的身體，她竟嫌惡地聯想到「盜觀音」，神聖的意象變成最恐怖且污穢的象徵。不自由的、無能自主的男女關係對李潔而言是相當痛苦的，但對於她發自內心喜歡的人即使是腋下散發的汗臭都能使她感覺到高大、昂揚且迷人。由此，李潔的瘋狂或許正來自於生活空間整體

²⁰⁰施叔青，《那些不毛的日子》，頁7。

²⁰¹施叔青，《約伯的末裔》，頁2。

氣氛的凝滯與不自由，才會在悶荒得很的夏天日午突然崩潰。或如〈凌遲的抑束〉中被鄰人笑稱為「敗類」的主角，曾經因為誤見外祖母擦洗身體時而感到強烈的興奮，他與外祖母的貓都凝視著她的肉體，因此主角也與雄貓表現出相同的佔有慾望。從外祖母到母親到主角，在小說中皆相繼變形而長出黑色如蝙蝠的斑紋，這印記如同祖傳的胎記嫡傳著人生的原罪。繼而是〈約伯的末裔〉，主角江榮從小就喜歡凝望鄰居老吉的女人，她很少說話，安靜得像路上到處走晃的瘋子，但這個瘋女卻十分吸引著他。他一直覺得老吉女人臥房後的那扇門後藏了巨大的陰森秘密，直到多年後老吉的女人突然打開那扇門透氣，白花花的太陽照亮了荒廢的、毫無什麼特別的後院，而他一直幻想的神秘所在果真一無所有，從此欲望像洩了氣的皮球，這樣無法滿足的心靈創傷使得他的愛情路常常遇到瓶頸，他始終害怕與女人間的肉體關係，或許未知的性經驗會讓江榮感受到不安，害怕所謂的快感與愉悅不過也像那個終於被打開大門的院子，空無一物。

這些故事的瘋狂主角們都對「性」事產生極大的恐慌，仔細考察文本中故事的邏輯，變異心靈遭遇到的並非「飽漲性慾無處發洩」的困境，相反的，在一個看似古老保守的院落之中，似乎每個轉角都可處處驚見性的隱喻和誘惑。這與佛洛伊德的「狼人」病例有些類似²⁰²，施叔青在文中嘗試重新裝置那些驚心動魄的「原初場景」(primal scene)，讓其筆下人物遭遇到看見「狼人」般的原初性震撼。這些震撼通過了延宕效應，最終被潛抑成精神疾病。佛洛伊德討論到這個部分時曾經提到：「在潛抑的過程會留下一條不可忽視的痕跡。被這危險的性目標所依附的對象，在意識裡面必須有另一個目標取代之。」²⁰³病例中男孩將對父親的恐懼轉化成對狼的恐懼。同樣的，在施叔青小說下的人物，初見性愛的張力與纏鬥力時，成長中的心靈必然感受到某種層次的恐懼，最後整個封閉小鎮的恐怖印象

²⁰² 所謂的「狼人病例」是佛洛伊德遇到的相當重要個案，「狼人」是個年輕的俄國人，罹患了強迫性精神官能症。在他尋求佛洛伊德之前已經在德國許多療養院待過很長的時間，並遍訪名醫，一直到遇到佛洛伊德為止。他從幼小就常夢見窗外樹上有許多狼，佛洛伊德解析此夢並根據病人的回憶中，重建出病人童年早期因為目睹父母做愛的獸交姿勢而產生劇烈的精神震撼。

²⁰³ Sigmund Freud, 《狼人：孩童期精神官能症案例的病史》，頁 142。

卻取代了性的恐懼，這也成為施叔青小說中的基本特色，或許也可視為年輕施叔青對自己成長經驗的一方註腳。

施叔青善於補風/瘋捉影地將奇談異誌融入瘋狂敘事當中。在傳統民俗觀念中，瘋狂意味著邪魔的附身與降臨。躲在門後的鬼魂抓走了人的靈魂，剩下的空殼就是瘋子，而這樣的瘋子失去了人性，最後只剩下張牙舞爪的獸性。〈約伯的末裔〉中的老吉像是被惡鬼纏鬥、而其妻冷淡陰森的模样亦讓人恐懼，〈泥像們的祭典〉松子的奶奶替人招魂，最後自己卻魂飛魄散。她拖著勒死惡鬼的長圍巾踉蹌地回來，閃爍的眼睛裡有著失去理智的恐懼。瘋子可以是人類與惡靈交際後的結果，或是遭受惡靈附身的雙重個體，充滿了不可掌握也不可侵犯的恐怖意涵。鬼魅般的瘋女人雖是民俗規範下的恐怖產物，但是這種瘋女人卻開展出強大的暴力性，此暴力性在六〇年代的台灣保守社會裡，無異是一種顯目的異聲。小說〈泥像們的祭典〉中小女孩玩耍的遊戲異常詭譎陰森，而主角的同學松子，雖然並不是真正的瘋癲者，卻有著相當恐怖的潛在暴力性：

松子的心思永遠使人猜不透。比如星期一晨間檢查，班長在松子的衛生紀錄上打了個大叉叉。韻律活動的時候，我們在舞蹈教室跳鈴鈴舞。松子斜側身子，向班長默默移靠過去。猛地，她一把攫獲住班長的髮絲，死命的扯。跳舞的圓圈圈潰散了，同學們緊張的看著松子五個向內捲的長指甲，牢牢盤住那女孩的頭頂心，像蜘蛛五個長長的爪。

「她怎麼可以記我缺點？」松子後來告訴我。「奶奶說，剪指甲是要犯忌的。」²⁰⁴

小小的松子用相當殘暴的手段對待象徵文明法紀的秩序，以便維護她傳統而

²⁰⁴施叔青，《約伯的末裔》，頁 45。

幽密的靈界舊慣。施叔青筆下的女瘋人強悍而報復力十足的形象，將日常的小鎮生活埋下了許多不安的伏筆。她的恐怖圖像還包括了許許多多的殘疾與畸形身體，例如在〈瓷觀音〉裡患了殘疾的弟弟：「永遠躲在門後，把彎曲的肢體摺疊在一起，蒼白得透明。」；又如在〈火雞的故事〉中，那個被醫生剪破癩痢的少女的頭，膿與血迸流的駭人場景；再如〈曲線之內〉對患了眼盲疾病的病童殘廢而歪歪倒倒的異行感到恐懼；甚至是〈擺盪的人〉被泡在陰間血池的難產婦女；〈那些不毛的日子〉中把自己腸子往外掏的夢；還有具有十二個指頭的白痴女孩「整個樣子像是個未成形的嬰屍」，或是患了脫皮症每天都不斷在撕她自己身上皮的鄰居小孩等……。這些靈光一閃的恐怖意象與各種惡蟲(諸如壁虎、蛀蟲、蝙蝠、紅蛇、蜈蚣)的隱喻象徵使施叔青的小說成爲「再現」各種瘋狂形象的奇觀園。施叔青的小說並沒有對這些奇觀再加以深述，她的敘述仍停留在某種驚嚇後的呆滯，但是在六0年代的安定與平靜的社會環境中，這些圖像已經或多或少透露出敏銳的不安。

1-3 從奧菲莉亞(Ophelia)、露西(Lucy)到美杜莎(Medusa)：台灣女性瘋狂敘事的遞嬗

一九八三年，李昂的《殺夫》出版，將發生在上海醬園弄的「詹周氏殺夫」改成台灣鹿港版的「婦人殺夫」，發瘋女人的恐怖傷害力道已經醞釀成形。李昂赴美求學階段，感受到西方的女性意識，回國後在《中國時報》撰寫有關婦女議題的專欄，於是當她接觸到「詹周氏殺夫」的故事時，讓她特別感興趣的不是那些恐怖的情節，而是傳統社會中被壓迫的不幸婦女的反抗，因此完成了這樣一部帶有批判意味的女性意識小說。婦人林市逐步走向殺人的迷狂之境，在分解肢體時到達精神的亂迷，這些瘋癲異境的出現絕非偶然，乃是在毫無自主的長期性虐待痛苦和飢餓感交織的凌虐下，對父權社會長期壓抑的反撲。

瘋女人的形象在此得到最大的轉變，在以往的小說裡，女性的瘋狂雖然存有潛在的陰森與恐怖之感，如施叔青小說中那個伸出蜘蛛般的指甲痛扯同學頭髮的松子小女孩，或如歐陽子小說裡心思細銳到充滿針扎感的各種女人。但這些狂女未必敢直接以大膽而瘋狂的形象搗爛象徵社會。直到八〇年代，瘋女人的升級加值款，才在李昂的筆下誕生，一改了瘋女人常有的脆弱、被擺佈、被禁錮、甚至被男性譫妄的的軟弱形象。在依蓮·修華特(Elaine Showalter)著名的研究《婦女·瘋狂·英國文化》(“The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830~1980”)之中，談到女性瘋狂形象被浪漫化的源頭，即是奧菲莉亞的故事原型。奧菲莉亞在愛人哈姆雷特誤殺了她的父親並離開她之後開始鬱鬱寡歡，最後墮水而死。經由舞台劇不斷地改寫和傳誦，展示「奧菲莉亞」，變成一種對女性蹂躪自身的憐憫，而淹水而死的非理性結局，更暗示著女性瘋狂中具備的那種淒涼的、無理性的憂傷。在十九世紀精神病理學家尚-馬丁·夏寇的「活病理學博物館」便毫不保留地展演出的瀕臨崩潰邊緣的女性和女體，安德烈·布雷特(André Brouillet)著名的畫《夏寇在沙爾貝特講解歇斯底里症》(圖一)(Charcot Lecturing on Hysteria at the Salpêtrière)中，把當時女瘋子無力、軟弱、任人擺佈的形象畫了下來，她半裸的、昏昏欲睡的軀體，被夏寇擺弄著，也被滿堂的男性學生所凝視著。



圖一： Charcot Lecturing on Hysteria at the Salpêtrière c. 1885

但依蓮·修華特卻認為女瘋子仍有多重面貌，她提出的另一個瘋女形象，

是出自於華特·史考特(Walter Scott)的小說《拉莫莫爾的新娘》(The Bride of Lammermoor 1819)，女主角露西(Lucy)在新婚之夜刺傷了新郎，成為具有殺害力的恐怖瘋婆子。但是，在小說中此女主角是因為不能和所愛者在一起而導致瘋狂，因此依蓮·修華特更提出這種為愛而瘋的「詩意」瘋狂形式，仍是男性文化的產物。對照李昂《殺夫》中的林市，李昂特別強調的是，這並非一個典型的淫婦殺夫的故事，而在原著新聞被陳定山《春申舊聞》記載的時候，也特別談到詹周氏殺夫遭到羈押審判的情況。詹周氏的犯案動機一直被警方所懷疑，「無奸不成殺」的傳統觀念仍然深植人心，認為背後必有奸夫引導犯案。然而，不管是詹周氏還是林市，瘋妻殺夫的理由皆與奸夫無關，和露西比較，雖然殺夫者皆具備恐怖的傷害力，但是詹周氏和林市卻並非為了守住一個更堅貞的愛情而瘋狂，而是為了自己生存的尊嚴和被虐的反撲而戰。因此，即使是瘋女露西亞仍然未敵李昂小說中瘋女的震撼性，更顯現出瘋女人的形象早就突破傳統價值觀，往更多元也更難以想像的極限走去。女性瘋狂的形隨著時代的遞嬗而有了巨幅的改變。在一些攝影作品中也可以看見些端倪。

美國女攝影家馬莉·愛倫·馬蔻(Mary Ellen Mark)的《81號病房》(Ward 81)中的瘋子群像裡，便顯露出自古典瘋女人形象解放出的各種形象的差異，傳達出女瘋子的日常、呆滯、親暱、遊戲、好奇、距離、自殘、暴力和憤怒。其中一系列泡在浴缸中裸體的女瘋子照片，與奧菲莉亞的落水圖中所塑造的唯美感產生對生有趣而發人生省的對話。圖二是米雷(Millais)於1851~1852年繪製的落入水中的奧菲莉亞，呈現出相當柔美而心碎的詩意形象，彩色版的油畫以墨綠色為基調，而奧菲莉亞手上的花朵呈現鮮豔的色澤，溫潤的對比色增添她死亡的美感。



圖二 Ophelia 1851-1852

然而，在《81 號病房》內，馬蔻作品中的浴缸女人卻格外讓人深省。首先，在圖三與圖四中，水中的瘋女人已失去了奧菲莉亞浪漫純真的誘惑力，讓人感覺到舛舛不安與陌生。例如，在圖三裡，相片的黑白色調和小塊的磁磚營造出嚴肅、冰冷的氣氛，至於只露出一顆頭顱，讓髮絲往前散亂的構圖，讓人聯想到蛇髮魔女美杜莎的形象。雖然浴缸中的女人臉部線條柔和，不致於讓人感到害怕，但卻不會讓人產生如同看見奧菲莉亞的憐憫之情。圖四中，浴缸裡的女人用無辜的眼神看著鏡頭，表情中既沒有奧菲莉亞傷心欲絕的神情，也沒有任何曖昧或羞澀的誘惑力。她只表現出一種初生的、袒露、直率而自然的臉部曲線。



圖三：Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, USA, 1976

cat no 300B-001-022



圖四：Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, USA, 1976

cat no 300B-042-010

從這些「落水的女人」身上，瘋狂的面龐被逐漸改寫，奧菲莉亞也慢慢褪去了溫柔無害的形象與抒情的詩意，從一個弱勢的女人變成讓人好奇的、對等的、似乎隱藏著什麼祕密的瘋女形象。這些女人未必具有傷害人的惡意，但卻讓人不敢以強勢的語言或行為激怒她們，我們無法知道在水底下她們藏著什麼，也無法知道她們在想什麼，那是一種等待溝通的眼神，並非是等待憐惜的眼神。但在圖五當中，以夢娜為名的憤怒女病患突顯出一種完全不可侵犯的恐怖面孔，她緊握的拳頭和黝黑的眼圈，透露出相當具威脅性的恐怖力量。這樣的夢娜，早已遠非施叔青、歐陽子早期作品中的淺淺咆哮所能比擬。如同美杜莎的威脅性和破壞性，已經滲透入台灣八〇年代女性作家的意識之中，她們用筆創造出如林市一般的女人，大聲宣示著不可侵犯的女人時代已經來臨了。



圖五： Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, USA, 1976
cat no 300B-016-035

不同於鬱鬱寡歡的可愛女瘋子奧菲莉亞，也不同於讓人望之卻步欲除之而後快的恐怖女瘋子，攝影家確捕捉到了更多元的女性瘋狂形象，其中，有如以下這張照片所顯現出的模樣：女病患利用鏡子來觀望並確認自己，而非把眼神留給鏡頭。這種向內確認、索引式的精神狀態，也是我認為陳雪創作的特質與精髓，她逐漸走出前述女性作家著重的、具有吸引外界目光的表演性瘋狂模式，反而呈現出另一種充滿矛盾感、辯論感和掙扎感好用來安頓自己的瘋狂敘事。



圖六： Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, USA, 1976

cat no 300B-046-031



第二節 令人討厭的「現實」：陳雪創作的現實逃離與夢境迷宮

六〇年代末期，女作家開始捕捉瘋狂外形並模擬心理曲折，使得瘋婆子活躍於文學作品當中。八〇年代的女性小說創作，與女性主義思潮相輔相成，女人更懂得藉瘋殺人，成為抵抗父權的強悍角色。而解嚴之後出道的陳雪(1995年《惡女書》出版)，她筆下的瘋狂卻耐人尋味，並非以旁觀者的姿態凝視精神變異者遙不可及的姿態，也非以極端的瘋狂抗議社會的結構，相反的，陳雪小說中的「瘋狂」像是一個模糊的狀態，充滿著敘事者對生活、對記憶、對自身定位的掙扎和不安。陳雪在第一本創作《惡女書》中，即以抒情生嫩的筆法把生活狀態中迷離不清的情境寫出，但這樣介於大眾文學手法和嚴肅議題之間的創作定位，讓陳雪瞬間成為具有「話題性」的作家，從解嚴後傾向於大眾化的出版市場考量，陳雪確實坐擁了不同層級的讀者，她的作家生命也得以長久延續。然而，她的第一本小說文學品質，卻未必能說服眼尖的專業評論者，在題材上，也無法攻破隱藏在社會裡保守的玻璃之牆，因此，第一本小說受到的評價不能算高。但是，最難能可貴之處在於陳雪對寫作的某種積極性，她在後面幾本的創作顯然都突破了前面小說的困境，精煉的筆法免除了氾濫的空景，似乎是出自一種對評論的反擊，更或許是一個檢討後的再出發。她在新版《惡女書》的自序上寫著，就是最好的證明：

那其實是非常漫長而且辛苦的過程(但我深信那是一個認真寫作的人必經之路)，從《惡女書》到《陳春天》，我出版了第一本書就引發各種注目討論(那些討論至今仍未停歇)，但卻是在寫了九本小說之後才讓大家相信我是在「認真寫小說」而不只是在「操作某種議題」。往後我也會如此認真。

其實，陳雪小說確實有逐漸現實回歸的傾向，從《惡魔的女兒》、《鬼手》、《橋上的孩子》……陳雪的寫作道路越來越與社會現實接上軌道，但是，這樣的接軌，不見得就是與「現實」的政治性攜手合作，只能說是在寫作的內容與題材上，陳雪逐漸能找到更自然也更沒有距離的敘述方式，而非如早期的實驗階段，還在飄動的狀態中尋找下筆的自信感。而在本論文的第二章中，曾處理到解嚴後瘋狂敘事的「現實性」議題，舞鶴與陳雪都同樣遭遇過解嚴後不同的文化團體對他們的拉攏經驗，等待解讀他們筆下現實的有用成分。不過作家亦有他們應對文化評論的方式，本節欲深入的，便是重新思索陳雪創作與現實之間的關係，她小說中的角色為何叛逃現實，走進夢境森林裡？她又如何用文本解釋這一次次的叛逃，而這些解釋又構成了怎樣的現實？

2-1「你」的現實是「我」的惡夢，反之亦然。

台灣文學史的討論與發展，較著重於文學中「現實」的成分組成，相對的，當文本的創作抽離了身處的社會空間、文化思潮影響，就難以安插入文學史中的位置，因此，當「歷史的精神分析式」方法成為文學研究的探針得以針灸文學史凹陷的穴位之際²⁰⁶，陳雪小說的文學價值恐怕也要跟著改寫了。近年來關於陳雪創作的相關研究相較於早年的評論已有相當大的突破。從前對陳雪情色描寫、亂倫關係的瞠目與震懾所引起的批判已經減少，相對的，對陳雪研究的面向也從女同志、酷兒研究走向了女性主義研究，此兩方向的研究都特別賦予陳雪「逾越」、

²⁰⁵ 陳雪，《惡女書》再序，頁 10。

²⁰⁶ 相關討論可參照劉紀蕙的研究成果，她以精神分析式的研究方法，探討台灣文學史中現代主義文學所面對的組織化驅逐現象：「現代主義與必然與寫實主保守成為辯證的拉扯，而在尋求台灣文學史的呼聲高漲時，現代主義每每會被壓抑而隱沒。在台灣文學史的論述場域中，似乎『台灣』等於『鄉土』、『民族』與『社會現實』，致使以趨向異己而尋求變革的現代主義藝術與文學，時常被『台灣文學史』排除在正統之外。」出自〈固著之外——台灣文學史中的負面意識書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫》(台北：立緒，2000)

「擾亂秩序」、「解構或重構」等積極的政治性目的。²⁰⁷

然而，無論以社會寫實脈絡的置入與否、政治性強悍與否來評斷小說創作的優劣是否為一種偏執，也無論將討論焦點凝聚在新手的第一本、甚或是第一篇小說是否輕視了作者後來的成熟與努力，陳雪對於「再現社會」自有一套標準與定義，對於「文學的政治性」與「個人行動的政治性」也有明顯而清楚的切割。²⁰⁸她在接受紀大偉訪問時曾說：

我覺得批評我的作品「逃避現實」的人並不了解我小說裡呈現的現實，那個現實對他們來說是不存在的，關於我寫的那些社群跟那些生活方式，不管是同志、精神病患或者畸零的邊緣人。這已經不是寫作技巧寫作方式的問題，而是，誰來界定什麼叫作現實。²⁰⁹

她並自我解釋寫的莫過於一種「意識狀態」或是「精神狀態」²¹⁰，這些「狀態」即是陳雪個人在文字中所感受到的「現實」。如此一來，公有的、眾人的、已被

²⁰⁷關於陳雪的研究，最大宗的還是以女同志研究為主，比如：「女同志小說中的情慾」、「女同志的身體」、「女同志認同」抑或「女同志的創傷與治療」等。在「女同志小說的情慾與身體」部分，佛光大學文學系江碧芬碩論〈九〇年代台灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象〉，認為陳雪的女同情慾書寫是將：「女性情慾敏銳的感知、極致的歡愉與多元的享受，逾越父權思維規訓女性的古法倫常，讓女性情慾深具『愉悅』的主體性與『逾越』的能動性」。女同情慾書寫除了真實表露出女同快感，也具備了某種和異性戀為主的社會結構抗衡的政治性。至於成功大學台文所李淑君碩論〈身體·權力·認同——論陳雪女同志小說中的身體政治〉則注意到了陳雪小說中性別流動的問題，陳雪文本中雙性戀、易裝、變性等處於邊界上的身體，其實具有的擾亂著分類系統與秩序的意義。從後現代社會研究陳雪的有成大台文所張瑛姿：〈驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論〉，此論文討論了後現代思潮下的台灣社會背景與陳雪小說中的女性意識。跳脫以往只關注陳雪女同身分的研究。將「後現代」與「女性主義」合而觀之的原因兩者之間本來就存在著某種天然的親緣性，「後現代書寫」是一種解構一切霸權/中心，反宏大敘事、反本質、去中心的策略，而「女性(主義)書寫」則解構父權/男性/陽具中心，為處於邊緣的女性重新尋找論述場域的書寫。因此，此論文的主要論點在於解讀陳雪的「解構」性，同時也不忘強調陳雪「重構」新的女性話語的積極性。

²⁰⁸參照黃筱威，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》：「寫作對我而言，有些東西在我二十幾歲剛寫作時還沒有清楚的認知，但寫到如今，這些事變得再清楚不過了，我可以上街去參加同志運動，但絕不讓自己的作品僅為了某種理想而服務，因為這樣不足以支撐我一輩子。」。

²⁰⁹同上註出處，頁 29。

²¹⁰與邱貴芬的訪談紀錄，〈「(不)同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家〉，頁 70。

社會化的那個外在現實，對於陳雪而言，在文學作品中的出現或許不盡然是「真實」。身為讀者的反思是：我們是要期待一個作家工筆描繪出我們想要看到的、熟悉不已的狀態，以印證個人內心的先存之見？或者是能接受作者觀點下的世界，藉以調整我們僵化停滯的現實認識？

早期陳雪的創作受到的批評較多，除了小說中人物姿態的模糊性和表層化，畏罪的退縮性到「自我道德建構的鬆動性」²¹¹，這些皆表示陳雪小說中所描述的世界並未被他人所相信（「認可」是更不可能的），甚至有這樣的意見：「在書中四處充斥的幾乎比男性更激烈且暴烈的情慾表白當下，是否相對的也暴露了作者寫作時的危機感與不確定意識？」²¹²讓人懷疑的是，女女情慾的表白為何是寫作的危機與不確定感？難道，男性的情慾就充滿確定感？不可否認的，陳雪早期創作的文字風格仍不脫浪漫式、抒情式、短句式的文藝模式（即使題材常聳動而激情），但是，卻不代表她的寫作是危機四伏的，反而，我們看見陳雪四處衝撞書寫題材的邊界，真正感受到危機的，應該是那些即將被衝破的社會現實和菁英世界的現實趣味。

從一開始的《惡女書》，陳雪即開始以寓言化的模式，在小說中描繪出一個她所渴望的烏托邦，也是她所希望能看見的現實。在很多篇的小說中，陳雪描繪出女人與女人戀愛、性交，組織家庭生活等細節，這些在異性戀社會中稀鬆平常的「現實感」描寫，何以當父親的角色被抽換成另一個女人，陳雪筆下的世界就被認定為虛假的、不可能的、作夢的、毫無社會現實感的、充滿危機的夢囈？無奈的是，創作者陳雪似乎也早能體會女同志婚姻合法化等制度的機會在傳統社會實行機率的渺茫，所以我們也能看見小說人物擁有的美好現實生活總是被另一個強大的現實體系所破壞，因而，女同志共組家庭或一起生活的美好確實從「現實」

²¹¹陳克華，〈除了顛覆，還剩什麼？〉，《民生報》34版，1996.10.17

²¹²同上註

在屢次遭到破壞後，慢慢成爲一則無法實現的「寓言故事」。

〈異色之屋〉裡像描寫女人專屬空間、家庭的組成，就如同童話故事裡的糖果屋一樣，即使美好，卻容易被外面那些有著惡心的人所貪望。女孩自幼被兩個女人，大姨和小姨，所撫養長大。但是這樣的家庭組成，引起保守村莊裡所有人的格外好奇和嫌惡，多以「那屋子的女人們」來稱呼這種怪異的組合模式，陳雪以魔幻寫實的手法寫出男人對「那屋子的女人」所產生的覬覦之心：「年長者只記得一日空氣突然瀰漫誘人的甜香，村裡的螞蟻密密織成黑褐色長氈鋪向遠方。孩童紛紛哭鬧起來，男人們按捺不住無名的欲火四處逃竄」²¹³最後小姨遭覬覦她多年的男老師所殺害，男人口中喃喃自語的是：「這麼多年了，非殺了她不可。否則大家都活不成，活不成了。」²¹⁴

這個刻意用魔幻故事撰寫的神祕家庭，當然有其現實指涉。同性戀婚姻、組織家庭的基本人權遭受到異性戀社會的排斥，而女人身體所面臨的男性暴力事件亦實存於這個社會。不只是「恐女同」、這個社會的「恐女」病徵也依然存在，當女人不那麼容易地被覬覦她的他人所得到時，就有可能被毀滅。〈異色之屋〉中，那個看著自己親人小姨被殺害的女孩，長大後繼續看著自己愛的伴侶在梳妝台寫著「我唾棄這個世界」而後自殺身亡的模樣，她們曾以行竊賭博的方式謀生，這些生活在社會邊緣的人物，或許更看透現實社會的虛偽性和不可妥協性，因此以相當反叛的姿態謀生著。整篇故事以繁複的隱喻和點到爲止的敘事口吻寫成，盡可能地離那些直白、咆哮式的控訴保持著距離，而這樣的選擇更看出陳雪對「寫作」一事的尊重，作家不可能只是一個開著宣傳車的駕駛而已，藝術性的追求是每個作家們都更想戮力的。

²¹³ 陳雪，《惡女書》，頁 71。

²¹⁴ 陳雪，《惡女書》，頁 87。

被改編成電影《蝴蝶》的小說〈蝴蝶的記憶〉，以中年女子的愛情為主軸寫下。雖然這個故事架構有相當大的通俗性，從遇見、一見鍾情到追溯回憶和與現在的家庭絕裂，甚至連母親忽然出櫃都顯得鑿痕太深，故事進展也因為過度浪漫化而顯得易猜測。但是，從小說中敘事的細節看來，陳雪對於女同家庭的組構又再次被提出，幾次的情節都透露出成家、一起養育小孩的理想：

逐漸習慣阿葉這個簡陋而經常充滿狗毛的地方，阿葉買了寶寶要用的紙尿布、奶粉奶瓶、嬰兒衣物、還有我的牙刷毛巾拖鞋睡衣，不知道的人看見還以為我住在這兒呢！

——我知道，妳是來勘察環境適不適合小孩子成長的。

她好熟練地幫寶寶換尿布餵牛奶，哄她睡覺還能睡催眠曲。她總是默默地為我做很多事，然後裝成沒有什麼只是剛好想到而已。²¹⁵

但如前所述，即將衝破但卻欠臨門一腳的現實屢屢提醒女同志這種基本理想將受到的現實反應，例如蝴蝶的丈夫所說的話：「有本事妳們自己生啊，有話妳等著跟法官說吧，現在妳不想離婚也由不得妳了，我不會要妳這種妖怪做老婆的。」
「我是不可能讓我的孩子給同性戀養的，那她長大不會變同性戀嗎？」²¹⁶這些段論無疑反應了陳雪對現實社會的解讀，這個社會永遠只在意為數最眾的那個「現實」，而其他少數群體的現實就不算是值得關心的現實了。

在這樣的狀態下，陳雪早期的作品更顯示出現實與夢境或幻境的交疊、重合，因而造成夢與現實難以區分的小說風格。最早的〈尋找天使遺失的翅膀〉，文章的開始就出現主角草草與阿蘇多次熱情的性愛經驗，感官描寫十足真實。但小說從中間產生裂變，阿蘇的身分開始龜裂，最後竟然是一個想像中的人物，而

²¹⁵陳雪，《夢遊 1994》，頁 72。

²¹⁶同上註，頁 189。

且還是出自於對母親的想念而異化成形的幻覺人物。〈夜的迷宮〉更是嚴重，從主角精神錯亂地把自己的手指砍掉沖到馬桶，被送進療養院治療，就開始一連串似夢非夢的故事。這個敘述者即使重新回到現實生活，也讓人對其中的現實描述感到不信任與疑惑。一開始與歌手阿菲在女廁內的纏綿就顯得過度跳接，類似於夢境中毫無邏輯的凝縮作用、而後她和丈夫重新擁有性生活，也充滿一種錯亂的身分想像、最後，她和被賣掉的白色鋼琴再次重逢、與阿菲住進只需逸樂狂歡的異色樂園，這些情節幾乎是幻境中對現實匱乏的補償，直到阿菲突然的消失，白色鋼琴對她喃喃說話，更加深了幻覺的可信度與現實的不可能取向。因此，陳雪用極度迷亂、混失的場景調度和不斷加入括號的敘事法，塑造出主角內心兩種到多種聲音的各自辯證，使得〈夜的迷宮〉具有精神病患者跳躍的思考邏輯和辯論痕跡。

我對自己說

「只是死了一個孩子。

「只是斷了一根手指。

「只是陰道比較乾燥。

「只是這樣而已喔！沒什麼大不了，又不是世界末日？(為什麼太陽還繼續照耀？為什麼鳥兒還繼續歌唱?)」

難道他們不知道嗎？

(世界已經結束了。)

(結束了。)²¹⁷

這段短短的引文，看見敘述者刻意不在乎傷痕以營造正常健康的感覺，但骨子裡卻感到極度惶恐而內外矛盾的思辯，藉由一首 1964 年 Skeeter Davist 唱的英文老歌 “The End of the World” 的歌詞的穿插，把內外全部捏揉在一起。老歌中一些

²¹⁷ 陳雪，〈夜的迷宮〉，《惡女書》，頁 104。

經典的句子 “Why does the sun go on shining ? Why do the birds go on singing ? Don't they know it's the end of the world?” 這些要命的、反覆不已的自我詢問，與故事中人物獨自面對自己時不斷拋擲出來的問題糾葛在一起，構成陳雪小說裡相當吸引人的敘事聲音。更重要的是，這種神經質、敏感不已的瘋狂狀態已成為她小說中不可或缺的底蘊，從第一本小說貫串她後來十多本的創作。

因此，在早期的創作裡，陳雪敘述故事的功力雖然還未若後來那般純熟老練，但是，這卻是她最著迷於夢境與現實互相糾纏的階段。持續的夢境阻斷了故事人物的現實體驗，因而被認定有逃離現實之嫌。但是，陳雪並不善罷甘休，她反而用更激烈、更剪不斷的夢境去打造另一個現實，去證明那些處於社會底層的、黑暗角落的一些散落的人們，的確把自己活成這樣，在酒精、性愛、噬睡或毒品、甚至是寫作裡，氤氳想像出他們需要的現實的模樣、基本欲望的滿足、以及她們相愛的合法性。小說〈夢遊 1994〉中，陳雪寫出了最激烈的夢境。

〈夢遊 1994〉裡，「夢」儼然成為故事的主角，敘事的核心。小說中藍色、白色、金色三種顏色的夢境重複出現，都再再顯示出小說主角所等待的人物在現實的不可得，因此唯有夢能重新將消失的愛人帶回她身邊。這種對已逝之愛的執著，幾乎讓主角刻意地讓現實和夢境反轉，甚至把生命的能量全力地投注於夢境之中，慢慢的，主角在現實生活中的身分就被取消了。首先，主角看見身為作家容光煥發的自己取代了那個逐漸消瘦的自己，以一種她完全不熟悉的姿態出現在被藝文界視為重鎮的書店(誠品?)，敘述如下：

我足足發呆了十分鐘，眼睛不停地看著那個我。太可怕了，她，兩隻耳朵上細細麻麻戴了二十隻金色耳環，也就是我，身上穿著打死我也買不下去的三宅一生，頭髮染成金黃色削得很薄很薄，說話的神情、語調和內容，哎，是我做夢都不會做到的，那種自信、從容，無聊，還有魅力，一種只

有中產階級才會有的虛假的魅力，沒錯，虛假但是有魅力……她實在是徹底把我擊垮了。²¹⁸

那種一般社會大眾追求的、菁英式的現實生活，在小說中被陳雪諷刺了。也因此，當曾經與她有過戀情的花店男人也完全不再認識她以後，她真切地感受到她已被現實除名的事實，但基於她擁有越來越完整的夢境，所以這樣的除名對她來講竟然是讓她感到完美與和諧的。於是，她一心一意地服用過量的安眠藥走入夢境，但在夢裡面的情人卻忽然槍決了她的夢，砰一聲地回到現實。從這樣的故事梗概中，看出敘述者對現實生活極度的厭煩，即使連最喜歡的寫作活動本身，都還要牽扯出外在那些包裝販賣、或裝出虛假但卻要有魅力的知識份子模樣。那些讓眾人流連不已、光鮮亮麗的現實，在小說中成爲惡夢，而那些光怪陸離、沒有重量的夢境，卻成爲小說中的現實。在刻意的逆寫之中，陳雪做出對評論界的回應，而現實定義在此也被鬆動了。

2-2 愛情迴路與庶民現實

中期的創作，書寫的題材丕變，陳雪的文字敘述能力也漸趨成熟。1999 年出版《惡魔的女兒》，2002 年出版《愛情酒店》，2003 年《鬼手》，這幾本風格迥異的小說卻有著讓讀者熟悉的敘述氣質，也讓陳雪逐漸佔穩她的讀者市場，但是，很明顯的，陳雪的創作路徑已經確認和菁英文化圈所感受到的文化環境背道而馳，她將故事發生的環境鎖定在她成長環境中所接觸到的，那些爲數眾多的市井圈裡，諸如做小本生意的、做酒店 KTV 等娛樂場所的、或者是台灣各地可見到的黑道文化等等。而陳雪對這些背景的深入了解程度絕非學院出生、屬於高級知識份子的作家群和評論家們所能匹敵，因此對她的喜好也就兵分二路，要嘛讀得津津有味，要嘛非且完全不能理解而且還覺得她的小說呈現出大量墮落而低俗

²¹⁸陳雪，《夢遊 1994》，頁 38。

的生活細節，「現實」的爭議又再浮現。

其實，若能認真地閱讀過陳雪所有的作品，便能佩服於陳雪掌握庶民人物的心理語言的精準度，她在《愛情酒店》中塑造出一個擅於愛人的大哥型人物黑豹，也讓主角寶兒以一個大學畢業、寫小說、充滿陳雪個人背景的敘述者優游於台灣社會的底層，和大哥談著具有父女模式的戀愛。在這本小說中，陳雪對同性性向所持的悲劇感大幅降低，反倒藉由母親和紅姐的角色描寫出中年女同志在生活和靈魂上彼此照顧陪伴的那種堅定感，「愛情酒店」成為女同志產生愛情、孵育愛情和滋潤愛情的烏托邦。但相較於小說中上一輩感情的穩定，如母親、紅姐和黑豹在感情觀上較為穩定而珍惜，小說出現的新一代女子，如寶兒、阿橋等，對情感則抱持著不一樣的態度，既追求性也追求愛，或者以處處逃亡、處處流連又處處挫敗的生活模式來延續生存的意義，如阿青、歡歡和寶兒。敘述者寶兒屢屢用黑豹寬大的愛做為她受到挫敗的撫慰，但她所需要的僅僅也是撫慰而已。她慣於用他人給予她的大量的愛來麻痺選擇這件事，相較於前個世代對於選邊站的忠貞，《愛情酒店》裡終於出現大量不做選擇的人，承諾(commitment)在這裡註定找不到簽署者。

愛情的追尋在小說中往往成為重複繞轉的迴路，這裡沒電了往那邊跳，那邊短路再往回跳，原初的地方似乎又充滿電力地迎接愛的歸來，反覆不已。但這樣不選擇、也不靠岸的人不是因為她過份堅強，而是因為她過分脆弱，對自己的定義尚未明白，她要靠著身邊的人來定位自己，否則她隨時都在迷失，隨時都在將自己分出去的魂魄再次拾回。《愛情酒店》沒有漂亮的結局，寶兒所愛的人不是死亡就是消失，她也失去了定錨的座標參照，於是開始驚心動魄地放任自己失魂般流動的意識和具有殺傷力的危險行為。小說最後六頁以長串的心理敘事和瀕臨瘋癲、破壞的行為做結，表現出敘事者對生命意義的全然拋棄，這段敘事讀來讓人異常緊張，也異常難過。充滿著敘述者對已逝者的各種追問和求證，但到最後

都只能以自言自語的模式繞著永無止盡的圈圈，是一個失靈的、電路板燒壞、但卻激動不已的電動玩偶，沒人替她關上休息的開關，也沒有歸屬、停泊的地方，她只能這樣耗著等著時間的結束。

而發表於比較近期的幾本「異質同構」小說，如《橋上的孩子》、《陳春天》、《附魔者》等則是陳雪自述她與現實絕裂的原因，其實，更符合作者陳雪本身的狀態是，她何需用筆紀錄描寫「現實」，因為在她更小、更早的時候，就已經比同世代作家活得更辛苦、更窘迫、更現實了。《橋上的孩子》呈現出為數眾多的「鄉醜」記憶。小說中的女孩，是個不斷被現實生活逼仄而行的人，書中以雜亂的市集描寫、窘迫而慌亂的生活節奏，拼貼出被經濟壓力折磨到慘烈犧牲的成長經驗，而那些暗無天日的忙碌卻只能勉強維持最基本的生存。這些所謂的「鄉土」與「現實」，只能連結到作者生最不想回憶的部分，構成一連串讓她無法擺脫的「恐懼結構」，作者曾用「可攜帶的地獄」形容之，意謂她不管逃到哪兒，這些不愉快的經驗與記憶還是緊隨著她。長期被生活壓迫的精神壓力，可從她敘述以往每天面對的、「武場」般的叫賣橋段中看出：

只要女孩家這邊人潮比他們少，爸媽的臉色就黑暗得像要颳颳風似的，啞著嗓子大聲吼叫急得跳腳，好像人潮被喊走都是她的錯，武場生意就是這樣，比的是氣勢，一個閃神氣虛，客人就往對面跑了，每個假日幾乎都是「決戰時刻」，真的好恐怖。好幾年的時間，店裡一直都處在備戰狀態，女孩最害怕的就是那啞著嗓子因睡眠不足而雙眼發紅的父母斥責她的時候，那時候她都不認識他們了，也不認得自己，一切都顯得如此荒謬，但是殘酷的現實就是如此，女孩知道錢的重要，沒有這個，她不可能得救。

219

²¹⁹ 陳雪，《橋上的孩子》，頁 126。

小說中更讓人震撼的是描述荒謬劇場般地呈現快失去家當時家人所產生的巨大恐懼，某天豐原家中店裡即將遭到附近竹筒巷火災的波及，母親時搶搬衣貨突然頹坐在地如嬰兒般地大哭²²⁰。這場並未真發生的假警報，突擊了小說人物面對困苦生活時精神的底線。現實生活的崩場所帶來的恐懼，使得每當「故鄉圖形」在腦中顯像時往往都連接著醜惡、寒酸等負面概念，以至於長大後的主角再無法接受和故鄉、生長經驗類似的任何地景、聲音和氣味。比如當主角出入公館、師大之類的地方逛夜市，對她而言都是可怕的經驗，因為「好像有著創傷的一次又一次回到災難的現場，隔著一段距離觀看我不堪聞問的回憶」。²²¹此外，除了沉重的經濟負擔不自覺醜化了關於「鄉」的記憶，還因為在故鄉時與人接觸的不快經驗，加深了故鄉的醜惡感。當小說人物的家裡出現問題之後，母親離家賺錢，被閒言閒語成各種難聽的身分，而她們一家的悲劇，更是所謂「好鄰居」、「好親戚」間聊天消遣的下酒菜。鑒此，她的文字作品筆下的世界不是不社會、不現實，相反的，是太社會也太現實，現實到一般中產階級知識份子難以想像的噩夢階段，也以最直接的過來經驗應證窮苦生活的毀滅性，這是那些一廂情願、改造世界系、宣稱以文字救社會、但可能一輩子還沒窮成這樣過的知識份子沒辦法體會、更沒辦法想像的，又或者，現實指向更大的創傷記憶。在《惡魔的女兒》中，「創傷現實」曾經是被壓抑、甚至是完全被遺忘的，直到產生許多影響日常生活的癥狀之後，長期受到性虐待的創傷現實才慢慢浮現出來。因此，現實對有些人來說，是太過壓迫、太過貼近而成為急欲擺脫的噩夢，而文字創作反而成為一種能夠脫離現實、換取喘息片刻的救贖。

2-3 分身與身分

邱貴芬在訪談陳雪的過程中，曾經歸納她對陳雪角色塑造的觀察：「妳是在

²²⁰陳雪，《橋上的孩子》，頁 103。

²²¹陳雪，《橋上的孩子》，頁 70。

妳不同的身分，不同的『分身』之間遊走。」會有這麼一說，或許和陳雪連續幾本小說，幾乎都是以同樣個性的主角、同樣的身分地位、同樣的環境作為敘事的背景有關。不只小說之間的主角就像是細胞分裂下的分身，連小說與小說之間，也像是分身與分身的關係。這些分身系列小說，從《愛情酒店》、《惡魔的女兒》、《橋上的孩子》、《陳春天》到最新的《附魔者》，都在同樣的氛圍下塑造出整體的心靈圖像。但相同的，對非知識份子角色的描寫、因為不上不下的社會地位而不得不在粗糙的生活與細膩的文學世界兩端擺盪，或者以創傷的形式記憶「故鄉」，甚至在愛的種種關係中，主角被虐的創傷與施虐的摹擬，都成為幾個分身一直碰觸到的連續情節。這些疲憊的「分身」，以不斷的游移尋找安頓自己身分的方式。

以精神想像抽離現實，是讓靈魂繼續生存的方式。這樣的生存技巧，是主角從小就具有的，比如她能夠在顧攤的過程中，讓自己的「分身」寄托於不同的「身分」中：幻想自己是夜市裡任何經過她的人，或者幻想面對她的一對恩愛老夫妻就是她失散的爺爺奶奶，以至於幾乎要失聲喊出：「就是我啊！認出來了嗎？快點帶我回家。」²²²或如《惡魔的女兒》裡面的亭亭在成長的過程中，為了對付那些不堪細細思考而且延續不斷的傷害，她會常常跟自己說故事，甚至告訴自己其實我真正的父母在很遠的地方，正在等待親生父母來帶她離開，這些想像，讓身處於不堪現實的故事人物得以抽離掉痛苦的來源。《惡魔的女兒》中的亭亭與醫生的談話治療進行到直逼到痛苦記憶的階段時，亭亭忽然趴在桌子上用頭撞擊著桌面，而後是漫長的靜默，直到忽然間亭亭以另一個聲音代替自身，才能繼續說話。以第三者的敘述方式或是用一個留在過去事件內的小女孩代替痛苦不已的現在自我發出聲音，無疑是敘述者保護自己也治療自己的方式。如果回溯到陳雪早期創作夢境化、破碎化、解離化的敘述特色，到後來直揭瘡疤的變化。讓人不禁猜測，是否陳雪持續性的文字創作，正似一系列的精神治療過程，從癥狀入手，

²²²陳雪，《橋上的孩子》，頁 117。

而後循序漸進地回到事件當中，並安撫治療創傷之痛。

因此，以臆想與虛構拼湊出她抗頡現實生活的動力，「書寫」是最好的方式。陳雪筆下情人的一句話頗能精準地點出作者及小說主角處境的尷尬：「既然從那麼小就開始做生意賺錢，怎麼你到現在還是一點現實感也沒有？」²²³為了保護自己，關上窗戶讓屬於實在界那層灰濛濛的異質物隔絕在外，如同在前章當中所提到紀傑克用科幻小說的場景作為對實在界的形容，「灰色、無形的薄霧」以令人反感的全部生命力展開搏動。如紀傑克用另一部史蒂芬史匹柏(Steven Spielberg)一九八七年導的電影「太陽帝國」(Empire of the Sun)作為例子來證明人們如何與殘酷的「實在界」共處。男主角吉姆(Jim)被囚禁在位於上海的日本集中營，他所面對的問題就是如何死裡逃生。「逃生不僅是生理性的，而且首先還是精神性的」，紀傑克把吉姆用想像應對現實的方法揭穿：

吉姆透過車窗，把中國民眾的不幸與混亂看成了電影的『投影』，彷彿夢境，與他自己的現實無關。他的問題在於：一旦拆除了這道屏障，一旦他被拋進這個充滿敵意和暴利的世界中(迄今為止他一直通過懸置有關這現實的現實而與之保持著適當的距離)，如何死裡逃生？²²⁴

這也讓我們想起了另一部賺人熱淚的義大利電影《美麗人生》(La vita è bella)，被捉進集中營的猶太籍父子為了適應並存活於恐怖的「實在界」，父親急中生智以一場遊戲的方式讓小孩重新認識「實在界」，讓集中營的種種規定經由倒置與轉化變成一場遊戲。這種假想的、全能的、從被控制的成為控制的位置倒錯，讓處於被壓迫、精神性受抑的個體在想像中反轉，得以提高生存的機率。

²²³陳雪，《橋上的孩子》，頁 27。

²²⁴紀傑克，《實在界的面龐》，頁 204。

因此，書寫行為本身就是一種充滿假想的，與實在界交流的、妥協的、而後得以讓創作者得以索引(index)位置的過程。當然所謂的「實在界」也必須和書寫再現的文字產生或多或少的回應關係而使得這樣的索引關係得到確認，如紀傑克提出的「實在界的應答」觀念，是「主體間交流的基礎性的前提條件，沒有少許的實在界來充當某種抵押物，以保證其一致性，就沒有符號性交換。」²²⁵因此，在陳雪較近的創作中，她讓更多的現實元素出現在小說創作中，從家裡欠債的現實生活，擺地攤做武場，及做鐘錶生意的辛苦通通出現於小說裡，從中，更看見陳雪與現實生活的各種關係，她的逃離不是偶然，充滿了具有說服力的原因，但是這些敘述，卻又把現實中種種光怪陸離、生猛活跳的庶民景緻轉化為相當具有吸引力的視窗，讓讀者很自然地忽略苦悶，反見其源源不絕的生命力。

迄今為止，陳雪的創作仍表現出逃離與游移的姿態，而這種並非小說中的其他人物直接趕離主角、逼使主角產生移動。相反的，所有的人都希望主角「不要走」，但當愛開始膨脹以後，主角就開始不斷地逃跑，逃跑後又開始自厭。克莉斯多娃曾提出卑賤體(文學)的特色：

是一個被拋棄者，他安置自己，離開自己，確定自己的位置。因此，他流浪，而不尋求自我確認，以不欲望著什麼，既不想歸屬，亦不拒絕。他不關心自己的存在，而只問自己的位置。他會問我在哪，而不是我是誰。²²⁶

從陳雪小說中人物對愛情的態度、對現實的態度以致於生活的方式，都充滿著這樣搖擺不定的精神狀態。因此，在本節的討論中，可以歸結出陳雪筆下所表現的「現實」其實並非傳統寫實主義文本中具有抗議體制、整體階級翻動的慾望，作者本人的文本創作中所展露出的，是一種治療當中，與實在界的應答紀錄，也是

²²⁵紀傑克，《實在界的面龐》，頁 204。

²²⁶克莉斯多娃著，《恐怖的力量》，頁 11。

一份索引自身定位的明細。對於讀者來說，最珍貴的是，我們保有了這份願意表現出卑賤體兩端擺動的文字誠意，以及這當中屢屢挫敗又屢屢爬起的傷痕痛感，對她而言充滿意義，對我們而言，也充滿了意義。



第三節 愛的發瘋練習：創傷、瘋狂的病毒感染

在與現實的各種角力關係中，陳雪筆下的小說人物遭受到各自不同的命運，從一開始夢境與現實的大量倒置錯位、到各種失控的癥狀出現，如短暫性失聰、長期性失眠、夢魘和幻聽等等，這些異常的生理狀態暗示著失序的心理狀態，在連續幾本的小說中，陳雪都致力於與心魔戰鬥，與創傷共存，與這些失序而華麗的種種協商。

在華文領域中，「創傷書寫」常被理解為對歷史事件的暴力傷害所做出的「事後性」集體文學效應。所謂的「事後性」，指的是「受到創傷的當下震撼感延遲到數年之後才以各種形式發作」的心理防衛機制，至於「瘋狂」等精神變異的書寫，可被視為對從前受虐際遇的轉寫。²²⁷陳雪的創作，從最早的《惡女書》、《惡魔的女兒》、《鬼手》、《陳春天》等皆反覆暴露了曾經隱形的傷痕。無庸置疑，「創傷並未意味著結束，而是書寫的開始」這樣的觀察是成立的²²⁸，如紀大偉曾將「trauma」（傷痛）「constitutive」（建設性）兩個詞彙並列，認為其中含有「雜交的生猛」意味。²²⁹又言：「小說敘事裡布滿的危機未必是病徵，反而像是穴道。」猶太浩劫之後，未必如阿多諾所言的：「再也不能寫詩」，反倒孕生出更多的文學作品。²³⁰

²²⁷「事後性」乃佛洛伊德在研究愛瑪病例時所發現的一種心理延遲現象：即「原初的震撼感是儲存在無意識中的，它的作用並不即刻發生，而是被延遲到數年之後。」楊小濱曾用於研究大陸文化大革命之後的先鋒文學和傷痕文學。至於「瘋狂」則是以荒誕性的展演方式，強調遺留傷痕的變形。關於此議題的深度討論，可參見楊小濱，《歷史與修辭》（甘肅，敦煌文藝出版社，1999年）。

²²⁸書寫精神創傷的作品由變形的、瓦解性的作品來暗指當初暴力震撼的不透明性和時代錯亂。其中便含存著「崇高」美學。在前註的著作中，楊小濱言：「對原初暴力的追憶交織著損毀由原初暴力建立的集權秩序的狂喜。」因此，追憶創傷而形成的崇高感，很可能就是書寫的動力。

²²⁹參考紀大偉，〈小說謊家——論陳雪的《鬼手》〉，收錄在陳雪，《鬼手》，頁183。

²³⁰同上註出處，紀大偉繼續談：「猶太浩劫之後，詩以及其他著作卻不斷孕生出來，而且不少作品就是以猶太傷痛作為起點。文革傷痛成為中國文學八〇年代以降的創作材料(包括傷痕文學)，二二八和白色恐怖傷痛也催生了台灣文學的新枝。因此，傷痛不見得一定是終點，反而可能是起點。」

但是，解嚴後許多的社群團體，諸如同志運動、或者酷兒論述、女性主義團體等，雖然肯定陳雪作品中的瘋言瘋語，但同時也都急於將陳雪的作品納入共同體中，以她的文字成爲一種代言。陳雪文字中的反抗性格被注意到了，所擔心的是，雖然藉由這樣的觀察角度可以增加陳雪作品的正當性與學術性，卻同時也將陳雪作品導入一個簡單可解的公式之中。更可能遭致精神病體拿肉身衝撞禁忌秩序的犧牲，尤其當我們看見文本中充斥著干擾維持正常生活的各種痛苦癥狀後，早已不忍心強調其反抗的姿態，若反抗要以那麼大的身體與精神代價去犧牲的話，邊緣角色的邊緣意義乃爲成就學術討論，但卻犧牲創作者的祭品。因此，在本節中，將嘗試討論她在小說敘述中呈現的精神辯證，一種和「母性空間」持續對抗賽的折磨、反覆和感染效應，角色在這之中的矛盾和苦痛，她在索引自身時所遭遇到的危機、所保有的時間感和空間感，或者是她如何應對傷痕復發的方式。

3-1 重複未了的創傷經驗

陳雪在小說中最常重複的創傷經驗就是敘述者生父對女兒的長期性侵的傷害。但對於熟悉陳雪的讀者而言，這個創傷經驗並不陌生，已反覆地被書寫在陳雪的創作中。不過，可怕之處在於，一開始那不過就是個「概念」，如同敘述者忽然想起這樣的創傷時，也不過是一個不痛不癢的「概念」，以致於她可以隨便地與任何人談起這樣的創傷。但這樣的概念會在小說中慢慢地具體成形，從《惡魔的女兒》、《橋上的孩子》、《陳春天》到《附魔者》，創傷的原委、經過、觸感和後勁在不同的小說或不同的片段中慢慢成形，成爲黑洞裡最強大摧毀力量的來源。創傷的蝴蝶效應，在陳雪的小說中不斷地變形、擴大，逐漸形成既熟悉又全然不同的故事結構，但這些衍生的故事都能回溯到讓人驚恐的「原初場景」，也就是《惡魔的女兒》一書中處理的主題。

在《惡魔的女兒》中，生父對亭亭的長期性侵，竟是以愛之名施暴。以至於主角長大後對愛人的情緒是相當複雜的，越愛反而就越恨，她凌虐著愛人也讓愛人凌虐著自己。舊的瘡傷與新的瘡傷交織著出現，因而變成一個迷戀傷痕的女人。〈手記之四〉中，有著相當深刻的自白：

許多人從我身上踏過，每個人都留下了足跡，但我不記得他們的臉，他們有著相同的身分相同的面目，那些我父親般的愛人，愛人般的父親，他們愛我疼我，也都踐踏了我，我的愛一開始就建築在不斷的踐踏之上，於是，我身上密密麻麻都是傷痕，那些傷痕如此美麗，使人忘記了疼痛，忘了害怕，那傷痕裝點著我的面容使我看來美麗純潔一如初生的孩童，這些男人或許都愛上了我孩童般的身體，正如我愛戀著他們的蒼老。²³¹

悖反的情緒不斷交疊著出現，愛人與父親、傷痕與愛、孩童與蒼老……於是，被虐的「痛感」與「快感」也同時產生。在紀傑克的理論中常出現對於痛快感共生的討論，受虐者不只是痛苦，在被虐中往往還會誕生奇異的快感，這種「執爽」(jouissance)是相當弔詭的，快感來源除了「僭越性」快感之外，另一種快感竟然來自於對「律法的渴望」的「遵循性」。對被虐者來說：「他的慾望客體就是律法本身，律法是他渴望的理想，他要完完全全地被律法任許，被彙整編入它的作用」。²³²因此，「傷痕為何是美麗的？」在此得到解釋，亭亭將父親對她施予的暴力轉化了，再也聽不見也看不到其中的細節之後，在某種程度上，她是真的被閹割了，她將傷痕轉化成美麗的、符合男性的律法價值。她需要戴著男人給予她戴的眼鏡來看自己，和男人氾濫地做愛以找到自己的意義，她進入了男人的律法之中，以律法為快感來源。但相對的，她又痛苦不堪，她對她的快感感到無法自容地痛恨，主角長大後曾不幸地遭受到陌生人強暴，但是她的下體卻濕了，這使她

²³¹ 陳雪，《惡魔的女兒》，頁 61。

²³² 紀傑克，〈康德同(或反)薩德〉，《實在界的面龐》，頁 22。

回想起當她的父親性侵她時，她也同樣潮濕了。這種尷尬的痛苦能夠凌遲人的原因在於，她發現自己的身體居然背叛了自己的聲音，跑去認同暴力，認同整個「經歷獻祭」的殘害，更絕望的是，她認同她天生是個無藥可救的被虐者。

但《惡魔的女兒》當中，最重要的部分在精神科醫生的治療目的，便是要讓亭亭發現她認同機制的被迫性，這樣才能讓亭亭從自厭自棄的困境中走出來，這些被性侵的過程有時會讓她感覺麻木，進而配合，這難道不是女性在遭受父權過於殘酷的侵害時，生存系統自動予之切換的保護模式？醫師提醒她那是面對被虐時的防衛機轉，也就是說，濕了是爲了將一切轉化成是自願的，並非遭脅迫而進入體系之中，這才能使強度過大的傷害不直接毀滅了她。快感與痛感雖然共生，但在《惡魔的女兒》中卻是非常沉重的創傷因素使然，只有快感掩蓋了痛感，凝視滿身的創傷時，才沒有醜陋到讓自己活不下去。醫生還提醒了她已經長大了，具有反抗的力量了，如果快感是一種不得不的、消極而軟弱的保護機制的話，那麼已經長大的亭亭必然要拾回更具戰鬥力的方式抵抗，並不是用消極的方式讓自己成爲獻祭品，面對象徵契約時，她可以勇敢地採取反參與的態度。

亭亭更痛苦的另外原因在於她一直將自己固著在小女孩的身體裡，深鎖在遭受性虐待的那段時光之中不得長大。如同常見鬼片的情節，小女孩的幽魂老是七孔流血地出現在突然拉近的鏡頭前，而小時候那個痛苦的亭亭，也被長大的亭亭釘死在受難的一刻，幽魂開始以各種難纏的干擾方式將長大的亭亭絆倒，緊緊黏在她的背後，並一同繞著恐怖的迴圈。在某次治療的過程中，亭亭忽然在敘述中分裂出小女孩的主體，以小女孩的口音和醫生對談，用逝去的主體代替現在的主體發言。我們可以觀察出小女孩與亭亭之間的關係發展，從夢魘式、鬼魅式的跟隨，到均勻平等地分裂，被放在同一個平台上互相爭執對話，以至於在小說的最後，將小女孩的魂魄平穩地送回她原本的世界，到夢的深處，安息的樂土。「小女孩」和亭亭之間幾回合的混戰，揭示著遭受侵害的女性創傷是如此的複雜且激

烈，小女孩的安息象徵著創傷的平反，但事實是，這道創傷卻在陳雪其他的小說中開始發炎腫脹，瘋狂失控，甚至附魔般地到處傳染。

除以上所述最主要的創傷之源外，陳雪亦擅於捕捉眾生的傷痕群象，但陳雪敘述的，絕非只是創傷痛感的呈現，從傷痕的發生、後座力和連綿不絕的效應等等可見於小說。小說《鬼手》可以是一本蒐集傷痕的珍本，而這些傷痕與病變發生在身體的各種器官，引發了多種恐怖感。第一篇〈鬼手〉，以一個被虐打的小女孩做為創傷體，她充滿各種新舊傷痕泛紅腫脹的手摩擦時會發出窸窣窸窣的聲音，小女孩見到敘述者後就開始陳述她的悲慘故事，但是，在陳述的過程中，敘述者可以感受到傷痛的符咒性，和讓人著魔的附著性，因此，敘述者到最後不得不只好逃亡離開並斷絕小女孩的求救與依賴。或如〈死的氣味〉，以一個在大地震中死去妻子的男人做為創傷體，他在事件發生後嗅覺系統似乎毀壞，時時刻刻都聞到異常腐敗而讓他食不下嚥的氣味，即使妻子的死亡在發生當時並沒有帶給他極大的痛苦，但很明顯的，這些未發作的苦痛神不知鬼不覺地改變了他的嗅覺感官，生理的癱狀代替心理的創傷而浮現。或者，在〈哭泣與耳語〉當中，敘述者的母親，時常處於精神失序的狀態，會為了煮一顆蛋而燒掉一整間廚房，事後又幾近強迫症般不斷重複地道歉著，而因為過度愛戀母親而跟著精神崩潰的父親，對敘述者吝於給予父愛。因此，這樣缺乏雙親之愛的生長背景養成了敘述者危殆不安的敏感性格，她被酒精嚴重地控制，也被喃喃自語的自厭情結所吞噬，長期被父母忽視的結果造成她現在愛情的困境，她以傷害自己傷害情人作為傷痕的傳染途徑，而讓敘述者陷入痛苦的絕境。此時的陳雪，已經開始發展她的創傷傳染理論，而這樣的成果，在近期的小說《附魔者》有極大的展現，早期的創作《鬼手》，只能算先讓讀者嚐鮮試賣而已，因此，也不乏一些令人覺得可愛的創傷敘述。在〈大姐頭與流浪狗〉一文中，敘述者的母親雖然是諳熟世故的大姐頭，但她卻愛狗如命，常常餵食流浪動物，結果她却因為遭人設計開玩笑，在飯局上遭「掛羊頭賣狗肉」，差點吃下她最照顧的動物，狗肉。陳雪寫著，「這根本就是

創傷嘛！」，「不知道百憂解能不能治療我媽的愛狗憂鬱症」。雖然文章風格保持詼諧與輕鬆的口吻，但陳雪在小說中不僅一次地敘述人與流浪動物的感情，這些真摯而細心維護的情感，無法承擔人類如具破壞力的玩笑，對生命一點點的傷害，無疑皆是努力搶救生命者最大的遺憾。

因此，陳雪擅於書寫生活中無所不在的精神受創故事，也暗示了生而在世必然承受的千瘡百孔。這些創傷有的充滿了難堪和悲劇性，有些人寧願以隱藏和遺忘作為應對方式，如在小說〈十年〉裡，主角江海潮在公車上遇見一場搶位的紛爭，老頭對著男孩說：

「難怪人家要離開你」老頭吼著

「你什麼意思？」男孩大叫

「你沒看到剛才那幾個人都下車了嗎？就是因為你是個討厭鬼。」

「沒有人要站在你旁邊，大家都要離開你。」老頭繼續數落

「什麼離開我，他們只是下車了。」男孩子氣急敗壞地吼叫。²³³

這句「別人都要離開你」的話語讓歇斯底里的男孩一路上大吼大叫，老人的話無意地指出他心中不可告人的創傷之處，被大庭廣眾地昭告後，他只能以更大的怒氣去掩飾難堪。但有些人卻剛好相反，創傷與異怪是他生存、吸引他人的必要武器，在《鬼手》裡的一篇小說〈十一少的那個〉，愛情騙子十一少擁有十一根手指，而那多出來的一根手指，雖然怪異、恐怖，但卻神秘地讓成為別人傾訴的對象，人們喜歡盯著那不和諧但卻充滿誘惑力的手指瞧，然後說出一些來自心底深處黑暗的欲望。從這個故事中，可以發現陳雪對創傷的詮釋，並非只是控訴傷痕、哭淚啼啼，反而衍生了在面對他人創傷時，人們的手足無措、失去理智、進而迷戀的心理演繹，而擁有創傷者，也可能懂得利用創傷掀風起浪，造成更大、影響

²³³ 陳雪，〈十年〉，《無人知曉的你》，頁 119。

更多人的創傷效應。這樣的觀點，最後表現在新作《附魔者》中，「創傷述說」的行為是一個讓他人附魔的重要儀式，擁有了創傷，就幾乎等於擁有了神力。

3-2 混沌的精神語言：

處處可見的傷痕敘事使得陳雪小說充滿血跡和瘡疤，但這些敘述的目的無非是探討其心理所受過的創傷，並嘗試利用書寫安撫或穩定傷痛。討論陳雪精神敘事的前行研究中，很多都著重討論她在《惡魔的女兒》裡精彩的「敘事治療」，並從中檢視主角邊緣心靈的塑型成因。²³⁴但是，該思考的是，在《惡魔的女兒》中以心理治療中的談話過程與主角自我敘事的書寫紀錄作為小說創作的結構，具有醫學理性背景的醫生，與非理性患者之間該如何平等地產生對話？上對下的位階關係必然存乎其間。因此，醫生對患者所施予的「治療」，無疑正是用理性制度下的專業技術對所有雜亂無章的語言加以「理性化」、「脈絡化」的「除魅」過程。因此，只分析小說中的「敘事治療」，將會一併滾入「科學理性」有權力治療「瘋狂非理性」的邏輯之中。而這種拯救的立場，無外乎是一種英雄主義式的思考模式。探討創傷的具體成形之因固然有所意義，但獨重以邊緣作為發聲位置的論述角度卻可能忽視陳雪小說中精神敘事語言的精彩，因此，本節將著重於她的流體語言、最有個人特色的錯亂辯證模式和對循環時間無限輪迴的性質等等，這些語言表現皆隱含著精神性的瘋癲特質，但這些特質無疑也提高了創作者的個人風格和藝術成就。

3-2-1 流體語言

陳雪的小說語言皆近於流體、錯亂但卻詩意。敘述者在自稱「有病」與「沒

²³⁴ 如李欣倫，《戰後台灣疾病書寫研究》(台北：大安書局，2004)以及陳盈岑，〈陳雪小說中邊緣心靈書寫研究〉(台北：師大國文所，2006)在論及《惡魔的女兒》時，多以「敘事治療文學化」的角度切入文本分析。

病」的混亂語言之間，存有文學中曖昧與模糊的美感特質，這些語言瑣碎破裂、充滿靈機閃動的陰性語言，在現實生活中可能被視為一種病癥，但在小說中卻具有奇異的召喚力。在《惡魔的女兒》中，主角亭亭以書寫作為記憶回溯的方式，並從書寫中重新認識真相，既而將嵌在過去、忘記長大的小女孩拯救出來。十三篇的手記和十三次的諮商會談交錯出現，但這些流動的、無法預期的文字與語言恰好都應證了伊瑞葛萊對女性語言所提出的「流體」之說，當伊瑞葛萊提出「何種語言結構不會成為理性及固態力學之間長久合作的共犯？」之時，便暗示了女人的語言具有其特殊而不可取代的特性，伊瑞葛萊從定義「流體」特質來結合女性語言的特色：「連續不斷、可壓縮、會膨脹、黏性佳、傳導迅速、可擴散……等。」²³⁵這些特質與主角手記的文字有所呼應。例如我們無法預期手記的內容將會往何處進行，〈手記之一〉中不斷對「失眠」主題反覆推敲，從最表面的徵狀開始作零零碎碎的辯證，這便開始了流動的起點。那不是一種武斷的、直接的連結關係，而是在隱喻、象徵之中，暗藏著許多可能流動的方向，接下來的手記更往隱喻的深處流去，先流到對愛的恐懼，如〈手記之三〉，亭亭寫自己：「當我真去愛的時候地獄就將我抓住了，讓我發狂，變成魔鬼，我那殘缺變形的愛會使我比不愛時更可怕。」²³⁶再流到對父的恐懼，如〈手記之四〉，將父親隱喻成魔鬼的形象，鬼到了黑夜就會找她。但是伊瑞葛萊同樣也說了：「甚至流體早已擴散『於自身之中』，因而完全無法採行靜態的認同。」²³⁷這說明了女性對於自身認同的態度是反反覆覆的，表現在語言上更是模糊難辨，自我矛盾。伊瑞葛萊身為精神分析師，她特別強調了女性的流體語言對於「科學」以及「精神分析實務」

²³⁵ 詳細內容為「第一、流體並非無終止的盡頭，根據對可計數之物所產生的抗力，而論其為有效能或無效能；第二、因為對於壓力具有更大的敏感度，因而決定其是否有快感或承受著痛苦；第三、流體根據熱度的高低改變——比方說，改變體積或力道的大小；第四、就流體的物理現實而言，乃是根據無盡相鄰的實體間所發生的摩擦力而定——此為相近力學而非合適力學，至於運動則是來自於兩個無法定義為統整體之間所產生的類接觸，而非某有限系統的能量；第五、流體藉由流動而讓自身來去自如，流體透過傳導個性接收來自於其他流體的水流，或透過固體的壁面來施加壓力；第六、流以與相似狀態的實體混在一起，有時流體也會以幾乎同樣同質的方式，在許多實體之中稀釋開來，這樣一來就很難再分得彼此；第七、甚至流體早已擴散『於自身之中』，因而無法採取靜態的認同。」

²³⁶ 陳雪，《惡魔的女兒》，頁 46。

²³⁷ 依瑞葛萊，《此性非一》，頁 147。

的影響，因此她重視女人的各種流動聲音，當女人自身的意義被稀釋或擴散到無法辨別的狀態時，那些「無聲之聲」所呈現出來的靜默區域，以及每一瞬間的語言，潛伏的變形模糊的危機都是需要仔細推敲的來源。因此，女性的流體語言，雖總是以一種出乎意料的方式混亂跳躍著出現時，但也只有這種方式才能突破被結構化的象徵秩序，從鬆動的縫隙中流逸出珍貴的意義。歇斯底里的壓抑，或者任何的語言癱瘓、流動與凍結，都是符號，也是背後的意義，流體敘事正是在找尋已忘記或被壓抑的意義。在《惡魔的女兒》中，受創的心靈所表現出的敘事流動，時而靜默、時而否認、時而激動的語言特質，同時具有瘋狂與陰性的語言風格。

3-2-2 錯亂的辯證：有病與無病/有罪與無罪/乾淨與不乾淨

在陳雪的精神敘事當中，往往找不到整體而統一的答案，更多的是幾種觀念幾種思考模式的碰撞。假設如她所言，她所書寫的都是一種「越界」，那麼，這個跨越的代價就是擾亂、無法統一的思考錯亂，界線兩邊的思考邏輯都同時運轉著，那麼處在跨越者位置的當事人，便與自身產生錯亂的辯證。這些辯證或是出自男性和女性思考的差異，而引發關於女性意識的思考層面，如「我是有病的你們不知道嗎？」《惡魔的女兒》裡，我們常常被告知這樣的訊息。小說中的主角第一次接受心理治療的時候對心理醫師說：「其實我會來是因為我男朋友說我精神不正常。」但是當醫生繼續追問：「你自己覺得呢？」，她卻回答：「一個被自己的親生爸爸性虐待了五年的人應該正常嗎？」²³⁸從這幾句話中便可觀察出幾套思考邏輯的運行，首先是敘述者男友對她的評價：「不正常」，這樣的歸類可說是男性對黑暗大陸的排斥感所致。不正常的罪證是：「我跟他哥上床，我也跟他最好的朋友上床，他說正常人不會這樣。他還認為我會聽不見是在逃避現實。」私生活的混亂作為「異態」的證據，先是說明了男性訂定「女性特質」優劣的結構

²³⁸ 陳雪，《惡魔的女兒》，頁 14。

法則，以羅列貞女與淫女等價值標準確立自己的權威，而有趣的是，對淫女的排斥正來自於對淫女的懼怕，恐懼自身陽具價值被淫女不斷壓縮貶低而遭受到危機，更來自對黑暗大陸領土幅員佔地面積全然未知的恐懼。不過，當女人也陷入這樣的邏輯並以「有病」自稱時，女性的「自我賤斥」便產生了。除了如西蘇所言，那是一種恐懼內化的作用，即男人讓女人知道：「你是非洲，你就是黑色的。你的大陸是黑暗的，黑暗是危險的。你在黑暗中什麼也看不見。」²³⁹，於是，有病與無病的辯論呈現出女性被男性所定義的過程和掙扎。

此外，陳雪也試圖鬆動秩序和人倫關係。小說中多充斥著許多亂倫與失序的家庭關係，嚴重者涉及各種形式的亂倫模式，如子戀母、女戀母、母戀子、母戀女、父戀女或兄妹亂倫等，而其他則是看似和諧的家庭關係中背後早已失序、滄桑而複雜的個人故事/心事。《無人知曉的我》中的〈兒子〉一篇便最直接處理母子相戀的小說，小說主角無法以正常的情緒悅納愛情，也時常被惡夢所驚擾，全是因為與母親愛戀關係的受阻與斷裂所致。但是這對母子終於在那個阻擋兩者關係的人，即母親的丈夫、兒子的爸爸去世之後，相當激烈地結合了，兒子回到母體的慾望最後戰勝了所有的社會與個人恐懼。或如《惡女書》中〈尋找天使遺失的翅膀〉，女主角草草成長過程中與母親保持著疏離的關係，但卻在母親死後，幻覺式地與母親的化身結合與戀愛，便透過書寫和做愛喚回對母親的感情。陳雪小說中出現大量對母親的依戀與沉溺，但那種愛戀方式卻相生著怨恨。這些兒子或女兒都曾經痛苦地斥恨過自己的母親，如同克里絲多娃談認為這種賤斥(abjection)是始自主體對於母親的抗拒，因為若不離開母體，主體也不會發生。但小說的結局卻往往是回到母親的身體之中，在對母親的強烈的愛大於對象徵秩序的服從之後，小說人物會以回歸母體作為依歸。但這種依歸對於象徵秩序的邏輯而言，是可怕、噁心的罪孽。以自願性的家庭亂倫情感而言，陳雪讓故事中的人物遭遇了相當嚴厲的自我賤斥過程，但值得注意的，陳雪筆下的人物並非是責

²³⁹ 西蘇，〈美杜莎的笑聲〉，頁 191。

備悖亂愛情發生，反倒是在一種對過去的依戀中賤斥自身在現存關係中的無能與頹敗。他的「有罪」是發生在現在，在看似比較正常的同輩戀人關係中，永遠是個逃亡和游牧者；但在看待那被世人視為「有罪」的亂倫關係中，卻往往是深情不悔。以《夢遊 1994》中的〈色情天使〉為例，一對相戀的兄妹，哥哥自覺有罪，但妹妹卻依然挑逗著哥哥並且想問哥哥：「我想問他，為什麼是罪惡呢？我說不出話來，突然間彎下腰來伏在他腿上，含住他的陰莖，使勁地吸吮，像從前他吸吮我的舌頭那樣……真的好美啊！哥哥，怎麼會有罪呢？」陳雪不斷地讓家庭成員排列組合般地發生戀愛，雖然一再挑戰了家庭結構位置，但在有罪與無罪之間，小說人物各各擺盪不清，長久地陷在無解的情緒困境裡。

而另一種錯亂辯論則是關於事物的乾淨純粹性。在陳雪的小說中，經血常被小說人物所愛寵著，以〈色情天使〉為例，一個叫小蠻的男人是無法想像地酷愛著主角的經血，所以他們總是在主角經期來時做愛。被視為不潔的事物在小說中成為愛的象徵，因為男子幼時曾在爸爸臨死前的血泊裡摔倒，嘴上沾了父親的血液，因此嗅聞血液的味道成為他「血淚交融」的愛戀方式。或如在《愛上爵士樂女孩》中的〈紅鬍子〉一篇，首句便滌清了月經的不潔性：「直到昨天晚上我才明白，月經不但不髒，而且還可以吃。」²⁴⁰ 女人阿妙在經期時女友像吃冰淇淋一樣舔食阿妙的經血，也說：「我愛你身體裡每滴流動的液體」陳雪在小說中讓經血脫離了被污名化的命運，甚至成為愛的象徵。本是不乾淨、被賤斥的骯髒物，因而重返到光明界。但是，陳雪小說中並非只將意義翻轉如此簡單的途徑而已，小說中也常出現的是自我在乾淨與不乾淨之間的無限掙扎與反覆掃除。

在《無人知曉的我》中，〈髒東西〉和〈乾淨〉兩篇分別從太太與丈夫的角度，書寫秩序潔癖與個體我間的角力關係。以〈髒東西〉為例，小說主角李美雲一生圖的就是個乾淨。她總是維持著一種不容出錯的秩序，控制著身體的每一個

²⁴⁰ 陳雪，《愛上爵士樂女孩》，頁 17。

部分，連洗澡的順序、清潔身體的程度都經過自我標準化。但這些潔癖只是表象，可能是爲了掩蓋內心幽密而且巨大的秘密或經驗所致，這些壓抑掉的秘密往往會在秩序的縫隙間流洩回來。對李美雲而言，那個壓抑下來的秘密可能是她的同性初戀的挫敗經驗。這些記憶變成她常常想要嘔吐或是排泄出來的骯髒物，而且是她少數無法控制的行爲，也因此她只不斷以「更年期」的理由來說服自己。如果對照小說中李美雲母親排泄物失禁的挫敗，骯髒物被人發現，最後只好以死了結的激烈心態，李美雲心中那個自我賤斥的秘密其實也讓她極度痛苦，如同失禁的屎尿，可能會毀了她辛苦打造出來的秩序生活。而〈乾淨〉一文則反面從丈夫江正宇也是一個賤斥自我的人，到小說的結尾我們才看見他原來求的是成爲妻子心中乾淨的男人。但他始終反向操作，從與不同的女人做愛的過程中，去找回在妻子嫌他髒的眼中逐漸潰敗的自尊。他很想證明給妻子說：「我沒病，我很乾淨」，但他又想要告誡妻子：「李美雲你知道嗎，保持乾淨是一種罪」。在求乾淨但卻始終不乾淨的命運中，兩者都找不到出路與盡頭。

在這些失序的文字中，陳雪其實相當努力地在締造一種不同於常規的秩序，這些失序的秩序對於陳雪而言，遠比原本的秩序更美麗。克莉斯多娃曾延續佛洛伊德的想法，界定亂倫爲人類恐懼結構中最深者，同樣的，糞便和經血所被賦予的不潔意涵一樣恐懼了人類社會。不管是亂倫、糞便還是經血，其實都涉及「母性」特質。從對這些深層恐懼所產生的各種「禁忌」得知，在主宰人類社會秩序之前，必然要將對母性深層的恐懼排除，而將那些物質視之爲汙穢(filth)之物，即爲抵制的一種方式。陳雪挑戰的，便是這層恐懼，而她所剝除的，也是那些髒污的罪名。

3-2-3 卑賤體的時間系統：遺忘與轟雷

相較於《惡魔的女兒》裡曝曬傷痕的亭亭，陳雪在《陳春天》裡則繼續複寫

著同樣的傷害，但場景拉出了診療室之外，陳春天的日常生活與成長記憶成爲書寫的主軸。在《惡魔的女兒》中被放在顯微鏡、探照燈下仔細檢查、治療的傷口，在《陳春天》中已經被隱蓋在一件又一件應接不暇的瑣事之中。所有傷痕的來源並不被檢視，相反的，徵狀對日常生活的干擾入了鏡。惡魔的女兒，在這裡成爲瘋子的女兒，陳春天日日夜夜都在和瀕臨瘋狂的家族基因搏鬥。

瘋子的出現在文學表現上常有其象徵性。魯迅《狂人日記》中的狂人，那種控訴封閉迂腐時代之聲的先知形象，本帶有比理性更理性的現代性超越精神。或如西方的薩德，儘管書寫著污穢、情色、極端病態的瘋癲，但在阿多諾²⁴¹、紀傑克²⁴²等人看來，亦有其精準的理性算計基礎。換言之，男性作家所刻劃的瘋子形象，多有一種崇高的或抵抗的內在意識。但女人書寫的瘋子是否真是這麼回事？以陳雪筆下的陳春天爲例，她所同情的是各種被鄙視的瘋子，但是她最懼怕也是成爲一個瘋子。《陳春天》的第一章〈肖仔〉，便出現了各式各樣的鄉野瘋子群像，其中也包括了她的母親。這裡的瘋子或許有幻聽、幻視的錯覺、但卻沒有先知的能力以及理性計算的反叛智商，甚至有些人根本就沒有瘋，他們只是「異常」²⁴³，但很自然的，這些人原本的名字就通通被取消了，只換上了「肖仔」兩個字，並開始遭受無理、殘忍的對待。這是常人對異常的畏懼，如同對黑暗大陸的恐懼。

伊瑞葛萊解釋歇斯底里症是：「以癱瘓的姿態機能模式發言，述說出不可能且遭到禁制的故事……述說出『無法對自身說出或言及自身』的病徵」²⁴⁴陳春天

²⁴¹詳見《啓蒙的辯證法》一書附論二：〈朱莉埃特或啓蒙與道德〉，收錄在霍克海默、阿道爾諾，《啓蒙的辯證法》。

²⁴²詳見紀傑克(齊澤克)，〈康德同(或反)薩德〉，《實在界的面龐》

²⁴³「當時她在村莊裡隨處可見的，那些面目模糊、沒有名字的肖仔，其實是一群或者身心患有殘疾的，或者是因爲某種損傷而失去清明神智的，又或是無故地中斷了社會網路而從此被放逐的(失業、離婚、喪偶、喪子)，甚或只是因爲帶著某種村民因迷信而覺得不祥的疾病(兔唇、長短腳、十一指、歪嘴斜目，而她的阿惠堂姊其實是智能不足而並非精神失常)，或不合禮俗的身分(私生子、拖油瓶、蕩婦、無能生育的女人、來路不明的逃亡者)，以及真正飽受各種精神疾病所苦的病人(躁鬱症、憂鬱症、精神分裂症、妄想症、恐慌症、創傷後壓力症候群)如此種種」。見陳雪，《陳春天》，頁 39。

²⁴⁴ 依瑞葛萊，《此性非一》，頁 179。

母親不能大聲控訴喪失兒子陳夏天悲痛的禁忌經歷中，便可看見在傳統的家族親戚間說出「禁忌故事」的代價：無法以正常的語序溝通，最後只能用瘋子使用的癱瘓語句來表達，但這樣的結果是被送入瘋人院，再不然就是徹底的沉默。以至於陳春天一直都不知道家裡曾經有過個短暫的弟弟。此外，肖仔們的時間感知亦脫離了常人的線性時間系統，在一種外人難以理解的循環時間系統裡求生存。還瘋著的，將自己封閉在永恆的時間系統裡，日復一日重複同樣的事，比如像陳春天小時候每天上下學在鐵道旁遇到的那個短髮瘋女人，因為兒子被火車撞死了而崩潰，因此天天都守在鐵道旁尋覓著兒子最後的那塊頭蓋骨，時間永恆停留在案發當天。或者是「肖義仔」，他的症頭是有季節性的，只有春冬兩季不會發作，也就是說，一年到頭有半數的時間他和正常人沒什麼兩樣。因此他的時間則跟著四季更迭、無限循環。已經不瘋的，如陳春天的母親則一邊走在「線性時間」的鋼索上，若受到什麼刺激隨時都會在鋼索上翻起記憶的循環跟斗，陳春天用以形容自己母親的話：「或者說，一種比較安靜的瘋狂」。至於還沒瘋但隨時都瀕臨瘋狂的陳春天，在小說中更像是奔跑在直線上不斷玩著滾鐵圈遊戲的小孩，在順流般的探病敘事中，陳春天不斷插入記迴旋繞圈的過往記憶。如果克莉斯多娃說「婦女的時間」是循環的，那麼瘋子的時間呢？女瘋子的時間呢？

克莉斯多娃認為「時間」一直是屬於男性的，而女人則多用「空間」來加以命名，這樣的分類和社會歷史結構有著密切的關係。因此，克莉斯多娃拓出的「婦女時間」概念改寫了某些長期以來堅固的分類準則。她認為「重複」和「永恆」是婦女時間的兩個面向。「重複」的概念是：「週期、妊娠這些與自然的節律的重複出現，這種自然節律提出一種時間、其一成不變可能令人吃驚，不過，它的規律性及其與被體驗為外在於主觀的時間、宇宙時間的統一，帶來令人暈眩的幻覺和不可名狀的快感。」而「永恆」則是「不可分裂、無可逃避，與線性時間幾乎毫無關聯，以至時間一詞根本不合：這種時間像想像空間那樣廣闊無邊、不可置

限」²⁴⁵這種時間概念，雖然被視為女性主體所擁有的時間觀，然而，並非「專有」。當「循環時間」是拿來和「線性時間」的概念相對比較而來的，即與「線性時間」中的文明性和強制性作區分的時候，那麼不只是「婦女的時間」是需要被隔出來說明的，「瘋子的時間」也無法用文明的、理性的直線方向進行理解。

如前所述，《陳春天》裡的瘋子的生活形式是以「重複」或「永恆」的循環時間運行的。那麼對於陳春天本身而言，她的時間是如何變形的呢？因為弟弟車禍入院，陳春天必須每日按照線性時間的精準規劃到院照顧，但是由於對親人的疏離感作祟，每當她接觸到長時間未見的親人之際，她又掉落循環時間的迴旋之中。小說中，在病院空間中所發生的事情與記憶中不斷流動的空間記憶相互交錯。²⁴⁶但是，她的時間並沒有那麼單純，原本應該順暢的循環時間裡，常出現斷裂或暫時停格的延遲表現，《惡魔的女兒》中被父親性侵的事實仍然衍生至這部作品中，那巨大的、不能言說的創傷依然存在，以不斷干擾陳春天主體所運行的時間來證明它的傷害力有多大。即使陳春天相較於《惡魔的女兒》的亭亭，看起來更朝氣蓬勃，好像比較沒有事的樣子，但或許是寫作策略的差異所致，《惡魔的女兒》直要讀者逼視割裂創傷的現場，殘不忍睹的血腥味讓人不忍卒讀，而《陳春天》裡，我們只看見一個神經兮兮、不斷在喃喃自語的女子，在兩種時間系統（線性及循環）中跑來跑去，不得安寧。但是，她的時間卻是劇烈變形的，「夢魘式的暫停」和「失眠式的拉長」作用一起扭曲了時間的狀態。

有時是全然的黑暗，彷彿被丟進一個又深又黑的洞穴裡，逐漸地把洞中的空氣吸乾，兩旁的石塊岩壁逐漸地緊縮，要把夾在其中的陳春天輾碎，那樣地黑暗而逐漸無法呼吸，那時候她什麼都看不見，睜開了眼睛也是黑暗的，失去作用的身體及感官，只能任憑那越來越強烈的壓力將她擠扁，那

²⁴⁵ 克莉斯多娃，〈婦女的時間〉，頁 350。

²⁴⁶ 可參考《陳春天》一書目錄，章節編排如下：「第一章，肖仔、第二章，病院(一)、第三章，幸福、第四章，病院(二)、第五章，夜市、第六章，病院(三)、第七章，眠夢、第八章，病院(四)、第九章，秘密、第十章，病院(五)、第十一章，出院、第十二章，時間、第十三章，鐘擺」從中可發現，現在時間所處的空間「病院」和過去時間所發生的事，是互相交織的。

痛苦非常真實，即使過去之後仍會殘留在她身上很長時間。²⁴⁷

當夢魘開始侵入陳春天生活之後，雖然外面的時間仍然快速地運轉，比如當她像木頭一樣被凝固的時候，她仍然聽見樓下爸爸媽媽的交談，世界還是正常地運轉，但此時，她的時間卻因為夢魘而幾乎停擺了。那是一種和世界秩序完全斷裂的恐怖經歷。如果斷裂之後，陳春天擁有選擇自己生活模式的權利，那也還好，壞就壞在陳春天被世界切斷之後，還要被抽空，還要「被打進黑暗的那一邊」，可以想像其處境之孤立無援。在靜止的時間裡等待，也像是在空氣逐漸被抽掉的密閉空間裡等待，迎接而來的可能就是死亡。而陳雪小說中那些瘋癲心理的時間，就像克莉斯多娃提到卑賤體的時間體系相同的，也是雙重性的：即遺忘和轟雷。²⁴⁸遺忘指的是永恆的遮蔽，而轟雷則是揭露時的崩裂。遺忘與轟雷構成瘋狂敘事者與正常秩序不斷地決裂，永無妥協之日。陳盈岑在師大國文系碩士論文〈陳雪小說中的邊緣書寫研究〉談到邊緣心靈的書寫策略時曾²⁴⁹提出：「陳雪以夢魘幻境來拒絕抵抗現實脈絡」的論點，但實際上「夢魘」本身雖然有切斷與現實時間聯繫的作用，但我們從陳春天、亭亭的敘事中，感到的並非「抵抗」的姿態，相反的，她們是痛苦萬分的。如果能睡得安穩，對她們而言是天大的恩賜。如同陳雪小說中不斷出現的「瘋子」、「肖仔」形象，並不是以先知、戰士般世人皆醉我獨醒的姿態出現，瘋子的姿態乃是因為語言系統的癱瘓，不得不的選擇，乃是最畸形也最焦急的溝通方式。

小說中時間的另一種變形是失眠狀態的拉長法，關於失眠的慘狀在《惡魔的女兒》中已經出現過了，也是因為失眠使然，所以亭亭不得不去掛精神科病號。

²⁴⁷ 陳雪，《陳春天》，頁 155。

²⁴⁸ 克莉斯多娃解釋卑賤體的時間系統，用「遺忘」和「轟雷」兩詞來形容之。「卑賤體事實上是那片永遠將要重新憶起的忘鄉」，「曾經是乾淨的，而今變得骯髒；昔日急切尋求的，現在立刻被驅逐出境；曾經引人癡狂的，如今落得卑劣不堪。然而，當被遺忘的過往驀地重現，它將以迅雷閃電之勢造成一種壓縮運作，如同正負兩極突然相遇，而在轟轟雷聲中猛然釋放它的能量」

²⁴⁹ 陳盈岑，〈陳雪小說中的邊緣書寫研究〉第四章第二節標題即是「以夢魘幻境抵抗現實脈絡」。

失眠將時間拉長成無法辨識的形狀，在那些不眠的時間裡，她必然遭受混亂思緒的攻擊。但在《陳春天》裡，她開始服藥睡覺，陳雪將藥袋上的安眠藥明細騰寫在小說中²⁵⁰，作為一種直接再現的戲劇效果，就像將瘋子「病例化」一樣，作為一種昭示，這是「有病」的最好證據。想進一步討論的是，「有病」對於女性精神變異者的本身，是一種污名化的控訴？還是使之鬆一口氣的拯救？從前述女性主義理論的脈絡看來，「有病」可能是對黑暗大陸的一種漠視，但是對於深陷在變異苦痛之中的人，只能在自我質疑與變形的時間中被扭曲折磨，但在被宣判「有病」並接受治療以後，等於向象徵契約的理性社會靠攏了，這靠攏有時對於長期接受折磨的人來說，不見得就是一種投降，反而是一個重生的機會，是遠離瘋狂的開始。想強調的是，性別政治的戰鬥性固然是女性主義者必備的姿態，但是其中的盲點也不得不重新省視，在經歷獻祭中固然犧牲了不少女性，但若以黑暗大陸邊緣姿態自居並不斷以肉身來碰撞象徵契約，也是會犧牲不少女性的。因此，陳雪小說中不斷出現的矛盾辯證可以看出其中的混亂，有時候我們聽見她一直強調自己是「有病的」，有時候又急於澄清，「我沒瘋不要帶走我」。這些敘事張開了文學作品的張力和感染力，但同時也增加了評論的兩難。

3-3 愛與瘋狂的反覆練習

據《附魔者》的書皮廣告上寫著：二〇〇九年，陳雪進入圓熟期最重要長篇小說煉魂之作。這不是一個過譽之詞，《附魔者》果真為讀者、也為陳雪自己重新整理了過往尚未整合的想法與故事，還魂般地將讀者已經熟悉的情節與人物以更成熟、更能說服人的框架重寫之。從前的幾本小說，已將自我對話的過程磨練到相當精緻，到了《附魔者》，呈現的是多方人物心理的運行軌跡，「事件」與「單一主體」間的關係被擴大成「事件」跟「多方個體」、和「多方個體」與「多方

²⁵⁰ 可參見陳雪，《陳春天》，頁44。如：「EURODIN 攸樂丁錠 2公絲 外形：白色，原扁形，直徑：7mm 用藥須知：須避免駕車或操作重機械，請勿與酒精併服 作用：安眠 主要副作用：警覺性及動作協調能力降低等。」

個體」之間的關係。這些關係的擴大即形成了所謂的「社會」，但陳雪就此打住，她並非浮光掠影地淺寫社會的影像，而是細膩地著手理清那幾個人、那一些事所構成的風(瘋)暴，我們看見陳雪用力感受每個人痛苦的努力。

延續前述時間體系的變形，記憶的遺忘和拾回，是故事主角對過去時間的處理反應，當過往時光存在著某個致命而不可告人的創傷，忽然想起時產生的「轟雷」效應即可瞬間破壞現在時間下的和諧關係，在一個卑賤體意識到卑賤體系的形成初始後，在自述與告解的同時，竟可以拉下更多的人成為卑賤體，宛如病毒與疾病的感染。從原初一人的精神創傷，發展而出的集體瘋狂感染，足以看見小說相當緊張的敘事張力。有趣而諷刺的是，互相感染者，非耳鼻口之間的飛沫或接處感染，他們往往是因為互「愛」的關係而染上失序與瘋癲的疾病，越是痛苦，越是快樂。雖然痛感與快感相生的情感可用相當多精神分析式的文化理論來剖析²⁵¹，如同狂歡與屠殺之間密不可分的血腥情緒。然而，陳雪在這裡表現的，卻是更微觀而專注地討論人與人之間、在濃烈相愛的情感當中，那種「珍惜」與「虐殺」之間的矛盾和變態性。從父親到琇琇，從琇琇到阿鷹、阿豹或阿雁、從阿鷹到淑娟……。一開始「不可以做」的事情，因為愛而做了，因為做了傷害也就開始了。這好像應證了所有人都知道的愛情法則，就如同眾女人對阿鷹說的話：「你不懂得愛情必然會帶來的嫉妒、占有、瘋狂，僅能屬於我而不能屬於其他人。」

²⁵¹ 例如將瘋狂中的理性推論到極致的紀傑克(Žižek)，他延伸了阿多諾的想法，並融入拉岡(Lacan)對：「康德同薩德」(即薩德為康德倫理學的真理)此類觀點的意見。拉岡雖然贊同阿多諾對於「薩德與康德相同，具有理性控制的慾望」的想法，但是拉岡更感興趣的是康德如何相同於薩德？康德認為主體的能動力量被「超我」所把持，主體等於被超我所虐待，而因此喪失了能動性。但在主體無能為力之時，正好滿足人類虐待狂般的喜悅。這和薩德之間有某種同質性。但拉岡更進一步地認為康德的理論中具有「倫理激情」的概念，而這正是薩德魔鬼的智慧所調理出來的思維。拉岡的看法是：「如果性慾的滿足涉及即使最基本的「自我主義」利益的中止，如果這種滿足顯然超越了快樂原則，那麼，儘管所有的表象都是相反的，我們也是在面對一個倫理行為，因而他的情慾「嚴格來說也是倫理性的」。這指的是當通過「倒置」，使慾望自身等同於康德式的倫理行為標準，因此將「慾望」和「道德義務」結合在一起的時候，「倫理激情」便產生了。這樣的結果是，痛苦和快感是共生的。康德「把痛苦視為唯一超驗的感傷並賦予他特權」，而薩德「把痛苦視為獲得性快感的特殊方式」，因此，「痛快」(jouissance)感才是最核心也最潛在的動力，其他則是表象。

身具「魔女的條件」的主角琇琇，在與男人練習做愛的過程中，由殘弱的受傷者慢慢成為羽翼豐厚的魔獸：

她都知道接下來會是什麼了，熟知身體的每個感受，知道如何使之加強，該在何處停止，她知道自己能夠給對方帶來何等刺激，知道他笨拙的動作底下是多麼莽撞強烈的熱情，知道自己正操縱著一個人的愛慾喜樂，甚至尊嚴，曾經因裸著身體而感到羞恥的自己，如今她能用一個動作與表情決定另一個人下半生看待自己的方式。²⁵³

她讓每個愛她的人都感受到自己的殘缺和不完整，她因為自己感覺畏罪而讓所有愛她的人也活在罪惡感裡，因為能細膩地感覺到人們情感中稍微動搖的縫隙，而這些裂縫都會逐漸地被更多笨拙的補救而變得越來越大。到最後情人真的也變成惡魔了，阿鷹和自己的妹妹搞上了；阿雁溺死了寫作的琇琇最重要的電腦；阿豹疑心病發軟禁了琇琇。一個療癒父親貪婪病症的童體，如何被罪惡的福馬林泡得腫脹，然後變成女靈，讓所有的人發病，《附魔者》大概是這麼回事，練習愛，毀掉愛。

但這樣的瘋狂效應的形成卻依賴著一種傷痕製造的重覆與模仿性。在拉岡著名的文章〈關於《被竊的信》研討會〉，談到了「重複的機制」(Wiederholungszwang)的原則。拉岡以愛倫·坡(Edgar Allan Poe)的小說《被竊的信》中第二個場景對第一個原初場景的重演和模仿為觀察點，看見這個重演的意義。原初場景中，「國王-王后-大臣」三者的關係在第二場景中被「警察-大臣-偵探」所取代。國王和

²⁵² 陳雪，《附魔者》，頁9。

²⁵³ 陳雪，《附魔者》，頁78、79。

警察都屬於什麼都沒有看見的，第二個主體，王后和大臣則是屬於看見了第一個主體什麼都沒看見，甚至看見第一個主體渾然不知、或根本找不到他所隱藏的東西。第三個主體，大臣和偵探，則是一開始就看第二個主題隱藏的東西，而且輕而易舉地拿走那個東西。在這個過程中，那封重要的信，他的路徑是被延長的，或者說是，那是一封被待領的信，但對於暫時擁有那封信的人，他就擁有了權力，掌握了能夠控制他人的力量。而這樣的三角關係，是自動性地重複著的。在《附魔者》中，琇琇受到可怕而難以重述的創傷經驗，但是她卻嘗試用語言將這樣的秘密告知他人，知道這個祕密的人反而被這樣冷靜的語言感到其不可想像的傷害性並產生無盡的憐憫，而敘述者則得以在這樣的憐憫之愛中予取予求，她變相地擁有了權力。這樣的關係不斷地延續下去，如同美國心理學家卡普曼(Stephen Karpman)提出的「卡普曼戲劇三角形」(Karpman drama triangle)，迫害者(persecutor)、拯救者(rescuer)和受害者(victim)的關係會產生反轉。原本是受害者的琇琇，成爲一個愛情的迫害者，同樣的，拯救者則成爲受害者，他的原初人際關係和生活都受到嚴重的失序和破壞。

如同愛·倫坡小說中「信」的權力，「敘述」在小說中也成爲另一種權力，讓「重複衝動」得到機會施展。因此，創傷感染的媒介，乃是告解、敘說、秘密分享等行爲。克莉斯多娃談到「罪愆」時，曾賦予它「美的條件」的解釋。《附魔者》中，琇琇的非罪之罪，果然成爲讓他人愛她、保護她的條件。但是克莉斯多娃更說到「告解」的作用：「罪愆藉著目的公設，而得以被內化至論述當中。」²⁵⁴「因著話語，過錯有機會獲得幸福」²⁵⁵且運用了在伊隆諾放逐自我的伊底帕斯爲例，說明他透過了「述說」與「告解」讓卑賤改變他的命運，而無須剷去他的雙眼：

²⁵⁴克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 164。

²⁵⁵同上註，頁 165。

我們依然可以大膽地睜開雙眼，只要承認自己因著象徵界、因著言語的緣故，早已在衰亡中。在言語——而非在他者、亦非在異性——之內，訴說著眼瞎、傷痕及根本性的不完滿，而這份不完滿則制約著能指鍊的無盡探尋。若能聽見這意味，就等於享有雙重性(卑賤/神聖)的真理。兩條大道自此開展：昇華與變態。²⁵⁶

因為傷痕的分享，阿鷹異常激烈地墜入與琇琇的身體遊戲之中；同樣，當琇琇知道阿豹也正沾到秘密的腥味而來時，琇琇讓自己生存下來的方式也是將阿豹拖進秘密之中。在敘述的同時，琇琇或許因為得到距離而昇華(像是在說別人的故事一樣輕鬆)，那是那段急促的敘述卻也是一個將他人一起拖入傷痕的變態手段：她要奪去他的心智、要盜走他的心，要在一夜之間泯滅他的良知，要在此時使他陷入魔境，她必須回到那現場。²⁵⁷諷刺的是，不只琇琇，阿鷹也學會了敘述的力量，他和琇琇的妹妹珍珍敘述他心中對情感的不安，而後珍珍從聆聽敘述中跌落愛情風暴。故事更安排「敘述」功用的深化：要離開或切斷一段關係的時候，仍必須靠「敘述」的力量，如每次阿鷹都把陳述琇琇的創傷做為一個將琇琇移交他人照顧的手續，把創傷感染給他人，自己就能免除傷痛。

「敘述」的手段，很接近於寫作了。利用「書寫」與「陳述」將自身的邊緣症移轉為社會的關係，所陳述的不是符合象徵契約的社會結構，而是指向那個「至高他者」、讓人恐懼的「母親」、或是「那個屬於己身體最古老邊界的超語言」。²⁵⁸這些混沌不安的地域，或許已經超過最原初的創傷，而是比小說中那「父之罪」的創傷更巨大的荒蕪與缺乏。用克里斯多娃的語言來解釋，便是類同於宗教中的「玷污儀式」，一種圍繞著玷汙(defilement)、特別是與糞便和經血有關的變體而建立的儀式，相反於「淨化儀式」，不再「強調(父性)律法，而是透過能指秩序

²⁵⁶ 克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 112。

²⁵⁷ 陳雪，《附魔者》，頁 122。

²⁵⁸ 克莉斯多娃，《恐怖的力量》，頁 93。

的本身突顯(母性)權威」。其實，更廣義的說，所有的書寫都是一種「次級儀式」。寫下愛的發瘋練習，是一場與罪惡混亂重新協商的儀式，儀式的本身充滿魅惑的力量，見者有份。

3-4 小結：重看施虐—受虐的倫理

從克莉斯多娃在《恐怖的權力》中提出的卑賤體視角觀看陳雪的小說，可以幫助我們從精神結構的層次了解陳雪小說敘事的複雜度，回盪在含蓄與反含蓄的兩端，陳雪文學創作表達出真實社會中人們面對生活現實的各種衝突心境，這些錯亂辯證的痕跡，將人與人間的關係與情感表現用更裸露的精神敘事做為一種社會再現的方式。雖然解嚴後的文化團體中重視的是早期陳雪的創作之政治性，因而可能忽視了她創作中更多珍貴的掙扎與迷亂，然而，藉由精神分析論述方法的閱讀，或許能給予陳雪創作一些更「人性」的詮釋。

從一本又一本延續雷同主題的小說中，呈現出陳雪在各種人際關係中心境的漸趨成熟與轉變的軌跡，而身為讀者的我們似乎也跟著她，盡力地理解著人與人相處的關係中犯下的傷害，並且安撫那些曾經讓傷害不斷擴大的荒謬局面和悲劇故事。更重要的是，書寫的告解，或許在治療作者個人的同時，也不禁讓讀者開始「溫習」或「預期」著情感的創傷，使得陳雪筆下一系列緊張、焦慮、逃亡、猜疑的瘋狂形象，接近於愛情的本命。於是，愛的瘋狂練習，從個人私密的情緒修行，成為女性集體命運的反思，甚或直指社會精神的整體病徵。陳雪在《天橋上的孩子》跋裡曾寫下：

我相信在無數個虛構的版本中，總有一個或數個是我遺失的，或貼近我所

遺失，愛是接近並且一一加以檢驗最好的方式。²⁵⁹

瘋狂的練習在小說中到處可見，但是陳雪又告訴我們：溫柔，原來也是需要練習的。關於愛的練習在陳雪書寫《附魔者》的過程中，或許已得到了某種程度的實踐。陳雪不斷重複的故事結構，除了讓原初創傷的呈現更具體之外，從小說敘述中我們卻看見創傷被複雜化、被放大化，最後卻成為讓每個人都掉入瘋狂深淵的困局。但陳雪在《附魔者》中，她卻試圖進入各個角色的精神當中，敘述者(narrator)不斷在小說中切換，從前讀者感受到的往往只是女兒或女性的痛苦，但在這部新的小說裏，陳雪讓所有角色都具有爭論與說話的權力，她重新省思了受害者如何因為缺失、痛苦而將他人也拉入火煉場的心理現象，讓讀者與評論者都必須重新看待傷痕效應與瘋狂敘事可能有的傷害性，同時，我們也看見陳雪對那些被創傷掃到的各個角色致意的努力。文學創作裡弱勢、悲傷的敘述語氣，其實都可能擁有強大的力量，足以摧毀強硬的外在現實，對應至台灣當代的社會現實，以受害者姿態發聲擁獲權力，並重新複製施害的步驟讓創傷效應化、感染化的模式來迴轉受害與施害角色關係，是否就真的能將創傷平息？抑或只是指向更混亂、更無法控制的折磨煉獄？

²⁵⁹ 陳雪，《橋上的孩子》，頁 198。

第五章 結論：讓瘋狂自己說話

我在讀他的近作《餘生》、《鬼兒與阿妖》
時卻可以看見那文字如水流瀑布般快意奔
馳在紙頁上，而隨著文字的流動發出極好
聽的音韻，也許這是個人喜好的問題吧！

(陳雪，〈文字的煉金術師〉)

他們說我瘋了，我說他們瘋了，該死的，
他們人數比我多。(Nathanie Lee 那撒尼
爾，李)

傅柯曾說：「讓瘋狂為自己說話。」瘋狂者要如何自己說話呢？乖誕不羈的語言、亂七八糟毫無章法的語言，如何成為語言系統，進而與他人產生溝通的意義呢？然而，從許多的文學作品裡，我們看見了瘋狂的痕跡，文字紀錄下來了創作者經歷掙扎的精神狀態、也再現了瀕臨瘋癲時語言的各種變異模式，將語言的彈性錘煉至不可思議的程度。瘋狂的語言，如瀑布般一瀉而下，自有其難以言說的境界。

本論文處理了台灣解嚴後的兩位作家，舞鶴與陳雪的瘋狂敘事，分析兩人的小說創作中瘋狂的諸多面向。從前述的討論中，我們發現舞鶴與陳雪雖然有許多差異，例如在文壇上是前輩與晚輩的關係，在性別上也有差異(儘管他們兩人都

愛女人)，甚至，他們關心的創作主題也有所不同(除了對性的描寫皆有濃厚的興趣之外)，但是，他們兩人的創作不僅含藏著許多瘋癲形象，在文字表現上也皆有豐富的瘋狂意識。這些精神敘事，和解嚴後理性的文化團體間產生了互動關係，瘋狂在解讀上因而具備了各種不同的政治意義，但是，本研究除了分析出兩位創作者與不同文化團體間被拉攏的意義性，也嘗試跳脫出「反抗性」的修辭分析，試圖讓瘋狂文本走出被政治意義化的命運，並且重新從精神分析文學理論的角度中，看見這些珍貴文本的文學性。

舞鶴，以其關心台灣社會的知識份子身分自居，雖然大隱於市中，但卻藉由小說創作表現出他對於台灣社會中不同族群、不同議題的關心，不過，他獨異的語言特色，卻又將他隔絕於理體中心的了解之外。藉由瘋狂敘事的研究範疇，筆者試圖從早期現代主義的作家中看見瘋狂與理性間保持若即若離的敘述模式與舞鶴小說寫作的一貫之處。甚至，舞鶴創作的理性脈絡，也可在早期新文學發展時啓蒙和抒情交融的敘述傳統中被尋獲。因此，讓瘋狂自己說話，瘋狂敘事中的衝突與矛盾便不該存而不論，早期舞鶴作品，如《悲傷》之屬，便充滿了對外在體制的排斥與自我內在體制的迷狂，他將自己置於既廢又瘋的邊緣角色，寧願作為廁所管理人逐臭而活。由廢棄之道展演出來的，並非只是一種抗議，有時候更趨近耽溺於痛快感交織的心理監獄。而舞鶴語言除了擁有虐人也虐己的瘋狂性格之外，他時時將語言放在實驗的客體來操作之，再滲透入獨到的否定美學，營造出不可言說的恐怖感。舞鶴不只是說瘋狂，也讓瘋狂說自己。

然而，本研究更大的野心和目的也在於再次探看作家語言的瘋狂性，抑或，瘋狂作家的語言性。因此，在討論舞鶴小說中瘋狂與監禁的議題之外，特闢一節處理舞鶴的語言特色。然而，本研究並不依循傳統文字、修辭學的分類比較，因這樣一來不過是一個舞鶴小說修辭整理的報告書而已。因此，本研究更著重的是舞鶴小說中語言設計的意義性和其中可能含有的精神病癥。從敘事學理論中，看

見舞鶴小說設計在聚焦層面上的不一致(discrepancy)，尤其是「意識型態層」與「心理層」的參差，藉由兩種層面的參差不齊的敘事手法撐開了結構的張力。從這個出發點觀看舞鶴的小說，發現他所發明的小說文法，總是想盡辦法的，去鬆開慣有語言的習性，甚至將符號穩固的對立位置被打亂，而造成神聖義和卑賤義隨意調換語言趣味和互相參解的精神。更甚者，本研究亦發現舞鶴在創造字詞的過程中，也不自覺地展現了隱喻修辭的「創傷」，儘管舞鶴不斷用他腦中的私人辭庫來重新建構中文詞型，但是這些努力也是一種對缺失的客體進行不間斷的補償、再補償，甚至從日常語言中找尋各種替代詞彙去填補，但是有趣的是，舞鶴似乎也發現語言遊戲中的枉然性質，他揭露出枉然，同時也執著於枉然。

至於陳雪的瘋狂敘事，本研究考察了從早期的施叔青到解嚴後的陳雪女性瘋狂脈絡，發現女性瘋狂書寫已經有了很大的轉變。比如在創作手法上，從一個觀看者的觀察視角，變成了承受者的主觀視角；從一個敘事的客體，轉變成瘋狂的主體，不同的時代與成長背景差異，皆造就了他們相當差異的書寫風格。儘管如此，對瘋狂主題的濃厚迷戀卻依然和女性身分有關，如伊蓮·修華特(Elaine Showalter)所言：「瘋狂正是女藝術家在男人統治的文化中為實現其藝術性而付出的代價」，不管是悄悄地在現代主義的包裹下偷天換日，或利用極端的瘋婆形象大喊瘋癲萬歲，或是喃喃自語自甩巴掌式的瘋狂模式，都一而再再而三地豐富了女性瘋狂敘事的議題。陳雪在這樣的文化影響下，雖具備了瘋女人的傷害力，但更多時候像小女孩般畏縮而天真的敘述角度，再再都打亂也打散了女性瘋狂的反抗意識。我們看見陳雪反而自厭其惡、自毀其魔。從這樣的創作現象中，我們可以重新檢討的是，女性命運在這些年的改善程度是否仍有限？此外，更需要重新探究的是，在真實的體驗和理論的推衍之間，是否存在著一道鴻溝？逼迫著創作者以肉身為代價實踐之？西蘇在〈美杜莎的笑聲〉中曾說：

然而她們的脆弱中含有如此強大的力量；那是一種與她們無比的強度相等同

的脆弱性。幸虧她們沒有昇華，她們安然無恙，保存了精力。她們沒有忙於消塵無望的生命。²⁶⁰

不管是創傷與瘋狂之後，女性的強韌生命還是保留了下來。《惡魔的女兒》裡拒絕長大的亭亭，卻沒有拒絕活著，最後才有可能將那個受盡殘害的小女孩送到安全的地方，她也才能繼續長大。《陳春天》裡的陳春天對自己說：「謝謝你沒有半途逃走。」、「一個對生命絕望的人竟然可以救活另一個垂死之人，這其中一定有什麼特殊的道理只是她還沒想通？」或許她重新發現了自己的白色墨水²⁶¹，也或許是瀕臨瘋狂與死亡時，生命的力量也應然而生。

因此，在探討女性小說中的創傷與瘋狂時，並不能忽視歇斯底里裡所佔的強度與脆弱性。「強度」可能如伊瑞葛萊所言的「擬仿」態度，即「刻意突顯女性特質，亦即將屈從轉化為肯定的形式，再進而阻擋之……也就是說，必須向至仍忽視性別差異的智性領域要求建立關係。對女人來說，戲耍擬仿的作用，就是要讓她得以重新發現女人遭到論述所剝削的處境，但卻無須自限於受害位置。」²⁶²從黑暗大陸返回的女性，以全身塗抹黑色的漆妝作為一種偽裝，以便在論述市場裡佔到位置。但是，同樣的，我們也不能忘記其中的「脆弱性質」，尤其在陳雪《惡魔的女兒》和《陳春天》裡，受虐時女性為了自保而衍生的各種反應，無非也是一種迷障，煙霧彈般的將最傷痛的那一刻模糊化，也使自我堅強化。女體內部所運行的錯亂時間，便是一種脆弱而無奈的外在徵狀，陳春天曾說：「所有的時間都是錯的時間。」所有的強悍也可能只是故作堅強。

陳雪於二〇〇〇年於花蓮曾訪談過舞鶴，回來寫出一篇簡短的訪問散文〈文字

²⁶⁰ 西蘇，〈美杜莎的笑聲〉，頁 201。

²⁶¹ 西蘇：「婦女卻從未真正脫離『母親』的身分(我指的是在她的角色作用之外，不是作為稱呼而是作為品格和才能之源的(母親))。在她的內心至少總有一點那善良母親的乳汁。她是用白色墨汁寫作的。婦女之為婦女，在婦女身上一直保留著那種產生別人同時產自別人的力量。」

²⁶² 可參見露西·伊瑞葛萊，〈論述權威及女性特質的屈從地位〉，《此性非一》，頁 98。

的煉金術師》，文中曾打趣地談到：「若他真是個同性戀又是個原住民且患有精神分裂症還真是令我心生嚮往，我可以把他列入我願意交往的男人名單裡」²⁶³這兩個瘋瘋癲癲的文壇雙寶，因緣際會地在花蓮見面，從陳雪的文字中，看見她對舞鶴的尊敬和喜愛。從旁人觀之，卻可見其同質之處，他們同樣能以具有藝術性的文字能力不避諱地描寫心靈的流動，也能不禁忌地挑戰語言、規範或是倫常，同時，他們願意將書寫的視野角度企及庶民現實，不否認己身的庶民身分，再現出不屬於任何立場的，卻充分具備作者個人性的「現實」體悟。最重要的是，如果寫作是一種敘述，他們肯定把這種敘述方式視為最重要的表達，是一冊又一冊內在精神與現實的應答紀錄。

但是，在解嚴後的瘋狂敘事系譜上，兩人的表現卻也顯現出許多的異質性，一前一後、一男一女地將瘋狂敘事帶往更多元與豐富的面向，也因此，從研究成果看來，瘋狂敘事的論述，性別視角乃是相當重要的審視關鍵，男性作家的瘋狂敘事中，理性和瘋狂的雙生結構一直是重要的精神主軸，但在女性作家的系譜上，我們看見一種自我治療、安置和對話的寫作動機。從兩人的作品當中表現出的瘋狂敘事層面，雖不足以代表整個台灣文學瘋狂敘事的整體成就，然則，本研究希冀能以對文本的細緻解讀開始筆者關於台灣文學、乃至文化的瘋狂敘事或精神敘事研究領域的第一步。

本研究了瘋狂敘事的文本，也討論了瘋狂外貌下理性性格的存在，但在籌備與論述的過程中，對照台灣的現實環境，卻發現了許多自稱高度理性的文字和宣言對其他語言嚴重的排斥，這些理性的表皮下，是否隱藏著更多瘋狂的執傲？雖在文中並沒有對「理性下的瘋狂」加以討論，但它們所張顯出強悍的霸性，卻可能產生劇烈的影響。然則，這也反面加強與刺激了本研究完成的動力，也許只有當我們願意謙卑而富有耐心地閱讀文學作品中的一字一言，而不是將力氣灑散於

²⁶³ 陳雪，〈文字的煉金術師〉，收錄於《舞鶴淡水》，頁 269。

權力場域的鬥爭時，才能夠寬容地看到語言背後所展示的廣闊空間，也才能了解當代文學裡層層疊疊的內在意識：瘋狂敘事，抑或任何一種文學體裁、文學風格的真正價值，其實，都是在教導我們如何謙卑。



參考文獻

(一)作家文本

- 舞鶴，《拾骨》，高雄：春暉出版社，1995。
- 舞鶴，《思索阿邦、卡露斯》，台北：元文化出版社，1997。
- 舞鶴，《餘生》，台北：麥田出版社，2000。
- 舞鶴，《鬼兒與阿妖》，台北：麥田出版社，2000。
- 舞鶴，《悲傷》，台北：麥田出版社，2001。
- 舞鶴，《舞鶴淡水》，台北：麥田出版社，2001。
- 舞鶴，《十七歲之海》，台北：麥田出版社，2002。
- 舞鶴，《亂迷》，台北：麥田出版社，2007。
- 陳雪，《惡女書》，台北：皇冠出版社，1995。
- 陳雪，《夢遊 1994》，台北：遠流出版社，1996。
- 陳雪，《愛上爵士樂女孩》，台北：探索文化出版社，1998。
- 陳雪，《惡魔的女兒》，台北：聯合文學出版社，1999。
- 陳雪，《愛情酒店》，台北：麥田出版社，2002。
- 陳雪，《鬼手》，台北：麥田出版社，2003。
- 陳雪，《只愛陌生人》，台北：印刻出版社，2003。
- 陳雪，《橋上的孩子》，台北：印刻出版社，2004。
- 陳雪，《陳春天》，台北：印刻出版社，2005。
- 陳雪，《無人知曉的我》，台北：印刻出版社，2006。
- 陳雪，《她睡著時我最愛她》，台北：印刻出版社，2008。
- 陳雪，《附魔者》，台北：印刻出版社，2009。
- 王文興，《玩具手槍》，台北：志文出版社，1970。

- 王文興，《家變》，台北：洪範書店有限公司，1978。
- 王文興，《十五篇小說》，台北：洪範書店有限公司，1979。
- 王文興，《背海的人(上)》，台北：洪範書店有限公司，1981。
- 王文興，《背海的人(下)》，台北：洪範書店有限公司，1999。
- 王文興，《書和影》，台北：聯合文學出版，2006。
- 施叔青，《約伯的末裔》，台北：仙人掌出版社，1969年。
- 施叔青，《拾掇那些日子》，台北：志文出版社，1971年。
- 歐陽子，《生命的軌跡》，台北：九歌，1988。
- 歐陽子，《那長頭髮的女孩》，台北：文星，1967。
- 歐陽子，《秋葉》，台北：爾雅，1980。
- 歐陽子，《移植的櫻花》，台北：爾雅，1978。
- 歐陽子，《歐陽子自選集》，台北：黎明，1982。
- 歐陽子，《歐陽子集》，台北：前衛，1993。
- 李昂，《殺夫》，台北：聯經出版事業公司，1983。
- 翁鬧、巫永福、王昶雄，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北：前衛，1991。
- 魯迅，《魯迅小說合集》，台北：里仁書局，1997。

(二)、理論、專書

1.中文專書

- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫》，台北：麥田，1990。
- 劉紀蕙，《心的變異》，台北：麥田，2004。
- 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
- 周芬伶，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象(1945~2006)》，台北：印刻出版社，
2007。
- 楊小濱，《歷史與修辭》，甘肅：敦煌文藝出版社，1999。

- 邱貴芬，《仲介台灣•女人》，台北：元尊出版社，1997。
- 邱貴芬，《後殖民及其外》，台北：麥田出版社，2003。
- 邱貴芬，《「(不)同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家》，台北：元尊文化，1998
- 王德威，《跨世紀風華：當代小說二〇家》，台北：麥田出版社，2002。
- 尉天驄編，《鄉土文學討論集》，自印，1978。
- 張誦聖，《文學場域的變遷》，台北：聯合文學出版社。2001。
- 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田出版社，2002。
- 范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002。
- 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北：麥田出版社，2008。
- 李歐梵，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》，台北：麥田出版社，1996。
- 張恆豪編，《火獄的自焚》，台北：遠行出版社，1977。
- 李欣倫，《戰後台灣疾病書寫研究》，台北：大安書局，2004。
- 林鐘雄，《台灣經濟發展四十年》。台北：自立晚報，1987。
- 蕭阿勤，《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》台北：中研院社會學研究所，2008。
- 袁盛勇，《魯迅：從復古走向啓蒙》上海：三聯書店，2006
- 游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》台北：前衛，1996
- 葉石濤，《台灣文學史綱》台北：前衛，1987
- 梅家玲，《性別，還是家國？五〇與八、九〇年代台灣小說論》(台北：麥田，2004)
- 丁乃非、白瑞梅、劉人鵬著，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》中壢：中央大學性/研究室，2007。
- 謝肇禎，《群慾亂舞——論舞鶴小說中的性政治》，台北：麥田，2003
- 師大國文系編，《解嚴以來台灣文學國際學術研討會論文集》臺北市：萬卷樓，1990。

2. 西文、翻譯部分

Adorno, Theodor W. (1997) *Aesthetic theory* . Trans. Robert Hullot-Kentor. London : Athlone.

Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer. (1979) *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. London: Verso.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. (1973) Trans. E. B. Ashton. New York : Seabury Press.

Ernst Bloch ... [et al.] (1980), *Aesthetics and Politics*, Trans. Ronald Taylor London: Verso.

Julia Kristeva (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S.R New York: Columbia UP.

Julia Kristeva (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.

Michael Luntley (1995), *Reason, Truth and Self: the Postmodern Reconditioned*, London: Routledge

Michel Foucault (1971) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* New York: Pantheon Books, 1971

Shlomith Rimmon-Kenan (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Routledge

Showalter, Elaine. (1988). *The Female Malady—Women, Madness and English Culture, 1830~1980*. New York : Virago Press.

Appignanesi, Lisa. (2008) *Mad, bad and sad: a history of women and the mind doctors from 1800 to the present*. London: Virago Press.

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1979) , *The madwoman in the attic : the woman*

writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven : Yale University Press.

Žižek, Slavoj(1994) *The metastases of enjoyment : six essays on woman and causality*. London ; New York : Verso, 1994

Žižek, Slavoj(1997) *The plague of fantasies*. London ; New York : Verso, 1997

Žižek, Slavoj(1999) *The Ticklish Subject*. London: Verso.

Žižek, Slavoj(1999) *The Grimaces of the Real* London: Verso, 1999

Julia Kristeva(克莉斯多娃)，《恐怖的力量》，台北：桂冠，2003。

Žižek, Slavoj (紀傑克)，《實在界的面龐》，北京：中央編譯出版社，2004。

Žižek, Slavoj (紀傑克)，《神經質主體》，台北：桂冠出版社，2004。

Žižek, Slavoj (紀傑克)，《幻見的瘟疫》，台北：桂冠出版社，2005。

Michel Foucault(傅柯)，《瘋癲與文明》，劉北成、楊遠嬰譯，台北：桂冠出版社，2002。

Michel Foucault(傅柯)，《古典時代瘋狂史》，台北：時報文化出版社，1994。

Michel Foucault(傅柯)，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北：桂冠出版社，2003。

Michel Foucault(傅柯)，《詞與物：人物科學考古學》，上海市：上海三聯出版社，2001。

Michel Foucault(傅柯)，《性意識史》(第一卷)，台北：桂冠出版社，1989。

Susan Sontag(蘇珊·桑塔格)，《疾病的隱喻》，台北：大田出版社，2000。

Luce Irigaray (露西·伊瑞葛萊)著，李金梅譯《此性非一》。台北：桂冠，2005。

Sigmund Freud (西格蒙特·佛洛伊德)《狼人：孩童期精神官能症案例的病史》。台北：心靈工坊文化，2006。

Sigmund Freud (西格蒙特·佛洛伊德)，《圖騰與禁忌》。台北：知書房出版，2000。

Anthony Giddens(安東尼·紀登斯)《現代性與自我認同》台北：左岸，2005。

Roy Porter(羅伊·波特)《瘋狂簡史》台北：左岸，2004。

Jacques Lacan (拉岡)，《拉岡選集》上海：三聯書局，1996。

Jacques Derrida(德希達)，《書寫與差異》台北：麥田，2004。

Michael Payne，《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》。台北：書林，1996。

張京媛編，《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學，1992。

(三)期刊論文、研討會論文或其他單篇論文

王德威，〈拾骨者舞鶴〉，收錄於舞鶴，《餘生》(台北：麥田，1999)

王德威，〈異象與異化，異性與異史〉，受錄於施叔青，《微醺彩妝》。台北：麥田出版社，1999。

王德威，〈「有情」的歷史——抒情與傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》第三十三期。台北：中央研究院中國文哲研究所，2008年9月。

馬森，〈邊陲的反撲〉，《中外文學》第24卷七期，1995年12月，頁143。

楊照，〈「本土現代主義」的展現——解讀舞鶴小說〉，收錄於舞鶴，《餘生》。台北：麥田出版社，2000。

楊照，〈何惡之有？序陳雪小說集《惡女書》〉，《惡女書》(台北：印刻，2005年)。(初版在1995年四月初版)

施淑，〈論施叔青早期小說的禁錮與顛覆意識〉，收錄於《施叔青集》。台北：前衛出版社，1993。

簡瑛瑛，〈女性心靈的圖像：與施叔青對談文學/藝術與宗教〉。台北：中外文學，第27卷11期，1999年4月。

白先勇，《約伯的末裔》序言，收錄於施叔青，《約伯的末裔》。台北：仙人掌文庫，1969年。

白瑞梅(Amie parry)，〈陳雪的反寫實、反含蓄〉，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》(中壢：中央大學性別研究室，2007年)。

紀大偉，陳雪《夢遊1994》序言，(台北：遠流出版社，1996)，頁9

紀大偉，〈小說謊家——論陳雪的《鬼手》〉，收錄在陳雪，《鬼手》(台北：麥田，2003)。

- 陳克華，〈除了顛覆，還剩什麼？〉，《民生報》34版，1996.10.17
- 黃筱威，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉《印刻文學生活誌》，第三卷第二期，2006年十月》
- 劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方〉，《中外文學》第37卷，第1期，2008年3月
- 陳建忠，〈私語敘事與性/別政治——陳雪與陳染的「私小說」比較研究〉，《2005台中學研討會——文采風流論文集》(台中：臺中市文化局，2005年12月)
- 劉乃慈，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》第十一期。台北：政治大學台文所，2007。
- 唐諾，〈文學在乎解嚴嗎？〉，《後解嚴的台灣文學》(台北：聯經，思想:8)，頁109
- 黃錦樹，〈本土現代主義的起源？——論台灣文學戰後現代主義世代〉，《跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集》(臺南市：國家臺灣文學館，2006)，頁319。
- 吳達芸，〈一個知識份子敗類之死——《背海的人》閱讀手記〉，《中外文學》2001年11月，第30卷第6期，頁239。
- 曾馨霏，〈性與瘋狂——論舞鶴小說〈拾骨〉、〈悲傷〉中的困境與追尋〉，「近現代文學與文化」研究生論壇(臺灣大學文學院、北京大學中文系合辦)(北京：2008年)
- 賴軍維，〈薩德侯爵的慾望機器：情色與制度〉，《中外文學》第三十七卷第二期，2008年6月，頁9~39。
- 林麗如，〈小說田野裡的思索者——專訪舞鶴先生〉，《文訊》238期(2005年八月)
- 小小書房，〈舞鶴的島國關懷：從餘生到亂迷——舞鶴 VS.林世煜座談紀錄〉
<http://blog.roodo.com/smallidea/archives/3487039.html>
- 李娜，〈舞鶴在世紀末臺灣〉，<http://blog.roodo.com/wuheh/archives/2815089.html>

Julia kristeva (克莉斯多娃)，〈婦女的時間〉，收錄於張京媛編《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學，1992。

Hélène Cixous (埃萊娜·西蘇)，〈美杜莎的笑聲〉，收錄於張京媛編《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學，1992。

(四)學位論文

劉定綱，《從狂歡節文化到心理社會——文藝復興以降瘋狂的社會史與觀念史研究》，台北：臺灣大學社會學研究所碩士論文，2002。

鄭千慈，《崩解的自我——現代主義、畸零人與戰後鄉土小說》，台北：淡江大學中文所碩士論文，2005。

楊凱琄，《從孤兒到廢人——七〇年代台灣小說中的「餘生」敘事》，台南：成功大學台文所碩士論文，2008。

簡正怡，《禁錮與越界：瑪莉·愛倫·瑪蔻《81號病房》中的瘋女人形象》，台南：成功大學藝術研究所碩士論文，2004。

朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六〇年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，台北：台灣師範大學國文系博士論文，2007。

唐毓麗，《罪與罰：臺灣戰後小說中的疾病書寫》，台中：東海大學中國文學研究所博士論文，2006。

沈靜嵐，《當西風走過——六〇年代《現代文學》派的論述與考察》，台南：成大歷史語言所碩士論文，1994。

謝春馨，《八〇年代「臺灣文學」正名論》，桃園：中央大學中國文學研究所碩士論文，1995。

劉采榆，《叛逆者或改革者？--王文興小說研究》，台北：政治大學國文教學碩士論文，2006。

林麗如，《歷史與記憶——舞鶴小說研究》，桃園：中央中國文學研究所碩士論文，2006。

- 曾月卿，《舞鶴的小說美學》，台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2003。
- 謝肇禎，《群慾亂舞——論舞鶴小說中的性政治》台中：靜宜大學碩士論文，2002。
- 許惠文，《戰後非原住民作家的原住民書寫》台中：靜宜大學碩士論文，2007。
- 林佳君，《書寫邊緣的邊緣書寫——以舞鶴《亂迷》為主》嘉義，中正台文所碩士論文，2007
- 李欣倫，《戰後台灣疾病書寫研究》。台北：大安書局，2004。
- 陳盈岑，《陳雪小說中邊緣心靈書寫研究》。台北：師大國文所碩士論文，2006。
- 江碧芬，《九〇年代台灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象》，佛光大學文學系碩士論文，2006。
- 柯雅雯，《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成(1960~2003)》台中：中興大學中文所碩士論文，2005。
- 李淑君，《身體·權力·認同——論陳雪女同志小說中的身體政治》台南：成大台文所碩士論文，2004。
- 張瑛姿，《驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論》台南：成大台文所碩士論文，2005。