

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiwanese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis

當代台灣小說中的癡呆少女與瘋狂女人書寫

Idiot Girls And Crazy Women

in Contemporary Taiwan Fiction

陳蘷琪

Lei-Chi Chen

指導教授:鄭芳婷 博士

Advisor: Dr. Fan-Ting Cheng

中華民國113年07月  
July 2024

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書  
MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE  
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY

當代台灣小說中的癡呆少女與瘋狂女人書寫  
Idiot Girls And Crazy Women  
in Contemporary Taiwan Fiction

本論文係陳蕾琪(學號R07145005)在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之碩士學位論文，於民國113年7月12日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by The Graduate Institute of Taiwan Literature on 12 (date) July (month) 2024 (year) have examined a Master's thesis entitled above presented by CHEH, LEI-CHI (name) R07145005 (student ID) candidate and hereby certify that it is worthy of acceptance.

口試委員 Oral examination committee:

陳芳婷  
(指導教授 Advisor)

翁智瑜

張博庭

系主任/所長 Director: 張文蕙



## 目次

目次.....	i-ii
摘要.....	iii
Abstract.....	iv
緒論、當代台灣女性精神疾患之書寫.....	1
1.1 當代台灣女性精神疾患的書寫.....	1
1.1.1 癡呆女性角色的分析困境 .....	5
1.1.2 概念界定：醫學診斷詞彙與日常語用的差異 .....	6
1.2 文獻回顧.....	8
1.2.1 「精神疾病」之文化研究 .....	8
1.2.1.1 「精神疾病」學史 .....	8
1.2.1.2 女性瘋狂與抑鬱之研究.....	11
1.2.2 台灣現代小說中瘋狂與疾病書寫相關研究.....	12
1.2.3 酷兒時間與台灣酷兒.....	14
1.2.3.1 酷兒理論與酷兒時間 .....	14
1.2.3.2 台灣當代酷兒理論簡介 .....	17
1.3 當代社會如何打造瘋女人？.....	19
1.3.1 當代主流社會的基底元素 .....	19
1.3.2 生產瘋女人 .....	21
1.3.3 違常者帶來的擾亂.....	23
1.4 章節安排.....	24
第二章、自中產異性戀正軌歧出的負面生存策略.....	27
2.1 「白痴」(idiocy)在西方古典小說裡的文化意涵.....	27



2.2 台灣文學裡的「白痴女性」角色 .....	29
2.3 〈清晨茉莉〉裡的癡呆少女典型.....	31
2.4 家與野：〈野妓天晴〉與注定失散的追尋 .....	35
2.5 唯一真實的樂園是已失去的樂園：倖存者的辯術 .....	40
第三章、「瘋女人」們的正面迎擊	
3.1 Kairos 時機及其可能性.....	45
3.2 回春的巫術：〈貓病〉與逆行生殖時間的女人.....	46
3.2.1 〈貓病〉所涉及之原始巫術及其內涵.....	48
3.2.2 手的象徵：性別與階級.....	50
3.2.3 「中介」的特質與作為中介的貓.....	52
3.3 肉身裡棲住著神明：《新神》與神的時間 .....	55
3.3.1 〈火夢〉：神的時間與附靈的時機 .....	56
3.3.2 出神與入神.....	59
3.4 《永別書》：被有意識削減的線性時間 .....	61
3.4.1 肉身裡的時間.....	62
第四章、能「動」的感覺結構 .....	
4.1 新世紀的「瘋女」眾生相.....	68
4.2 當代台灣心靈圖景.....	72
4.3 瘋狂與癡呆之階序差異 .....	74
參考書目 .....	79

## 摘要

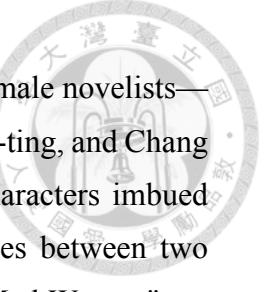


藉由探討賴香吟、胡淑雯、林奕含、黃麗群、邱常婷與張亦綯六位臺灣當代女性小說家之作品，本論文試圖找尋被賦予精神疾患徵候的女性角色於文學裡再現的形貌。並進一步區辨出，「癡呆少女」(Idiot Girls)和「瘋狂女人」(Crazy Women)兩組於生理年齡和精神疾患擁有毗鄰性，文學中的「瘋女人」(Mad women)如何被言說與詞彙的延伸義所圍繞，形構出二種精神疾患看似靜／動的論述。

本論文借用酷兒時間性 (Queer Temporality) 作為審視小說角色生命時間線的方法，運用酷兒時間的「反生物性時間」論述，得以窺見少女與女人被社會所框定的面貌，並藉由「癡呆少女」與「瘋狂女人」質問與裂解現存的父權框架。

在層層拆解這些圍繞著精神疾患與女性的論述層後，本文提出「能動的感覺結構」一詞，解析社會基於哪些基礎邏輯使社會仿若不經意地將動態置於靜態至上，將生殖、邁向幸福置於拒絕生殖，靜止凝滯的狀態上。

關鍵詞：當代臺灣小說、酷兒時間性、癡呆少女、瘋狂女人、時機、能動的感覺結構



## Abstract

This paper explores the works of six contemporary Taiwanese female novelists—Lai Hsiang-yin, Hu Shu-wen, Lin Yi-han, Huang Li-chun, Chiu Chang-ting, and Chang Yi-hsuan—in an attempt to identify the manifestations of female characters imbued with symptoms of mental illness in literature. It further distinguishes between two groups: "Idiot Girls" and "Crazy Women," examining how literary "Mad Women" are surrounded by extensions of meaning and vocabulary, shaping seemingly static and dynamic discourses of mental illness.

This paper employs Queer Temporality as a method to examine the life timelines of novel characters. Through the discourse of Queer Temporality's "anti-biological time," it provides insight into the societal framing of girls and women. By engaging with "Idiot Girls" and "Crazy Women," it questions and deconstructs the existing patriarchal frameworks.

After deconstructing the layers of discourse surrounding mental illness and women, this paper introduces the term "Active Structure of Feelings" to analyze the foundational logic by which society seemingly unintentionally prioritizes the static over the dynamic, and places reproduction and the pursuit of happiness above rejection of reproduction and static stasis.

**Keywords:** Contemporary Taiwan Fiction, Queer Temporality, Idiot Girls, Crazy Women, Kairos, Active Structure of Feelings



## 緒論

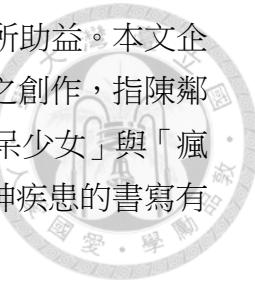
### 一、當代台灣女性精神疾患之書寫

在由男性主宰的醫學論述與文學傳統中，相較男性，女性被再現的方式更容易與瘋狂、歇斯底里症、非理性、低下的、動物性的自然等特質掛鉤。本文爬梳瘋狂的相關論述研究，以及「瘋女人」被打造、被賤斥的歷史，並以文學中再現瘋狂女性角色的特定形象來指出文學時而固置刻板印象，時而介入主流論述使其產生異變的矛盾性質。

本文將文學的「失序女性」定義為：在家父長制下，以生育與兒童為制度存續核心的未來生殖主義（reproductive futurism）中，被貶抑為不合格、不具再生產（育）條件、或拒絕合作、擾亂既有制度的女性。她們也為此被貼上負面標籤，在社會中受到輕重程度不一的拒斥，「不論是大齡單身女子、在家勞務的家庭主婦或是外遇關係裡的第三者，都存有令人側目的特質，進而引起社會排斥。」（姚旛荃，4）本文叩問：誰是這個體制裡更容易受傷的族群？社會又因何種因素對此群體有更嚴苛的標準？更進一步地問，高夫曼（Erving Goffman）所謂「明貶者」（discredited）——那些無法輕易蒙混過關，容易被指認出其違常樣態以致被推擠至邊緣的眾瘋狂、癡呆的眾女性角色——在文學或文化裡的再現具有何種意義？本文的後續章節，將以當代台灣女性主義小說中被渡引、置換內涵的精神失序女性角色所指示出的不同逃逸路徑或面對困境的協商手段，論述二十一世紀後作家筆下的精神失序女性已有了多重層次的樣貌。

九零年代以來，對肉體與精神疾患所進行的討論與書寫，無論是文體、書寫者身分或書寫目的皆較前代來的多元且深邃。在台灣文學的小說領域裡，九零以降的書寫，以深化且複雜的角色形象欲翻轉污名，展現多元並揭露個體的異質性成為寫作者努力的方向，在性別、階級、族裔、身體的層面曾因異質而被賤斥與驅逐者，為自身、為同屬發聲不再不可能。在性別議題相關書寫中，女性長期於主流社會下日常的隱忍、潮濕陰鬱的心緒和一瞬爆發的瘋狂、毀壞在書寫裡被抽絲剝繭的還原，前有李昂、施叔青、邱妙津、陳雪、平路、郝譽翔、周芬伶等人，繼以張亦絢、李維菁、神小風、胡淑雯、黃麗群、吳曉樂、林奕含、邱常婷等人，或說，當代女性小說作家或多或少皆觸碰過此一主題。即使書寫的主軸、勾連的議題可能相異，但她們皆嘗試梳理女性所面臨的困局，以及面對困局所做出的行為反應。無論是反擊直面暴力、巧妙的挪移於結構間、尋找同盟、生病——強迫身體停止工作、同歸於盡、瞬間爆發的瘋狂、以理性為導引的瘋狂之舉。這些試圖解決困局的嘗試，含藏著個體的能動性。

邁入二十一世紀，因資訊更為流通，精神疾患相關之衛教知識已廣泛流通，促進疾病的去污名化。當「寬容同理」成為新守則，民眾求助精神醫學的心理成



本降低的情況下，文學書寫亦為拓展主流社會的「共情能力」有所助益。本文企圖藉由賴香吟、胡淑雯、林奕含、黃麗群、邱常婷、張亦綯六人之創作，指陳鄰近或已屆二十一世紀的女性作家們，如何細緻地區辨與召喚「癡呆少女」與「瘋狂女人」可能觸碰到的論述層，又，這些書寫與前人講述女性精神疾患的書寫有何承繼？又有何轉化或聚焦？

在文本擇取及安排方面，本文將賴香吟、胡淑雯、林奕含的作品，標定主題為「癡呆少女」，而黃麗群、邱常婷、張亦綯的作品，則與「瘋狂女人」相關。無論是「癡呆」與「瘋狂」可能的靜／動對比，「少女／女人」概念在父權體系社會中被凝視的相異目光，皆折射出女性被鑲嵌於社會性別所透析出的參差樣貌。除此之外，在細部作品之擇選方面，每一大主題下的三部作品，其安排順序展示同一主題下，經典與變格的差異。

在「癡呆少女」一章中，賴香吟九零年代寫就的〈清晨茉莉〉意外地跳脫往昔「癡呆少女」作為一種佈景式人物的功能性氛圍，將主旋律置於癡呆的小姑姑茉莉與姪子之非典型情感上，與其說是關注「癡呆少女」主題，更多的是年輕作家對刻畫人性的探問與把控，但此短篇仍觸碰到「癡呆少女」因其特殊的年齡段與人們對遺傳學的認知，而在人際圈中產生的化學反應。二十一世紀後，胡淑雯深化〈野妓天晴〉承繼了「癡呆少女」在文學史中面臨的婚戀、家庭、生育議題，將「癡呆少女」置入城鄉差距與都市變遷的社會質地之中，形成具有深厚寫實意義之作。於每一主題的第三作，則盡可能選擇此一主題之變格，林奕含之遺作《房思琪的初戀樂園》中，思琪由天才少女至精神病床上排泄不能自理的一具肉身，自有酷烈慘痛之際遇。從天才到重度精神疾患，不再是先天的資質稟賦，而是社會對待「少女」們的方式，逼使一些個體被圍獵、進而奔向懸崖。「少女」所含的青春輝光、生命力與因生育能力而輾轉「可被視為交易物」之性質，在《初戀》一書中已有林奕含進行直言不諱的書寫，與前兩作中所出現的「癡呆少女」共享的毗鄰性，已由天才「少女」轉變為白癡「少女」的思琪所演示。

相較於「癡呆少女」概念，第三章的「瘋狂女人」則聚焦於進入／不進入婚家的成熟女性皆需面臨的瑣細卻難堪的日常。「少女」如果是被父系社會覬覦、圍獵因此必須想盡辦法突圍的對象，熟齡女性面臨的則是被「去性化」、「樣板化」，僅剩「陳阿姨」：指名陳家的女兒，或是妻職、母職等社會角色下對其身份的桎梏，一旦做出超出其身份所被社會認可的行為，使其被給定的「性別職位」產生歧義，便容易被低貶嘲笑、或獵巫為「瘋女人」。

黃麗群〈貓病〉當中，停經的陳阿姨因戀上獸醫而試圖藉由殺貓—食貓—化貓的巫術手段重回父權體制下，女人被賦予的基礎生殖功能，獲得安身立命之所。邱常婷〈火夢〉反寫異文化結合且進入婚家的女性在強勢文化與強勢性別下所遭

受的雙重磨難，邱常婷在小說中繫連母一女／母一女，兩對母女、三代歷史，以及部落母系傳承裡難以向外人道的神靈文化。小說名稱「火神」，既是女主角精神性的原鄉依歸、亦暗指身體內部在長年壓抑中慢燉的火苗。小說中被火焚身的肉體，既可解讀為殉（母）道，亦是（母）神力量的示現，無論是早年婚姻中的精神病，或是故事末尾，高潮的附靈時刻，身體與心靈交織而成的複雜扭結，一榮俱榮，一損俱損。本章所擇的第三篇文本，張亦絢之《永別書》，延續第二章的策略，亦屬「瘋狂女人」的變格，《永別書》並不遵循前二短篇為了戲劇性而採用的「壓抑—爆發」模式，而是以苛細如毛的態度一筆筆紀錄角色身上發生的原爆、帶有的原傷，以及這份原傷如何在其接下來的生命歷程中起到決定性的作用。主角賀殷殷並不如文學中典型的「瘋女人」角色，作者指的是被有意圖地灌輸錯誤記憶者如何偏執卻可能徒勞地探求原傷的真實樣貌，或在絮語中試圖擬想出多種在其世界觀中合理的解釋，以消化記憶的嘔吐物。

針對前述描寫精神疾患的作品，本文試圖以酷兒時間性（queer temporality）為切入分析之角度，辨析非典型生命所面臨的困境與其應對模式，書寫中蘊含著廣義的瘋狂，瘋狂存在於局部，某一個時間點、時間段或空間——即在主體的日常實踐中。她們是局部扭曲卻依然巧妙懸吊於社會規範之內的個體。書寫者從個體與社會間仍存在的繫聯為切入點，再逐漸深入被瘋狂佔據的某個片段／片刻，既是展示瘋狂的合理性，亦是從展示中呼喚同理與去污名。個體行動的可理解性讓瘋狂相較之下顯得平易近人。

如果說「瘋狂」始終在為眾研究者與書寫者所關注，那與「瘋狂」有著微妙交集的「癡呆」——同樣作為一種精神狀態的污名，甚至可能與前者並存於一人的特質——則顯得黯淡無光，彷彿癡呆僅是瘋狂的微弱附肢。在爬梳台灣當代文學作品時，要找到以「瘋狂女人」為本的作品並非過於困難，在許多文學作品著力描繪瘋狂之各異面向的同時，與瘋狂同屬精神疾患的「癡呆」何以被論述輕忽或無法言說自身？當文學、性別、文化研究者狂熱地在「瘋狂」中尋找突破結構牢籠的能動性，將其不穩定性視為利爪，具有在一瞬之間鬆動結構，使其崩壞的可能；相反的，「癡呆」反而像四肢無力癱坐角落的幼體——一個生物時間線不可能往前，有悖於「成長」、「成熟」，一種被現代社會視為更負責、更「好」的生活態度（Halberstam, 2005）的危險反例，「癡呆」相比「瘋狂」更類似於一種不令人期待、毫無可看性的概念。「瘋女人」於文學研究中已自行生成系譜，然而「癡呆」——尤其「癡呆的女性角色」則彷彿猶待填補的空洞，圍繞於此概念所附生之物為何？何以「癡呆」較「瘋狂」更似一不夠格被言說、不該討論的禁忌？透過比較二者在台灣文學中慣常被賦予的形象，探究已被各種文化符碼圍附的兩種失序類型，附加在其概念上延伸出的想像。兩種疾病的相異道德位階在

它們被書寫、描述的方式中已有了差別，或許源於內嵌的共同律則——「動／靜」的光譜中，不同的位置已含藏了隱微的優劣之分以及二者分別被期待展現的樣貌、帶來的喻示。在高夫曼的《污名》(Stigma)一書中已點出了此一奇妙的分別，「矇混通關者的另一個策略，是將他們受污名缺陷的符號呈現為另一種屬性的符號，後者的污名程度相對較不顯著。例如，智能障礙者(mental defectives)有時似乎會嘗試扮演精神病患(mental patients)來通關，後者是這兩種社會之惡(social evils)中程度較輕微者。」(112)本文除了分析瘋狂與癡呆的文學再現模式與其意義，亦將嘗試挖掘是哪些意識形態促成了前述之排序方式。本論文關注「癡呆」的另一層面在於：作為現代心靈疾病大宗的憂鬱症，以及躁鬱症中的鬱期，患者是在程度不一的失能、近似「癡呆」徵候的恍惚、解離、思考速度遲緩、情感平板的負重模式下試圖如常人般維持生活。由此，解析圍附「癡呆」詞彙延伸語義的同時，或能折射相似於鬱症患者日常所面臨的困境。

創作者的努力的確闡明了更廣闊的視野，讀者讀出文學作品中對體制的控訴、看見異常的存在、對受迫個體產生理解與共感，而這個新的「寬容」，有類劉人鵬與丁乃非為了拆解台灣同性戀處境所撰之論文〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，意在批判的「含蓄美學」「默言寬容」：看似溫柔敦厚，實而以不言進行排除異己的修辭詭辯。相似之處在於這類「寬容」，看似開明，實則仍把控一套(不)言說的核心律則以區分正常與異常。對精神疾患者的新寬容機制，不僅是劉人鵬與丁乃非文裡針對《逆女》的自殺女同性戀角色詹清清家庭所做的批判：「但是正常的家庭要他們的女兒正常回學校上學，重新扮演好她一向扮得很好的好學生角色。」(19)更趨向在「重新理解」之後排定一種新的道德階序，誰提供了粉碎日常、打破結構的可能，便被安放到階層的上端。新的篩選程序隱含了對「主體」與「能動性」的積極探尋，在這套機制下，一個被肯認的主體若非能與更大的系統進行協商進而共存，至少也要做到讓結構感到不安，具有能動特質的角色總是一再被書寫與談論，因為她的行動可被延伸為「自為」、「有自覺」的努力或抉擇，服膺了當代社會主流的個人主義，又渡引到已被預設為更好的社會特質：自由與民主。

在文本裡，具有能動性的「瘋狂」暫時能與結構進行對抗，達到一個短暫的等重狀態，或一次又一次短暫地抵達等重狀態。在文本裡，角色藉由瘋狂舉措粉碎了指示著她生存困境的日常，展示角色生存之艱難者，姑且代稱為「尚未行動的日常A」，當行動改變了日常，敘事情節裡的轉折事件結束之後便能通往，或讀者預想角色能抵達一個更幸福且自由的「已被干擾置換的日常B」。相反的，退縮停滯、動能不足的「癡呆」角色，將滯留在日常A，「放棄」了在行動上積極抵抗這項選擇。這並非指書寫者與讀者在其中麻木不仁，相反的，正因他們深

深為之哀悼，更能顯現出對於「本該能動卻無能行動」惋惜之情下，所蘊含的價值判斷。



### (一) 癡呆女性角色的分析困境

「癡呆」於文學或文化意義上所要示現的是什麼？如果瘋狂到了極致會產生迫人的吸引力，揭露癡呆則使美好特質瞬間被銷毀，甚至令人感到前後不一的恐懼。若書寫者能循著游絲般的路線進入瘋狂者的心靈，找到其自我解釋的邏輯，並謹慎地為其代言，理解便存在著可能。反之，在本文所援引的作品中，愚痴的角色向來是失去溝通能力的，她們僅能透過旁人之眼為其行為賦予意義，第一人稱敘事在此不可能實現，第三人稱全知觀點亦無能破解癡呆的心靈，癡呆者不言，而是被言說，她們必須由另一個角色的心靈探測其行為與主流社會所認定的常規是否存在交集。

文學作品不可免地反應了約定成俗的社會特性，指示著癡呆者在法理與社會規範雙重領域間的「非人性」。無法替自己言說的角色總是一再被代言、解釋，而癡呆者則是「無能言說」的終極例子。這讓深入癡呆者的心靈成為不可能成功的徒勞之舉，一切的言論無法被證實，而僅能留在揣度的範疇裡。不可理解、不可解釋是最強力的拒絕：拒絕被進入／無能進入，社會規則以及意義的象徵系統，而這正是癡呆之人——因其行為、行動邏輯、語意之不可解——帶來的感受。過去被隔離於愚人船上的瘋狂者與愚人，其中尚可被理解、被暫時馴化的瘋狂者已引渡至科學的醫療體系中接受治療，或於文學作品中為自身辯護。而徹底瘋狂與徹底癡呆者被劃歸為另一類，彷彿因失去人類表徵而無甚可觀，甚至恐怖，因他們背離了理性的道路，背離了語言的邏輯，也因此被「人的」論述驅逐出境。

一個穩固的體系／體制有自我持存的強烈動機，在克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)的賤斥(abject)理論裡，若要維持主體穩定的疆界，卑賤物將重複的自中心被嘔出，遭往邊緣，為了抵銷混亂所帶來的失序，從荒原裡脫胎出文明，瘋狂與癡呆在象徵界裡持續的被視為必得被強力嘔出，驅逐乾淨的卑賤物。而社會運作的過程亦如是，法律與社會規約區分正常與違常，在分類的過程中藉由保護管束違常者，以確保社會體制能盡量地運作如常。而相較於瘋狂，「癡呆」因其靜止、緩慢、空乏等負面表徵因此更接近令人懼怕的死亡，為了抵銷這份恐怖，「癡呆」由無法理解，被降格為「不值得理解」。指認、排斥「癡呆」，是為了暴露其「(理性)空缺」的特質，否定其本有之內容。

正因為當代社會的知識傳遞與保存往往是倚賴視覺與符號的，因此喪失了邏輯構成的話語，該個體便難以在符號與語言所建構而來的社會所立足，民法第十四條，「對於因精神障礙或其他心智缺陷，致不能為意思表示或受意思表示，或

不能辨識其意思表示之效果者，法院得因本人、配偶、四親等內之親屬、最近一年有同居事實之其他親屬、檢察官、主管機關、社會福利機構、輔助人、意定監護受任人或其他利害關係人之聲請，為監護之宣告。」第十五條：「受監護宣告之人，無行為能力。」民法第七十五條敘述：「無行為能力人之意思表示，無效。」接著在七十六條補充：「無行為能力人由法定代理人代為意思表示，並代受意思表示。」無行為能力者不被公權力承認可作出有效之表示，因此其訂定之契約亦不成立。無能使用有條理、可溝通語言的癡呆者，在現代社會裡，因法律條約的訂定而不具有人的完整權利。法律已明定，被視為無行為能力的失序者無法享有公民的完整權利，而在可作為社會切片的文學作品中，再度將永遠無法精準觀測的不言者，固置在文明的外邊、無法理解的野性框架中。此一衡量標準，在於「理性」的有無，按照多數人可理解的因果邏輯來推導事件發展的思維模式，由此建構了「正常」的內涵，而個體所使用的語言有多大程度為大眾所理解，決定了該人處在「正常」的核心、邊緣或者圈外，這是由「理性」所構成的排列階序。

## （二）概念界定：醫學診斷詞彙與日常語用的差異

在各種精神失序的徵狀中，本文將聚焦於瘋狂（madness）與癡呆（idiocy）此二種病徵。必須注意的是，本文所謂瘋狂（madness）與癡呆（idiocy）並非僅是病理學式的，而是長久以來在語用學上，意即使用此詞彙的人在某種情境下使用它時所附載的複數意義。瘋狂（madness）與癡呆（idiocy）如今已非病理手冊中給定的醫學名詞，由美國精神醫學學會出版，已更新至第五版，普遍使用於精神疾患診斷的指導手冊《精神疾病診斷與統計手冊》(The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders)中，前者依症狀由更加精確的疾病名稱取代，「瘋狂」一詞如今不作為一種被診斷的疾病名稱，更傾向於日常語用中所泛指一系列的精神疾患，「癡呆」所對應的醫學名稱則為 Intellectual Disability 或 Intellectual Developmental Disorder，指的是智能發展異常所造成的狀態。但精神醫學詞彙作為一精確的診斷語言，並無法完全涵納在日常語用、對話情境中模糊、外延意義複雜的「癡呆」。

在慣常語用中，其他角色可能會描述該癡呆角色為「燒壞腦子、傻掉了」(胡淑雯，179)，或「她的脖子折斷似歪倒，瞪圓了眼睛，鼻涕和口水一齊滴下來。」(林奕含，28)「醫生的診斷劉怡婷聽不清楚，但她知道意思是思琪瘋了。」(林奕含，28)瘋與傻因日常語言的模糊性與延異性產生邊界不明的混雜地帶，首先必須定義本文中指涉「瘋狂」與「癡呆」兩種特質的差異。有鑑於瘋狂與癡呆確有在徵狀上重疊之處，本文在進行文本分析時，將「瘋狂」的角色劃歸於仍能夠以語言、文字表達自我，作者以第一人稱視角或第三人稱全知觀點能夠描述角色



內心的思緒，其瘋狂並不以喪失語言邏輯為徵狀，其行為與語言的邏輯依然存在，只是異乎常規。相對的，「癡呆」則包括了程度不一的智能異常（intellectual disorder），以及近乎喪失與外界互動能力的類動物狀態，無論是先天的，或因人為、環境因素所致使進入長期反應遲緩、喪失溝通能力的狀態，也因此，文本只能用另一個角色來描述、分析癡呆的角色所展現出來的行為。

疾病從來不只是手冊裡的醫學詞彙，它們廣泛的因其隱喻及可被挪用的引申義出現在人的日常活動中。例如，罵人「瘋子」、「白痴」並非診斷，亦非字面義的指稱被罵的人心神失常或智能不足，更可能是針對其行為的一項主觀評論或單純為了侮辱，而侮辱之所以成立正因為該類詞彙於社會中已被建構為一套負面表述。針對疾病及其圍附的相關隱喻從來不僅是個案，蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）比較蔓生於前後兩代世紀症——結核病與癌症——周圍，有關特定疾病的想像與隱喻，「兩種疾病一直以來都引人注目地被隱喻修飾所複雜化」<sup>(8)</sup>，透過文學作品及當時西方文人彼此通信、提及自身疾病的內容拆解疾病的神話學。結核病與癌症在桑塔格分析下幾乎是一組強烈對比：迅疾與遲緩、消耗散發與寄／增生、昇華與平庸、暗藏誘惑力與令人興致缺如的。

桑塔格原意在指出，蔓生於生理疾病周遭的隱喻及人對疾病投射之想像使人的目光轉離器官之病，進入語意自詞彙滑溜逃脫，無限增生出具有價值判斷描述語的動態，並可能導致疾病的污名化，以及對病人本人的道德譴責，如她論述中的癌症。然而，必然得日日面對身體中每一絲細微感受（疾病所帶來的疼痛、遲緩、麻痺、暈眩、呼吸急促、高燒……等病徵）的人，在使用語言思考和描述表達肉體／肉體的疾病時，除了精準的醫學詞彙外，是否不可免地也將倚賴隱喻及修飾？「結核病是一種時間病：它加速了生命，照亮了生命，使生命超凡脫俗。」

（14）「癌症是惡魔般的妊娠。」（14）「癌症緩慢地、神不知鬼不覺地活動著……對癌症的每一種特徵描繪，都談到它是緩慢的。」（14）這一組組強烈的對比，前者相比後者總是更有行動力的，被想像成缺憾中藏著奧秘，致使人們的目光投向它，在不幸之中尋找昇華；後者則如無解、鬼祟，羞恥的秘密般必須被藏匿起來。本文借用桑塔格的對比，指出瘋狂與癡呆這一組皆屬精神方面之病徵的描述語彙，一如結核症與癌症的對比，早已在隱喻與文學作品中催生出不同樣貌。傅柯（Michel Foucault）口中的愚人船，聚集癩瘋、殘疾、瘋狂、罪犯等被社會排拒於界線邊緣者，已被拖上岸，供人研究和矯治，在漫長的歷史中甚至長出反撲或鬆動結構的力量，而曾也同在船上之愚人／癡呆者，依然被放逐於論述之外。

於是，尋找並分析兩種疾病於文化中被描述、被談論的方式，在文學作品中共通或相似的形象，或許能推論出，即使進步主義已被檢討過無數次，即使多元生命樣態已然成為流行標語，然而近當代的心靈圖樣依然傾向一種「具有動力方



能邁向幸福」的模式，退縮與等待死亡是可恥的，即使在疾病中，帶著動能意象的病相對於靜止、緩慢的病徵仍擁有更高的道德階序。

## 二、文獻回顧

本小節將分別爬梳「精神疾病之文化研究」、「台灣現代小說中瘋狂與疾病書寫相關研究」、「酷兒時間與台灣酷兒」等面向的相關研究以進行文獻回顧。

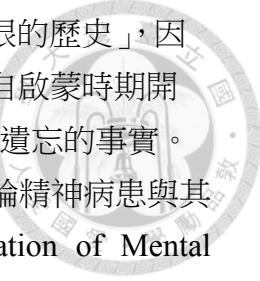
首先，「精神疾病之文化研究」除西方學科對「瘋狂」的廣義討論外，本文亦另闢一小節「女性瘋狂與抑鬱之研究」，爬梳前述學者如何看待女性社會角色與瘋狂兩概念相加乘的作用。藉由聚焦於女性的瘋狂與抑鬱癥候如何在論述或文學作品裡被覆誦，令疾病作為性別處境的透鏡，折射出精神病徵論述以及社會裡掩藏的厭女氛圍。再者，「台灣現代小說中瘋狂與疾病書寫相關研究」則援引前述學者之積累，嘗試建立起台灣現代小說中，關於瘋狂與疾病書寫之文學史系譜，以作為本論文所分析之文本可供參照之架構。最後，「酷兒時間與台灣酷兒」回顧歐美酷兒時間性此一概念的發展史，進行文獻回顧，指出議題如何被討論、發展，又側重哪些面向，並在源於歐美的「酷兒時間性」討論後接「台灣當代酷兒理論簡介」，簡要說明當代台灣如何承繼並在地化外來的理論，以補足歐美酷兒（queer）理論與台灣酷兒（Ku'er）發展史之間的罅隙。

借助此三種主要面向的文獻回顧，本文框架出「女性的精神失序」議題如何可能在艱難的語境中指認出自身樣貌，並拆解覆蓋在該議題上的種種偏見。「精神疾病之文化研究」有助了解社會如何結構式地排除異己，文學中所描述的「女性瘋狂」則指出了性別因素在「精神疾病」的論述中，使特定性別承受雙重弱勢。本文並希冀引入「酷兒時間性」（queer temporality）的討論，讓前述討論中被污名所纏縛者，不必被迫趨向陽剛、或理性、或顯得正常，即可以原貌展現她們所擁有的特質，而此特質自有其運作方式，以迴曲的姿態叩問主流價值。

### （一）「精神疾病」之文化研究

#### 1. 「精神疾病」學史

討論「瘋狂」概念在不同時代如何在社會論述中成形：中世紀的痲瘋院、文藝復興時期的瘋人船前進到十七世紀中期帶著懲罪道德意涵的大禁閉時代，再至十八世紀後凸顯「瘋狂之為疾病」的精神醫學與療養院時期，勾勒出數百年間關於瘋狂的歷史。傅柯展示出「瘋狂」面臨一日益緊縮的情境：被分析、被描述、被精細的納入醫療範圍內，瘋子被送進「消除疾病的全體」的療養院，對於全面性理解「瘋狂」的慾望，顯露出欲透過掌握知識作為控管瘋狂的路徑。然而僅是考掘自六〇年代，傅柯《古典時代瘋狂史》（*Histoire de la folie à l'âge classique*）



歷史事實並非傅柯論述的核心，《古典時代瘋狂史》是「一部界限的歷史」，因此理性與非理性、理性與瘋狂被並置討論，他意在指出「瘋狂」自啟蒙時期開始，一連串被理性吸納與排除的過程，以及此過程總是被抹消與遺忘的事實。

大約同時期，高夫曼以精神病院作為田野撰寫《精神病院：論精神病患與其他被收容者的社會處境》(Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates)，相較傅柯的論述方式使其思想成為學術場域內容易操作的強概念，高夫曼象徵互動論的微觀視角則補足了個體與更大社會單位間不斷協商拉扯的動態過程。(陳惠敏，2012)高夫曼以華盛頓地區的精神病院為例，抨擊全控機構式的醫院及精神病院中不人道的對待病患模式，使用鎖鏈與鞭子代表的暴力、和相較於病患人數稀缺的資源……揭露精神病院內的陰翳角落，指出全控機構的管理透過剝奪與限制以抹消被收容者的個人性。(Goffman, 1961)而後，其《污名》亦延續其微觀社會學的研究取向，以案例、回憶錄、傳記等材料討論「污名」(stigma)標誌在社會邊緣者上所引發的動態歷程。「污名是一種『關係』(relationship)的語言，而非『屬性』(attributes)。」(3)正因為污名總是關乎「當下情境」：所處群體、揭露或隱瞞的時機等，因此，承受不同程度污名的個體——明貶者（明顯遭貶抑者，the discredited，不經過申告即被發現帶有污名）和可貶者（可能被貶抑者，the discreditable，較容易蒙混過關）——所能運用的污名管理技巧，在書中被高夫曼大致區分為掩飾(Covering)、揭露(Disclosure)、蒙混過關(Passing)也因此變得彈性而複雜，在動態過程中需要不斷地進行調整，亦可於此過程中選擇性地打造自我認同。(Goffman, 1963)

傅柯與高夫曼發表其重要著作的年代，恰逢五零至六零年代「反精神醫學」(anti-psychiatry)思潮盛行之時。大衛·庫柏 (David Cooper)、R.D.Laing 等人以精神科醫師的身份對生物取向的精神醫學發起批判，並抨擊精神病院全控機構式的病患管理模式 (Porter, 204-205)，羅伊·波特 (Roy Porter) *Madness: A Brief History* (2002) 則以文化史的方式回顧了這一系列社會運動與不同理念的學者、醫師、病人自白等多方意見，為精神醫學在實務上——療養院、日間醫院、回診形式、精神疾病藥物、醫病關係——等種種議題進行了梳理。

直至九零與二十一世紀後，病患自白或以病患作為田野裡的報導人之形式。則成為另一種由非權威身分去探索補足精神醫療體系向來由醫生、權威發言的獨特視角。希薇亞·普拉絲 (Sylvia Plath) 於半自傳小說《瓶中美人》(The Bell Jar, 1963) 描述了女主角愛瑟於五〇年代經歷精神崩潰後在療養院——以著名的麥克連療養院 (Mclean Hospital) 為藍本——的日子。愛瑟的破碎絮語中，可以逐漸拼湊出一幅二十世紀中葉私人療養院的圖像：精神科醫生(不是極好就是極無用)、護士(暗示瘋女人錯過的常規人生)、難以理解的病友、醫院裡的衝突與暴力、

拘束帶、藥物、電療、切除術帶來的恐慌感和病人滯留療養院的倦怠無力。普拉絲的書寫時代早而發人深省。然而直至九零年代以後，Susanna Kaysen《遺失心靈地圖的女孩》( Girl, interrupted, 1993 )、Alex Beam《雅緻的精神病院》( Gracefully Insane: The Rise and Fall of America's Premier Mental Hospital, 2001 )、Ken Steele 和 Claire Berman 合著的《聲音停止的那一天》( The Day The Voices Stopped: A Schizophrenic's Journey From Madness To Hope, 2002 )、Barbara Taylor《精神病院裡的歷史學家：我經歷的瘋狂歲月，以及時代如何安置我們的瘋狂》( The Last Asylum: A Memoir of Madness in Our Times, 2015 ) 等書更大量的進入大眾視野，無論是敘述人生經歷、進行療養院歷史研究，或是自覺地以病患身分區辨、解釋八零年代至二十一世紀後整個精神醫療體系的改革痕跡，在其中，亦可發現病患面對一個他已逐漸熟悉的體系，如何彈性地與精神醫療系統協商，找出相對平衡的相處之道，比如 Barbara Taylor 在其書寫中挑戰了認同精神病院等於認同不人道、流於落後觀點的預設。「這一次，我不想離開。我有朋友、熟悉門道，還摸清了芙萊恩巴內特到西漢姆斯特最便捷的交通路線。而且最要緊的是，我覺得安全，不受自己和我那自殺式的怒氣傷害：我何必離開？」( 264 )，類似的觀點出現在 Alex Beam 進行麥克連醫院歷史的訪問和研究，當病患一輩子生活在這個體系內，他已不只是被體制壓迫無力動彈的客體，療養院反而成為他們認同的地方，「這裡已成了他自己的小城鎮。跟著他一起走在院區裡，就像是跟著一名村莊長者漫步。」( 191 )在此類描述中，療養院並非空殼般的建築物，而是富含情感記憶，承載個體回憶的「家」。可以看出，在這個時期，解釋精神失序的論述移轉、醫療照護機構的性質轉變、藥廠輸出精神疾病藥物，以及藥物普及化使當代的病患面臨了與前人不同的挑戰。

當代解釋精神失序的主流論述亦開始移動，轉以器質性的觀點以看待精神失序，意即，將精神失序首先視為器官的損傷或激素的缺失，接著才輔以心理諮詢、晤談式的治療方法。器官的損傷與激素的缺失有著清楚的疾病輪廓，包含致病因素、治療方法以及一套測度疾病的標準。台灣身心科林立，且與心理諮詢分屬不同體系，在身心科診所，醫生主要以血清素藥物給予患者治療，藉由調節人體中特定激素的量，試圖讓身心科患者得以與非患者擁有近乎等同的精神穩定度，持續在社會中進行社會性活動，如工作，求學或社交。在高壓的現代社會，亦無多餘的資源讓數量漸增的身心症患者待在特定的醫療機構，症狀較輕微的患者與醫學部門的互動模式趨向規律用藥、定期回診、長期追蹤。

身心症患者被期望控制病情並邁向痊癒，或至少在藥物的幫助下如「正常人」般進行社會活動。這其中的弔詭之處在於，療養、監禁式的照護方法從歷史中退位，看似人權的進步，但從另一方面來看，現代社會對於精神失序者的態度轉為

希求病人在病癒之後繼續在社會中提供勞動力或生產力，或者，只要能以藥物控制病情，投入社會生產，病人與非病人的差異似乎並不被過於放大檢視，這可以說是歧視的消弭，也可以是「不容許／承認」生病的變體。當代病人當然不會被瘋人船放逐到邊疆隔離，取而代之的是對其艱難處境的抹消或忽視，身心科如耳鼻喉科診所在街道上設立，「與疾病相處」等衛教文章隨著社群網路的高度發展而被播送至互聯網的每一處，這情境彷彿是一種強迫式的期待，病情的控制與痊癒有賴患者的責任心與努力，患者被期待達致相同的終點，即有能力「像個正常人一樣生活。」

## 2.女性瘋狂與抑鬱之研究

在傅柯以塊狀、區域、共時而非以垂直歷史時間探索「瘋狂」的新歷史後，「瘋狂」逐漸成為被注目的研究領域。這些圍繞著「瘋狂」概念的論述、探究、解析，標誌了一種新的典範轉移，並溢出精神醫學、社會學、人類學等研究領域，在文學或文化研究中亦取得一席之地。

吉爾伯特（Sandra M. Gilbert）和古芭（Susan Gubar）所合著的《閣樓上的瘋女人—女性作家與 19 世紀文學想像》(The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, 1979)一書中以夏綠蒂·勃朗特（Charlotte Brontë）的《簡愛》(Jane Eyre)為出發點，試圖建構出一條英美女性作家與她們晦暗心靈的文學系譜。「閣樓上的瘋女人」一詞指涉《簡愛》小說中，作為男主角愛德華·羅徹斯特（Edward Fairfax Rochester）發瘋並被監禁於羅徹斯特大宅閣樓的（前）妻柏莎（Bertha Antoinetta Mason），羅徹斯特大宅中，被禁閉於閣樓上的瘋女人 Bertha 因其憤怒具有攻擊性而遭驅逐囚禁於日常起居住所的邊緣，閣樓上的女人並沒有真正離開家屋，而是在家屋裡被隱藏的角落裡活著，吉爾伯特和古芭將柏莎視為簡愛對自己人生中長期遭遇的不公義所積累的潛抑憤怒，她作為簡的重像、簡的分身，「不僅為簡行動，她還像簡一樣行動」(Gilbert, Gubar, 462) 簡愛與柏莎的相遇「意味著她與內心被囚禁的『飢餓、叛逆和憤怒』相遭遇」(Gilbert, Gubar, 434)，簡愛的願望數次通過柏莎的行動而實現：延遲即將到來的婚姻、撕碎婚禮的白色長袍，甚至完成簡的終極願望：燒毀羅徹斯特大宅，使羅徹斯特先生半殘廢，也因此在某種程度上令簡愛與羅徹斯特關係中的位階更為平衡，這是簡愛在這段原先具有諸多不平衡元素的關係中最堅持、在意的條件。

柏莎不容於英國社會，被秘密監禁於閣樓的原因，是多元交織概念下運作的結果。舉凡女性身分、精神失序患者的動物性與破壞性，和英帝國殖民西印度群島，作為混血、混雜文化的克里奧爾人（creole）身分來到殖民母國，皆為此一女性角色被噤聲的複雜原因之一。Gilbert 和 Gubar 提出的假設若以 Kristeva 的賤

斥理論來解釋，則柏莎是簡一部分的自我，是被壓抑、驅逐、隔離到偏遠地帶的憤怒與瘋狂；而簡總要一再遇見柏莎，柏莎在閣樓，又好像在大宅的耳語裡不停現身；柏莎一方面作為簡的反面社會教材，是簡在社會規範中必須奮力壓抑的那一部分自我，卻又總是「恰好」替簡實現她那些不可宣之於口的深層願望。於是 Gilbert 和 Gubar 寫道：「柏莎是簡最真實和最黑暗的重影：她代表了孤女簡的憤怒，代表了簡自從在蓋茨黑德生活的日子以來一直試圖壓抑的狂暴而秘密的自我」（Gilbert, Gubar, 460）。再進行延伸，瘋女人或怪物的形象或許也是十九世紀英美女性作家——珍·奧斯汀、瑪麗·雪萊、勃朗特姐妹、喬治·艾略特、艾蜜莉·狄金森等人在面臨文學的父輩（forefathers）權威時所生成的焦慮——作者身分的焦慮（anxiety of authorship），一種擔心作為女性因此無法書寫、沒有適用的語言、或作品無足輕重的恐懼，（64）所創造、或說在日常的囚困下擠壓出的叛逃形象，「表達自己對被迫處於幽閉獨處狀態的憤怒之情。」（109）

Elaine Showalter 所著 *The Female Malady : Women, Madness and English Culture, 1830-1980* (1987) 依據時代氛圍劃出英國文化中三種類型的瘋女人，並指出 19 世紀以來，各種主流論述如何解釋瘋狂——尤其是如何「自然化」瘋狂與女性之間的聯繫。Elaine Showalter 在書中依據時代氛圍劃出英國文化中三種類型的瘋女人：維多利亞時期藝術家關注內蘊瘋狂本質，莎劇中失神恍惚，在水邊唱歌最終落水而死的奧菲莉亞 (1830-1870)；受達爾文、史賓賽進化論籠罩的時期則將焦點轉向「瘋狂的珍」(Crazy Jane)，一位因愛人負心而發瘋，日日徘徊在過往回憶中的受害者 (1870-1920)；精神分析、精神醫學盛行的時代則以由隱忍到爆發，殺死不愛的未婚夫的小說角色「危險的露西亞」(Violent Lucia) 為代表。Showalter 整理出這些時期精神醫學如何解釋瘋狂，尤其是如何解釋瘋女人的方式，代表理性論述與科學權威的精神醫學以「指認異常」為方式排除陰性與瘋狂並以此建立主體，例如歇斯底里症 (hysteria，詞源於希臘文 *hystera*，意為「子宮」，與佛洛伊德理論中的性壓抑、性創傷有所對照)、精神衰弱、精神分裂等字眼更容易被用於描述陰性的個體，當第一次世界大戰男性士兵在戰後面臨的創傷後症候群：彈震症 (shellshock)，某種程度消除了只有女性會得歇斯底里症的論斷被推翻後，「精神分裂 (schizophrenia) 立刻取而代之成為新的典型女性精神疾患」(19)。此過程反應了「女性」永遠在精神醫學論述中成為被談論、被檢視、被再現之對象的傾向。

## （二）台灣現代小說中瘋狂與疾病書寫相關研究

在研究台灣現代文學作品中的疾病書寫方面，李欣倫的學位論文〈戰後台灣疾病書寫研究〉(2003) 雖非專論精神失序之病，但其中隱含的「聖與狂」辯證

在後續的台灣文學疾病研究論文中開啟了探討聖與狂所隱含的「矛盾性」作為疾病研究一重要研究觀點的論述，李欣倫的論述亦將患者置於戰鬥抵抗的位置，「從權力網絡與國族認同兩個層面劃分小說中疾病隱喻的內在形態，再指出疾病書寫作為除魅、敘事治療的外延功能。」（李珮宜，2015）李欣倫的論述將「病灶」指向權力建制的社會，而個人身心脫軌所帶有的拒斥性與邊緣性，在作家筆下被轉化為積極的戰鬥修辭。

唐毓麗〈罪與罰：臺灣戰後小說中的疾病書寫〉（2006）將焦點放在「疾病」帶給人的負疚感，並與罪行和懲罰連接，「我們發現人們習於把疾病與罪行串聯，更常把疾病看成是天譴或懲罰，深入探討『疾病是一種懲罰』的隱喻思維時，才進一步證實此思維不只牽涉到修辭，更與病人肉體苦痛經驗、心理活動、文化禁忌與他人看待都有緊密的關聯。」唐毓麗分析了四種人生存於社會中容易面臨的契約關係：「政治契約」、「文化契約」、「家庭契約」與「私人契約」，分別從國家與個體、主流社會與個體、家庭與個體、及不同個體之間的衝突，指出「違約」帶來的道德衝突感如何使「違約的個體」在社會認知中被合理化，或自我譴責，將疾病作為懲罰的手段。

在以作家為主題的研究中，周芬伶、李昂、施叔青、舞鶴、陳雪等人成為「瘋狂敘事」與「疾病書寫」研究的主要對象，如劉思坊〈解嚴後台灣小說瘋狂敘事研究：以舞鶴、陳雪為觀察中心〉、〈魅／媚相生——論施叔青與陳雪的瘋狂敘事〉，施叔青筆下的鹿港小鎮成為幽閉、瘋癲、陳舊的恐怖故鄉，白先勇論其書寫謂之「死亡、性、瘋癲是施叔青小說中循環不已的主題」，其中的鬼魅（gothic）怪誕（grotesque）美學宛如陰性書寫的恐怖狂歡，劉思坊亦將施叔青的寫作特色回放於六零年代現代主義文學思潮及台灣於六零年代「加工出口」經濟政策下城鄉之變的脈絡中。（2009）陳雪的書寫或被視為「創傷與治療」的一部分，或在性別、家庭、階級、身心疾病的夾縫中曖昧遊走之時，對社會規範產生擾動、穿刺、解構或重構的搖撼力道。

李珮宜〈周芬伶與陳雪疾病書寫比較研究〉回顧兩位女性作者的私我書寫，意在指出發燒、失眠、胃痛等身（心）病徵和現代醫療藥物作用在身與心的影響，書寫或宗教民俗療法成為現代醫療之外的另一條出路，擴及家庭關係層面，她們「探討了身體與情欲，疾病與死亡的交互影響，在倫理意涵上，兩位作家的疾病書寫揭示家庭中父親的失能、母親的情欲與瘋狂，以及同輩弟妹帶來的生命啟示。」（183）並對作家所觸及與關懷的社會邊緣、非主流存在及相關議題在她們的書寫中所能引發的反思與重審表達認同。（2015）

在台灣現代小說有關女性瘋狂與失序角色的評述中，論者容易落入若不是將精神失序視為無能動性的被壓迫者，便是過度高估其能動性而描繪了過於理想的



先行者樣貌，自李昂由真實案件改寫的《殺夫》，林市在豬腸與血污中看見的恐怖幻影始，論者為她與她的象徵、作品的批判意識所進行的不間斷的反覆討論（呂正惠，1988、唐毓麗，2003、黃美玲，2012、李冠穎，2016 等），已覆蓋過個體所能擔負的意義上限，遂使其面目模糊了。

重新審視二十一世紀的精神失序女性角色，唐毓麗在〈罪與罰〉文中的心結愧疚色彩似乎減輕了不少，由個人精神內部因「違約」而遭致的瘋狂或癡呆作為懲罰，逐漸為作者對「外部」——社會期待對特定族群可能造成的傷害——的觀察、描述、指喻所取代；李欣倫〈戰後台灣疾病書寫研究〉中將患者升格為先行者，為其賦予向權力建制發起挑戰的挑釁者此一論述模式，或多或少高估了邊緣與異類在其處境中，還需保有並肩負某種積極意識的能力。

從李珮宜〈周芬伶與陳雪疾病書寫比較研究〉一文中可見，周芬伶與陳雪在極度貼近自我的書寫中，以書寫者為中心，反而將其視角延伸擴及建構起一個法雜、立體的主體所牽涉的多重層次面貌。陳雪重複書寫其生命中的暗翳與隨之而來的疾病與疼痛，在層疊相似，被重複描繪形變的核心事件中，她所欲言說之事呼之欲出，在事件的間隙流溢出作者／主述者對相異領域議題之關照。更年輕一輩的創作者如張亦絢、黃麗群、盧慧心、胡淑雯等人雖未如前述二者將書寫與自身位置置放得如此之近，作品更逐漸轉向由角色為中心，遍及所關注之性別、疾病等議題。角色不再只是為了議題服務與行動，而是藉由角色的遭遇與行動折射創作者所能拆解出，合理且細緻地描繪在多重層面（性別、經濟、族群、社會階層）的間隙，殊異個體因其特定的思維模式，如何與社會規範協商出相對有利的一套互動方式，以及協商過程所能提供的意義。

### （三）酷兒時間與台灣酷兒

#### 1. 酷兒理論與酷兒時間性

本論文著重個體在「時間」中的狀態，酷兒理論探討時間的方式恰可提供在時間／處境中行動的角色，其行為擾亂、破壞、或示現了違常者的哪些困境。如前述，無論是「尚未行動的日常 A」或讀者預想一個更幸福且自由的「已被干擾置換的日常 B」。若不指出隱藏甚深的一種無意識被認為「正常」的時間觀，便無法解析角色的行動何以具有酷異性。在文學再現中，瘋狂與癡呆女性這類群體總是被排除在「正常想像」的時間線外，比如升學、婚姻，或者生育，因為她們的血脈總是被質疑具有不安穩的性質。本論文挪用酷兒理論以作為閱讀瘋狂和癡呆女性於文學再現中的切入點，因「酷兒」（queer）一詞所指示的不可抹滅的污名歷史及各種論述與社會運動後翻轉出的正面身分認同，也因「酷兒」所能涵納的多樣性、流動性具有使畸零、邊緣個體暫時結盟的可能。

九零年代中後期，西方酷兒理論由既有的傅柯式、解構主義式的典範 (paradigm)，轉向關注情感、身體、物質性與身分認同。負面情感與酷兒時間性 (queer temporality) 的概念即是「情感轉向」(affective turn) 後興起的研究分支 (Liu 2020)，前者包含 Eve Sedgwick 聚焦於在異性戀常規體制下，隨著身分認同而衍生的羞恥感與憂鬱，或 Sara Ahmed 提出任性主體 (willful subjects)，指出逸離常軌的慾望如何被懲罰與給定污名，並重思其所具有的挑釁力道(2014)，後者則如 Lee Edelman、Jack Halberstam 等人藉由質疑線性的、異性戀未來的單一時間觀以拓展未來的多元可能 (Liu, 9)。

Lee Edelman 於其作 *No Future* 中悲觀指出，酷兒沒有未來，因為未來屬於孩童，而酷兒站在孩童的反面 (3)，在「孩童—生殖未來主義」的概念下，異性戀的時間軸才是能夠通往「好」未來的唯一時間軸。Edelman 將酷兒及佛洛伊德的死亡驅力 (death drive) 勾連，甚至隱然將男同性戀作為死亡驅力的具體化存在 (27)。他以基進負面的姿態挑釁大寫兒童 (CHILD) 所諭示的未來性，與勾連了死亡驅力的男同志成為一組對照，「未來性」被想像、昇華為「希望」的同義詞，而這正是當前主流社會反射性地想保護的一—保護希望、保護還未到來的幸福及其許諾。Edelman 的論述將重心轉往當下的逾越、歡愉 (jouissance)，同時徹底拒絕不屬於酷兒因此 (酷兒) 無法想像的未來 (2004)。*No Future*—沒有未來／拒絕未來的二義性使其既負面，又基進；既毀壞，又重塑：「他(Edelman)引用伯那·洛 (Bernard Law) 樞機主教的話，該人稱同性戀是『滑稽漫畫』，說：『他們沒有未來，也無法給任何社會一個未來。』愛德門 (Edelman) 並沒有抗議洛說錯了，反而用這個形象重塑自己，擁抱『未來之敵』這個角色。」(海澀愛，58)

相異於 Edelman 擁抱此時此地 (here and now)，José Esteban Muñoz 在 *Cruising Utopia* 却時時展望未來，「我們還不夠酷兒」，“we are not yet queer”(1)。「還不夠」、「還未抵達」的自覺則成為奮力掙脫當下的一股強烈動力。於是，Muñoz 的酷兒眺望遙遠的地平線宛如眺望具有烏托邦性質的酷兒未來，且這種展望、對於迎向更遼闊視闊的追尋是永不停止的。迥異於線性的異性戀時間，Muñoz 寄望在狂喜 (ecstasy) 中感受到「過去—現在—未來」的統一，破壞線性的時間軸，沈浸於一種永恆之感裡。(25)

Halberstam 亦試圖想像一種有違異性戀時間的酷兒時間以挑戰前者所建構起來的秩序，在 *In A Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* 一書中 Halberstam 首先指認出存在一套服膺中產階級邏輯與生物生殖的時間觀，及依循著該時間軸成長、生育、成熟並履行其相對社會活動（婚姻、生產、組成家庭、教育並傳承該價值觀）成為為人所稱許、令人渴望的生活模式。再藉由標

舉單一的生活模式，無形中低貶無法完美配合該時間軸的個體。(2005)同時，Halberstam 回應 Edelman「酷兒沒有未來」的觀點，謂其過於男性中心，「酷兒沒有未來」論述的危險性在於，當酷兒只能與死亡驅力相連，註定無法生產任何東西，女性所具有的生育能力可能被本質主義式的繫聯至酷兒理論所批判的異性戀常規，也因此被非酷兒（unqueer）化了(2011)。Halberstam 隨後提出酷兒失敗美學，他從兒童卡通裡看見「失敗」所蘊含的顛覆力量，當積極與成功需要太多努力，失敗或許是一種更簡單且持久的生存模式(2011, 3)。於是本含有負面義的遺忘、逃跑與拒絕成為面對困難時因地制宜的有效手段，遺忘可以是人自創傷中釋放的方法，正面迎擊不再是唯一選擇，拒絕可以是生存策略。

拒絕——對常規的拒絕，對正典的拒絕——Halberstam 提出「陰影女性主義」(shadow feminisms)，開闢非正典的生存態度，並以 Gayatri Spivak 和 Saba Mahmood 著作中分別提出的非西方女性案例，質疑以解放「非西方」為目標、以自由為最高價值的自由主義女性主義者是否為唯一的女性主義道路。失敗美學與陰影女性主義試圖提供個體複數種可能、複數種自我面對個體—群體關係的方式(126-127)，個體「也可以」拒絕成為某種已存在的女性主義典範——預設了主體終將展現出抵抗性和能動性、預設了所有人都有責任發聲的女性主義。陰影女性主義可能拯救不了旁人、亦無法延續自身，實踐母女世系傳承(128)，「相較於傳統女性主義以樹立典範與正面認同建構女性主體，陰影女性主義反而透過『拒絕存在』(unbeing) 與『拒絕成為』(unbecoming) 的反認同美學，挖掘出另類女性主體的解放可能。」(施舜翔, 2016)，以出錯的日常實踐拒絕正統異性戀時間、以幽默自嘲拒絕正面認同的女性主義、亦不完全擁抱 Edelman「酷兒沒有未來」的悲觀想像。通往未來的路徑有複數解法，無論是積極或被動、抵抗或半推半就，策略性拒絕與徹地斷裂。

海澀愛(Heather Love)則專注於負面情感，這種關注意在指出「美國當前主流同運及同志研究幾乎已經強迫性地只(能)見陽光幸福，她艱澀地提醒：現代性酷兒生存的歷史與文化向來在血跡斑斑的社會排斥與傷害等負面情感親密相連」(劉人鵬, 2011)除了正向自我認同，唯一能站得住腳的負面情感是憤怒，因為憤怒被視為行動、實踐的始點。然而海澀愛面向的是「無用」之情緒，那些被認為無能生產出事物的羞恥、絕望、孤寂或自我毀棄和失敗。她將焦點具於《斷背山》裡男同志田園輓歌式的失落或十九世紀末至二十世紀初作家莎拉·奧恩，朱艾特(Sarah Orne Jewett)書寫裡重複出現的「老處女形象」與「女性浪漫友誼」的主題與同時申告了自由、獨立、獨樹一幟和寂寞、渴望、失敗、怨憤的複雜角色形象，重新拾起看似「不合時宜」的負面情感，在〈強迫幸福與酷兒存在〉一文中，指出在大眾媒體裡「同性戀不快樂(gay unhappiness)的歷史痕跡也正

在抹滅」(2008)，她為被掃落於新時代的單偶愛情—婚姻—長壽的同志幸福圖景之外的酷兒詰問，無法前進、耽溺於過去的人，需要另一種能包容他們脆弱的敘事，他們能否有不快樂的自由？海澀愛使用「酷兒」一詞，正由於其內涵的「抗拒正典體制」意義、其視角回溯了恐同傷害與侮辱的污名歷史、以及結盟的可能——不只限於性／別少數，而是帶有烏托邦理想式的，結合羞恥、被恨以及徘徊於邊緣的崎零個體。前述三者：抗拒正典、回溯歷史遺痕，讓當下與過去產生聯繫以理解「當下」何以構成、結盟的可能是其理論中反覆闡明的核心本質。

海澀愛意圖沿尋著情感去關注其生成之處：情感生於關係之中。「情感打開了一種視野，將主體看成總已經是在與他人相互的關係之中。」(2010)，而在結構擠壓及社會排斥下產生的負向情感，則被她視為擁有重思身分認同潛力之物，因為「身分認同是對於社會傷害的一種共享的回應。」(2010)去正視那些因「強迫幸福：朝向更美好的未來」概念之強盛而被掃落出幸福圖景的崎零存在，修正過度被建構正向認同或強制樂觀（讓希望膨脹，幸福則成為永遠咬不到的餌食）的傾向，並給予那些依然無法幸福起來，總是感覺「倒退／背」(backwardness)因此更加自厭挫敗的個體另一種自由，「即使沒有快樂也能活下去、即使不抱希望——希望有朝一日能達到那幾種最令人熟悉的圓滿節局——也能活下去。」(海澀愛，2008)

## 2.台灣當代酷兒理論簡介

有別於西方女性主義運動、同志運動與相關理論的長年探索，台灣相形之下壓縮了「運動」的時程、「理論」的發展，自八零末九零年代起，台灣「酷兒」一面從西方酷兒理論 (queer theory) 相關研究同步譯介、嫁接而來，一面在翻譯和理論化的過程中，逐漸融入台灣特性，其內涵已非西方 Queer 一詞所能精確地描述。

Queer 一詞在西方有其「羞辱轉化」(shame transformation) 過程，挪他人語言為己用的運動策略，具有強烈的抵抗與行動意圖。陳佩甄在〈Queer That Matters in Taiwan——以翻譯造就的台灣酷兒〉(2005) 爬梳酷兒在台翻譯史，「“Queer”的翻譯或內涵在臺灣正式出現討論，是在一九九四年一月的第十期的『島嶼邊緣』。該期的封面便是直接以『酷兒 QUEER』為標題。」(5) Queer 初期亦經歷「怪胎」、「酷兒」、「同志」等新概念進入台灣語言文化的翻譯問題，彼時酷兒被討論的，最多是其挑釁氣質和靈活遊走邊緣的特質，承繼西方脈絡的特質。陳佩甄尋找 Queer 在台翻譯的先後名詞差異序列，紀大偉更近一步探討翻譯詞在台灣文化裡落地生根的過程。〈翻譯的公共：愛滋、同志、酷兒〉(2015)以 AIDS 的翻譯，從「後天免疫失調症群」轉向容易引人聯想的「愛滋（症）」、「愛死（症）」，並由此大致將「酷兒」的憂傷包袱與「同志」的陽光形象進行了最基礎的別義。紀

大偉亦探究在理論譯介的過程中，紛雜的「同志」、「同性戀」、「酷兒」（和未被本文提起的「怪胎」）與“gay” “queer” “homosexual” 等詞彙時有共用與爭搶或「難以描述其內涵」的奇特現象。直到九零末期，‘queer／酷兒’的對應將早期港人邁克、林奕華轉譯時的（尚未革命成功的）「同志」逐步消解，並將逸離西方，因在地而長出台灣特性的台灣酷兒（Ku'er）納入一種台灣的特殊語境。（2019）

“Ku'er”的在地性、特殊性，在於雜揉了島國的國族與認同的元素，「紀大偉進而指出，本土酷兒帶有歐美脈絡的體制外抗爭潛力外，以其後現代性，拒絕大中華的正當性。」（陳彥仁，2020）且時不時與西方酷兒研究進行持續、同步地雙向交流與變化。鄭芳婷〈當代愛滋社群政略之悖論：《叛徒馬密可能的回憶錄》之戲劇批判戰術〉一文則指出當台灣本地嫁接歐美的酷兒時間性理論時所引發的扞格，指出 Halberstam 的失敗美學或 Edelman 「大寫孩童」（CHILD）論述雖試圖多元並觸及少數族群聲音，仍或多或少隱含白人中心主義的影子，且過度強調死亡驅力（death drive）。雖談論正典時間與非典的酷兒時間必然產生的時間差，卻較少論及酷兒主體各異生命樣態中同樣也存在著時間差（2019）。在另一篇〈打造台灣酷兒敘事學：楊双子《花開時節》作為「鉛角」行動〉（2020）當中，她更延續前述批判，並提出「鉛角」（mē-kak）概念，「鉛角原喻事物細小關鍵，本文加以挪用改造，指向從細節與縫隙來顛覆並改變大局勢的酷兒方法學。」（100）以「穿越」類型小說比對正統歷史小說，指出前者書寫非正統歷史事件帶來的解構「史實」、「正史」的力道，並以「鉛角」細小卻尖銳的物質特性，延伸出一種見微知著的閱讀方法，藏匿於夾縫中的細節疊積出有別於宏大敘事的官方論述，《花開時節》一書從軟性的俗民日常、倫理儀節，乃至一飲一食的細物考察，無不是角色之間角力、聯盟或協商的縮影，而此縮影也莫不呼應大歷史的敘事，甚至補足正史不言之處。也正是在此全景式的閱讀方法中，許許多從歷史掌故或本被分門別類的歷史研究中集合起來的「鉛角」，透露的是深層且可能存在於文字之外的記憶與身體感。藉由小說家之筆交織鋪展成一幅瑰麗精細的畫面，「鉛角」其由小觀大、有下而上席捲的力道形成流布於主流論述中的游擊戰術，重審穿越小說裡的酷兒時間性，並落實於台灣作為養分的創作土壤中，橋接西方理論與台灣在地文化之間尚待填補的虛處。

台灣的 Ku'er 相比「同志」一詞，隱含更多靈巧翻轉的叛逆挑釁行為，更為怪異而試圖向主流價值背離——Halberstam 所謂「異性戀的」未來生殖主義，挑戰的是異性戀再生產霸權，但其所拆解的未來生殖主義隱含的「順時序」、「成熟」、「穩固的未來」其實也不盡然只對「異性戀者」有著拉力，而是異性戀者更容易符合此套價值觀。追根究底，無論是基於「被大眾接受」或是去建構一套順時、可估量的、安全的線性價值觀，對人類的生物面便有了一種安定的吸引力。紀大

偉所謂 Ku'er，傾向「逆轉」身分、挑戰「不變」，陳彥仁在〈邁向酷兒荒謬：臺灣當代大眾文化生產中的國族與性別政治〉(2020)就當代台灣酷兒與中台國族危機與身分認同進行了細緻的對話，在時勢下重新審思在兩（三）岸政治局勢日漸緊張的當代台灣，酷兒如何以荒謬反諷的手法破除無論是「島內政治」或是「性別語彙」裡，彷彿人人享有同樣話語權，殊異群體協商時喊出「愛最大」的搓湯圓式「寬容默言傳統」(2020)。他聚焦社群媒體的廣泛傳播及時效性的特質，將網路與社群媒體化為一新闢之戰場，網路成為迅速反抗、嘲諷、諧擬的基地，有著生生不息的繁殖力。

陳彥仁以運動策略來談「酷兒」及其不安於固定身分的反抗特質，劉文在〈非西方、亞洲或中美冷戰結構？重置酷兒臺灣的戰（暫）時主體〉(2021)一文中更直指台灣酷兒置身國族與多族裔歷史中所面臨的焦慮，一方面，島嶼的歷史使同住一島的人們於國族認同問題上有糾葛難解之勢；另一方面，作為論述的基本框架，自西方移植而來的酷兒理論無法容納台灣的後殖民語境，華人／儒家文化的慣性歸類——東方與西方、病理化診斷與寬容自然的同性戀傳統——這樣的東方主義式想像無法論述 2000 之後台灣公民進行政治參與時，益發激化的「左翼統一」與「右翼國族」區別。劉文為此提出「戰（暫）時主體」概念：「在面臨升溫的中國威脅下，獨特的酷兒臺灣形成了我在此所稱的『戰時主體』」(劉文，2021)生成了台灣酷兒非典、非正統的一種聯合，並非以建立嚴謹的國族論述為目的，而是以諷刺與迷音化來戳破政治宣言，然這類游擊戰的手法並不等同於不要「國家」或「拒絕西方」，一種非此即彼的二元對立。相反的，策略性利用／被利用與特定理念的政治團體的合謀，成為台灣酷兒在議題紛雜的多重維度裡，一種「戰時」的策略，且始終擁有「暫時」、「動態」之傾向。

### 三、當代社會如何打造瘋女人？

此小節將討論「當代社會」由哪些概念作為穩固的構成基底，論述當代主流社會所提倡的價值在歷史中如何逐漸形成，以及它排除異己的過程。

#### （一）當代主流社會的基底元素

若承認當代社會是資本主義式的，韋伯《新教倫理與資本主義精神》(Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus)一書所論述的「合宜的生活模式」，以及其分析「合宜的生活模式」被模塑為正典的過程中所持具的幾種特質，時至今日依然如基底般在各個在全球化過程中被捲進資本主義體系的地區中產生程度不一的影響。

韋伯解釋新教中的喀爾文教派如何將俗世的成功亦作為榮耀上帝、自證為選民的一個方法，正因為「天選」不可預測、無法證實，因此若行為、人生經歷、

思想越是符合理想的「選民」的樣子，便越有可能是真正的選民，「宗教認為不停歇地、有條理地從事一項世俗職業是獲得禁慾精神的最高手段，同時也是再生和信仰純真的最可靠、最明確的證據。」(162)由此衍生的禁慾主義，「清教徒所堅持的，是其最重要的特徵，即禁慾行為的原則」(156)。正因為選民資格無法證實，因此自我的持操、自我約束便成為直觀的、對不確定事物的回應。肉體誘惑與浪費享樂是一種道德上的污點，「禁慾主義因此認為，把追求財富本身作為目的是極應譴責的，但是若作為從事一項職工勞動的果實而獲得它，那便是象徵著上帝的賜福。」(161-162)禁慾精神亦致使資本的積累，於新教徒而言，合宜的金錢觀應是「合理地、從實用角度出發使用財富以滿足個人的社會需要，這是上帝所願意的。他們並不想強迫富有者苦行，但希望利用其錢財做必要的和實際的事情。」(161)也是在此觀念下，有一種生活模式成為理想的模式，而這個模式是建立在小家庭為單位的生活模式上，「中產階級潔淨、穩固的家庭安逸成為一種理想。」(161)即使，「尋找天國的熱忱開始被審慎的經濟追求所取代，宗教的根系慢慢枯萎，最終為功利主義的世俗精神所取代。」(166)中產階級、穩定家庭、以勤奮勞動換取財富的架構終究留下來成為被肯認的生活模式，相反的「浪費時間是首要的，而且原則上是最該死的罪孽。人的一生無限短暫、無限珍貴，都應該用來確認他的入選與否。」(146)即使西方現代社會已不再強烈地受「選民」思想所影響，然而「浪費」「無產能」所留下的污名印記或多或少解釋了前述第一小節所提出的論點，即動態、自為的爭取報酬才是負責任的道德行為，靜態、不事生產、「浪費珍貴短暫的生命」的外顯行為則無可辯解地失德。

如今，宗教的影響力在現代社會以較以往隱晦的方式作用著，「神」亦可能由其他概念替代，比如「真愛」。在烏利西·貝克和伊莉莎白·貝克—葛恩胥菡共同著作的《愛情的正常性混亂：一場浪漫的社會謀反》(Das Ganz Normale Chaos der Liebe)中，將「愛情」視為現代的、世俗的宗教，某種人類精神的最後堡壘，在他們的論述裡愛情替代了傳統的紐帶所能給予的精神支持。「隨著邁向現代社會的過渡期而發生在許多層次上的便簽，造成了意義深遠的個體化過程，而這個過程將人們從傳統的紐帶、信仰及社會關係中切離。就如韋伯在《新教倫理》(1985)一書中說明的，個體化過程是由宗教改革的教義展開，而後者取消了救贖的確定感，並將人們摒入一種深刻的內在孤寂當中。」(79-80)直到十八世紀，「大家族」都還是盛行的模式，婚姻與個人愛好、感受和動機的關聯遠較現代為低。(82-83)隨著「世界的除魅」，接續而來的是「內在無依」的新狀況，而此轉變亦關係到黏著小家庭的元素，隱私性及親密感。人們對家庭所能帶來的親密感與支持力道的渴求逐漸加深，因此，「人們的理想是，將兩個情感有密切聯繫的伴侶間產生的浪漫、恆久愛情結合起來，並賦予這兩個人生命的內涵與意義。」(85)

而為 Edelman 所批判的「大寫孩童」(CHILD)、神聖孩童、以及因此產生的「未來一生殖主義」亦是小家庭所能供給的親密感的一部分。「在高度工業化社會裡，人們總是被訓練成要行事理性，講究效率、速度，遵守規律與追求成就。兒童所代表的正好是反面，是生命『自然的』一面。」(189)在此論述下，附著於天真兒童形象的想像是一種對理性社會的一種反抗，或對「本真」的一種鄉愁，「孩子似乎允諾人們可以接觸『純真的人，真實的關係』」(190)，並給予自覺到有限的生命的人類，一份可以提供延續想像的滿足感。

而「愛」作為所謂「世俗的宗教」，是對瑣碎無聊的日常生活的驚奇化，「愛不只煽動起情慾，還鬆動出自由。」(315)亦是「作為挑釁行動的雛形」(301)，「在包圍著實用態度與因便宜行事而任意撒謊的世界裡變得真實可靠的機會」(301)圍繞著「真愛」的各種幸福想像，亦帶著階序的暴力。在這樣的邏輯下，前述 Edelman 所謂「大寫孩童」、「兒童是我們的未來」這類標語、概念便影響了階層的排序，一個有孩童(有本真、有延續生命希望)的家庭是階序高的，以「真愛」之名結合的其餘非異性戀或非典型伴侶在次，其餘的存在則被掃落於穩固的愛之圍牆外，瘋女人、癡呆女人之所以無法進入核心的內部，因其「失能」、不被信任：無生育優良子代之能、無提供伴侶「真愛」之能。

## (二) 生產瘋女人

必須注意的是，「瘋女人」也可能是被產生出來的。「瘋女人」的樣貌，是社會文化的語境裡重複描述、為其賦形的動態過程。她們也是異性戀核心家庭為主流的社會價值中兩種彼此價值剝削的個體。其一是沒有被「選擇」進入婚戀市場而必須忍受「被視為異類」的敵意，也必須平撫因無法服膺內化價值觀而產生負面情緒的女性。其二為家庭場域裡因家務分工、情緒勞動、生育及養護責任等多重預設的壓力下，產生的焦慮女性形象。

傅柯曾說，「靈魂是肉體的牢籠」，在《規訓與懲罰：監獄的誕生》(Surveiller et punir: Naissance de la prison) 裡，他描述了精細的肉體操練、時間表、等級制度、人處在空間位置中被表格化，無法輕易移動的當代工廠、學校、監獄、監護所、軍隊等實存體制的訓練，而最後的結果是，當肉體的精細操練深及心靈，慣性的自我審查便使得靈魂成為主宰肉體進行勞動的指揮官。在《古典時代瘋狂史》中，現代的失序者並沒有生病、癱瘓、以身心的失能逃離勞動的權利，他們被送入矯治機構，一如高夫曼所描繪的「精神病院」，被剝奪個人性，抹去面目後，進行治療，以便恢復「正常」的個體能夠繼續勞動。

傅柯的言論將人視為相同的無面目個體，但當討論女性的精神失序，必須同時檢視她們在社會中的性別處境。Jane Ussher 曾在其作 *Women's Madness:*

*Misogyny or Mental Illness?* (1992) 中提出詰問，女性的精神失序是否可能是厭女的結果？她爬梳中世紀的女巫審判歷史、十九世紀精神分析即醫學診斷的權威話語下，女性因擁有「子宮」而被「本質上」貼上了歇斯底里症<sup>1</sup>。Elaine Showalter 所著 *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980* 在書中亦提供了一幅幅瘋女人——奧菲莉亞、瘋狂的珍、危險露西亞，不同時期的瘋女人典型的畫作與詩歌，暗示她們在原型作品中已被判定為瘋狂，並在疊附的論述中再次強化她們的瘋狂「本質」。

Kate Manne 在其作《不只是厭女》(Down Girl)中解釋厭女其實是一套審查、獎懲機制，「它可以是某種社會壓力，意圖將女性規範在特定的位置。」(81)，藉由區別「好」「合宜」「慷慨給予」與「壞」「跳脫規範」「難以控制」「冷漠」的陰性存有，打造嚴密的監視網絡，自我審查亦審查她者，而對違背規範的陰性存有，此特徵藉由將不可（能）馴化的女性推到極端（瘋狂與癡呆），一面，卻也同時暗藏著對不受控的女體的恐懼。「厭女敵意包含了各式各樣『貶抑女性』(down girl) 的舉動」(109)，包含被幼化、弱化、比作物品、奚落、嘲弄、性化／去性化等一系列攻擊。而針對瘋癲女性的攻擊，正是藉由將不可（能）馴化的女性推到極端（瘋狂與癡呆），對其進行賤斥，卻也同時暗藏著對不受控的女體的恐懼。

在 Manne 的論述中，陰性被期望為柔軟溫暖的、支持的、積極付出給予照護的，這與「家中天使」或「聖母」的形象不謀而合。在長期的厭女審查機制下，前述小說文本的情境已經難以明晰的劃定是「厭女審查無所不在—被劃定為不合格的瘋女人」或是「屬於不合格的瘋女人—因此被厭女機制排斥」，兩種情境的糾葛使讀者看到的結果便是女性的崩壞與針對瘋女人的懲罰。

然而瘋女人亦可在文化中被一再消費，成為大眾亟欲窺探的對象。奧菲莉亞漂浮在水中的油畫、捧著施洗者約翰頭顱的莎樂美皆是畫家長年熱愛的主題，Gustave Moreau 和提香 (Titian) 的油畫、比亞茲萊 (Aubrey Beardsley) 帶有日本風格的插畫、王爾德為莎樂美的瘋狂痴戀寫的劇作，以及 1922 由 Alla Nazimova 主演與風格設計的默片電影。流行文化中對再現「瘋女人」的狂熱與實際上受排斥的瘋癲女性乍看矛盾，但若以 Kristeva 的賤斥理論而言，主體與卑賤物的聯繫永無休止的糾纏，主體正是由賤斥、嘔出卑賤物以確認自身的完整疆界，在一系列確認玷污與不潔的過程中，正是需要那被視為卑賤物者，這一組關係才相互成立，區辨界線才有了意義。懷著對母性空間 (chora) 的依戀與和其分離的傷痛，主體要生成，就必須永遠承受分離之苦，主體既是嘔出異己以確認自身的存在，也可以說是被拋擲者，「被拋擲者，這位不眠不休的建築工人，是個迷途之人，

<sup>1</sup> hysteria，一個源於「子宮」字根的病名的標籤。

是愛夜裡消失在遠方的旅人。被偽客體（pseudo-object）所吸引的被拋擲者，對自己可能被引入的險境和迷路的危險有所警覺，然而，即使在它好不容易從險境中脫身之際，仍無法阻止自己再度踏上冒險的旅程。」（11）永恆追尋的原因始於已失落的歡愉，「對於不斷地與卑賤體分離的被拋擲者而言，卑賤體事實上是那片永遠將要重新憶起的忘鄉。在一段遙遠而模糊的過往中，卑賤體應該曾經一度是引人覬覦的磁極。」（12）曾經乾淨、令人嚮往的倒錯為受賤斥的卑賤體，人們矛盾的感受受到對它稀微的依戀熟悉，卻又被如今視為不潔的卑賤體產生噁心之情，「客體墮入恐怖的真實界，此後，除非透過歡愉，再也無法觸及這客體。在此意義下，僅有歡愉能使卑賤體以其原貌如實地現身。我們不認得它，對它沒有慾望，卻以一種熱情，狂烈而痛苦地享受它帶來的歡愉。」（12）

Kristeva 的理論一定程度上解釋了人們對瘋狂既排斥又忍不住去談論、被吸引的矛盾態度。在小說文本中，創作者或許提供了逃逸的路徑、非典型的自由，對體制提出批判，但也展現出對「瘋狂」的迷戀熱衷，並使「女性瘋狂」情境不再單一的受限於厭女機制，在創作者「重新打造」瘋女人、違常陰性的書寫中，她們的內涵或許已悄悄置換，一如《黃色壁紙》（The Yellow Wallpaper）結局中不斷爬行的女主角，產生了鬆動既有結構的力量。

### （三）違常者帶來的擾亂

瘋狂與癡呆角色的存在與書寫擾亂了什麼規則？又暫停了哪一種時間、粉碎了「誰」的順暢體系？如果說，酷兒學者們所提出的「酷兒時間」（queer temporality）奠基對異性戀生殖時間與「未來生殖主義」（reproductive futurism）的騷亂與反動，「瘋狂—癡呆時間」不僅使異性戀生殖時間產生錯亂，更進一步擾亂了近當代社會所預設的理性人的時間觀。

理性人的時間向未來前進，並以非主觀、被量化後的精確速度持續且同步施加於眾人身上，為多數人所承認著。在此概念理解下的機械性時間可能有以下特質：

- (1) 時間不會停止
- (2) 時間不會被逆轉
- (3) 時間不會被刪減消除
- (4) 時間不會被他者佔領

在文學文本中，「瘋狂—癡呆時間」被指認、凸顯，成為比現實裡更容易被識別和觀察到的對象，於是讀者站在極近的距離目睹線性向前移動的時間如何在某些時刻裡被扭曲、被逆轉、被佔領，使本應理所當然的線性時間機制被暫時揭露。甚至在書寫者一行行的心理描寫或第一人稱敘事中，讀者也置換了位置，進

入瘋狂者的内心與她一起觀看同一個世界，共享相同的時間流速。

然而，這並非宣告小說角色的時間不受機械時間所影響，影響始終存在，正是在那持續向前的時間之流中，角色有意識或無意識的挫折於不斷向前行的時間所帶來之事物，比如層層疊加致使無法負荷的非人記憶及其思考、比如與「持續向前的機械時間」合謀的未來生殖主義，和此機制對於無法被安放於體制內的個體進行的社會性排斥。因此，文學中所描繪的瘋狂行徑或瘋狂的角色，揭示了該角色所繫連的群體可能存在的一種普遍的困境，而主體乍看瘋狂的行徑，則是試圖解決困局的主動嘗試，有其內部自成的邏輯，且行動中含藏了主體的能動性。

於是《永別書》的賀殷殷宣告「我真的打算，在我四十三歲那年，消滅我所有的記憶。」(9) 是對累加疊積的時間與時間帶來的記憶進行消除的宣告；〈貓病〉裡五十一歲、不曾生育、已停經的女主角殺了家裡發情的小母貓。貓湯入腹，她感到自己逆轉生物時間，重生為散發著「綿延數公里的荷爾蒙」(161)、具有貓之柔美媚態的，而她正要前往獸醫診所去見她早已暗生情愫的男醫生，追尋自己的幸福。解離後猝醒在下一個時間段，失去時間（與該段時間內的記憶）的房思琪、被部落裡的火神附身，被佔領了身體卻得到拯救女兒的暫時性奇異力量的戴姨（〈火夢〉）、「拒絕成為」(unbecoming)、遊蕩於家之外，「燒壞腦子、傻掉了」(179) 因而無能被社會常規馴化，屬於負面的、野外的天晴（〈野妓天晴〉）。這些逃逸於其社會身分的女性角色，使讀者覺知到理性人的時間觀中所暗藏的暴力，她們的瘋狂行徑指向結構被瞬間鬆動的剎那、看似穩定之結構的裂隙。但她們在文本中可能遭到主流社會的放逐、因其脫軌的行徑遭到懲罰，又暗示了結構修復自身、自我持存的驅力。在讀者看見世界背面的風景、同理逸脫常規角色的剎那，多元生存樣態有了更正當存在的可能性；當讀者「寬容理解」了瘋狂、癡呆女性的行動，亦有流於道德上的自我滿足的危機。宛若一個盒子中又裝著另一個盒子，盒子中的盒子接連不斷被打開、被探索，整個過程即是在結構自我持存的驅力與搖撼結構之主體能動性間持續來回擺盪。

#### 四、章節安排

於章節安排部分，緒論第一小節首先將指出前述的問題意識與研究範圍，並在第二小節進行文獻回顧。文獻回顧的內容分為三類，包含「瘋狂」與「女性精神失序」的文化史研究，酷兒時間性理論的爬梳以及台灣現代小說之發展與論文提及作家的前行研究。第三小節將論述現代社會何以排斥瘋狂及癡呆（madness and idiocy）女性，被賤斥的瘋女人如何在歷史中被打造出來，指出其中的厭女傾向以及機制，並以 Kristeva 之賤斥理論談論瘋狂與癡呆介於邊緣的危險性及其必須被放逐的原因，並及高夫曼以田野調查方式為基礎的「污名」及全控機構的



解析。第四小節作為緒論之末，將論及章節安排及各章概要。

第二章〈歧出於中產異性戀正軌的負面生存策略〉討論的是文學裡癡呆的女性角色。首先，將指出「癡呆」的被動性，及其被動因此難以進入培力或探求能動性之理論或實踐的弱勢特質，並論述癡呆女性遲滯歧出的時間裡所蘊含，藉由遺忘與拒絕實行的負面生存策略。接著論及「白痴」(idiocy)在西方古典小說中的文化意涵，為「癡呆」典型進行分析並鋪墊接下來的文本分析，並談論在此策略下，台灣較早期小說中的「癡呆少女」形象與角色在敘事中發揮的功能。文本分析方面，第一篇將談論唯一寫於二十一世紀的文本，賴香吟〈清晨茉莉〉的癡呆女性典型與故事發展相對古典，亦為後起書寫同樣主題的文本立下比較的基準與座標。繼以胡淑雯〈野妓天晴〉裡的癡呆女性角色「天晴」談論家與野、秩序與野性的辯證，並指出新世紀的作家在相同題材所含納的廣度上較以往複雜。最後一節談論林奕含《房思琪的初戀樂園》直面陰影與暴力下的倖存者如何自問自詰，以及最終瘋傻的思琪留給他人的精神遺產。

第三章〈「瘋女人」們的正面迎擊〉將討論「瘋狂」所激發的動能，藉由挪用希臘人認知時間的方式：Chronos, Kairos 及 Aion，並以 Kairos 為主，討論「瘋狂女人」如何在正確時機下進行選擇與實踐，又如何可能逃逸或積極抵抗看似不可易也不可逆的 Chronos。繼以文本分析，〈回春的巫術：〈貓病〉與逆行生殖時間的女人〉以黃麗群〈貓病〉探討被驅逐於生殖未來主義(reproductive futurism)之外的已無生育機能、停經的女主角相信吃下發情的母貓便能重新收回生育的能力，並得到男性的「愛」，以求在異性戀—生育機制主導的社會裡不致被驅逐。在決定殺貓的那刻她抓住了某個時機——即使小說並不明說吃貓是否有效，女主角感受到充滿生之慾力的結尾是否純屬幻想，但在巫術的邏輯裡是成立的——她的確在她的認知中，甚至因此影響身體，重新有了月經，逆轉生殖時間。接著，以邱常婷〈火夢〉短篇小說為分析文本，探討部落女巫為更高的存在附身，如何指涉女性角色被她們文化裡的神附靈，或那原本即屬於她們，在非自主的婚姻暴力中，被壓抑隱沒的力量，於是讓渡身體(處於 cairological time)，化為復仇女神反擊現實。最後一份文本〈《永別書》：被有意識削減的線性時間〉討論張亦綉《永別書》裡主角在探尋、思索、書寫、重新詮釋記憶，累積由生命事件串連起的歷時性時間序列之後，決定將其全數毀棄遺忘。本段落將分析主角賀殷殷看似消極的行動：逐漸刪減，使積累物減少，其實是對線性時間最積極頑強的否認，同時具有理性精算與瘋狂偏執的特徵，透過當下的行動改變與「現在」相連的「過去」。

第四章「能『動』的感覺結構」，藉由 Lauren Berlant 提出「殘酷樂觀主義」(Cruel Optimism) 概念，分析當代人的精神如何被外部結構與自身信念雙重夾殺，陷入「僵局」(impasse)。亦討論在當代台灣，瘋狂與癡呆兩種疾患在文學

表現中所呈現出來的意旨，分析兩種精神疾患在語境裡被差異對待的蛛絲馬跡，以及此一差異所內嵌的當代台灣社會所共享的基礎邏輯。



## 第二章：自中產異性戀正軌歧出的負面生存策略

本章欲探討「以能動性作為解答」的論述容易被漏接的個體們，一群缺乏「自我照護」技術，無法通過世俗意義上或精神意義上、制度內或制度外的各種自救方法，使個體勉強可掩身於正常社會當中的人。

越過瘋狂邊界之後，與人類的（理性）語言斷離，成為更偏向動物性的存在，「癡呆少女」的文學再現示現何謂世間法則運作於她們身上便出錯如齒輪卡住的黑色膠捲，爆破出異音。在這停滯，或甚至倒退回幼齡時間軸（最顯著的特徵即是喪失語言）的歷程，因而無法順利地完成「出生—婚姻—懷孕生子—死亡」的異性戀常規時間線時，總有人能看出異性戀常規時間之壓迫與荒謬。然而這些可能啟動「邁向更好未來」的反思與行動，對「正在承受荒謬的壓迫」者作用甚微，未來尚未到來，而毀棄的已屬毀棄，已毀棄的她們能倚賴的反而是一種負面的、拒絕的、註定失敗的生存策略。

酷兒理論研究歷經「情感轉向」（affective turn）後，情感政治及其塑造集體生活、想像的力量在酷兒理論的發展中作為切入觀點已更加普遍。Eve Sedgwick 聚焦同志身分認同衍生的羞恥與憂鬱，海澀愛則以「感覺倒退」出發，認為負面情感不該被遺忘，而需仔細審視它在主體留下的遺痕或正渴望發言的傷口，「感覺倒退、感覺背」（feeling Backward, Feeling Bad）等憂鬱、自厭、羞恥、渴望、欲求、傷痛哀悼等情緒逐漸有其在論述裡的位置，Halberstam 所提出的「陰影女性主義」（shadow feminisms）並不意在建構與生產，而是藉由遺忘、失敗、生病、停止運轉等負面實踐以重思理性、文明、人性等概念如何排除異己、建構階序與一套藉賤斥她者所立定的秩序。

### 一、「白痴」（idiocy）在西方古典小說裡的文化意涵

在 Patrick McDonagh 有關「白痴」的文化史研究 *Idiocy : A Cultural History* (2008) 中以爬梳文本與論述的方式描繪出「女性白痴」（female idiocy）概念逐漸被自然化的歷史。作者選擇 16 至 19 世紀的英國小說文本進行分析，指出「白痴女性」在不同時期再現於西方文學文本時，其典型形象和可能要傳達的諭示。

「白痴少女」時常作為一對照性的配角出現，如 1796 年 Fanny Burney 書寫年輕人婚戀議題的小說 *Camilla* 裡即描繪了容貌不出眾的主角之一 Eugenia 具有勤學的美德，其姐妹 Lavinia 和 Camilla 或優雅體貼，或開朗真誠，且對家庭與家人關懷備至，在 McDonagh 的分析中，處於適婚年齡的三姐妹的美德總是「關於智性和慷慨的」(103)，暗示了她們具有作為家戶內合格配偶的品質。相對的，她們的表妹 Indiana 具攝人的美貌，狂熱地愛上她的青年 Melmond 讚頌 Indiana：「她的美即在她的本質中」、「她的眼睛即是靈魂」，但她拔起花園裡的草，在草

地上瘋狂旋轉、突然地啜泣與大笑等行為，則暗示她心智如幼童，不堪成為「合格的」配偶。於是，當 Melmond 實際地與 Indiana 相處並訂婚後，他隨即「幡然悔悟」地發現她「在心智與智識上的不成熟」，那曾經令他心醉神馳的眼睛「喪失了所有的虛幻魅力」，經過一連串的情節發展，Euginia 隨後在父親的開導下理解到智識的價值，而美麗「倘若沒有相配的心智，比任何的畸形都令人感到恐怖。」

(McDonagh, 103-104) 在理性主義興盛的 17-18 世紀，婚戀小說的道德諭示標誌了智識高於美貌的價值階序，藉由區分階級，使描述性的「特質」轉為具有道德意味的「價值」，也正式在進行區分時，將令人恐慌的事物進行組合並貶斥為卑賤物，而這份智識／美貌的類比是圖利男性的，因為選擇的目的是為了維繫家族，生育出優良的子代。

小說末尾，Indiana 與其他男性私奔的情節設計，亦暗示了相對於確保行為「合宜理性」的智識，美則帶有混亂不安的威脅性，於是「白痴少女」的性道德總是被關注的對象，「她們總是被再現為在性方面不穩定的，無能守護自身的貞節或專一的對待丈夫。」(117) 她們被視為混亂的開端（例如令一個家世良好的青年意亂情迷，或做出令家族蒙羞的私奔行為），具有腐化周遭的人——尤其是年輕男子——所持具之理性的危險。在 McDonagh 的論述中，「父系的家族組成」於再現「白痴少女」的議題上佔有具足輕重的位置：攸關男性的顏面、父不詳、混亂血脈純正性、增加世系中子代產生狂亂因子的危險，或如 Kate Manne《不只是厭女》所論述的，女性「有義務給予某個人陰性屬性的服務，此人最好是一個在社會位階上與他相當或高於她的男性。」(186) 她不但必須樂於給予，並且需要將其關懷給予「正確的對象」——這或許是為什麼引誘少女私奔、或令其產下父不詳的孩子在故事情節中透露出不安的質地。

在維多利亞時期具有女性意識的小說創作中，癡呆與瘋狂的女性不再如上一個世紀具有強烈的性道德教訓意味，在喬治·艾略特、夏綠蒂·勃朗特或瑪格麗特·奧利芬 (Margaret Oliphant) 筆下的白痴少女「依然和性概念勾連，然而從危險無紀律的描述轉向凸顯角色的脆弱性，成為被壓迫或剝削的弱勢個體。」(McDonagh, 124)

McDonagh 指出，論及文學再現的「白痴」概念時，性別永遠是重要的，男性的白痴角色被視為陽剛特質的缺失，但女性的白痴角色會被視為「揭露了女性本質」的一種表現 (127)，她的性、她的性別總是與被暗示為其本質的混亂心智纏結在一起，在推衍至極端的情境（比如說智識低下的極端情境：白痴）中，作為厭女情結——一套社會控制的方式，「透過激勵或抑制的因素，形成正向與負向的增強機制。」(Manne, 48) 所「合法」抑制的典型之一。



## 二、台灣文學裡的「白痴女性」角色

唐毓麗在其討論戰後小說疾病書寫之論文中，將病徵和「罪與罰」概念相連，在探討精神疾病的一章中，將台灣文學中的「瘋狂、沖煞、癩瘋」等徵狀視為「罹病者皆觸犯文化禁忌，並被當成觸犯禁忌後的懲罰」(2006)，她所指涉的「瘋狂與沖煞」，介於瘋狂與癩呆兩種徵候之間，有突發的熱病早成的連續夢囈，亦有被神降罰或沖煞鬼靈以致神智不清的恐慌。其中所提及之「罪罰」概念，係因其行為觸怒鬼神而招致，因此只要回歸「禁忌契約」的框架內，透過驅魔與懺悔贖罪的治療儀式方能回歸正軌。唐毓麗之論點觸及精神失能女性被社會對待的方式，即使此「罪」通常為社群基於維持秩序所強加的解釋；另一方面，對於觸犯神鬼禁忌的恐懼則源於台灣早期社會的聚落形式、村廟所涉及的社交功能，以及祭祀圈既具有凝聚情感的社會性功能之外，有別於現代醫學的巫醫治「病」功能。(2006)這為探討早期台灣文學裡精神失序的女性角色特徵提供了解釋，並可見到在二十一世紀後，描寫此類文學形象時，寫作者亟欲突破角色公式卻偶在字裡行間暗中呼應罪與罰概念的參差態度，例如將罪與罰的對象轉咎責於其他角色，但其中承襲與轉換的原點其來有自。

在過往的台灣文學裡，偶也有癩呆、精神失序的女性角色以配角的身分出現，如施叔青《那些不毛的日子》(1988) 中怪異的少女們，李喬《寒夜三部曲》裡「美麗而智障」的尾妹，或郭松棻〈雪盲〉中跳舞的米娘。在過往的台灣文學裡，偶也有癩呆、精神失序的女性小說角色以配角的身分出現，如施叔青〈那些不毛的日子〉(1970) 中鹿港小鎮裡的老鴟罔腰的白痴女兒，「她是個先天性的白癡，一生下來就有十二個手指，十二個腳趾頭，她整個的樣子像是個未成形的嬰孩屍——用布包著的。她手腳奇短，癩癩笑著跑來跑去，模倣娼妓的媚態。沒有頭腦的白癡還想學女人的媚態，是世界上最讓人費解的事。」(195-196) 與小鎮內另一個有著脫皮症的女孩「翻著多眼白的眼睛，露出焦黑的肚臍眼……她總是在那柱子底下，迎著陽光，在撕她自己身上的皮，撕不完似的，一片一片，也不覺得痛。」(197) 組成了宛如大型畸形秀現場的部分怪異零件。夢魘般的性、死亡與瘋癲交織纏繞於施叔青的早期小說，瘋狂是「已經存在那兒 (déjà-là) 的死亡」(Foucault, 1998)，又是「死亡被征服的臨現」(Foucault, 1998)，巨大沈重的死亡，被化為日常、瑣碎、滑稽的瘋狂，瘋狂與死亡是同一種焦慮的兩個版本，「白痴少女」所影射的非理性構成巨大的精神暗面，根植徘徊在創作者意識深處。

李喬於 1970 年代後半完成的《寒夜三部曲》裡「美麗而智障」的尾妹則顯現了「白痴少女」的另一面向，「另一椿讓阿強婆擔心的事，就是年紀越大越發美麗，也越發痴呆的尾妹，要趕快找個人嫁掉算了，也許嫁了就好多了」(127)，

「阿漢捨棄半憨半傻，又美又漂亮的尾妹，『我不要娶一個癡呆的女人』，寧要一個『壞命』的花園女，不要尾妹。」(48)直指的是「癡呆」在生殖與生殖所能繫聯到的父系家族未來的軸線裡，被視為不合格、需要被排斥遠離的必要。

郭松棻〈雪盲〉(1985)中傳說父親因精神病上吊，著紅鞋如鬼魅遊蕩於街巷裡的米娘曾與校長有一段隱密的婚外情，亦是主角幸鑾年少時思慕的對象。米娘的家系、遊蕩起舞的紅鞋與父母女皆離開，留下的棄屋予人不現實之感，米娘「誘惑」校長與主角的「罪」使她在敘事中被懲罰，從美麗到不現實的幻影少女而後遭揭露其喪失性吸引力的現狀，「坐在路邊那個一身破爛滿臉污垢的女乞丐。」(205)「裹著髒棉衣的身子現在已經臃腫不堪。她已經生了好幾個小乞丐圍在她的身邊。」(205)一個貧窮、無家、醜陋的少婦。這是父權體制所能想像給予失格、失序的女性的終極懲罰：沒有男主人的家（物理上和心理上的）和失去青春貌美的女性。

進入二十一世紀，「癡呆少女」延續著過往，仍能在某些小說裡擔當功能性地存在，陳雪《陳春天》(2005)裡，「但其中叫做阿惠的二女兒長得特別醜怪，而且十五歲了還不會讀書寫字，天天幫忙在市場賣甘蔗汁的父母做些雜事。」(34)阿惠指引著主角發掘血緣家族的秘密——二弟的夭亡和母親「起肖」的歷史，帶年幼的主角前往據說中是多年前男嬰埋骨的墳塚，在黃昏時節發瘋似地刨了起來。「而她的阿惠堂姐其實是智能不足並非精神失常」(39)和村裡的其他邊緣人同樣以「肖仔」一詞概括，村裡的肖仔列隊和李昂筆下恐怖的鹿港小鎮同樣由失序者擔當營造魔幻恐怖氛圍的零件，卻更加地在行文中表達作者對於「驅除異己」的控訴。胡淑雯《太陽的血是黑的》裡加強了「受害—癡呆」的連結，無論是「孤單太久的秋香姨」或是酒保 Chris 被外公強暴了的妹妹（和其他家族女性）的失能與失語。後者已相當細膩地觸及癡呆少女仍未／初始受害、尚可從隻言片語中解碼、搶救一些「誕生於災難之際的訊息」的狀態，「Chris 的妹妹變成石頭那一天，正是，外公病逝的日子。……(中略)彷彿不知道痛，躺在陌生的身體裡(一次又一次被症狀擊倒因而一再更新、愈來愈陌生的身體)，反覆經歷著身體承受不住的那個秘密：一個連恥毛都沒長全的孩子，封存於恥骨的秘密。」「吹風機還通著電，烘烘烘烤著地毯。Chris 的妹妹無動於衷，死得像一塊石頭……就這樣躺在地上好久好久，開始感覺背好痛、頭好痛，痛楚自背後貫穿胸口，試著動動肩膀才意識到是有那麼一段時間過去了，連吹風機也冒出火花……妹妹從硬邦邦的石化狀態移轉開來，回到自己，第一個念頭是：原來，這就叫做『精神崩潰』啊。半夜深更，吹風機持續發出噪音，妹妹張著眼睛知道自己『崩潰了』，卻無法移動身體，地毯起了焦味，鄰門的室友報了警，事情這才裂開了。」零散於小說裡的片段擷取下台灣現代文學中的癡呆少女突然被窺見紊亂思緒中一段銘刻



甚深的哀號。

### 三、〈清晨茉莉〉裡的癡呆少女典型

關於賴香吟及其作品之研究集中於三種面向：作為學運世代對國族議題的反思、直視死亡經驗與身為倖存者的憂鬱與哀悼，或並提賴香吟和邱妙津，扣合同志文學議題，探討她們宛若雙子鏡像般於作品中進行的互文與對話。

黃錦樹將賴香吟置於「內向世代」的脈絡裡，〈內向世代——跨越書寫邊界〉原意在指涉董啟章於聯合文學小說新人獎的得獎作品〈安卓珍尼〉及其出版序裡的模擬、後設特質，「主體的分裂、認同的焦慮、自我與他人的關係等等，道出了這些深深意識到文類危險的書寫者之書寫，反映的其實是做為書寫者主體存在的危機本身。」(1996) 亦旁及黃啟泰〈少〉與賴香吟〈翻譯者〉，隨後黃錦樹發展其「內向世代」論述，以橫截面的視角觀察九零年代接連出現的新作家們——包含袁哲生、黃啟泰、黃國峻、駱以軍、邱妙津、賴香吟等人所共享的創作傾向，「在 1980 年代本土化浪潮過後，出現只描述內心景象，甚至被冠上『去政治、去父祖、去歷史』的形容，這些作家的作品不對應政治社會等宏大敘事，而是專注於內心的凝視。」(張純昌, 41) 黃錦樹於《霧中風景》的序文〈散步到他方〉與自由副刊書評〈嗨，同代人—賴香吟《其後》讀後〉(2012) 承繼的正是內向世代論述所言，過於早熟、長時間向內凝視而產生的疲憊與荒蕪。

〈清晨茉莉〉(1990) 收錄於《霧中風景》，是賴香吟相當早期的作品，亦甚少被討論。「我覺得我早期的作品跟我自己的連結性會比較弱，或者是說它就是一個純粹的所謂的寫作投稿，一個公開的作品，我們就是去虛構一個故事，或者大家可能讀了會若有所感的故事，可能就是做一件還不錯的衣服，把它做起來。」賴香吟在訪談中自承早期作品之寫作目的，因此，很難將〈清晨茉莉〉一作延伸至後殖民與作者對國族反思的框架內（如〈島〉、〈熱蘭遮〉、〈翻譯者〉），它亦不似賴香吟的學運小說「在學運現場對真理和客觀知識的追求和信仰某種價值體系，在時代的更迭之後，昔日的堅定和信仰都顯得搖搖欲墜。」(黃懿慧, 30) 展現出作家一面描繪學生運動的理想性，一面以疏離猶疑的態度持續反問學生運動中所建立起台灣主體性的論述與實踐。再者，〈清晨茉莉〉亦無《其後》裡濃重的死亡陰影與對親人好友逝世的憂鬱哀悼。

談及〈清晨茉莉〉者，詹美涓於聯合報發表〈心靈魅影的召喚——《霧中風景》書評〉謂之「貧乏蒼白的敘述者，懷抱著回憶的黑箱，無能再愛甚至無能生活，那箱裡封鎖著一種無能為力的、斷裂的、命定的愛的模式，溝通或是表達俱是徒勞。瘋癲與現實世界、成人與孩童、男與女、北京話與閩南話……隨意可以再舉出更多類似的對比與對立，互相不了解且無法了解。如是孤寂的語調遍佈全

書，彷彿咒咀。」(1998)黃錦樹「內向世代」之語，為同代寫作者的集體氛圍定下異中存同的基調——即使賴香吟自承個人與早期作品連結性較弱，不似《霧中風景》所收錄的其餘作品具有「耽溺於凝視內在，致使外部細節相當程度的失去了它的本色，被內化為一種帶著霧氣的柔焦景緻。」(黃錦樹，198)之強烈向內觀看性質，但〈清晨茉莉〉所描寫的陰翳心靈活動、自我厭棄、失落於社會期待因此與「外邊」產生隔閡的角色，已具備了「向內」的傾象。黃錦樹為《霧中風景》所寫，附錄於書末的評論〈散步到他方〉中寫道：「他方即內在。一種真實的幻象——不管那是慾望和意志朝客觀世界的投射，還是向主觀世界投射的產物。……而向他方的旅行者內在卻因為部分被物故的死者帶向另一個他方而永遠的局部凹陷，而為無物之地——一種被命名為『無』的存有。它有著不同的形式，都指向一種殘缺。這問題的一端是文類、表達的可能性；另一端是在存，愛與意義的可能性。……後者如〈清晨茉莉〉中愛的失落，亂倫禁忌以致無可替代，而阻擋了『正常』的愛的可能。」(198)

賴香吟在黃懿慧論文末附的訪談則大略地將《霧中風景》一輯的主旨歸為「啟蒙」，「《霧中風景》對我來說比較大的意義在於啟蒙。要借一個題材來寫啟蒙，那本書借用的大部分是關於感情。」(2009)〈清晨茉莉〉所描寫的便是年輕男孩的愛／欲啟蒙，而最初的印象是如此絕對以致「癡呆的小姑姑」以外的畫面或情感可能性難以介入這最初的情感印象。

故事中的小姑姑並沒有被給定名字，讀者僅能隨主角(在故事中後的敘述裡，讀者得知他姓崔)稱呼其為小姑姑，使瘋癲癡呆的她在敘述中處於無名無姓的孤鬼狀態，在人間「父」的姓氏血緣律法裡飄移於曖昧難以命名的位置。主角看待小姑姑的方式於故事前半始終存著某種童話般縹渺的色彩，「她拿起一朵茉莉湊近鼻前嗅了嗅，如往常那般愉快的微笑起來。沒有人知道她為什麼喜愛清晨新摘的茉莉，她甚至連這花的名字也說不出來。」(7)「姑姑那如夢般的笑容在燈火人群中浮升上來。」(13)一方面指涉了她在主角心中不屬塵俗的美好形象，一面暗示了恍惚的精神與認知能力的缺乏，在世俗的標準裡，小姑姑是癡呆的女子。

故事由小姑姑當年的婚禮與主角當下的婚禮兩線交織而成，主角面對眼前的新娘，重複多次的內心話是「我的心神如此之遙」，身在此而心在彼。兩場婚禮的時間線在主角腦中疊置壓縮，「我的喜宴，在多年前，或在此刻，即將開始。」(34)藉由婚禮疊置的設計，逐步解開「我」在婚禮上的不情願與歉疚，並指向如黃錦樹於所言，「亂倫禁忌阻擋了『正常』的愛的可能」(198)。

離枝的茉莉入夜即枯萎，情節描述小姑姑在她自己的婚禮上驚惶不解，彷彿即將被帶進下一段未知的人生險途，而她的手握拳緊抓著某樣舊日物事，在奶奶

(小姑娘之母)的誘哄下，鬆開的拳頭飄落黃色細片，「只有我十分清楚的明白，那正是早上我摘給姑姑的茉莉，入夜已經枯萎的茉莉。」(11)亦是在這場婚禮，尚為孩童的主角在父系長輩及新姑丈的玩鬧誘勸下初嚐烈酒之味，他並不喜歡，甚至感受到一種難以言喻的羞辱之感，對比於姑丈健碩粗豪的男性氣質及父執輩們自承的陽剛交際圈，此中的閹割焦慮不言而喻。在這場喜宴中，姑姑與「我」在家族的位置裡分離——姑姑已是別家的人，「像任何一個出嫁的女人一樣，大家把她的成長與幸福放逐在那個未知的家庭裡。」(16)在第一次與奶奶上山探望婚後的姑姑、姑丈過程中，真實的姑姑在主角眼前褪去童話色彩，如果說童年與姑姑摘花玩耍的畫面是主角情感的初萌，第二次的「啟蒙」則源於前者的幻滅，在第二次的啟蒙中，主角逐漸朝世俗的價值觀靠攏，「與原本在我眼中純淨的少女形象相比，婚後的姑姑一下蒼老許多。在那張沾著污垢的臉龐，我看到的不再是失神的純真，而是令人不耐的癡呆。我為自己的想法感到震驚，那是我第一次懂得別人看小姑娘的眼神。」(17)於是，在幻滅／重新啟蒙的雙重改易和距離（山下的本家與山上的姑丈家）與時間（主角從孩童成長為高中生）的催化下，主角「和我的家人一樣，我把原本對小姑娘的憂慮或關懷統統交卸給他，而不再將柔順乖巧的她視為我童年的嫁娘。」(24)

小姑娘的形象構建上承襲了「白癡少女」的典型。首先，未嫁、少女時期的她有著吸引人的美貌，她的美貌大抵建構於一種離世的氛圍，相比於「雪白的乳」(33)、「弧度優美的頸項」(33)等生理特質描述，主角更注重她純真、純淨、「如夢般的笑容」(13)、「迷濛的笑容」(29)等奇異氣質，在此同時，出嫁後的她失去了母親與姪子的保護及關愛，「言詞遲鈍，細聲細語的小姑娘更是幾乎完全喪失了說話的能力。」(22)「我將沿路摘來的野花放在她的手心，她咿咿唔唔的笑起來，花朵散落在她隆起的小腹上。」(22)

在上一小節所引述McDonagh的分析裡，白癡少女總是先惑人，再使人幻滅，此一轉變涉及觀看的視角，從「少女般令人失神的純真」至「令人不耐的癡呆」，關鍵在於主角第一次以世俗的眼光去看遲鈍癡呆的少婦，如第一節所述，結婚(失去處女)後的姑姑之所以吸引力不在，因為她在父系律法所統轄的位置有所轉換，她不再是崔家的女兒，主角能日日親暱玩耍的小姑娘，而是姑丈——操著外省口音，「一無所有的『老芋仔』」(賴香吟，19)——的妻子，語言與階級（姑丈還欠著崔家的債）的雙重隔閡使小姑娘即使是被安排嫁給姑丈，仍隱然被視為將其關懷給予了「不正確的對象」，這樣的心理機制在主角心中模糊顯現，透過被排除出父系家族，成為「別家的人」而合理化。

黃錦樹言「亂倫禁忌阻障了『正常』的愛的可能」(198)，在此詮釋下小姑娘便成為了誘引年輕男子陷入虛幻、非典型愛情／婚姻的錯誤存在，她的非理智

表現在數次剪壞了姑丈的棉被，她的幽魅幻影則在姑丈意外身亡後，因她從此名義上不再屬於社會中任何一個家族、無法被錨定位置而顯得危險，因其中纏擾著令人憂懼的死亡或無名狀態。「喪事鬼魅的氣息，使得平日笑鬧的孩子噤聲不語，偶爾只是跑過小姑姑散亂的身影。」（賴香吟，32）度魂式的最後，小姑姑時哭時笑呢喃著無人能解的語言，因此被族中人鎖進房間，「我」隨後進入房間，「回到童年那般微仰著頭，逐一以指尖滑過她的眼、鼻、唇，然後停在那弧度優美的頸項上。」（33）「眼前晃動著她雪白的頸與胸：她的狂亂是那樣捶打著我敏感性情裡的痛楚。」（33）在這亂倫情慾即將破開，直現其內裡的瞬間，小姑姑「竟猛然將我擁入懷中，放聲大哭。」（33）而主角推開了她。隨後主角思緒回到自己的婚禮，「我的妻子將永遠無法了解深嵌在我生命底層的寂寞印象。」（34）

癡呆的小姑姑，其行徑並不依循可被理性所拆解的規則，於是主角的目光成為了讀者揣測、靠近這段故事的指標。小姑姑的角色如白紙，可被填塞入天真純淨，亦可被視為空白、一無所有的癡呆——這皆是「我」的投射，「我」向其投注愛意，等待回音，他看待她的方式其實是自我認同的鏡像：童年／成年—嬉鬧玩耍／緘默退縮的幾組對比。

瘋狂是「已經存在那兒（déjà-là）的死亡」（Foucault，1998），也是「死亡被征服的臨現」（Foucault，1998），因為巨大沈重的死亡，被化為日常、瑣碎、滑稽的瘋狂，瘋狂與死亡是同一種焦慮的兩個版本。但僅是指出小姑姑的位置介於生域／死域之間，而產生曖昧不明之危險，便無法凸顯「癡呆女性」概念所能延伸出的負面生存策略。前提是能說服讀者使用西方理論的適宜性

挪用 Halberstam 對酷兒時間性與陰影女性主義的理論，或許能從小說中開啟另一種可能的解釋：小姑姑與我其實是共謀的夥伴——消極的拒絕典型的異性戀生殖主義的時間前進方式。如果說第三章將討論的瘋狂女人總是強硬的逆轉、消除既有的時間線，癡呆女性則活在另一種時間速度上，開闢一條逸離異性戀生殖時間的岔路。小姑姑的語言能力暗示她遲滯的成長歷程，甚至在婚後開始倒退，喪禮中「跑過小姑姑散亂的身影」則在文化意義上塑造她不再屬於陽世的、人（men）世界的形象。然而，首先須理解到陰影女性主義始源於一種「失敗」（failure）的生存模式，在性別（gender）上的失敗操演、違規行徑僅是讓主體暫時逃脫父權下對「理想女性」的期待，而非在女性成長歷程中成功構建出一種正典。小姑姑違常而不可預測的生物／文化意義上的時間速度並沒有帶給她一種積極成功的安樂生活，她不積極的宣示或抵抗，相反的，她與主角——「瘦小的身軀、蒼白而出鬚的臉頰」、「沈默、羞澀、沒有明亮的笑容」，一個在崇尚陽剛的社會便容易被視為「失敗者」的角色沈默的「共謀」，「阻擋了『正常』愛的可能」，或說性的可能，「我甚至不曾挽她（未婚妻）的手或攬她的肩，我明白，

在一段時日過或，這幾乎使她感到挫折。」(14)可解釋為一種消極的拒絕，因為主角的性，早在姑丈的喪禮上，已為小姑娘的胸乳與懷抱震懾固置「驚恐中，我年少的身軀感到前所未有的興奮」(33)。而面對當時還是未婚妻的碰觸與接近，主角自言：「但是我不能；我的心神如此之遙。感官的潔癖是我無法想像與一位陌生的人，一位陌生的女人，一但膚相親會有何種的顫慄。」(14)心神如此之遙，於是對小姑娘「不合法」的愛意有其能棲居的精神空間，主角能給新婚妻子的愛意即是歉意，「我的喜宴，在多年前，或在此刻，即將開始。」(34)主角未必希求「正常」愛的可能，失敗的姿態反倒保證了亂倫之愛的持存。

小姑娘「失敗」於異性戀生殖時間線——即使她生了孩子，但姑丈在產前的喃喃自語「我真怕她給我生出一個瘋兒子。」(25)指示了一個可能不完美的孩子並不在生殖目的所容許的範圍內；而主角交錯兩場婚禮的思緒，亦是一種對當下，自己正在行進中的婚禮的拒絕，小姑娘的「失敗婚姻」疊加上了主角的「失敗婚禮」，於是兩條「失敗」的時間線在異性戀生殖時間之外的岔路以共謀之姿重合了。

#### 四、家與野：〈野妓天晴〉與注定失散的追尋

胡淑雯之創作向來關注階級、性別、生理或心理疾病者在主流社會及其價值規範內所遭受的不正義，及弱勢者面對結構壓迫時所發展出的多樣生存策略。她的作品裡總是暗藏著兩條支系，其一是其婦運背景使她關注女性鑲嵌於社會結構中所面臨到的艱困或惡意、其二是白色恐怖的人被噤聲歷史、語言的改造，以及語言的斷層所造成回憶贖還重返之困難。

在胡淑雯的小說寫作《太陽的血是黑的》、《哀豔是童年》裡總能照見重複輪迴的母題，比如童年的性創傷（無論童女是否有意識到「被侵犯」、加害者具有「犯意」但未遂的侵襲，或是歷經實際的暴力），以及這份記憶在成長過程裡如何反覆自我審查、自問是否為真，並連結到作為女性，此一性別在父權為主流的結構中所面臨的排斥和惡意。另一個母題是階級造成的隔離感，無論是金錢作為資本，或文化資本的階級、智識的階級。這些由使用的語言種類、用詞高雅與否、以及學歷劃分出來的階級不言，而是以精緻但無聲的方式體現在局外人的困頓、掙扎與羞恥之上。胡淑雯的小說書寫階序（hierarchy）如何擠壓個體，個體又如何發揮自身的能動性與結構纏鬥，即使有時失敗、有時成功。

〈野妓天晴〉為胡淑雯收錄於《哀豔是童年》(2006)的短篇小說，《哀豔》一書屢屢辯證的是階級、性別、語言／族群、施與受、情愛關係裡的界限如何被劃下看似不可挪移的鴻溝，又如何可能挪移或翻轉。胡淑雯剖開事件的表面，揭露滲著血色的肌理，指認出一種冷厲的社會運作模式，意識到階級差所造成自我



規訓，在書中女性角色心中多少留下傷痕與陰影。

相較於九零年代的〈清晨茉莉〉，〈野妓天晴〉賦予「白痴少女」更複雜的內涵，更明確的指涉了階級、性別因素與人際網絡（比如社區）對弱勢者污名身分的側目與行動。〈野妓天晴〉藉由塑造屬於「野外」（家之外）的癡呆少女天晴，指出「非理性存在」介乎體制內與外的雙面性，她們既被剝削或受制於疾病污名帶來的負面資產，被送進矯正機構，然而其邊緣性亦含藏著騷動規範的潛抑力量。「拒絕正典」、「拒絕常規」的負面生存策略使被視為「失敗者」的弱勢者有了瞬間重新協商權力階序的可能性，擾亂異性戀生殖時間並開闢出新的逃逸路徑。

如第一小節所提到，在理解「白痴少女」形象是，性／別永遠是至關緊要的。天晴的性感在小說裡逼人眼目，不容喘息，「再怎麼也許，也抵不上十三歲而像十七歲，性感絕對。天晴就是這樣。她是我第一個情敵，也是我第一個愛人。」（174）「只有我了解天晴，她獨特的性感，在於對性感一無所覺，於是不懂得收斂，每一寸肌膚都是驚險。」（176）「一雙背對著夕陽的手臂，脂水淋漓，鑲著金光，沒有一點贅肉，纖細卻不見骨。我看得出神，差點從單車上跌了下來：大把大把的青春，整束整束的收在那雙手臂裡面，一秒還太年幼，下一秒就該老了，然而這一秒過完，還有下一秒。」（181）

「十三歲而像十七歲，性感絕對」（174）的天晴，早熟的女體已先一步暗示她在以生育為目的的生物時間軸上的違常，過於早熟因此被放大檢視並約束其性道德。天晴吸引整條街的男孩們、自己的父親，與主述者「小東」。男人們在性交後離開、父親害怕犯下逆倫的罪而逃家，唯有小東為時間聚攏在天晴身上的異樣姿態，那轉瞬即逝又彷彿永恆的美而著迷，使她成為最後一個與天晴失散之人。收「束」的「小東」對照著野「放」的天晴，產生那既是情敵，又是愛人的矛盾關係，夾雜著嫉妒與愛慾，「或許嫉妒本是愛慕。渴望她，認同她，變成她，取代她。」（177）小東慾望天晴又渴望成為天晴如同 Diana Fuss 對時尚照片所展現的女性形象與女性凝視者間「吸血鬼情結」（Vampirism）之討論，既「慾望擁有又慾望成為」（both a having and a becoming）或透過「慾望成為來擁有」（having through a becoming），既不涉及直接的認同亦不涉及直接的慾望，而處在一種複雜且不穩定的中介進行交換（730）。

小東慾望成為天晴，於是「當我發現天晴喜歡著小拓，便自以為也愛上了拓，私下跟天晴競爭著……假如我讓拓迷上我，則表示我配得上晴，且天晴也不會被拓搶走。」（176）也因此，天晴從來不是兩人關係中的弱者，她燦爛堂皇的吸引力令後者被全面震懾，無比迷戀，即使天晴已被高燒擾亂了神智，但她的背影仍使「我看得出神，差點從單車上跌了下來」（181），彷彿納博科夫（Vladimir Nabokov）《蘿莉塔》（Lolita）中亨伯特·亨伯特第一次驚見蘿莉塔在花園水柱下濕透的青

春之美，權力位階由是有了微妙的挪移。小東臣服天晴之美，但同性愛戀混雜著友情的張力也令小東彷彿站在角力場上般想成為關係中被迷戀、被注視的主角。

小東慾望擁有天晴，於是在天晴懷上父不詳的孩子時，是小東「幫她取尿驗尿，送她上手術檯，在她打了麻藥之後，親吻她的臉頰，像一個挺身負責的愛人。」

(182)「天晴甦醒以後，我遞上稀飯、熱牛奶，一口一口餵食。她小口小口咬著食物，身體警戒著微微的痛楚，不呻吟也不說話。我花錢請人閤了她，這使她成為我的，我的，我的流浪貓。」(183)

天晴在父親不聲不響離家後「病了一場，高燒三日，孤伶伶的沒人照顧，燒壞腦子，傻掉了。」(179)小東成為兩人關係裡的中心，取代了原本迷戀式的跟班位置，藉「慾望成為」來「擁有」，傻掉的天晴不管如何，總會在瘀傷、飢餓、生病時回來尋求小東的援助，這個階段的天晴在胡淑雯筆下彷彿動物，憑著生存本能再街上以肉體賺錢，憑著生存本能知道在最後時刻小東可以庇護她。

藉由「吸血鬼情節」所指涉的「成為／擁有」的連結性，小東對天晴的凝視由是蘊含了自我凝視的意義。「在我猛寄履歷找工作的畢業前夕，人們傳說天晴跑了。乍聽這個消息，一陣短暫的驚慌過後，我心底冒出的，竟然是一種，無法向別人陳述的、非法的喜悅。」(189-190)天晴一度被母親帶入療養院，成為嶄新的、被教養規訓後的版本，「滿口是的，謝謝，對不起。為她夾一口菜也謝，添一點茶水也謝。」(187)「我聽在耳裡，卻感到一種充滿負擔的、精神的淤積。」

(187)小東看見的是過往的天晴之殘餘，消除了野性，殘餘馴良內涵的天晴對小東而言，需要藉由道德上的義舉(接濟天晴)將天晴劃定為可供辨認的弱勢者，去消泯曾經熟悉者的殘餘、分身所帶來的不適和怪異感 (uncanny)。也因此在結局逃跑的天晴——雖然這種逃跑更傾向於一種心理意義上的，而非地理距離——回歸了小東心中不屬於規矩之內的天晴應有的姿態，甚至天晴最後的逃匿彷彿代替循著人生正軌的主角小東，去到什麼地方都不是，什麼事物都沒有，曖昧危險，但至少不在「這裡」的野外。

家與野的辯證，在〈野妓天晴〉裡反覆迴旋，天晴的原生家題，母親進了療養院，父親因不明原因離家，天晴「在家」的時段，作者已暗藏一道亂倫禁忌的伏流，家戶內並不保證循規蹈矩，野性（母親的精神病、父親的亂倫慾望）正是在被預設為穩定的「家中」逐步滋長，「他怒視著天晴，在這父不父、子不子的最後的時刻，一眼，一眼，一眼的，剝開她熟睡的裸體，然後再一眼，一眼，一眼的，為她一片，一片，一片的，把身體遮蓋起來。」(179)特意斷裂、重複、仿若結巴的文字是規訓縫隙之中長出的雜草，暗示野性難以被斬除的頑強。

「野性」(wildness) 具有哪些內涵？Jack Halberstam 於 *Wild Things : The disorder of desire* (2020) 指出野性即是不循規蹈矩、騷亂的欲望。野性既可以是

積極的：「自然的混亂力量，是分類體系之外，是無法被約束之體現，拒絕服從社會常規，失去控制與無法預測。」(3)也可能抵達不了任何地方，創建不了任何事物。天晴從療養院逃跑，小東「讓天晴不斷向外跑」(190)的希望不能說是實現，甚至帶了些許幻滅，「天晴到不了任何遠方，她說她在松山車站，離我家只有十分鐘路程。」(190)野性所生長之處並非直觀的、相對於城市的自然，「野性」並非「秩序」的對立，亦非自然與生命力的叢集——野性只是秩序的缺失，是缺席、失去、甚至死亡的遺痕。(Halberstam, 2020)

Halberstam 延續其「失敗美學」、「陰影女性主義」概念的負面認同，指出野性並非通往自由的保證，在空缺裡，野性可以連結一條非理性的逃逸岔路，亦可以連結到空白、恐怖與死亡。天晴一夕之間瘋傻了，「直到她嶄新的笑容嚇到了我。那是一種全盤交托的、毫不保留的笑，露出全部的牙齒，暴露得過分，簡直跟公然裸體差不多。然而那呵呵的笑聲裡似乎找不到什麼內容，缺乏語言的性質，只是聲音。」(179)秩序／語言的缺失即裸露於天晴的笑容裡，在這之後，天晴的身體亦無限開放，無論是對動物或是人，動物與人在天晴的眼裡並無差別，野性與文明之辯遂在天晴的身上模糊了界線。「小狗放肆玩耍，追著她又咬又舔，撩開她的裙擺，深入她的腿間。她裙擺下的世界坦蕩蕩的，似乎連內褲也是多餘的。」(182)「天晴總是斯混著，任誰都好，任誰跟她玩耍都好。」(182)在天晴過份的空白裡，填塞入任何事物都會流失消散，「她的身體敞開著，可以體驗最壞的，也可以體驗最好的。人心有多險惡，她的處境就有險惡。」(185)

沈沛綢《從屈從到協商：當代台灣女性小說中的暴力敘事》中論述胡淑雯小說中的女童共相，「她們的純潔、無知、無辜的心靈與身體，象徵女性主體（曾經）處於父權體制之外的自由狀態，但需要注意的是，『純潔』或『無知』並不是父權文化塑造的好女孩、好女人特質，而是一種充滿情慾或主體能動性的可能狀態，這個狀態並非單一、空白的，而是相當複雜與多變的。」(157-158)天晴即是身體成熟，心智未熟的「女童」，純潔與無知可以說是「癡呆」的含蓄版本，在第一小節 McDonagh 的研究裡，白痴少女背負著誘人墮落的污名，外於規矩的性質使主流社會心生恐懼，於是時不時有住戶里民對著天晴叫罵：「把妳的衣服穿起來」，衣服暫時遮蔽了野性令人畏懼的形貌，衣服也指示著覆蓋於其下的身體的流動情慾，文明理性的確立仰賴驅逐瘋癲癡傻與各種異質的暴力行動，「時代已打翻了這座城市，這城市的崩潰已悄悄從邊緣開始，從這裡開始。翻覆、潰散、發炎、腐爛、割除、整修，淨化。」(183)「路權，地權，經營權。警察，罰單，紅黃線。」(183)城市的治理技術掃除不規整的存在，包含天晴。

克莉絲蒂娃在《恐怖的力量》(Pouvoirs de l'horreur)一書中試圖以精神分析理論來回應語言、文化中對異己近乎暴烈兇殘的攻擊性與驅逐的反應，她以「賤

斥」(abjection)來總括主體這一系列激烈的反應，主體受轄於象徵秩序，因此一旦面對無能為象徵系統所歸類之物時立刻觸動了內在的強烈噁心感，卑賤體的存在動搖了主體之所以獨立為主體的明確界線，因此主體必須發動強烈的賤斥反應以維護「我存在的圍欄」(Kristeva, 4)，卑賤體曾「讓我覺得熟悉；而今它卻成為一個全然與我無關的、惹人反感的東西，不斷地騷擾我、糾纏我」(Kristeva, 4)，驅逐可以是流放、賦予污名、賤斥卑賤體，也可以是試圖淨化、整飭天晴體內的「野性」，社區委員共同決定，將天晴交還予她進入療養院已久，被規訓完畢的母親，繼續重複驅逐卑賤體，維持主體乾淨獨立的過程。

昔日「渴望擁有」與「渴望成為」的慾望在時間及人生的相異選擇裡（再次暗示階級，病與非病的階級、文化與非文化的階級）使天晴與試圖再延長一會兒兩人連結的小束終將再度、也必定失散。在徹底失散之前女同情／慾由是驚險的維持她們之間數年藕斷絲連的分合。唯有向「白痴少女」投注深情的人才能看見她們周身正開出具繚亂之美的異樣空間與時間，於此「癡呆」不再僅是令人鄙棄或空無一物，不僅於一張給定病名的標籤，而是活生生的身體——縱使這常是一種單向、甚少回應的「看見」。癡呆的少女們終將逐漸與理性的世界失散，曾對她們投注深情的一小部分人則持續對著殘存的回憶或物件哀悼，然而對在（預設理性）人的世界裡註定失敗、徹底癡傻的女性而言，意義的發生不在她們這裡，無論深情凝望或持續哀悼。小束懷想著天晴撥來的新年電話，「今年除夕，我與天晴再度失散，失散於四季之外的第五季，某個被野放在季節之外的大晴天。」（191）任何可能生產更多意義的正負向情感，難以傳遞到已逃跑至四季之外、正規時間線之外的天晴心中了。

「人心有多險惡，她的處境就有多險惡。」（185）陰影女性主義所能動用的負面生存策略包含拒絕與遺忘，即使無法逃到地理意義上的遠方，天晴仍逃脫了母親與救濟院的教養（象徵母女世系的斷絕，拒絕一種被提前被默認的線性生物傳承）、遺忘了人間規則，父母失散的痛楚，「帶著消極的遺忘，撤退到擁有記憶之前」（180）一種有類 Kristeva 論述裡「符號界」(the Semiotic) 的精神空間。天晴的記憶宛如壞軌，作為與天晴鏡像生長，左右顛倒的主角亦身處於天晴的遺忘裡。她發現天晴彷彿「在我眼前分解、流散、崩離，不能自己的流向自己之外，化作一片空白。」（181）「我記得的那個舊日天晴，在一個壯麗得彷彿可以銷毀一切的大晴天裡，消失裂解，變成一個陌生人。」（181）普通的主角拯救不了好友，只能以自我安慰（「這城市也餓不死誰」（191））和無知覺的步入遺忘（「往往還沒有感覺、來不及感覺，遺忘就已經開始了。」（191））來抵抗深邃的無力感，無論是天晴的被動遺忘或者小束的持續哀悼回望——即使哀悼的內容褪色，但哀悼的框架、失散所帶來的失落仍在——前者意識的遁逃和後者的鬱結耽溺，

都是雖然負面卻當下可用的生存策略。再一次，如〈清晨茉莉〉一般，天晴與小東在精神上亦共謀了彼此的「失敗」，天晴為小東所接濟、照料，延長她逃匿在野的時光，小東則藉由天晴既成功又失敗的逃逸行動中所含藏的「逃跑至自我規訓之外」那難以言明亦不可能實踐的性質，而感到一種背叛「不能背叛之物」，背叛理性社會裡的自我規訓、或強迫異性戀體制及生殖—未來主義為核心的嚴厲自我實踐的痛快感，「我心底冒出的，竟然是一種，無法向別人陳述的、非法的喜悅。」(190)然而這種非法的喜悅終究是倏忽而逝的，小東自天晴之處所獲得和共謀的「失敗」是寸斷、間歇的遺忘。天晴的遠離，讓小東偶然地覺察到「往往還沒有感覺、來不及感覺，遺忘就已經開始了。」(191)遺忘可以令人感覺到背叛重要之人事物，這是小東覺察「遺忘」發生時所感到的失落，然而這種遺忘另一方面的，又成為保證天晴與家、與體制、與主流社會流離失散、像野外奔逃的信號。

《野妓天晴》並不是一個以向前看、向前邁進為核心的作品，相反的，藉由都市市容的更迭替換，它說的是一個面臨物理性的改變卻捨不得放手、沈溺過往、拖延分離時刻，並思索是「什麼」將曾一起成長的童年愛人分開的故事。如海澀愛於〈強迫幸福與酷兒存在〉所言：「但那些仍無法掙脫老故事的人——那些感覺孤立或羞恥的人，或那些對於未來感到絕望的人——也許需要不同的東西。」（海澀愛，34）也是這些負面情感使人重新審視在「進步」或「理性」為基礎運作模式的現代社會，界限被劃下，一個「乾淨」的主體生成過程所可能含藏的暴力。

關注負面情緒、情感、身體、物質性與身分認同是九零年代中期酷兒理論「情感轉向」(*affective turn*)後興起的研究分支(Liu 2020)。「酷兒」(queer)一詞涵納了結盟的可能——不只限於性／別少數，而是帶有烏托邦理想式的，結合羞恥、被賤斥以及徘徊於邊緣的畸零個體，被邁向理性積極社會所擘劃的幸福圖景掃落的畸零人，或許可以在「酷兒」之下結盟，並以以往不曾被重視或認知到的負面生存策略——遺忘、逃跑、耽溺於舊日時光——以不成功甚至歪斜的方式行於另一種人生選擇的路途上。

## 五、唯一真實的樂園是已失去的樂園：倖存者的辯術

《房思琪的初戀樂園》是林奕含唯一也是最後的作品，除了指出社會裡的性禁忌、權力的階序和圍繞全書的「社會性的謀殺」(Winkler, 1991)——強暴，《房思琪》一作對語言、對文學與非典型關係的探討使得這份文本更顯複雜。

在 Reedmoo 網站上的影像訪談，林奕含特別提到：「這是一個關於『女孩子愛上了誘姦犯』的故事，它裡面是有一個愛字的，可以說，思琪她注定會終將走

向毀滅且不可回頭，正是因為她心中充滿了柔情，她有慾望，有愛，甚至到最後她心中還有性。」(2017)思琪心中的柔情與愛，與毀滅命運，在小說初始時即以杜斯妥也夫斯基《白癡》裡的梅詩金公爵預告讖言，伊紋與思琪怡婷那珠寶般的時光、共謀——「女性知識傳送的『希望』」(蔡宜文，2017)裡，伊紋對她們說：「杜斯妥也夫斯基自己也有癲癇症。這是說，杜斯妥也夫斯基認為最接近基督理型的人，是因為某種因素而不能被社會化的自然人。」(22)當人們走進房間，便目睹梅詩金公爵以一種近似基督的寬容之愛，以顫抖的手撫慰著殺人者的臉頰頭顱，但公爵本人「人家問他什麼，他已經什麼也不明白了，而且也認不出進來圍在他身邊的人。」公爵成為了真正的白痴，一如結局裡住進療養院，認知退化、屎尿無法自理的思琪。排出掃除穢物，是主體維持自身疆界的方式，屎尿本該是被賤斥的，主體塌陷喪失賤斥功能的思琪以一種旁人看著不忍的方式回到前秩序的狀態，「手上的水果被她壓出汁，然後開懷地笑了，她說：我不無聊，他為什麼無聊？伊紋發現這時候的思琪笑起來很像以前還沒跟一維結婚的自己，還沒看過世界的背面的笑容。」(217)聖人與白痴於中世紀前曖昧的雙面內涵，即展現在其中。

思琪的愛可能是什麼？她對李國華仍在非非愛之天——不是不愛的愛。「我想出唯一的解決之道了，我不能只喜歡老師，我要愛上他。妳愛的人要對妳做什麼都可以不是嗎？……我要愛老師，否則我太痛苦了。」(30)這種「不是不愛的愛」之危險在於混亂、混淆了疆界。噁心與不潔之感，源自於無法被明確歸類的曖昧模糊狀態，Kristeva 參考英國人類學家瑪麗·道格拉斯 (Mary Douglas) *Purity and Danger* 對不同文化的宗教禁令研究，和其描述宗教儀式怎麼界定污穢和驅逐、隔離污穢的儀式意義，以潔淨／不潔的概念作為秩序邊界之內／外的內容。“Purity and Danger”一書中針對聖經中《利未記》(Leviticus) 的飲食禁忌為考察對象，「耶和華對摩西、雅倫說：『你們曉諭以色列人說：在地上一切可吃的走獸乃是這些：凡蹄分兩瓣、倒嚼的走獸，你們都可以吃。但那倒嚼或分蹄之中不可吃的，乃是駱駝，因為倒嚼不分蹄，就與你們不潔淨……豬，因為蹄分兩瓣卻不倒嚼，就與你們不潔淨。』」(53)

界限的混淆與分類系統無能運作使體系失靈，「真正的卑賤是無道德、陰險、鬼祟、不擇手段，是掩藏的恐怖、佯笑的恨意、是對身體懷著以物易物、卻無熾烈之愛的愛情，是出賣你的負債人，是拿刀捅進你肚子的朋友……」(Kristeva , 6)，因此思琪想著：「如果是十分強暴還不會這樣難。」(88)對誘奸犯愛／不愛的辯證在書中糾纏迴繞，去愛，是替當下止血的暫時包紮，延後未來更劇烈的爆炸與錯亂，在抓緊浮木勉力維持當下看起來正常運轉的過程中損傷辨識愛的能力，「她只知道愛是做完之後幫妳把血擦乾淨。她只知道愛是剝光妳的衣服但不弄掉

一顆鈕扣。」(96)；不愛，因強暴誘姦行為等於對靈魂的謀殺，在強暴行為所展現的宰制權力關係中，被強暴者的人格感到無力與卑微，喪失了自我的主宰權，也因此傾向自我毀棄。

思琪亦有一種——即使並非自願，仍是成就了他人的愛。先背負了痛楚磨難之愛，那表現在「書寫」的行為上，「思琪是在不知道自己的結局的情況下寫下這些，她不知道自己現在已經沒有了，可是，她的日記又如此清醒，像是她已經替所有不能接受的人——比如我——接受了這一切。」(220)亦像後記裡作者與精神科醫師的對話：「妳知道嗎？妳的文章裡有一種密碼。只有處在這樣的處境的女孩才能解出那密碼。就算只有一個千百個人中有一個人看到，她也不再是孤單的了。」(252)

倖存者的「辯術」是對施暴者習慣「說愛如說教」(張亦絢，2017)、預演一套愛之遁辭者的反擊，「思琪每次聽都很驚詫。真自以為是慈悲。你在我身上這樣，你要我相信世間還有戀愛？」(108)「她問過老師：我是你的誰？情婦嗎？當然不是，妳是我的寶貝，我的紅粉知己，我的小女人，我的女朋友，妳是我這輩子最愛的人。一句話說破她，她整個人破了。可是老師，世界上稱這個情況叫偷腥，魚腥味的腥。她忍住沒說出口。」(108)倖存者的辯術亦包含了承認有各種抽換過了內容物的「愛」——自己不是不愛的愛、李國華像岩漿一樣「有血的顏色和嘔吐物的質地」(200)的愛，並發現語言詞彙的狡猾之處，文字總是抓不住、跟不上各種歧出的情境與含意。倖存者的辯術亦可以是對不公義、對「寬容原諒」的爭辯：「我現在讀小說，如果讀到賞善罰惡的好結局，我就會哭。我寧願大家承認人間有一些痛苦是不能和解的，我最討厭人說經過痛苦才成為更好的人，我好希望大家承認有些痛苦是毀滅的。」(183)倖存者的辯術，至關緊要的更是「我」怎麼繼續生存下去，「如果姊姊能用莎士比亞來擦眼淚，那我一定也可以拿莎士比亞擦掉別的東西，甚至擦掉我自己。……書寫，就是找回主導權，當我寫下來，生活就像一本日記本一樣容易放下。」(168)「可惜來不及了。我已經鱗了。鱗有鱗的快樂，要去想乾淨就太苦了。」(69)看似互相矛盾的語言，核心只有一個，向自己爭辯要怎麼帶著巨大創傷活下去，每一次的自我詰問，每一次的辯詞，便是替自己多爭取一點「仿若偷生」的延長時間，倖存者的辯術亦是與自身的爭辯。

思琪的活法，在失眠、遺忘、解離、恍惚這些看似「不正常」的情況下顯得「失敗」。她活得艱險，卻是當下所能做出的「最好的選擇」，書中多次提到解離、遺忘、意圖自殺，那是一種抵擋當下痛苦的必要反應，身體切斷她的意識，是精神壓力超載之前燒斷的保險絲，「思琪當天晚上在離家不遠的大馬路上醒了過來。……可是她不知道自己什麼時候出的門，去了哪裡，又做了些什麼。」(64)

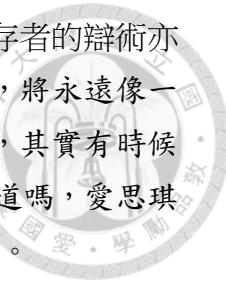


「她現在才發現剛剛在馬路邊自己是無自覺地要自殺。」(112)「突然，思琪的視角切換，也突然感覺不到身體，她發現自己站在大紅帳子外頭，看著老師被壓在紅帳子下面，而她自己又被壓在老師下面。」(120)「太好了，靈魂要離開身體了，我會忘記現在的屈辱，等我回來的時候，我又會是完好如初的。」(203)除了消極的遺忘，她也嘗試積極的自毀，「有一天，她又把手伸進去的時候，頓悟到自己在幹什麼：不只是他戳破我的童年，我也可以戳破自己的童年。不只是她要，我也可以要。如果我先把自己丟棄了，那他就不能再丟棄一次。」(66)破壞與損毀在此刻瞬間翻轉成一種積極的重建，「失敗」本身成了憤怒的反擊手段，「失敗」不會通往解答，而是以迂迴的方式重新爭奪自我的掌控權與自尊。

思琪的生長時序停在十三歲，這是人為的結果，「國一的教師節以後她從未長大」(75)，「她的人生跟別人不一樣，她的時間不是直進的，她的時間是折返跑的時間。」(184)小說中重複提起「那是我對自己的鄉愁」(88)、「素未謀面的故鄉」(89)，思琪對時間的認知總是，「我是過去的我的贗品」，被強暴，是她時間線走上歧路的初始。樂園的殘骸是幽魂不斷復返的宿命地點，當下與未來一併與過去的那一端徹底斷裂。然而此斷裂正是藉由反覆辯證同／異而逐漸證實的斷裂，時間因此被切分成「之前」與「之後」，而思琪在此時還保有理智，思考生命時間的流速與方向，直到解離成為永恆狀態，進入療養院，她的「時間」遂由怡婷承擔下去。

怡婷與思琪青梅竹馬長大，「她們以前是思想上的雙胞胎，精神的雙胞胎，靈魂的雙胞胎」(26)伊紋說，「像你們這樣，無論缺少或多出什麼都無所謂，因為有一個人與你鏡像對稱。」(27)一雙角色的對稱塑造，指示了某一方永遠停留，折斷在生命中央的殘酷。在強暴之後，發瘋之前，思琪是倖存者，在思琪失去了自己以後，怡婷知曉事件之後，她代替思琪成為了倖存者。在本章三篇小說中，向「癡呆的少女」投注深情者皆被改變了其認知時間的方式，他們被過往的記憶所吸引，流連在已失去的樂園之外，「怡婷看完了日記，她不是過去的怡婷了。」(212)倖存者的辯術亦由怡婷承接，「出太陽的日子，下雨的日子，她都想要著思琪。想著自己坐享她靈魂的雙胞胎注定要永遠錯過的這一切。」(89)她質問李國華何以文字之辯術卸責，亦以倖存者的悲痛提出不可思議的要求，『拜託強暴我，我以前比思琪還喜歡你！』我要等等我靈魂的雙胞胎，她被你丟棄在十三歲，也被我遺忘在十三歲，我要躺在那裡等她，等她趕上我。」(215)而這「強暴我」的要求，指示的正是強暴一事無論在真正被強暴的思琪或意識到惡行的怡婷而言，是多麼強烈的精神戕害。

思琪住進療養院，真正脫離了理性的世界，「沒看過兩隻眼睛如此不相干。」(206)眼睛，總是在隱喻裡成為不可見的靈魂之裝載處，而靈魂「在焉」總是



關於理智的，理智的人要被迫成為非理智的人經歷這個世界。倖存者的辯術亦包含了「幸福之可能與否」，「怡婷發現自己從今以後，活在世界上，將永遠像一個喪子的人逛遊樂園。」(29) 伊紋也承認：「怡婷，其實我很害怕，其實有時候我真的很幸福，但是經過那幸福之後我會馬上想到思琪。……你知道嗎，愛思琪的意思幾乎就等於不去愛敬苑。」(221) 這是屬於倖存者的內疚感。

《房思琪的初戀樂園》因其題材的特殊性，幾乎無法視為「僅是一個文學再現中的癡呆少女」故事，在小說中，思琪甚至大部分的時間都運用其理智在苦思任何可用的解套方法，「這並非脫離現實的智商跳表，毋寧說更是絕境逼出來的才智狂飆。」(張亦絢，2017) 在思琪（們）藉由遺忘、自毀、解離、自問與爭論的拉扯中，承認無用，捨棄願望，明白自己並不一定要負責救贖自己，從預設抵抗與能動性的論述轉向負面的生存策略，或許是她們通往幸福的其中一條道路。



## 一、Kairos 時機及其可能性

如果「酷兒時間」在 Halberstam 是一種尚在被定義與發展的「生活的方式」(try to define and develop a way of life)，則酷兒時間或可作為千萬生命樣態的其中之一，它是可在日常生活中實踐的生存策略、一種與個體活在其中的情境產生互動的一系列選擇與行動。

藉由希臘人的時間觀，酷兒時間所強調的非線性、非安放在歷史節點上或非以再生殖為目的的特質，可在希臘人所謂的 Chronos、Kairos 和 Aion 三種有關時間的差異修辭尋得親近性。

在亞里斯多德的時代，「Chronos」被用來指涉「線性的時間」(chronological time)，一種順流的時間序，不斷流逝直至消亡。與之對立的「Kairos」原為弓箭手掌握的弓矢射出的瞬刻，或織布時從布料的縫隙間穿過的紗線(Cocker, 2013, 3)，引申為「正確合宜的時機」、「瞬間的開口」，據此衍伸出「預判局勢，抓住某個改變當下處境的機會」、「箭矢脫手、射中靶心」的想像，也因此 Kairos 總是關於行動的、選擇的，甚至是自我賦能的。相比「Chronos」，Kairos 不被用作丈量時間的抽象尺度，它指向「當下」，或隱然有超越「順時」的意圖，在個體做出選擇的瞬間暫時抵達 Aion，一近似神的永恆時間，扭曲了線性時序，因此個體得以逆行回春，或以身體經驗到瞬刻銘刻成永恆的奇異時間感。

Kairos 在當代知識場域被談論時，伴隨的辭彙圍繞著「修辭性的策略」(rhetorical strategy)，被視為帶有反詰力道的成詞，這與其古希臘時代的公開演講的辯術策略之源頭相關聯。或者，Kairos 作為想像的圖示，Eric Charles White 將其描述為「創造的意志」(will-to-invent)，並以此創造的意志「適應總是變異的情境」，此意志「建立活生生的當下為出發點，成為純粹依情境創造行動的靈感。」(1987)

這份創造的意志被主體身處的環境所激發，是主體在情境中做出的抉擇，此意志未必意圖主動的去打造什麼，反而更像是在與情境的互動中、當事件來臨時所作出的瞬時反應。機會稍縱即逝，Kairos 從此地與當下 (here and now) 拓展自身，預視、遙望未來而行動，也因此 Kairos 不可免地成為偶發且即興的創造，修補匠 (bricolage) 式地將眼前現成的物體東拼西湊，仰賴直觀與靈感創造雖非理性，卻依然有效的對應策略。

帶有動能的想像在酷兒理論裡有了嵌合之處，日常生活即是線性時間作用於個體上的總和，日常生活 (everyday life) 預設線性時間的感官體驗與思維模式，若酷兒們與現存的社會系統更不相容，在日常裡被擠壓因此瞬間理智斷裂、突出框架、無法被整合的姿態，既是千目所視的「出錯」展演，也是系統被迫重組時



的短暫裂隙，這道裂隙致使原被想像為完整無缺的線性時間裡，拉出更多被摺疊的空間。主體在線性時間上的某個特殊節點選擇逆流、回溯、跳轉、平移至另一種時間裡既是時間節點的隨機跳躍，亦是空間的移轉或拓展，無論發生在身體內部（回春）或另一種時間（附靈狀態）中。即使是看似負向的自我傷害，皆隱含著個體在情境之中的選擇。

本章將藉由「Kairos 時機」此一概念，分析〈貓病〉、〈火夢〉、《永別書》中角色的行動與抉擇、性別與階級困境，如何開展異於線性時間的思維模式，或另一空間向度的感官經驗，使「瘋女人」的形象涵納更多樣性的解讀模式。

## 二、回春的巫術：〈貓病〉與逆行生殖時間的女人

黃麗群〈貓病〉(2007) 描述一個無望在異性戀婚戀市場「成功」的中老年平凡女性「陳阿姨」——由姓氏與輩份稱呼的無名女人——被羞辱折損的日常，以及不甘的主角一次次前往獸醫診所重複受挫的求愛行動，最後在某種巫術的思維中剝落日常的表皮，將人類社會使她長期被壓抑的愛慾與尊嚴，以猛爆式的「吞食一合體一回春」恐怖情緒作結。

儘管女主角在結尾看似翻轉了常規的性別角色、以兇惡姿態狠狠地將了體制一軍，但值得注意的是，她並非有意突破體制的主體，或被視為偶像的先行者或反叛份子；相反的，在黃麗群的描述下，她正是最循規蹈矩，渴婚渴育卻「很知好歹」、被馴服了的理性（女）人。主動製造巧遇亦是含羞帶喜，不露一絲口風，以免大齡女子的身分使其在未行動前便因任性（willfulness）且擁有過剩的慾望而遭到圍剿。為了不落人口實遭到蕩婦與年齡的雙重羞辱，女子的試探有其被想像的框架與劇本，一切儘可能自然無痕：精心製造偶遇與話題、撩撥對方可能被觸動的情緒，視對方反應縮減心靈的距離……等等。女主角所做出種種努力其實是為了更服膺這個令她不舒服的體制的要求，她的求愛劇本雖也大致遵循上述規律，卻因實行的細節不盡如人意而逐漸引發男獸醫的反感。最終「出錯的」、跨過某種道德界線的殺死寵物貓和接著而來的食貓行動，反而在失敗的操演中殺出一條血路。停經的主角「一口一口食後，感到下腹墜熱，低頭一摸，忽忽就是一手彩血。」（黃麗群，161），成為令讀者恐慌而不安，殺死、吃食（寵物）貓的違常舉動以及新型態、挑逗／挑釁線性生殖時間的貓女融合體。

最「異性戀的」、「渴望婚家」、「服膺性別規範」的舉動反而達到擾亂體制的（反）效果，方為本篇小說的酷異性展現之處：任何看似安分守己的身體在重複操演中隨時有出錯的可能。出錯所造成的裂隙則啟人疑竇，令本應自圓其說、內部邏輯運轉順暢的異性戀生殖線性時間暴露其正當性之脆弱。「此時她眼目明亮，心胸脹滿，感到不倦不息不死心的祕密噴發，正在醞釀。妹咪的柔若無骨，妹咪

的嬌聲，妹咪的媚態，小母貓綿延數公里的荷爾蒙」(161)。食貓後重新艷媚的瘋女人對「老女人的常態」——被標示為老去、不具吸引力與生殖力的身體——的騷亂擾動都有了歷歷指證化為真實的可能。

活躍於零零年後的黃麗群，其相關學術研究並不多。有關黃麗群的書寫與創作，常是以訪談、專訪的形式散見於不同的文學雜誌或平台。吳佳桓〈論黃麗群《海邊的房間》裡的歌德身體〉(2014)，呼應了范銘如對黃麗群的評論：「她喜歡描寫的是偏向人生失敗組的隱私隱疾，在平凡得不得了的日常生活裡的苦悶、慾望、幾近變態的小秘密。」(收錄於《聯合文學》386期)，無論是癱瘓但永遠青春美麗的女體(《海邊的房間》)、愛滋病患自覺污染液體到處滲漏的身體(《卜算子》)或「巫術」儀式完成後似人似貓的豔媚複合體(《貓病》)，非典型身體在黃麗群的書寫中被發現、被改造嵌合，因此具有擊破苦悶日常的爆炸力道。

姚旗荃：〈新世紀的伏流：從黃麗群、周丹穎、洪茲盈、盧慧心看台灣女性小說新面向〉(2020)將九零末零零初嶄露頭角的女性作家並舉，新世紀女性小說家的「新」，在於「藉由對新世紀女性的身體書寫，提供了讀者對 21 世紀社會價值觀的思索角度，當各式媒體不斷告訴人們『什麼是美』，其實正顯示一種身體政治的形塑過程」(姚旗荃，93)，女性作家們對打造美好身體的強迫機制產生各式質疑、反彈、消極反應，指示出作家對更加幽微的父權結構所進行的批判，「女性『做自己』的消費行為進行檢視，不論是整形還是美體按摩，主打的都是『女性自主』的消費文化，但是卻在其中複製父權體制的外貌價值，……作家再度點出父權體制是怎麼無孔不入的宰制社會。」(93)。姚旗荃綜論式地以高夫曼的污名(stigma)理論指出這群女作家對於「女性的污名身體」如何被鑲嵌於主流社會中，被評級、被規訓的一連串負面互動經驗。而對於女性身體更健康、年輕、貌美、更有生殖力的預設，則被作者扣連回情感經驗與作為其目的的「婚姻」中暗藏的隱性規則。〈貓病〉在此論文分析框架下處處顯露出半老、無婚的平凡女性在日常生活中所面對重複的羞辱與挫折，被視為多餘的、可隨時丟棄、替換且無人聞問的群體。姚旗荃的論文關心非典型身體在日常中時時刻刻被矯治或驅離的動態處境，反而使黃麗群文本中每一個「活生生的身體」(lived body)在其處境中作出的決定及其連鎖反應失去了些許玩轉體制的可能。

專注於〈貓病〉文本的則有林薪惠：〈拼裝主體：台灣當代小說的賽伯格閱讀〉(2016)，該論文以哈洛威(Donna Haraway)〈賽伯格宣言〉中界線混淆破裂的賽伯格拼裝異質聯合體作為閱讀人與非人之間新型態的聯繫紐帶。〈貓病〉的人貓聯合模式被林薪惠重命名為「動物人」——「動物和人類之間的分界模糊」的拼裝。在她的論述下被突出的是〈貓病〉裡不符合理想形象的中年無房產無婚戀女子，角色沒有盡到有效的生產與再生產：為以服務男性為主導的資本主義進



行婚內的勞務與生育；亦非發揮自身潛能等激勵人心的成功獨身女性，只是做著低產值、可隨時被取代的停車場收費員工作。她因此被視為浪費時間與身體的女性，亦即資本主義框架下雙重不合格的性別身體。作者突出其「異常」特質，重省人類中心主義，並近一步將「異常的情境」作為「敘事的義肢」，為推動情節到高潮而再度窺視與剝削。(75)

林薪惠使用的賽伯格式閱讀方法啟發了本文，黃麗群的〈貓病〉中，妒貓、殺貓、吃貓以希求重新加入異性戀時間的「吃貓的瘋女人」，一開始只是無能在婚戀市場中「成功」的中老年平凡女性。隨著情節推衍，人與貓的界線在接觸、共同行動、想像、讓渡、吞食而「接合」(articulate)。當疆界不再穩固，接合成為可能，「中介」(mediation)則是接合行動的媒介，「在這些界線變得不穩固的狀態中，科技扮演關鍵的中介角色。……人體內移植一顆豬的心臟，醫療科技就是整個移植過程、以及混淆動物和人的界線的中介」(6)，若科技可以是中介，巫術是否也同樣能負擔相同的功能？林薪惠在其論文中亦提示到：賽伯格研究者「不能只看見界線變得不嚴密的狀態，而必須留意在界線震盪、搖擺的過程中，科技作為中介的可能影響。」(6) 巫術概念倘若能作為操作接合的中介，其中又滲入了哪些原始巫術的內循法則，這些法則如何在「接合」時產生影響？

### (一)〈貓病〉所涉及之原始巫術及其內涵

人類學家 James George Frazer 以森林中的雅典娜神廟旁，折下樹上的「金枝」、挑戰且殺死祭司／王的傳統為開端，釐清積極的巫術與消極的禁忌作為規則，實現神聖／俗世空間接壤之處中既被供奉又似人性的神王的代換、更新殘酷儀式。藉由替換衰朽的神王以確保神聖力量不滅且發揮賜福與守護人民的功效。

Frazer 提出「交感巫術」一詞，其命名指示了施術者相信巫術有效的心理。「交感」的可能性存在於空間不毗鄰、時間不毗鄰的兩物之間，時間與空間皆無直接連結的兩物之所以能相互作用，正源於巫術思維中「聯想」的成功啟動，亦即「認為物體通過某種神秘的交感可以遠距離的相互作用。」(21) 其應用則被 Frazer 區分為兩類，以「相似律」為實踐方式的「順勢巫術／模擬巫術」，以及「接觸律」為實踐模式的「接觸巫術」。在相信物體之間存在相互作用的前提下，「順勢巫術」基於「他能夠僅僅通過模仿就實現任何他想做的事」(19)、「順勢巫術是根據對『相似』的聯想而建立的」(20)。同類相生，果必同因，因此象徵著敵人的木偶被戳刺、焚毀的手段可被聯想為敵人本身亦將遭難，切羅基印地安人以甜豌豆堅韌的根莖作為洗浴的原料，女性已之洗髮使頭髮強韌、男性以之洗浴以使肌肉強壯。以「接觸律」為實踐模式的「接觸巫術」的內部思維則為「物體一經互相接觸，在切斷實際接觸後，仍繼續遠距離地互相作用」(6-7)、「接觸

巫術則是根據對『接觸』的聯想而建立的」(7)，因此自人體掉落的頭髮、指甲、唾液即使脫離人身後依然能在巫師手中發揮影響其主人的作用。

「交感」是巫術得以實踐的內循法則，意欲施行巫術的深層心理則在於「憑藉符咒魔法的力量來使自然界符合人的願望」(84)，極端來說，「儘管巫術也確實時常和神靈打交道，祂們正是宗教所假定的具有人格的神靈，但只要它（巫術）按其正常的形式進行，它對待神靈的方式就和它對待無生物完全一樣。」(79)

簡言之，交感巫術的概念在於將事件的因果進行連接與解釋，其中包含兩種分支：一、以同類相生的「相似律」為其運作邏輯的「模擬巫術」（亦稱順勢巫術），和二、以「接觸律」為運作邏輯的「接觸巫術」。

「終於被放開的妹咪，開始豎直長尾掃著他的腰」(148)、「另外四指扣住牠後頸，妹咪逐漸軟倒」(148)、「想起那日在他手底牠也是這樣媚聲隆隆」(151)。藉此喻彼、借貓代人自然是作家的拿手好戲，除了題旨明顯的隱喻，女主角在自己的小房間裡從貓的視角回溯診療經驗，反覆懷想獸醫的手如何摩挲、聯想，透過重複醫生的手在妹咪身上移動的路徑，將妹咪作為「接觸巫術」的中介，既與所渴望的醫生的手以相同的行動貼合、產生鏈接，也與被「醫生的手」撫觸過的貓產生鏈接，從而與醫生本人鏈接。而當她踏入獸醫院，意識到自己只是帶著妹咪走向醫生的一位客人，而不是診療檯上被溫柔對待的妹咪，人與貓的連結又被現實中斷，貓與人的半融合態——棄貓妹咪倚賴女主角的照顧而活，妹咪則是掩護女主角的暗戀的藉口——在情節推進中一再熔融又分裂，拉扯出不穩定的、隨時張開的精神狀態。「持續帶妹咪回去求診見他的那一個月，真是太複雜的一段時間，不知如何熄火的煎熬，不知如何引洩的嫉妒，如果投胎當一隻貓多好，為何人總是如此無望。」(155)貓咪的所在成為她持續投射慾望的方向，渴望成為、渴望取代的意念孳生（相似律的模擬巫術），吞下貓血湯，模仿得出賀爾蒙綿延數公里的小母貓媚態（接觸律的接觸巫術），在兩種巫術法則同時生效下推向「人貓接合」的敘事高潮。

主角幾乎是無意識地靠近且實踐了巫術的本質，即《金枝：巫術與宗教之研究》(The Golden Bough: A Study in Magic and Religion) 裡提出的基本巫術的兩種實踐原則，「模仿」與「接觸」。「這是她母親在她小時候常製作的。那時市場裡還有人現屠，家裡多出幾塊錢，她母親就去等待豬血或鴨血下來，買小小一包回家理過，傾入滾水煮成嫩豬血嫩鴨血。『一兩活血強過一斤死肉。』母親看著她吃下去」(黃麗群，161) 從母系長輩傳下來的知識是功能性的，女主角以吃食貓血湯作為解決困境的手段，正反映了巫術那非理論化的，而是在經驗下重複實踐已確認可行之儀式與動作的操作特質。

由大量異地巫術儀式案例堆疊而成的《金枝》一書，嘗試解釋操作巫術和遵



守禁忌「生效」的特定思維模式：「自然界並不受人的干擾，而是按不變的秩序演進。一個事件總是和必然地不可避免地緊隨著另外一個事件而出現。」(6)因此，「只要掌握了事物衍生、嬗變的奧密，就能夠達到預期的目的。」(6)巫術被視為一種循著規律施行便可預期結果的操作手段，《金枝》以各地文化古老巫儀的共通性，提出原始巫術共通的內循法則。

「施行巫術」與「宗教式的信仰和祈禱」在《金枝》中即使有含混的地帶，Frazer 仍艱難地將巫術行為從宗教儀式裡區別出來，論述後者傾向於乞求更高的力量賜福，「宗教包含理論與實踐兩大部分，就是，對超人力量的信仰，以及討其歡心、使其息怒的種種意圖。這兩者中，顯然信仰在先，因為必須相信神的存在才會想要取悅於神。」(77)前者則嚴格依循一套已被前人「實證」的既定準則，用以控制與支配自然力量、利益交換或討價還價 (79)。承前述，女主角並非因信仰而行動，而是憑著一股模糊的、非系統化的大致路徑行動。她以手邊既有的資源組裝出接近巫術系統的燔祭、在人與貓皆發情的躁動時間流中與穿越她們身體的各種機會拉扯，在某一刻大膽做出決定，以此扭轉僵局，改變「目睹自己生命中各種想像一盞一盞熄滅，一邊就乾燥地慢慢一路結局。」(黃麗群, 152)所暗示，被驅逐於異性戀線性生殖時間外的大齡女子長期忍受的難堪日常。

女人與母貓在文本中所經歷的正是主流社會隱晦地驅逐「可能引發麻煩」之事物的慣用手段。「母貓不生育，牠的子宮、卵巢，整個生殖系統就是多餘的。沒用。麻煩而已。」(黃麗群, 149)小說表面寫的是獸醫建議發情的小母貓結紮才「不會引起麻煩」，連帶隱喻攜母貓看病的女主角應自動地除去自己的慾望，以及引發慾望的可能零件，認命——在意識裡規訓自己安於被給定的位置，成為一個不出格、不麻煩的存在。

## (二) 手的象徵：性別與階級

主角本為時薪不高的停車場收費員，流浪貓妹咪在大雨中走向收費亭裡的女人，尋求更高力量庇護的自主「走向」動作讓女人與貓的連結不言而喻。第一次前往獸醫診所，既因妹咪經歷了初次的發情期，其實也正是停經的主角久違地壓抑不住以為馴服的寂寞的時刻。

與社會「正軌」互動過程中，黃麗群在此特寫獸醫與女主角之手，一個現代人最容易有交集的身體部位。「她自己上班也是戴白手套……（中略）……布手套其實使工作不便，指間的零錢發票車卡常常掛一漏萬，但是她覺得很好，一雙手看起來多多少少像個好命人。」(黃麗群, 146-147)男獸醫的手被女主角看得更仔細，混雜著對特定階級與其規範的欣羨與懷想。「橡膠手套邊緣露出的膚色偏白，讓人一看就想起醫生的膚色。」(146-147)「不知橡膠手套裡面他手是什

麼樣子，應該是讀書人的樣子。但或許有疤，應該一定有疤。小動物發蠻抓傷咬傷所留下。」(150) 當這雙「讀書人的手」在撫摸診療母貓之際，也欲安撫診療檯上妹咪的女主角恰好「指端就輕輕擦過他薄膜了一層不老但也不是年輕的手背。」(146)，卸下收費員白手套的手觸及另一個生命體偶然露出的一塊皮膚，對女主角來說或許引發一種過度親密、過多可能性的錯覺。即使過往受羞辱的經驗令她不准自己多想，但中年男獸醫在社會裡穩固妥當的位置——由熟齡與陽剛氣質的男人和「醫生」身分所引伸的象徵資本——恰好擊中女主角最深層的渴望。「獸醫的手」既是好命人、讀書人的符號，亦是撫摸動物、可以承受抓咬傷，甚至治療疾患的慈悲之手，常識裡人與貓的階級、醫生與收費員的階級，在女主角的思維中重疊。如果獸醫的手可以愛撫被驅逐於文明之外的獸、一隻流浪貓，在主角的思維裡也渴望獸醫的手跨越社會既定的條件，彷彿羅曼史公式般讓邊緣者成為「有家室的人」、給她在父系社會裡不用向人解釋的，一個看似得體的位置。

海澀愛在〈婦女／道歉的辯護書：莎拉·奧恩·朱艾特的老處女美學〉裡提醒我們，十九世紀末婦女之間的難以界定的愛戀／情誼，「她所想像的社群存在於婚姻與生物繁衍的傳統敘事之外；它的美與獨特被連結到它的脆弱——而且它可能會失敗。」(124) 顯然〈貓病〉中身處台灣，父母長期帶病最終死亡的女主角更加孤立無援，她甚至不能想像一個在傳統敘事之外能支持她的社群，她的生活被日復一日的照護家人工作與高速公路收費員的工作所佔據，莎拉·奧恩·朱艾特的老處女美學，那莊嚴孤寂如筆直站立的「寂寞的樹／老處女」之美，在黃麗群筆下只有瑣碎、無聊、平凡甚至卑猥醜陋，失敗中的失敗。海澀愛提醒我們，只要有「家」，那作為殘餘之物的老處女必然存在，而在〈貓病〉中，主角甚至不能得到離群索居的寂寞與自由，黃麗群描繪了台灣都市的出租公寓文化裡中老年女主角與一群年輕女性之間隱晦的衝突，她寂寞又渴求，但沒有逃離的空間。

當獸醫的手輕擦過陳阿姨也撫摸過母貓，妹咪變成巫術儀式裡作為連接的物件：一隻被獸醫之手溫柔愛撫過的貓。當女主角的手循著相同路線回想獸醫檢查、安撫妹咪全身的手指，「在牠身上複習他手的路線。下巴、眉心、頭頂、頸凹、背弓與尾梢，還有指爪。那時他把妹咪的四隻小掌翻起俯身仔細檢視」(151) 貓成了巫術精神的觸媒，她一下子幻想與獸醫合一，人指摸過貓身相同的路徑遂產生巫術的連結；一下子又幻想自己成為妹咪，通過接觸妹咪身上的化學分子漸進式地往「人貓聯合」的型態邁進。女人向小貓商借費洛蒙類，無法感知的動物費洛蒙正在主角的言說中傳導著，巫術的接觸律自然地在不可能實現的「借／還」中有了位置。「牠體腔內血液咕嚕嚕的慾力竄流聲響非常明顯。想起那日在他手底，牠也是這樣地媚聲隆隆，她猛然睜開眼睛，不能克制顫慄復顫慄。」(151-152)

商借費洛蒙的舉動進一步使主角的幻想有了施力點，她的回憶飄向當日的診療檯，母貓天生柔順魅惑的身姿有主角「從不能體會的天地誘惑本質」（151）、獸醫溫柔的觸摸安撫和「一旦發情，散發出來味道公貓幾公里內都聞得到」（151），匱缺成為持續性的內卷疼痛，判定為「不具資格」的主角產生了相對剝奪感，母貓的生物特性在主角心裡持續累加「想要成為／取代」的欣羨嫉妒慾望，「不知如何熄火的煎熬，不知如何引洩的嫉妒，如果投胎當一隻貓多好，為何人總是如此無望。」（155）是生命歷程曲折的女主角最傷心的自白。直到她有意識地打斷趨近危險的妄想，一種精神上渴望突變的突觸，她從神遊狀態回來時「猛然睜開眼睛」一邊顫慄了起來，恐懼因她是有知的，知道自己剛才多麼入戲成為一個「既不是貓也不是人」的不穩固中介態：理性不能定義，甚至無法訴諸語言文字的中介態。

### （三）「中介」的特質與作為中介的貓

「中介」是接合行動的媒介，巫術在作為中介的同時在整個聯合體中滲漏其影響力。巫術的本質在 Frazer 的體系裡主要是為了達成控制與交換。只要掌握秩序轉變的奧秘，重複成功操作一道已被驗證有效的公式，便足以與更高的力量斡旋或交換。被試驗有效的巫術、巫儀代代相傳，乃至失落內容，徒留形式。但形式恰是重要的，曾經成功過的形式保證了它曾恰如其分地生效過，公式即為不變的定律，可供複製的過程，而施巫的內容（精神）太廣博縹渺難以捕抓，不若可供參照的儀式容易操作。在施術者的思維中，巫術若失敗必是儀式中出了小差錯、或施術者本身的缺陷，其實出了差錯的環節為何亦難以檢證，因為永遠有更多理由解釋何以此次的巫術失敗。女主角的愛情也像試誤，「帶妹咪去獸醫院」即為成功過且可複製的歷程，因此她會一而再、再而三的用各種方法實現「帶妹咪去獸醫院」的行為，即使她恍然知曉其中的內容早已置換過了。「帶妹咪去獸醫院」的合理前提為貓咪生病，她精巧又機械化地複製了第一次成功的情境，於是刀「不小心地」切過貓掌，在獸醫院裡被提醒審慎照顧貓咪，下一次妹咪的貓砂便被混入玻璃，以「更天然」的方式割傷貓掌，或是狠心將貓爪剪下太長的一段，又對醫生討好似地自承其罪其「無心」之失，直到醫生「長長地無表情地直視她，盯入她眼睛裡面，顯現一個四十出頭男性想要使用就會有的力量」（158），彷彿看破跳梁小丑的把戲，四十出頭、冷靜睿智的男性目光以正義的力量審判不正當的女人，是性別、文化資本和經濟資本皆占優勢的人，挾其類屬們約定成俗的社會倫理、道德良知所做出的譴責與警告，亦即「正常」的道德倫理對邊緣者的「合理」憤怒。

第二三四五次進出獸醫院，新的內容已裹挾在方實驗成功的新公式裡。內容的偷換使她心虛，從「醫治妹咪」轉為「去見（愛）醫生」，結合著「大齡女子

與情愛無涉」甚至「虧欠社會無能執行再生產」的道德枷鎖，使她每經過獸醫院都要在心中天人交戰一番，「早出晚歸的路上經過他診所門口，明明是光明正大的——誰不會路過一條街呢？但她一眼都不敢瞥，真是焦慮得很。」（156）即使她知道「甚至根本沒有誰會注意」（156），因為「老去的女人也不會變成男人，而根本不算是個人。」（156-157）主角深知別人的目光如何看她，也將這套嚴苛的眼光內化至思考模式裡，為求活早已練出來縫求生，只求不被羞辱的迂迴行走方式，噤聲、退讓、盡量隱蔽如幽靈的半透明活法：「她曾經認為自己是個計算——不是算計——非常清楚的人。……（中略）而一個計算清楚謹小慎微的人難道不是最無虞的嗎？」（152-153）黃麗群辛辣地指出異性戀生殖時間下女人的年齡變化型，順著線性的時間線衰老的女人已失去人類學中「交換彼此氏族的女人」來繁衍壯大家系或維繫與其他氏族紐帶的功能，也失去讓渡身體交換新生命的機能。以此論調詮釋，女性及她可供使用的身體才是巫術儀式裡用以向其他力量交換或作為控制手段的祭品。

當代資本主義社會的殘酷之處在於人彷彿擁有更多選項，看起來更加自由，因此若來不及在父系的婚家制度裡佔據一個不言自明的位置——成為某人的妻，或某人的母——「她曾認為自己會在未老前匆忙嫁某個人，這人不會富貴高尚，不會多麼鍾愛她，也不會多麼受她鍾愛；然而起碼是不需要向他人或向自己解釋的人生」（152），擁有可換得安身之所的足夠錢財／資源也屬選項之一。

如文本所言，主角活得既實際又計算清楚，明白羅曼史屬於天之驕女，帶有自我憎恨般的清醒自棄才是庸眾的日常。她的前半生步步倒退妥協，她不曾有過可供揮霍的美貌、亦不曾在失去年輕／生育的優勢前搶椅子遊戲般佔據一把牢靠的椅子。刪除了美貌的選項，錢財或其兌現後的房產便是另一重確保她在現有體制中活得尚可的資源。她綢繆未來，在小公司做會計時買下一套半舊不新的小套房，雖命運使她在父母雙病後轉賣了過往精打細算省來的小公寓以支付雙親的醫藥費，於社會階級中再度下墜為廉價分租公寓薄板間被擠壓得更扁薄的人。愈年老，她愈失去了被慾望的吸引力、被預設的生殖工能性，最後被貶落至非男亦非人（men）的邊緣地帶，也為之後「人貓變」的折角留下一個絕處逢生的凹口。

然而女主角只是自以為認命，並非真正棄絕期待，「她就一直住在分租公寓，來來去去都是大學女生，頂多住兩、三年，她對她們的眼神像籠中獸望鳥，因此沒有人喜歡她。」（153），她忍耐是為了不橫遭羞辱，因此這份隱忍裡總有幾分稜角、幾分不甘心的意味存在，黃麗群在此以表達的性的競爭是更趨於獸的，「籠中獸望鳥」，在所有女性都被壓扁至雌獸的一刻，小說家既屬冷眼又是關懷的文更強調女主角帶有不甘的攻擊性眼神，為文本後半的逆轉埋下暗示。因此「五十一歲終於停經的時候她也很知好歹地馴服於一無所有的五十一歲，畢竟不能說它



全沒好處，一無所有即一無所失」(153)，便有了不安於室的歧異性，「馴服」兩字的恐怖之處在於對自身的嚴厲檢查規訓，但只要一點閃失、一場逆發熱情的意外愛戀，平常的形勢不容許因此「很知好歹」的女人便會因為一無所失而趁勢形變為抓住時機 (Kairos)，狩獵欲重新被喚起的「瘋女人」。

巫術作為中介，傷貓以作為前往醫院的藉口、殺貓與進食貓肉看似對妹咪最工具性的利用，奪取貓的天地誘惑本能費洛蒙，以致神（動物身體的神秘變化）或自然被降格為一種工具、手段，可與其討價還價。

微妙的是，與 Frazer 盡可能讓巫術被解析為無情的交換合約相異，妹咪並不總是牲祭的工具性存在。甚至可以說，正因為對妹咪投入了大量心神與關注，故事末尾換形的貓變才顯得順理成章。女主角愈妒恨欣羨妹咪，指示了妹咪擁有愈強的操縱力量，無論是對公貓或女主傾慕的獸醫。

陳阿姨與妹咪的關係是小說中最弔詭之處，妹咪不是工具性的中介，僅作為最後「回春」的藥引。她反而很大程度影響了陳阿姨人生道路——小至改變生活路徑前往獸醫院，大至為了傾慕的獸醫而殺死寵物。觀察陳阿姨與妹咪的關係，似愛恨交織的母女姊妹或情人——有毒的擬似母女關係，鏡像映照出歪扭的認同彼此與自我認同。妹咪一直委屈而善於遺忘在暴雨中撫她回家，提供她住處、食物、陪伴的照護者陳阿姨在她肉身上所留下的傷害。受傷被帶往醫院「妹咪直到現在都不反抗，只是忽然抬眼向他，極哀傷極哀傷地大喵一聲」(157)，事件過後「傷得不深，不到一周妹咪即可行動如常，牠似乎自行決定這是單純的意外，一切待她不改。」(158)「妹咪自始至終都是那麼太奇怪地全心信她。」(160)貓身的受弱性存在陳阿姨與妹咪的關係之中，存在於一份發源於妒意的小小惡意之中，於此同時，陳阿姨被賤斥、無視的衰老且不育肉身亦存在於社會對「老女人」的身體與性的戲謔及管控之中。乍看之下比動物在關係中更具權力的人類，始終嫉妒著育齡母貓的野性而有意無意地傷害貓的肉身——「是貓病還是人病？」(162)將人貓合體的結尾置於此視角，焉知不是陳阿姨對自「身」的恨意所致，母女連心（身）的自殘。

黃麗群處理人貓關係的手段將讀者拽入迷霧中，也因此使角色複雜且立體。小說裡貓的信賴如同幼女無條件相信母親，而這份互相依存的情感始終是雙向的，作為「母姊」的陳阿姨並非毫無感覺，「她有時甚至可以覺得開心，與妹咪玩手玩紙屑玩線頭，電視音量調大蓋掉跟妹咪嘻笑說話之聲；每日打開房間，牠無不例外端坐門開一線處，抬頭極自制嚶一句。」(153-154)「考慮或許應該搬去稍大的地方，寬敞一點點就好，不用太多，最好能有一扇對外窗，妹咪起碼可以趴在窗台上招攬路過的鳥。」(154)看似冷淡的主角在這兩行形容中，自有不必言明，最基本的、甚至不被當事人意識到的溫柔。

將文本絢麗的奇異幻想剝開，將「瘋女人」的標籤撕下，柔情中夾雜著嫉妒與控制的難解「母女」關係，同盟或背叛的微妙位置，方為小說家費盡心力刻畫的核心。「時機」(Kairos)固然具背水一戰的企圖，翻轉命運的良機，但若無日復一日的日常，Kairos 原始意象所描繪，射出箭矢前持著弓箭的耐力、鋪排一根根經緯紗線組成的孔隙，時機亦難以獨自存在。小說家鋪墊背景、建構角色的日常，始讓 Kairos 有了著力點。

正是在日常的衝突一步步升溫中，「要背叛妹咪同時看著妹咪在他的手底下背叛她多久？不可能的。」母親對女兒的控制欲日益增加。妹咪天然流露的野性自外於人類體系，即使處在人類社會邊緣，陳阿姨到底不是野貓，弱弱相殘與弱者結盟有時僅一線之隔，結盟的過程中，雙方仍不由自主地生成了位階。結盟並非烏托邦，人殺貓自是一重壓榨，然吞食藥粉：「妹咪日日柔順食畢，只是不生效。」(149)依然慾／育力不減的母貓代表殊異個體無法被整合的稜角，將妹咪從工具性的被剝削角色提升為稍稍能與陳阿姨抗衡，使人「衝動」、「喪失理智」、「動物化」的一股相對力量，而非徹底的弱者。

貓至始至終處在故事中心，引動情節轉折。女人與貓之間，有親暱柔情，也因此有怨恨妒忌。貓是形變的中介：無論是身體的形變或情感的形變。女主角的確在結尾決定喝下貓湯，感到慾力流溢全身，月經重新自下體滴落，逆轉了看似不可逆的線性時間，施展了回春的「巫術」。它動搖了向來使她痛苦的「老女人—社會」規則，也動搖了她與貓之間，個體的有形疆界。結尾描寫向貓形靠攏的人類，為邊緣者之間的動態競合關係加上逗號，讀者無法得知陳阿姨的「之後」，但在「貓變」一刻，貓彷彿主宰了人，弱者結盟裡的主控權輪轉不停，好似一次又一次的「時機」正等待著被任何一方所掌握。小說家將結尾停在貓變一瞬，達致最弱者的抵抗，貓的野性凌駕了老去的女人，老去的平凡女人將去魅惑在社會階級中屬於上層的中年男獸醫，固若金湯的社會階序在此刻逆轉過來，堪稱比逆齡回春更高深的巫術。

### 三、肉身裏棲住著神明：《新神》與神的時間

作為相對年輕的創作者，邱常婷的作品《怪物之鄉》(2016)、《天鵝死去的日子》(2018)、《新神》(2019)、《哨譜》(2021) 及第十六屆林榮三文學獎小說組得獎作品〈班雀雨〉，展示其多產且旺盛的創作能量。有關邱常婷的討論多為作者訪問或書評，如〈以田野調查累積狩獵現實的能力——邱常婷《怪物之鄉》〉指出她與奇幻文學的淵源，《聯合文學》專訪〈天鵝般的小說怪物：邱常婷〉(2020) 與《新神》書末附錄張亦綯評介〈邱常婷的「變形」三義：讀《新神》有感〉，皆強調邱常婷小說中一再出現的神靈鬼怪、奇幻的肉身「形變」、意義的「形變」

所能造成的傷疤，以及傷疤與扭曲的生命存有所能爆發出的巨大能量。

相比前論〈貓病〉，一則女人倚賴直覺與本能進行操作的異想故事——女主角從頭到尾並沒有將其行動連結至「巫術」，「化貓」毋寧說是精神層面的，僅在無意識中以素樸的想像實行了此一律則，本小節《新神》裡則明確涉及根植於台灣的信仰體系，無論是敘寫阿美族巫儀的〈火夢〉或宮廟乩身大遊行的〈萬千傷疤〉，人物於已存在的規則之中變形挪移。〈火夢〉中看似作著白日夢，實則行在人與非人、神靈之間的細窄通道，與死去的歷代巫女、祖靈、神靈同在，尋找道路的戴姨，已將角色從屬於人的日常抽空、抽離出來，進入非生非死、介於之間的中陰（*bardo*）。

在這個空間裡，她們「形變」成另一種樣態：老女人化身披熾熱復仇之火的巨大女神，僅是看見其形貌，就使「弄壞了女兒」的年輕男人們，為其不似人形，難以理解（大火在行走如常的老婦身上燃燒）的狀態感到懼怖異常，新型態的身體提供一種異樣的經驗，抽離日常、入神——改變了丈量時間的尺度，或丈量物體、肉身的尺度。

張亦珣〈「變形」三義〉一文，將邱常婷作品中指示的形變特質標誌出來，「人的樣子不是人的樣子」（289），「變」既可以是「形」的消減、增多、強化或歪曲，也可以是人介於「非此非彼」、「兩者之間」模糊曖昧的融糊面貌。〈貓病〉是物种結合再誕生新物种，轉形成更複雜的有機體，《新神》之「變」在於特化原有的性質：存在於體內或含藏在肉身所浸潤的文化之中，〈火夢〉裡原鄉的各式神靈始終沉在女主角戴姨深層的回憶裡，等待將已擁有的事物裂解、變化、重新組合，試圖從殘缺的形狀中拼成相合的形狀。

### （一）〈火夢〉：神的時間與附靈的時機

〈火夢〉描述阿美族的戴姨，在城市裡婚嫁、生女多年後，面臨成年女兒疑似自殺的車禍，於醫院裡昏迷不醒，疑惑的戴姨逐一追查女兒的聯絡人，欲找出是誰將女兒逼到想死的加害者。〈貓病〉裡的女人被異性戀婚姻制度拒斥，因而社會身分曖昧不明，〈火夢〉裡的戴姨雖「名正言順」擁有妻、母的身分，內裡卻是婚姻中的受害者，在長期積累的精神暴力下「發瘋／附靈」，也因此時不時且不能自主地陷入恍惚中，在白日夢裡回歸她的原鄉——燃燒著五節芒的阿美族部落。邱常婷安排這樣的敘寫，戴姨「發瘋／附靈」的差異詮釋，自也有崇尚理性的主流漢人社會及城市文化對「她者」的打壓意味。如〈貓病〉一般，台灣及其華人社會背景相較西方社會興盛的三代同堂傳統致使戴姨即使在「家」中亦感到格格不入，寂寞存在，但當逃離喘息的空間被傳統倫理、家戶內人際關係的隱晦規範剝奪，女人便在這狹窄的實際空間與人際關係間生長出歪斜瘋狂的樣貌。

小說中穿插戴姨幼時在部落裡與神對話的場面，與母親互動的記憶，或嫁到平地後橫遭夫家羞辱的孤寂不適。一切隱忍在追查到加害者後化為不甘、因此質問，乃至復仇的動能。火神附靈，戴姨讓渡身體、消耗生命力，換取神使人敬畏的奇觀樣貌與超自然能力，逼問女兒的加害者，或說對著社會，以女性身分嘶吼控訴：「我只是想知道，我跟我女兒是做錯了什麼。」（169）個人即政治，在個人的經歷中，總是能折射出一種群體被對待、期待的模樣。

在家暴與長期被羞辱的情況下，戴姨越常陷入恍惚，恍惚的時候她便感覺回到燃燒著五節芒，煙霧繚繞、眾神皆在的家鄉芒草地。而她的肉體往往在此時是失能的，作者不只一次描寫戴姨出神時當眾便溺，心與身的斷離，使這具肉身此刻是個空殼，在幽暗長久的昏昧裡失能，對立的是精神上自特定空間向外延伸與出逃。

抉擇的時機（Kairos）始終存在與神與巫之間。火神與戴姨有過數次對話，神靈的時間無限，戴姨的一生於神靈而言彷彿一瞬，火神始終在等待著戴姨承擔起她的「天職」，在特定時機向火神表達抉擇與意圖。

戴姨的火悶燒在肚腹裡，作者利用悶燒之火指涉戴姨蓄積卻不能發的怒氣，亦作為火神聯通人與神間的管道，火神的力量始終藏在其中，長長的孵育，等待被生下。火神在這篇小說裡無疑具有傳承之象徵義，祂總是在戴姨及其女性的肉體歷經重要的轉變時刻時現身。初經到來時，她已轉化為具有祭師的通神之能，一位可以擔負起某些責任的成人，然當時年紀尚幼的戴姨，對這過於巨大且古老的存在感到恐怖，對祭司被附靈痛苦扭曲的身姿所驚嚇，因為這些老祭司的肢體語言使她們「不像人」，在短暫的時間裡成為無法辨識其類屬的殊異存在，無法辨識、無法預測，外人看來彷彿與神相接的過程中擔負強烈的痛苦。戴姨希望逃避宿命，於是選擇離開家鄉，嫁往平地。婚姻時期，火神並沒有消失，然而也並未在戴姨受暴時化為拯救者，懷女兒時，戴姨總作著在荒原尋找火焰的夢；直到戴姨在母與女的相類命運前感到憤怒，自願將身體與生命力讓渡予神——這是巫／祭師擁有「通人神」之能力的特權與擔負。

戴姨之母也曾為女兒做過相同的選擇。嫁往平地的戴姨留下的「巫」——「神的載體」、「傳達神諭」——的空缺，由母親替她補上，而戴姨之母逝世後，這份責任則轉而顯現在戴姨之女的命運中。在這母一女三代的家系中，火如同「有機會重蹈的命運」，既有宿命之感，亦賦予自由意志者更強大的力量。祂是此一母女家系所擁有的某種性質的具象化。巴舍拉（Gaston Bachelard）所著《火的精神分析》（La psychanalyse du feu），談論「火」之意象如何為人類所認識，便提到「性化的火」：火被視為擁有繁育之力的特質，「新的火，經過革新的火的節日的故事，他為火重新找到遺傳的必要性，要是讓火自在地生存，即使為它提供養

分，火也會像動物和植物那樣衰老和死亡。」(49) 在小說的體系裡，各式各樣的神：檳榔之神、蛇神、獵鳥之神、拔芋頭的神……因應了部落的需求和歷史文化所生，火與生命原慾，無論是煮食或繁衍，人類基本的生存本能，總在文學作品中被連結。火神的介入未必恩慈，祂甚至以巨大、吞吃周遭之物的兇惡形象出現在戴姨眼前，神的形象源自該文化裡淵遠流長地對某物的認識的總和，「祂並不介意戴姨有其他的信仰，因祂與戴姨已是如此深刻地聯繫在一起。」(188) 需要更新其生命週期的火神在部落的譜系內代代傳遞，等待屬於祂的祭師，以儀式和祭師的生命力與記憶為持續更新自身的柴薪。

《新神》裡一再強調的概念：女兒會重蹈母親命運的覆轍，似無可迴避的咒語喃喃，劫咒反覆於語言裡生長，也在角色的歷史裡輪迴。戴姨之女被男性玩弄情感，萌生死意，一度在醫院病床上昏迷不醒，如同母親當年精神過於疲憊因此身體失能、失去動能的模樣。

「她幼小的女兒在她身上爬來爬去，像電動絨毛玩具，她的女兒是假的，是空心的，戴姨想把一些東西送給她、填滿她」(139)，而隨著故事推進，在病床昏迷中醒來的女兒，突然解釋起她昏迷時「我幫妳塞」的夢囈，「『妳有長長的頭髮，妳把頭髮一直塞到我尿尿的地方。』」(150) 乍看不可思議的舉動，潛藏著瘋狂者內部的邏輯。頭髮對戴姨而言曾如刑具，丈夫喜歡她豐厚的黑髮，一方面是美麗，另一方面長髮易於拉牽，戴姨形容自己的頭髮彷彿狗的牽繩，頭髮被拉住便不能逃離毆打與牽制。但在替女兒的下體塞髮的情節中，戴姨的頭髮又具有延長與牽繫的特質，希臘神話裡參孫（Samson）的頭髮是生命、力量之源，戴姨的頭髮在此也具有類似的功能：將自己的生命之源送進女兒的身體裡，以防年幼的女兒在這個家庭裡過早地重蹈母親命運的覆轍，成為（非）自願解離以拒斥痛苦的身心失能者。

相較於癡呆女性，〈火夢〉裡曾出現一段可供比對的段落。甫嫁到平地的年輕戴姨，曾在家庭暴力與產後憂鬱的雙重夾擊下，觸發過一小段失能的、無法自理的「癡呆」狀態。年幼的女兒記得母親重複此時她的失能更肖似於前一章所討論的，不具動能的女性。作者將場景鋪設在密閉的房間內，創造出令人窒息的空間感，「那時她成天被軟禁在家，只能陪伴女兒，這具並無痛的身體彷彿只是一團沒有意識的肉，她什麼都不能控制，她希望自己藉由不能控制尿尿來達到微小、不堪一擊的的控制，好笑的是她的公公婆婆完全沒有發現和室內的媳婦已經如此失常，一直等到她的丈夫回到家裡，想看看女兒，才見到整間和室充溢尿尿的惡臭與污穢。」(138-139)

對比為女兒復仇時間段裡，當眾便溺但精神上無限延展，能隔著時與空和族裡的老祭師或火神進行精神對談，房間內的年輕戴姨則受苦於不斷向內縮、向內

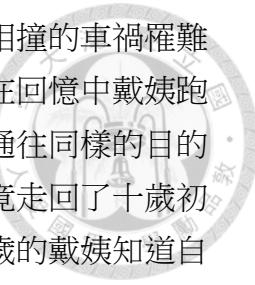
細看的精神漩渦。精神對身體的控制退守到不察覺自己正在將頭髮塞進年幼女兒的陰部內，不察覺自己自己在屎尿中依然抱著似人偶的女兒，彷彿小女孩玩洋娃娃般唱著哄睡小孩的兒歌。戴姨的注意力凝縮成針尖般窄，只關注身體的特定部位，屎尿排泄之器官。最微小的控制，便是鬆開理性所控制的精神上的閥門，成為不像「人」的生命體，藉由不控制屎尿，戴姨成為了與穢物模糊不分的非理性人，精神上退行回一個無法從賤斥物中區別出主體的（前）存在，而理性人與此狀態下的戴姨的聯繫便被「一團沒有意識的肉」給阻斷了，由身心多數時候達成一致狀態的多數人看來，戴姨的肉體成為意識的牢籠，對戴姨來說，被公婆指認「有病」、送醫吞下藥丸後則得到了「終於可以好好地睡去了」（139）的屏障，「憂鬱症並不是時刻感到痛苦悲傷，而是由於她曾那樣地不願意感受，以至於到了現在，她真的什麼也感覺不到了。」（139）藥物與病識感使戴姨找到安放自身徵狀的處所，小說沒有寫出她如何度過丈夫死去女兒成人的這幾年，但從小說前段，丈夫死後戴姨入教，在布教所與其他教友互動的敘寫，除了頭疼與偶而的解離，一切都還在是差堪可忍受的生命狀態。

## （二）出神與入神

戴姨被火神附身，行走前往國小，每一步都伴隨著時與空的開展，她走在人間的街上，也走在神靈的時間裡。隨著神靈附身的火焰以憤怒／人類的生命力為燃料，人的生命與可見的火光強弱被聯繫，空間與時間也被聯繫到一起，隨著戴姨的行徑路線畫出一條軌跡。在體內燃燒的火焰有盡頭，與生命線一樣。

在阿美族祭儀中，老祭師提到有一條聯通現實世界和神秘世界的絲作為路，戴姨總是在夜晚被火神附靈，通往神靈的時間即是夜晚的時間，是神的時間，亦是亡者的時間。「目盲的光亮中，她陷入前所未有的出神狀態。」（164）在邱常婷的小說裡，「出／入神」，或說陷入某一種精神上能抵達更高層級的狀態總是一再被強調，在〈千萬傷疤〉中亦如此，「小麥說，就像他爸講的，入神是困難的，出神後會感到非常倦怠」（53）。「出神」是不自主的游離，精神從日常的空隙間遁逃，戴姨在夫家生病的數年，觸發過幾次神魂不在的解離狀態。「入神」是空間被生成的奇異點，複數個時間線上的戴姨有著共享的記憶，不同年紀的戴姨從她所在之處欲前往相同的目的地，神的平原，意即神那時與空一體的存在之處。

「老祭師輕撫戴姨捲捲的頭髮，『妳陷在一個我們夜晚的時間裡了，那是黑暗的時間，人們做夢前往神秘世界的時間，是神靈（Kawas）出來的時間。』」（138）時間可以使人「陷」，做夢時可以「前往」，時間與空間在老祭師的語彙裡疊合，小說家亦如此操作敘事。戴姨的人生經歷在作者巧妙的穿針引線下，意識的解離、突然跳入戴姨腦中的回憶、五節芒燃燒的煙霧所構成的通神路徑……等，致使小



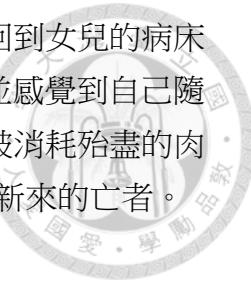
說敘事同時存在戴姨從年幼到年老的多重維度。她同時在與女兒相撞的車禍罹難者的喪禮現場長跪著，回憶跳入多年前被丈夫罰跪的羞辱回憶，在回憶中戴姨跑出家門，當年奔跑時觸發的解離與此刻在喪禮現場長跪的白日夢通往同樣的目的地，與部落眾祭師們編織的歌謠音調會合，走在相同的道路上，竟走回了十歲初遇火神的芒草原。不同時間線上的戴姨在神靈的時間裡疊合，十歲的戴姨知道自己離棄了火神許久，為躺在病床上昏迷的女兒祈求神的救助，存在火神的荒原裡，長大成人的女兒牽著十歲的戴姨，回到現實。時間線在這一段描繪裡歷經回返、拗折、重疊、交錯，為接下來戴姨選擇讓火神附靈，所能爆發出的能量做出鋪墊。

神靈的時間（Kawas）所開啟的多重維度在此刻瞬間塌縮，又回到小說順時推進劇情的敘事線上，此時的戴姨在小說家的筆下如密度極大之物，在爆裂的瞬間向外輻射無數由過往的憤怒疊積起來的火熱能量。「她不曉得自己最終如何走到國小，只知道她已抵達，走過的地方一片焦痕。」（154）陷入出神狀態宛如進入平行時空，此時異度空間在原有的空間上可無限開折，出神的意識體在空間穿梭宛如塊莖在土裡以扭曲的方式抵達他處。戴姨的身體讓位給火神之後，兩條基本概念不同的時間線遂並存了，戴姨一方面在其他人眼中不可思議地熊熊燃燒，與虧欠女兒的男子談判，她成了觀看自己的肉身動作的一重意識，另一方面戴姨也走在祭師所言的思／絲之路上，她的意識同時出現在國小操場的此刻，也回到過去那些或懷念、或深覺不堪的回憶發生之處。線性時間持續前進，操場上的談判與毆擊令已是老婦的戴姨衰弱受傷。她的另一重意識沿著絲之路穿行在複數過去時間、過去空間，戴姨前半生的屈辱與迷惘場景，則使她化為復仇的女神，將縈繞在非線性時間裡、記憶幽魂們的怨氣，藉由因附靈而疊合的複數時間與空間，在意識的孔隙中對準「此刻與此地」釋放其力量。

戴姨的火時強時弱，數次出神與入神所欲揭開的可能是湧現的回憶、欲逃離的回憶、向神討價還價的過程，或下定決心時的時機。為女兒報仇一事的終局，被年輕男人們毆打取樂的戴姨以澆在身體上的柴油與打火機作為身體外部的助燃器，內部鬱積的憤怒為火種，將自己燒成幾丈高的移動火柱，為了向欺騙、害女兒昏迷病床的男子及戴姨總是格格不入的漢人社會、公婆與丈夫，以凶暴的陰性神靈姿態宣示其存在，「我只是想知道，我跟我女兒是做錯了什麼。」（169）

若說作者給予的命題「女兒總是會重蹈母親的覆轍」如同無出口的莫比烏斯環，戴姨的質問則提供了環被破壞、裂解的契機。「透過窗，她看見自己宛如神靈般正熊熊燃燒，熾亮的鮮紅火燄包圍在她四週，她卻沒有任何疼痛，就連身上穿著的衣服也絲毫未損。」（154）戴姨的時間暫時與神的時間重合，她身上的火焰如同噴湧的生命力，在一段彷彿生命力接近無限，極大化的能量被她年老的身體不合理的輸出後，終究要歸還給神，歸還予生命的機制。

戴姨在離開國小的途中感到火神所給予的力量逐漸耗弱，她回到女兒的病床邊，另一重精神意識則攀在老祭師們所謂「由煙構成的路上」，並感覺到自己隨著眾前輩的接引，也行走在那條歸返的路上。現實中的戴姨拖著被消耗殆盡的肉體得到她渴望已久的永眠，並成為在眾祭師死後聚集之地，一位新來的亡者。



#### 四、《永別書》：被有意識削減的線性時間

《永別書》之敘事者賀殷殷，在第一人稱自述裡表示，將要逐步刪減過往痛苦的記憶，以成為一個「幸福」的人。其對記憶細節描述之精準苛細與消滅記憶的決心，有如堅持替自己做前額葉切除術（lobotomy）的醫師兼患者。「前額葉切除術」在文學與影視作品中被塑造為簡陋粗暴，並因其醫療器械而具有極大戲劇張力的腦神經手術：以一根冰針沿著眼眶深入顱內，刮除前額一帶的腦組織，被宣稱有著安撫精神病患焦躁、憂鬱、易怒等負面情緒的效果，而在《飛越杜鵑窩》（One Flew Over the Cuckoo's Nest）或《瓶中美人》（The Bell Jar）等六零年代描述美國精神療養院的小說及其影視化作品中，前額葉切除術象徵的是權威對於不安於室的個體的打壓，一種使人轉為愚昧柔馴的管理方法，通常被角色們視為等同剝奪記憶、人性、甚至生命的暴行。在這層象徵意義上，賀殷殷所謂「我真的打算，在我四十三歲那年，消滅我所有的記憶。」（張亦珣，9）便如同精心策劃精神自殺的宣言。

賀殷殷視「兩次爆炸」——家內性侵與伴侶構建的謊言記憶為一種極具高腐蝕性的化學藥劑，她從「事件之後」重新檢視這兩次爆炸在她生命中的影響，發現它們不但使發生事件的時間成為禁地與荒原，還如同傾倒的強酸，以流體之姿同步毀壞其他相連的回憶，使她所經歷的時間、和未來即將要經歷的時間，都成為不可確信、必須懷疑之物。賀殷殷的「消滅記憶說」，必須區劃出病灶和已感染的記憶範圍，這是她的敘述動機。然而賀殷殷接著發現所有的記憶是如此絲縷相連，從精神到肉身，都已深深受恐怖的回憶所戕害，斷然毀去記憶與記憶之能力，並藉由讓肉體體驗到足以抵銷過往殘害的愉悅，試圖讓失去記憶之後的人生，亦能免於肉身作為第一線接觸到爆炸的載體，在被刻下暴行的痕跡後，即使精神記憶不復在，過於強烈的負面、向死情緒仍足以在肉體記憶上使生物本能的持續自我破壞的衝動。

學界關於張亦珣相關討論多集中於「女同志」主題之脈絡下，劉亮雅《鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演》（2004）將張亦珣〈幸福鬼屋〉與邱妙津《鱸魚手記》並陳，以鬼魅書寫的美學分析兩作中女同志創傷敘事與怪胎展演的內容。她援引卡如詩（Cathy Caruth）對創傷的經典研究《尚未認知的經驗：創傷、敘述與歷史》（Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History）：

「創傷並非來自於個人過去一件簡單的暴力或原初事件，而是來自於事件無法被吸納的性質——正在於其最初的無法被知曉——後來陰魂不散地回返糾纏著倖存者的方式。」(4)。劉亮雅指出創傷敘述正是哭泣的傷口（*a crying wound*）亟欲訴說的故事：「就一般的定義，創傷被描述為對於一件或一些在發生當時不被完全理解，後來卻以重複的回憶閃現（*flashbacks*）、噩夢、或是其他重複性現象回返，令人出乎意料或無法抵抗的暴力事件之反應。」（Caruth, 1996）。

鬼魅書寫既呈現創傷也以怪胎展演（戲劇化、誇飾、諧擬諷刺的表演性質）的方式來轉化羞辱，並在轉羞辱為認同的過程中重新自我賦權，展示創傷與怪胎展演皆為了呼喊自身此時此地實為存在的狀態，如此被視為幽靈抹消的——無論是愛慾人格或是被驅逐鄙棄之身分——才有再次發聲的機會。

劉亮雅亦將兩作的差異置於成書年代的脈絡裡：浸潤於同志運動初期／高峰期所造成的差別與作品的相異發聲企圖使《鱸魚》比〈鬼屋〉展現了更內化的對性傾向的自我厭惡，因此卑微，因此激越尖刻，〈幸福鬼屋〉虛以委蛇、陽奉陰違，劉亮雅認為〈幸〉能稍有餘裕陽奉陰違的資本正在於「她從未真正自卑、自恨地視自己為鬼魅」（180）

林佩苓《依違於中心與邊陲之間：臺灣當代菁英女同志小說研究》（2011）將張亦絢與九零年代其餘女同書寫作家並列，並指出「八〇年代婦運所提出的『菁英認同，與九〇年代的女同志文學遙相呼應，八〇年代的婦運影響了當時女校小說中的女性意識，進而滋養了菁英認同下的女女情愛。』（羅竹君，8）

羅竹君〈愛女人的女作家——張亦絢作品析論〉（2013）更全面性地分析張亦絢的所有作品，在前人「女同志」、「婦運背景」、「校園女同成長故事」研究主題之外，碰觸到張亦絢作品中特出的思辨性，以及作品中流動的情慾、非典型關係，底層藏著「愛」——愛的多樣形式，極其有彈性、又艱難易碎——的複雜辯證。

### （一）肉身裡的時間

《永別書》的副標：「在我不在的時代」已提點「時間」於文本中的重要性，書中對身體、記憶、政治、性別等議題的探索，往往圍繞著時間與該概念夾纏糾葛的歷史。《永別書》以模仿人類思考時的特性為敘事方式，第一人稱視角的思緒以發散、毗鄰的塊狀活動串連，過程中充滿停頓、延遲、突入、回返等破壞線性時間的缺口，在這些破口中，隱含了敘事者欲消滅記憶、力圖遺忘卻更暴露其生命內核的痕跡：亂倫與謊言在生命的量尺上，肉體的空間裡所能製造的銘刻。

消滅記憶，恰似消滅肉身裡所積澱的時間。而指認記憶，便需回顧一具 Iris Young 所謂「活生生的身體」(*lived body*)／「處境中的身體」(*body-in-situation*)，在情境中所接收與回饋的訊息，這些訊息層疊為立體的處境，並演示肉身在她獨

有的處境中獨一無二的身體感。記憶，與後設的回想起記憶、書寫記憶所生成的二重意識，其開裂狀態使個體能在這個間隙裡察覺到肉體在時間的維度裡所產生的變化，在多重外因所構建的肉身裡，藏著個體獨有的身體經驗。

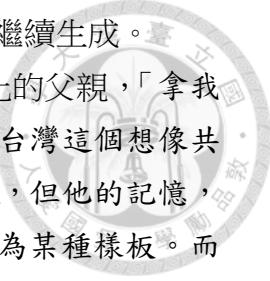
時間的作用貯藏於肉體的慣習裡，記憶的清晰與否、強或弱亦倚賴身體作為測量的試紙，沒有試紙／身體，則無法觀測時間留下來的銘刻、事件被記憶的方法，「就在第一口紅茶入口之際，我準準地感覺到我終於擊垮了纏繞我的強大記憶：那一刻，就在那一刻，我注意到我『開始』沒有那麼記得小朱了。」(21)知覺與「知覺到知覺」的不連續狀態所產生的間隙，容許時間感在間隙中生成，對時間尺度、長短、遠近的認知也在那一刻於焉生成。

纏繞的記憶並不僅只來自賀殷殷的回憶，回憶在人與人之間的互動、在關係中相互傳遞，例如她一出生便被給予的命名。賀殷殷的「殷」承繼的是殷海光的殷，是賀殷殷那外省血統台灣人認同的父親所取，屬於父親的政治表態，亦是父親在族群政治的經驗中，一個欲回應自身國族認同與紀念台灣複雜歷史的行動，含有父親對「更高的道德狀態」的期許。「從我的名字開始，就難以給我一種幸福感受」(60)，這是父對女的回憶傳遞，殷殷尚未亦不可能經歷過的父親的回憶變成最先指認出她的符號，預先畫出她的輪廓，裹挾著作為的一方（外省父親）與不作為的一方（客家母親）兩人間的關係和各自族群身分的象徵，再將回憶的內涵以教育的形式，填充輪廓的內容。

在回憶中、在他人傳遞的歷史中、在社會與性別與族裔的多重框架下，張亦珣總是敏銳地指出在複雜地、多重層次的認同中，作為一個多面向的主體所能意會到，各種框架的不連續性，而此種不連續性正是賀殷殷一角所能表現的，「處境中的身體」。框架間的不連續性所形成的間隙恰似賀殷殷的獨特經驗，在故事中，賀殷殷被她身為外省人的父親自小所灌輸的「臺灣人本位」、「外省原罪」的政治認同，與肉體經年累月所生成的慣習有了微妙的一次交鋒。賀殷殷在國外時偶然住到了帶有國民黨學生組織的宿舍，「但我在那幾天，卻非常如魚得水。我認識到一種前所未有的安穩與舒適——即便一直看到住處的學生，猛到那裡與中華民國國旗合照自拍，竟也都沒有減輕一點我的和諧感。」(309)肉體的慣習——在外省圈子裡身體意外感覺到舒適，因他們享有相同的文化，已在時間的累積中標誌了一套獨有的身體動作、語調、體徵，浸潤其中便帶來難以用語言所描述的愉悅感，這種在「非文化層面」、「非意識層面」的契合，標誌了一種更深層的文化，攸關肉體所習得、熟悉的記憶，「比如身體擺放的姿勢、說話的速度、音調、在話與話之間的停頓方式——我覺得比較『好』，不真的是那有什麼好，而是因為那是『我的』——而我從前並不知的。一種調調。」(310)這是同時傳承了本土意識的賀殷殷的外省父親，在另一種無關意識的方面所影響與培育的刻痕。賀

殷殷所謂「我的」，指涉的是人身處在自己的文化裡特有的和諧與幸福，如同一位通曉多種語言的人說起母語所特有的放鬆感，文化的弔詭之處便在於斯，理解之可能，而取代之不可能。賀殷殷的客家母親便是一例，「客家人」在書中宛若以非語言物質交換信息，群集而生的生物，賀殷殷之母多次被描述為無法直截了當的自我表述，「精神結巴」（177）、「她總是笑臉迎人，客氣得像個日本女人」（177）、記憶的表述方式截斷而混亂，和可以長篇大論表述台灣歷史、族群認同、政治思想的賀殷殷之父鏗鏘的聲調不同，她在日常對話中無頭無尾地冒出一句「那個人的妹妹投河了」（176），賀殷殷要在這段問答式對話進行了一陣子後，才明白母親講的不是當下發生，亦非三五年前，而是她在白色恐怖時期，還是個孩童時的回憶，順時的指針在此亂了套，過於壓抑的白色恐怖時期記憶在毫不相干的時間以變形的方式再次歸返，它沒辦法以有條有理的方式被講述，而是以團塊般的思緒被表達，「妹妹投河了」、「鄰居，客家人」、「沒有錢，找不到工作——因為她哥哥的關係」、「我們都知道」。真正核心的是那些沒有辦法被講出來的事情，在絮絮叨叨的言詞裡徘徊不去的事情，令人的精神奇異地駐留在彼時彼刻而無法往前。老去的母親以孩子的視角與口吻言說，「失語的族群」在小說中自有其諷喻，在在回應受過國家的系統性壓迫的人們，或在暴行中受創的個體重述自身歷史之艱難，並回扣小說一貫的母題，「在我不在的時代」——在時間中的個體，將如何可能取得「在乎真實」的能力，又如何在語言與行動的間隙裡，回推在處境中的人所持的立場與意圖。

賀殷殷母親的客家文化以一種隱晦的方式匍匐在不言說的行動裡被表達，「誰是客家人，或那個客家人做了什麼事，她從不會在客家人這個招牌下告訴我，然而當我長大之後，我才赫然發現，那些她那麼希望我去參加的音樂活動，搞了半天，原來都跟我媽的客家文化有一種淵源」（178），記憶無法以語言的方式再現，因母親日常使用的甚至不是母語，「我媽一說客家話，那就是我真正的假期」（175）。使用母語與親近自身文化，僅在母親與她的家族們相處時才發生，幼時的賀殷殷模糊地感到那時節慶般的氛圍，卻還無法理解為什麼當她們相聚，會產生如此奇特、心照不宣的感應。經歷過外在威脅與自我審查而被雙重噤聲的群體，往往以語言之外的方式去記憶它，歷史的事實留在被竊取、鑿空的語言空白的位置。賀殷殷的母親並不參加客家染布或客家人組織一類的活動，她的客家文化傳承體現於非政府、非機構的日常人際網絡裡，她喜愛古典樂並致力於栽培女兒的音樂素養，因為那些參與者的身分，當年的音樂老師們「在網路上搜尋他們的生平資料，使我吃驚不已的是，他們排排站起來，原來全是一些客家籍的台獨人士」（178），在人際網路的紐帶裡，隱然傳承一種非官方、非語言化的歷史事實，即使細碎而不顯揚，處境中的身體已吸收了該處境中特有的各種文化層次，並在日

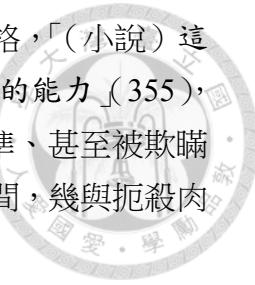
常行動中持存、延續或創造新場域，使該處境（situation）得以繼續生成。

書中的反例是賀殷殷作為外省並致力於宣揚、融入本省文化的父親，「拿我爹做例子，他有那麼多理論，帶他是沒有某種底蘊的——他加入台灣這個想像共同的方式，非常人工化。他或許可以吃掉最多的蚵仔煎或滷肉飯，但他的記憶，作為台灣人的記憶，實在太短了。」（237）「他最多也只可能作為某種樣板。而總是缺了什麼。這種缺乏，不是用心用力就改變的，因為他缺的正是時間——而時間，是很難像魔術一樣變出來的。」（237）作為小說中核心概念的時間在此處有了非常直白的解釋，時間所能積累出的記憶與獨特習慣，是主體之所以能成為主體的必要過程，浸潤在特定文化／情境中模塑了人的方方面面，除了文化，另一重指標是生命中的重大事件。賀殷殷生命中的兩個重要事件，「兩次爆炸」：亂倫與伴侶的謊言，則構成了她在意識上的基調。

小說在揭露主角的兩次爆炸的敘事上，不停地虛晃一招、節外生枝、延後講述事實的時機點，對抗的是小說結構向來有條有理、利於閱讀的形式。張亦絢設計敘事方式仿照人類表達的特性，使小說擁有更強烈的對談性質，使讀者在敘事的聲腔裡，能更立體地勾勒出賀殷殷的性格，第一人稱敘事裡所呈現的思辨性質與破折號、括號的利用，使賀殷殷的思緒具有審慎的特質，那些猶待確認、難以下定論的重重詰問與游移不定，是傾向表達與總結書面語裡較少展現的性質，而更像人類言談與進行思索的過程。

兩次爆炸影響的是賀殷殷對「難以再現」的經驗的反思。第一次爆炸，三歲即成為亂倫受害者一事所帶來的創痛，「在那個年紀，我已頹廢得無法好好折一塊手帕」（260），引發了主角向死的興趣，賀殷殷的回憶與身體的自我保護機制以犬牙交錯的狀態互相嵌入對方，「如果看到任何一人，或是老師或是某人坐在桌子上，我就會瞬間消失」（270），所謂斷電反應，一方面保護精神不致錯亂，另一方面也使得指認事實顯得更加艱難，一閃而逝的記憶無法被安放在特定的、連續的生命歷程裡，它通常被隔離在記憶之外，僅在觸發誘因時再現，「用來推算我被侵犯時間的方法，是用排除法的」（260），「排除法」闡明了回憶的不確定性，事實被半掩蓋在「活下去」的生物本能下。三歲兒童有限的思考能力所引發的延遲性質，也是主角沒有過早了結生命，活到能思考並控訴性暴力的年紀的原因之一：因為還無法完全理解，也因此延緩了理解事件後帶來的巨大創傷，《永別書》裡念茲在茲的「講述已發生的事實」的意念，已於此展現出來。

第二次爆炸，來自於伴侶萱瑄的說謊癖，「我記得她告訴了我什麼是，但我已無法記得當時情境。每一回，當我想起當年的那個時刻，我的腦子裡，只有一連串的轟隆巨響。」（325），賀殷殷賴以辨識萱瑄的獨特生命經驗，那些積累起來的瑣細事件，實為真假參半曖昧難分的虛構之作。製作假歷史，使得歷史失去



其信力，在《永別書》裡所形成的傷害不啻為毀滅被欺騙者的人格，「（小說）這門藝術，不是給予真實，而是以獨特的手段，傳授給人們，在乎真實的能力」（355），記憶與經驗不但「難以再現」、「難以表述」，記憶亦時常有不精準、甚至被欺瞞的嫌疑。記憶來自時間，毀棄他人的記憶如同毀棄他所活過的時間，幾與扼殺肉體的生命同等殘酷。

賀殷殷的生命歷程在遵從生物時間的異性戀社會時間框架下顯然曲折而紊亂，三歲即過早地體驗「真強實彈的性」、與年少時期的同性戀人小朱之間的攻防，同儕師長的各異反應，在張亦絢的著作中向來是輪迴的母題，無論是〈性愛故事〉裡的純青與黃鳳，〈在灰燼的夏天〉裡的賈心媛與許幼綿，乃至《永別書》的小朱與殷殷，皆在角色的少年時期即留下接近永恆而絕對的印象，殷殷與小朱僅是同在一個空間，便能使旁人感覺到殷殷正處在「出奇的幸福」裡，兩人的肢體動作展現出本是同根生般的和諧氛圍。「後來回憶起，純青自己恥笑自己道：難不成你想按異性戀那套，民法規定之類，滿多少多少歲才訂婚與結婚」（101），順時序的異性戀社會時間在殷殷的生命前崩散裂解，如果說「決定逐步消滅記憶」是決定命運的 Kairos，則《永別書》花費了巨大篇幅織構出 Kairos 何以存在此處的網繩。相較前述的〈貓病〉與〈火夢〉集中在 Kairos 時機的張力，《永別書》則以近似人類流水般迴還擺盪，不住一處的思索，勾勒出人在處境裡的樣貌與回應處境的姿態，*In A Queer Time and Place* (Halberstam, 2005) 中所謂生活方式／態度 (way of life) 者，殷殷對生命與時間的思索，其日常所見與日常生活恰似射出箭矢之前的瞄準、調整與蓄力，使角色的決定在其性格上有了可供追溯，合理的因由。

#### 第四章：能「動」的感覺結構

承繼先前的章節，該叩問的或許不僅是「文化與文學如何再現失能女性」，更可能是我們對這些角色投射了什麼情感，「精神疾患的女性」與社會共享了怎樣的感覺結構 (structure of feeling)，這份情感又如何歸結到當下的社會困境。

本章嘗試以「能『動』的感覺結構」，解釋何以「癡呆」與「瘋狂」雖同樣作為精神失序的徵狀，後者卻在文學描寫裡被寄予更多的可能性與顛覆性，成為結構裡的裂隙與破口的象徵，或是更被認可的逃逸路徑。由 Raymond Williams 提出的「感覺結構」，是為一種文化的分析框架，旨在捕捉流布於變動的時代或新的現象周圍，人們在某種特定氛圍內共享的感覺。因此，談論共享的「感覺」，總是深刻地與時間、記憶、身體經驗聯繫到一起。「能『動』的感覺結構」，便指涉了新自由主義的日常生活中，大眾對隱匿卻隨時可能觸發的危機所產生不安感所提出的一套心理補償機制，和眾人在一段時期、一系列社會事件中所生成的動態的、多樣化的情感。

新自由主義既涵蓋了資本主義的底層邏輯，及其過度積累和萃取剩餘價值的特質，也包含全球化框架下，不同民族國家、交易市場、機構等人類群體的相異層次之間的動態權力關係和治理技術（夏傳位，2014），透過將權力、責任及風險下放到地方或是更基礎的單位（例如家庭），將責任層層轉嫁到個體上，所形成的危機感與無力感。「新自由主義依然能夠維持頑強生命力，必然來自一套關於自由、市場、競爭及效率的霸權計畫 (hegemonic project)，爭取人民有意或無意的『同意』(consent)，從而確保政治經濟秩序及背後的既得利益能夠持續複製下去」（夏傳位，2014）。透過「能動」的想像，必須自負風險的個體，一方面延續這套已被內化治理技術的核心思想——藉由想像結果為成功的出擊、行動，重新延續在新自由主義價值觀裡被頌揚的價值，另一方面則藉此消弭微觀的權力流動與權力部屬施加於不同層次的集體乃至個體的限制所造成的窒息感。

針對新自由主義與伴隨而來的價值觀、行事邏輯所衍生的精細管理技巧，Berlant 提出「殘酷樂觀主義」(Cruel Optimism) 此一概念，特指後冷戰至全球化的時代間的全球共相，強勢文化意圖傾銷其理念、生活模式流布於第二世界與第三世界以致超越國界，不同國族的公民竟不自覺地共享類似的對生活的渴望與依戀，「將對它（殘酷的樂觀主義）的闡釋置於一個歷史時刻，就像資本的流通、國家自由主義、異性戀家庭主義、向上流動的美好生活的幻想已經昭示的那樣，這種時刻是超越國界的」(15)，而這種渴望與依戀的對象時常是極有問題的，透過懸置當下，揣想未來 (future) 的「忍耐的技術」，「此刻」被無限延長，「未來」成為僅供想像卻不可抵達的狀態。「無限延長的此刻」便是個體受阻停滯不前，轉為僵局 (impasse) 的原型。「殘酷的樂觀主義」將焦點置於情動 (affect)，個

人的情感與身體與集體間不斷影響改變彼此，產生對對象之作用的動態過程。大眾的感覺、誤識、依戀與不安等情感所產生的行動與決定，既是維繫新自由主義氛圍社會的指向性力量，自我持存的社會體制又反過來形塑社會中的人日復一日所感受到的氛圍，再成為一種長期對應特定生活型態因此被固置下來的情感模式。該情感模式嚮往理想，害怕失敗與失去目前的努力所積累下來的資本或社會位置。個體持續積累著邁向理想的資本，因欲望對象／場景而生的生命力，看似達成賦能（enabling）、行走在以自我意志把控自身邁向理想生活的途徑上，卻同時在僵局裡因身體與情感的耗損而被去能（disabled）了，體現僵局「原地移動」的內宥性質（35）。僵局使人不能動彈，在缺乏更大的機構或群體的支持下，倘若失敗，付出的代價過於龐大，這種不安感進一步成為強迫人們必須專注於理想生活的精神威脅。

Berlant 一方面將個人的「僵局」連結至當代社會的狀況：多數人處於一種「不穩定」（precarious）的狀態。不穩定狀態源於依賴，無論是個體的經濟和政治狀況依賴於更大的集體，如馬克思主義所謂生產者與生產工具的分離，或新自由主義的利潤導向氛圍下的現實，社會福利的萎縮、公共事業和機構的私有化、雇主與勞動者之間過於「靈活」的契約關係（256）。另一方面精準地捕捉當代社會的集體心靈圖景，強迫的樂觀主義所能導致的進退維谷狀態，以及情感文本所透露的樂觀主義之殘酷性質。本章亦試圖藉由前述小說文本的再探究，抽取出隱藏在文本內，社會所共享的感覺結構，闡述二十一世紀下台灣文學中患有精神疾病的女性角色形象，如何反證新自由主義邏輯裡對能「動」（生物性質的動態）／「能動」（agency）價值的宣揚。

能「動」者未必具有「能動」性，動態帶來的是想像的可能性。圍繞著「動」詞彙意涵的外延語義，以作為現代性社會裡高度監視、控制、自我要求的高壓精神狀態下的人們，投射鬆動結構力道的對象，乍看無視社會規約的「瘋狂」形象，確有可能被強調其「不馴」特質而成為精神性的符號。如何不戲劇化或英雄化各種瘋女人的文化形象並盡可能貼近她們的處境，逐步成為文化的生產者自我要求的倫理。

### 一、新世紀的「瘋女」眾生相

新世紀的作者們試圖創造出有別於以往臺灣文學史裡的「瘋女人」眾前輩們被刻畫的形象：改編過多次影視作品的《瘋女十八年》、《殺夫》中的林市、〈山路〉裡自願受苦，待贖罪完畢後因絕食而死的蔡千惠、《逆女》裡令主角丁天使難以捉摸的母親，和年少自死的愛人詹清清……等，背後有著可抽絲剝繭、屬於某個族群或某個時代的苦難歷史，鄰近二十一世紀的瘋女人，如成英姝《公主微

夜未眠》(1994)以黑色幽默、荒謬的筆法為策略，敘寫失憶的女性如何讓「失憶」作為逃離母妻職責的路徑，或被劃歸為「內向世代」一員的邱妙津，其《鱷魚手記》(1994)中借戲耍與怪胎展演的方式，書寫文化裡的女同性戀禁制，與應運禁制而生的渺渺鬼魂看似不存實則存在的動態，或轉化賤斥物，以敢曝姿態重新挪動禁制範圍的行動(劉亮雅，2004)。後有陳雪於1999年之作《惡魔的女兒》及後續的《橋上的孩子》、《陳春天》諸作，則轉為更向內、囁語般專精於梳理個體複雜情感與相較之前更多樣化的情感模式的感覺描寫。

為了更全面地理解「瘋」的歧義，在前兩章，本文區辨「發瘋」一詞所能指涉的異常狀態，將其分為相對靜止狀態、無法透過第一人稱視角書寫角色内心風景的「癡呆」與盡可能透過第一與第三人稱刻畫角色如何進入「瘋狂」狀態及其內在思維邏輯。欲解析「動態」相對「靜止」為更符合當代社會基礎邏輯的價值，則需細究「能動」與「不動」的意象在語意的團塊中被連結到哪些感覺。

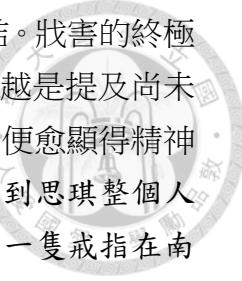
關於「癡呆少女」的敘事，從開頭至結尾呈現情緒下沉的曲線，而「瘋狂女人」的敘事，情緒則由積澱轉向爆發，故事的尾聲反而是新生的伊始。第二章所討論的三篇小說創作所展示的下沉曲線，一方面是悲觀而無力的，並隱含著不但癡呆女性的處境每況愈下，向她們投出情感的敘述者、亦是觀察者，也往往無法擺脫一段特定的時間軸，而形成固執的位置(fixation)心理，無法在線性時間裡順利前進的不只是癡呆少女的角色，還有那些心靈上感到困頓、被癡呆少女角色勾連出自身議題的敘述者。

〈清晨茉莉〉展現悲觀宿命式的圖景，小姑娘的美好清麗隨著時間轉為呆鈍不堪，使愛慕著對方的敘述者近乎哀怨地表達從一個好夢裡被硬生生叫醒的難堪，「我看到的不再是失神的純真，而是令人不耐的癡呆。我為自己的想法感到震驚，那是我第一次懂得別人看小姑娘的眼神。」(17)其後，敘述者亦彷彿追隨智性上無法成長的小姑娘，在往後的生活裡如電影壞軌般重複懷想小姑娘出嫁當日絕美的新娘姿態至敘述者長大後發現小姑娘變得粗糙、失去靈性的美感的這段日子，這是敘述者情感上無法釋懷、深陷其中所造成的僵局。作者藉由展現敘述者對婚姻的荒蕪想像與無動力，「我甚至不曾挽她(未婚妻)的手或攬她的肩，我明白，在一段時日過或，這幾乎使她感到挫折。」(14)敘述者的停滯狀態，體現他實為無法順利從幻想走入現實的「永恆少年」類型，即使這種追尋所造成的僵局其實侵蝕的正是敘述者可能真正擁有的日常生活。

〈野妓天晴〉則見敘述者小東嘆息曾經看似自由的天晴被規訓機構所收編後變得「侷促且臃腫」，與其說為天晴「不再自由」感到遺憾，更似敘述者本身長久寄託在天晴身上的，代表某種特定自由、跳脫制度的在野、不馴狀態如泡沫般破裂，敘述者小東哀悼的是溢出體制之外的生活態度的可能性終將消逝。天晴被

編入社會福利機構的網絡的日子是小東為天晴的新樣貌感到最難堪的日子，「滿口是的，謝謝，對不起。為她夾一口菜也謝，添一點茶水也謝」（胡淑雯，187），「（天晴的）兩個鞋頭分別縫上五片肉色的塑膠皮，一大四小，代表左右各五個趾甲，鋪陳在鞋面最顯眼的地方。令人欲哭無淚，可笑得像是自毀」（188），那代表小東所想像的自由樂園——如若真有自由的樂園，被侵門踏戶的開端。結尾時天晴再次從福利機構出走，過起漂泊不定、難以循跡的生活，而小東暫時鬆了一口氣，雖然天晴隨時都可能回到「體制內」。如果故事還有後續，小東無法再倚賴曾經的天晴作為轉移現實的標的物，她從此必須直面自己在當代資本主義社會裡因日復一日工作而疲憊不堪所感受到的荒蕪和無方向感，試著與自己的情緒與困境相處。〈野妓天晴〉看似全在寫天晴的瘋傻、無家、過著「仰賴他人的好心」並以身體籌碼交換金錢與物資的生存方式，其實是在反寫相對「在野」的天晴，「在家」的小東所面臨的日常生活耗損，「在我猛寄履歷找工作的畢業前夕，人們傳說天晴跑了」（胡淑雯，189），或個體與公權力之間的摩擦，「短短半年，時代就移走了老鄰居，7-eleven 鏟除了雜貨店，警察趕走地攤，夜市消失不見」（183）「直到一個老芋仔吊死在後山的相思林裡，大家在葬禮上見了面，才知道這老頭被人坑光財產，賣饅頭維生……（中略）這個吊死樹頭的老兵，花了一輩子等待，等待一場永不發生的戰爭。」（184）遲滯的理想終究沒有到來，「此刻」無限延長的僵局將未來刪去，直接通向死亡，小東面臨日常生活的耗損，也浸潤在周遭逐漸衰敗的精神困境裡。天晴的境遇則行於危殆不安又無法預期的奇怪路徑上，「家與野」看似相反，但瘋傻的天晴在男性自由心證的性交易工作所取得的，除了（未知公平與否）的金錢，還有暴力、性病與懷孕等身體勞動時難以量化的損傷，並不只是因小東看待年少愛人的眼光下，「小狗放肆玩耍，追著她又咬又舔，撩開她的裙擺，深入她的腿間。她裙擺下的世界坦蕩蕩的，似乎連內褲也是多餘的。」（182）般美好，精神存在的前提是肉體的存在，逃逸與遺忘的手段雖有鬆動結構的可能，社會福利機構既幫助有限又帶有半強迫性質的公權力同時緊追在後，天晴相對活在資本主義邏輯下的小東「自由」，未必不被其他群體剝削，因此不自由，「家與野」的對立形象何嘗不是被精心設計過的，一組可隨意置換，將始終無法斷絕人際網絡、獨自生存的人類驅趕至「有需求的空缺位置」的控制手段。

《房思琪的初戀樂園》對思琪的遭遇則是深層的不甘與憤怒。林奕含敏銳地刻劃出權力不對等情況下，乍看合意與自願的行為其實隱含著對弱勢方的脅迫與剝削，試圖喚起觀者對不完美受害者的更深層理解。書中藉由怡婷與伊紋之口質問父權社會所默許的性暴力與對加害者的寬宥帶來的戕害能夠多深刻地侵入一個人、甚而對一個群體引發的集體創痛，思琪、怡婷與伊紋的親近狀態指向堅定



的姊妹情誼和女性社群，戕害能夠不同程度地毀傷如此親密的連結。戕害的終極結果以精神病院裡生活不能自理的癡呆女性病患樣態展現。書中越是提及尚未「發瘋」<sup>2</sup>前她是多麼聰敏、早慧、內省、對世界充滿了好奇心，便愈顯得精神失常，住在精神療養院的思琪被奪去了如此之多，「伊紋和怡婷看到思琪整個人瘦得像骷髏鑲了眼睛。鑲得太突出，明星的婚戒，六爪鑲著大鑽。一隻戒指在南半球，一隻在北半球」(206)「只有拿水果出來的時候思琪說話了，她拿起香蕉，馬上剝了皮開始吃，對香蕉說，謝謝你，你對我真好」(206)，無論是靈魂之窗如鑽戒的無機物狀態，或靈長類剝食香蕉的形象塑造，或描述兒童般剛開始接受社會規訓的禮貌態度，皆流露出對思琪智力退行的嘆惋，一如〈清晨茉莉〉與〈野妓天晴〉，癡呆少女的形象在某一刻震懾了旁觀者，從原先的美好變得過度真實，震懾在於那樣的形象或行為裡含有空洞的特質，人被剝除了智性所剩下的空洞，使旁觀者感到一陣傷慘。

在小說敘事裡，這一刻的揭露似乎總是指向從幻夢投射到認清現實的驚愕，承認癡呆少女的存在並無法一如往常地籠罩在迷離的色光中，而這樣的清醒似是不可逆的，當發現到茉莉、天晴、思琪宛如幼兒，也永遠只能像幼兒一樣行為時，茉莉與天晴原先超脫世俗之外的異樣美感被剝除殆盡，再也無法成為旁觀者心靈寄託之現象，林奕含則以現實的態度，描繪思琪智力退行的落差感。〈清晨茉莉〉與〈野妓天晴〉更不約而同地將剝除了美感後的茉莉與天晴描述為蒼白臃腫的形象，「蒼白」所暗示的缺少生命力與「臃腫」所延伸的緩慢、增生、病態感亦成為能「動」的反義詞。

與前者相對，「瘋狂女人」的敘事除了對社會現狀的批判，更隱含了對打破現狀的一絲期望。〈貓病〉裡的陳阿姨在一連串試錯後終於找到突破既有困境的方法，在小說結尾，陳阿姨顯得「眼目明亮，心胸脹滿，感到不倦不息不死心的祕密噴發」(161)，明亮的雙目與噴發的秘密皆帶有強烈的動態感，藉由年輕母貓「一兩活血勝過一斤死肉」(161)的巫術思維交換，陳阿姨（可能）重回異性戀生殖體系。黃麗群將故事結尾停留在此，無論結局之後故事將如何發展，人貓形變的瞬間已奪取了觀者的注意力，怪異而豔麗的場景描寫與情感濃烈的呢喃自語，「醫生，你好喜歡妹咪對不對？那你一定也會喜歡我。妹咪，妹咪，下次我們一起再去看醫生。」(162)暗示了瘋狂女性的「能動」，具有危險而不可預期，甚至與結構兩敗俱傷的衝撞力道。此一力道在〈火夢〉中有了更加具體的展示。〈火夢〉所描繪的暴力與衝突較〈貓病〉更甚，無論是女兒被網戀所認識的情人以藥物控制，後在馬路上衝撞司機，造成一死一昏迷的悲劇，或母親戴姨被家暴的過往，與正面對峙女兒吸毒的男友與提供藥物的藥頭，被毆打並於自身身上澆

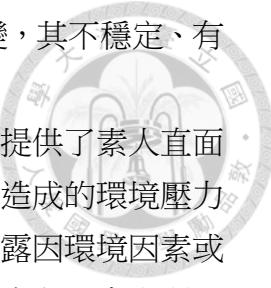
<sup>2</sup> 小說中用語，思琪實則偏向癡呆，且其拒絕接收訊息亦無能傳遞訊息之不可逆的孤絕狀態

淋汽油，戴姨選擇進一步強化衝突，以打火機點燃別人潑灑在自己身上的汽油，沖天炮為引信，作為火神附靈的引信，以神威恫嚇加害者，這些以近乎獻身、殉道方式表達憤怒的行徑或許源於對體制內解決手段的無力感及不信任，若說〈貓病〉是安分守己、試圖自我規訓的陳阿姨在一次次操演下質變、出錯、產生裂隙的擦槍走火，〈火夢〉裡主體的反抗意味更加濃厚。戴姨年輕時「發瘋」的過往，有意識地以拒絕控制屎尿以達成在被身體與精神暴力相夾擊的夫家裡，最微小的控制，便是一次主動以病癱瘓妻職、母職的行動。小說的高潮「戴姨聽見年輕人們驚慌地叫喊，火焰在她身上兇猛地燃燒，空氣中的紅豆餡氣味轉變得溫暖而濃郁，火光照亮森白的工廠。」(168)跳過了警察的協助、人間的律法，以憤怒點燃腹腔內的火種，既是連結部落的火神，也可說是以信仰的名義使自己化身復仇女神，潛入網路世界尋找女兒昏迷前的交友線索，追緝警察也無法顧及的對象，親自懲罰「瀆神」的男性，連場景描寫都因此有天地為之變色的壯烈感，在藉由情感的戲劇性與虛弱老嫗／大能神威的衝突感營造魔幻寫實的氛圍。然小說並不選擇將結尾停留於此，而是書寫附靈後因生命力／體內之火噴湧而出形成的彌留態，一路隨著渺渺煙霧，走入神靈的空間與時間，並得到安穩的長眠。戴姨的結局意味著搖撼結構的瞬刻之後，主體未必得到永恆的勝利，更可能面臨耗盡力氣、虛弱不堪的危殆狀態。「瘋狂女性」帶來的影響，其現身／聲即是對結構的質問，對現狀的反動。

張亦珣所著《永別書》透過降低情節密度與戲劇性，盡可能貼近角色狀態以描繪其行為與心理活動。隨著精神疾患論述進入群眾視野，小說家們則盡量對罹患精神病的角色進行去魅。寫作倫理上的擇取，無論是《房思琪的初戀樂園》裡對補習班生態的描繪，或胡淑雯〈野妓天晴〉中城市邊緣族群的樣貌，或《永別書》裡扣緊臺灣社會運動與民族意識起落的時代背景，已較九零年代的〈清晨茉莉〉那似乎可以發生在使用華語的任何一個村落的輕靈之姿，顯得背景厚實，歷歷可陳，人物被鑲入其生活的社會文化裡，更具現實的傾向。

## 二、當代台灣心靈圖景

伴隨全球化趨勢，台灣在文化、產業結構與經濟模式皆已無法自外於更大的權力與資源網絡，受新自由主義影響，政府、經濟產業、家庭所承擔的固有功能已歷經角色移轉，各級單位的責任界線亦因此轉為曖昧不明。單位因此容易滑脫其責任，或在責任歸屬的釐清過程中，將責任巧妙地朝下層單位移送，壓力因此層層轉嫁至最小單位，家庭或家庭裡的個人，形成風險自負的邏輯。處在底端的個人最能寄託的唯有個人努力所帶來的改變，對自身生命歷程的風險管理技術也因此變得苛細、需要為自己的選擇提前設置一道道防護網，心理健康也成為被風



險管理的一環，心靈上的失能除了造成個人生產力的降低或質變，其不穩定、有礙組織運轉的性質亦容易為群體所排斥。

自疫情時代起，網路所承擔的工作、社交功能大幅提升，它提供了素人直面群眾的發聲管道，發聲成本的降低使得越來越多群眾，在疫病所造成的環境壓力與縮限空間下，達致一種極高度的情緒共鳴狀態。隨著更多人揭露因環境因素或過往受挫經驗所造成的情緒問題，心理健康、負面情緒的基礎概念為更多人所認知，亦取得了較過往更強的正當性。女性的聲音尤為受注目，因該群體正急速且大量地描繪過往難以輕易進入公眾討論的生活處境，加之女性所述之事件往往涵蓋多重領域，性暴力、父權結構裡的不適、情緒勞動與家務勞動之不公。簡言之，更加緊密的社交網路使過往少被訴說的議題不但被說出來，還激烈地顛覆了舊有的語境，如林奕含事件，<sup>3</sup>在群眾的大量討論下，某種程度上反轉了過往對性暴力事件的觀點，比如反省何謂完美受害者的樣貌，使社會更加正視權力不對等下的性暴力事件，並認知到性暴力涵蓋各種形式。往後出現相類事件，標題與內文往往具有「不要再出現另一個房思琪」等語句，顯示該事件的標誌性位置。

陳佩甄引用日本政治史學者小林聰明關於「共情共同體」一詞的解釋，「共情不一定表示要同意對方的認知、思想或情感，而是指共同分享什麼是重要的、什麼值得關注的感覺，以成為超越民族國家想像的共同體。」（2024）社群網路上流布的言論——反覆出現的母題或一出現即吸引無數人討論的事件擊中了大眾心靈需求或痛處，可作為文化觀察的一個切面。隨著大眾對精神疾病的認識愈廣，「自我照護」技術亦進入大眾視野，成為具有討論聲量的話題。除了體制內的精神科與藥物、心理諮商或社會安全網機制，源自美國七零至八零年代的新時代運動（New Age Movement）也與台灣固有的信仰文化形成一種競合狀態，塑造了台灣特有的心靈景觀。

在人人皆能談論一兩句星座，或「水逆」等占星詞彙高頻率出現在網路新聞的標題，再至塔羅牌、人類圖、馬雅曆、動物溝通和媽祖繞境、拜月老、扶乩問事等新舊混融的（類）宗教行為成為體制外「自我照護」技術的基礎環節，或「與內在小孩對話」、「高我」、「揚升」、「提高振動頻率」、「顯化法則」等更加概念性的詞彙在接觸前述基礎環節時亦伴隨出現。可從前述詞彙分析出一套「向上」的意識，它們指示出除了世俗的成功外，還有另一種心靈意義上的超脫拔群，一方面試圖解放資本主義時代下多數勞工的精神與肉體的雙重壓力，並巧妙地將焦點轉移到精神境界的提昇。「外衍性宗教是尋求上帝（seeking God）及尋求自己（seeking oneself）的信仰，有一個工具性的目標。」（牛隆光，99）「外在宗教

<sup>3</sup> 2017年，林奕含出版《房思琪的初戀樂園》，主題圍繞權勢性侵等議題，兩個月後她自殺過世，引起社會極大討論。

信仰是一種自我服務和實用的觀點，為信徒提供了一種舒適的救贖感。這意味著獲得一些安全感、安慰、地位、社交能力、娛樂和自我辯護」(牛隆光, 57)，在此意圖下，網路提供了更大規模、即時的社群回應模式，作為宗教領域在現實的場地外，另一以語言交流為主的渠道。觀察社群裡一再出現的概念，便可大致捕捉群體形式思考的基本邏輯。無論主題為何，語言中不變的是橫亘其中的「向上」意識，這無疑是一種心靈領域的新自由主義，如果既有體制內的醫療照護與諮商系統，又有體制外多種（類）宗教方法作為選擇，無法「超脫向上」者則形同被棄之人，而忽略了無論是體制內或體制外的「自我照護」、「自我覺察」技術皆為一種需要一些經濟基礎、閒餘時光與文化資本者方能使用之。

在這些核心圍繞著「向上」、「超脫俗世」的語彙中，位移、動能與自主意識等概念成為受到推崇的價值。再者，身心靈領域所強調的特殊體驗，其基調正與第三章所討論的「瘋狂」與「時機」有若干相合之處，《新神》與神靈附體、阿美族的傳統祭儀等宗教體驗有關。至題材更為自由的大眾小說，蝴蝶（Seba）所著《東月季夜語》則設計被監禁多年，遭村人視為不祥與異常的主角，實為女巫身分，並與二戰期間「媽祖以裙襬接炸彈」致使本該降下的劫難被阻止的台灣神祇守護島民傳說繫連，使角色的違常不詳染上一抹高貴的道德色彩。此中，相較第二章所分析之癡呆少女形象多半與性、生育、禁忌相關，「瘋女人」所能指涉的能動意涵確更為符合社會的心靈圖景，作為處在當代各種主流文化精細規訓下的人們，一可供投射的文化符號。

### 三、瘋狂與癡呆之階序差異

即使同樣以其實踐搖撼了結構，瘋狂與癡呆所得到的評價及關注並不完全相同。兩者同屬「失敗／失序」，但地位有差——即使其存在或行動都能示現某一體制的荒謬或暴力，騷動的、擾亂的、極端的主體，因其自主、自為的行動，而受到更多的關注。

以劉人鵬、丁乃非於 1998 年發表於《性／別研究》上的論文〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉為例，大致可以看出研究者對積極的「失敗」、具有能動性的「邊緣」給予較正面積極的評價。並且後續研究在使用劉人鵬、丁乃非「罔兩」概念或詞彙時，亦強化了「罔兩」的騷亂、擾動甚至戰鬥性。「罔兩」概念為其他研究者援引時，戰略、策略等詞彙往往圍繞在「罔兩」概念旁，強調其反正典、主動詰問的動能。如曾秀萍〈女女同盟：《失聲畫眉》的情欲再現與性別政治〉即寫道：「『罔兩』的存在，會對『影』和『形』提出叩問，在解讀『眾罔兩』時，也能產生新的戰略位置與游移策略。」(28)，或洪凌在〈誰／什麼的家園？從「文林苑事件」談居住權與新親密關係〉中混合了海澀愛「夠落後的烏托

邦」與劉人鵬、丁乃非反含蓄傳統的罔兩眾所能動員的積極政治參與動能：「在這場居住權戰爭所打的仗，非正典罔兩、反社會酷兒等主體性的參與或甚至主導，並非為了自己根本連擁有性都付之闕如、這輩子極可能不會（也不盡然想）有的產權或土地，而是將居住權與其概念『變態化』，轉為酷兒眾得以各自就位、反抗國家機器所遙控的未來生殖主義快樂藍圖，改寫或創作出再憂鬱的生命也可能生存其中的『落後的低烏托邦』」。(208) 以及洪凌另一篇論文〈反常肉身奇觀，跨性酷異戰役：再閱讀科奇幻文學的酷兒陽剛與負面力量〉(2015) 針對黑暗奇幻文學中「似人非人」、「肉身奇觀」、「跨性身體」與「酷兒陽剛」的角色（被視為「被反『人道』（無論是人類中心或人性本質）想像的活生生罔兩印記」(193)，分析其神魅（charisma）性質，「這些難以收容消化的黑暗、負面、但同時活生生且魅惑十足的陽剛樣貌」(171) 以其恐怖美的姿態產生一股攝人心魄、撩亂情慾的動能。

劉人鵬、丁乃非共同提出的〈罔兩問景〉一文針對華人社會宣稱默言寬容同性戀，實則不必出言便自動規訓社會內部「異類」，指出規訓的力量並非不存在，而是以一種精緻的方式含蓄地施加其作用力，收編異己。「如果我們不先揭示一種（主流）含蓄的作用力，使它被看見，那麼，反向操作的顛覆性含蓄，就只能隱埋在八卦世界的竊竊私語裡。」(8)，而被賦予質疑、提問、打破表面和平任務者即為邊緣的罔兩。罔兩原意為「影外微陰」：影子外更微弱的一圈暗影，比邊緣更邊緣。罔兩主動發問，被劉人鵬與丁乃非視為擾亂含蓄美學所構築出的傳統的契機，「也許，罔兩自己有一套『特操』，想要與影分享，影所謂的有待無待，也許是罔兩老早已經熟悉的故事、或者生存處境」(40)、「然而在影被罔兩詢問後的重新思考中，罔兩的問題其實啟發了影，成全了影的另類主體性。」(40)「罔兩依然發問，而且要一再發問。」(40) 罔兩被賦予的積極意義於前述行文中不言自明。有趣的是，在論文註腳裡，提到「感謝司黛蕊 Teri Silvio 在 2004 年 9 月 1 日的讀書會中，指出『鬼魅』與『罔兩』的不同——鬼魅外於人間，而『罔兩』有能動性，會發問。在台灣，含蓄秩序的殘餘力道偏執地不容／寬容一切異類——對於異類，寬容與收編同時進行。然而，五花八門的鬼魅之存在，的確也可以並且實際已經變成罔兩，理解到邊緣是一個反對運動的基地。」(6)

罔兩於此被標舉，正由於其具有主動發問的意志，因此可以構築出「一個反對運動的基地」，「鬼魅外於人間」，在前述引文脈絡中相對消極，此條腳註彷彿正對著鬼魅進行喊話，只要鬼魅「變成」罔兩，由消極轉向積極，就能成為被寄與期望的存在。在這樣的行文中，亦含蓄暗示了一種價值判斷，具有反動力量的罔兩更優位於消極的鬼魅。即使劉人鵬與丁乃非的論文將兩者並舉：「其實之所以必須費力安撫看管，也正顯示了孤魂野鬼與罔兩對於體制內人物潛在而不可忽

視的力量。」承認了孤魂野鬼光是存在就具有擾亂體制的變數，然罔兩不僅存在，更加以發問「主動的」與影產生交流。罔兩的能動性賦予人希望，一如在日常生活中突發的瘋狂。主流社會懼怕瘋狂，欲以污名的力量或實際的矯正機構規訓瘋狂者；但亦存在一些人，從「瘋狂的行動」中讀出粉碎無聊平穩的日常生活的可能性，瘋狂的「污名」因此被複雜化了，甚至在某些情況下，污名作為特殊標記或能反轉出一種新的認同。污名（stigma），或說人屬性的標籤，會一再與主流認知互動協商，當「瘋狂」被某種程度上重新認同之後，它在「主流—邊緣」光譜中迂迴的向中心微幅挪動。各種承載社會意涵的標籤如何在常識中被分配位置、被部署成一幅道德評判的動態圖景，Gayle Rubin 所提出的性階層架構可作為與前者邏輯相類的參照體系。Rubin 於 *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* (1984) 中提出性階層 (sex hierarchy) 的分析架構，關於何者屬於社會認可的「好／常規／自然的性」，何者又屬於不被認可的「壞／違常／反自然的性」(152)。Rubin 以兩幅圖示指出社會內部自有一套排定「性的行為」（行為，而非動機）的高低階序準則。

其一為同心圓，以視覺區分中心與邊陲的性，內環與外環所分別含納的性的形式以二元對立的模式被標定其道德階序。其二，以三道牆將「好的」性、「有爭議」的性與「壞的」性加以區隔，圍牆意味著界線之處，而主流道德所決定的「好」、「爭議性」、「壞」，它們被賦予的道德價值則如光譜，由中心向邊緣衰減。在光譜的表現方法中，核心與邊緣所代表的事物並非等重對立，而是遞減衰變：被分屬於邊緣的性質，即是核心所崇仰的價值遞減又遞減過後的狀態，亦可以視為某特定價值的空缺狀態。

性圍牆所提示的是性階級劃分界線之必要，與性形式在界線間微妙移動的可能。界線有其必要，而「於何處劃定界線？」可以是多股力量協商推移後的非永久結果。如 Rubin 所述，比如異性戀非婚內關係的同居、自慰及一對一的同性戀伴侶關係正朝著中心的方向移動，在性階級的躍升過程中，居於內部核心的主流<sup>4</sup>以「寬容」之姿向外部開啟一道窄門，讓一小部分被審查、認可後的性形式往上位移動，例如，以「真愛」為論述支持核心家庭模式的跨國婚戀或同性戀關係符合了「持具個人主義」(possessive individualism) 的現代社會所標舉的「浪漫愛」、「平等自由」邏輯 (Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, 1990) 因而被有限度的認可。而正是在這永不停止的審查機制中，愈接近核心、邏輯相似的性／愛模式被再次認可，加固其力量，於此同時，與核心概念差異愈大的性／愛模式則被野放至邊境。

意志之圍牆亦然，邊緣為中心價值之缺如。越接近中心者，越理智地維持並

<sup>4</sup> 亦可以理解為主流社會所認可，性的上層階級

保存自身及群體，這意味著大致上能長時段且穩定的在進行社會活動時保有互惠共存的思考與行為模式，擁有自由意志且做決定時盡量使個人與群體享有共益，或至少不傷害某一方，將被視為正常人，具有積極實踐的動能。理性——「維持自身與社群的流暢運轉」及動能——「提升自我或改革現狀」是牆中心的邏輯，理性但缺乏動能的人或積極治療的病患次之，牆的外圈屬於圍牆中心所持具邏輯之折損空缺者，比如展示瞬能的瘋狂行為者，最邊緣的屬於什麼都無能展示的癡呆者。這種群眾氣氛體現在一次次隨機傷人案件的新聞留言下，那分層的邏輯緊抓著個人的努力與否驅動，「有病就該吃藥」論調區分了接受正規治療、控制病情者與其他病患的差別，許多患者也以「吃藥」標示為為自身負責的一種行動或聲明。不進行治療者可能因金錢、資訊或病識感不足得到部分同情，只要他們不損及公眾權益，又再次將各種原因無接受治療者劃分為是否損及群眾財產或安危進行道德上的評論，為自己負責與不損及公眾權益一體兩面，「為自己負責」的基礎邏輯始終觀乎個體能否在維持社會順暢運轉一事上有效。

瘋狂所造成的擾亂（《永別書》、〈貓病〉、〈火夢〉的眾女性角色）源於主體本身的意志與行動，一如主動發問的罔兩；癡呆所造成的騷亂（〈清晨茉莉〉、〈野妓天晴〉、《房思琪的初戀樂園》）源於行動的個體其行動被他人分析與解釋。她們的確帶來騷亂，的確示現了某一體系的暴力正作用於她們身上，但正因為負責解釋並非癡呆者，癡呆者是「被賦予解釋」，她們更像是〈罔兩問景〉一文裡的孤魂野鬼，無法自主進入意義在互動間不斷生成變化的符徵—符旨體系。

失落於文明之外的孤魂野鬼有其野性，然野性（wildness）並不是文明（civilization）的天真浪漫解方，或僅止是文明的對立面。野性具有雙面性，它既有擾亂與拒絕的力道，又同時存在無用、邁向死亡的內涵（Halberstam, 2020: 17），野性並不等於直接通往自由，它指向秩序的空缺，展示失去與死亡的遺痕（50），使人思考何謂文明奠基之物，而當近現代社會以邁向更好未來、創造之動能為其主流價值的思考模式，又如何簡化或貶低了傾向遺忘、退縮、拒絕行動、拒絕成為正典的生存樣態。

瘋狂與癡呆，簡要地說：同是「失敗」，位有等差。在文本中，往往角色只要一被意識到「癡呆」的本質，便立即在故事情節中描述為已失去其吸引力的，反而造成一種瞬間的「熟悉裡令人不安的突變」之感。小說結尾無一不哀悼——即使這哀悼內蘊深情，的確讓人感受到其能越過污名標籤的堅定之愛——癡呆的女性角色所喪失之事物。然而瘋狂的女性角色則予人一種痛快感，令人對她們的行動產生正面認同之情。喪失動能的個體在人們對「鬆動結構的行動」的高度關注下，先「失敗」再被劃分於不積極、缺失美德、不可能獲得幸福的人，因為幸福是自為爭取後的結果，而「爭取」已預設了個體首先必須具備自由意志與能動



性。

如何讓已毀棄者有持續停留於毀棄狀態的自由？《房思琪的初戀樂園》作者林奕含曾在採訪中說道：「我討厭覺得什麼事情都可以和解，我很討厭原諒，非常。之前有關於慰安婦阿嬤的《蘆葦之歌》，或是很多電影都會在結尾放上一個新生嬰兒，象徵新生，我看了就很生氣，很多事情都不能得到新生，死掉的人就是死掉了。」（2017）她指出，真正的無「藥」可救的精神疾患者或單純只是受苦的個體。本論文嘗試的正是為「癡呆少女」與「瘋狂女性」去魅，剝離那些重層纏繞附加於她們存在周圍的各種論述。她們的存在或許示現了社會法則或主流價值的荒謬，也由此產生得以嘉惠他人的積極意義與反思，但對她們自身來說，自己並不能救贖自己。或如海澀愛所言「讓屍體就是屍體，鬼魂就是鬼魂」，承認無用，捨棄願望，遺失痛苦記憶——無論是失憶、解離，甚至死亡——或許是她們通往幸福的道路之一。

## 參考書目



### 一、中文專書

- 丁乃非等：《罔兩問景 II：中間物》，新竹市：國立陽明交通大學出版社，2022
- 牛隆光：《疫情下的線上靈性、宗教傳播研究》，台北市：唐山，2022
- 李喬：《寒夜三部曲》，新北市：遠景，2001
- 杜修蘭：《逆女》，臺北市：皇冠，1997
- 林亦含：《房思琪的初戀樂園》，臺北市：游擊文化，2017
- 施叔青：〈那些不毛的日子〉(1970)，《現代文學精選集：小說 (II)》，臺大出版中心，2012
- 張亦珣：《壞掉時候》，臺北市：麥田，2001
- ：《永別書》，新北市：木馬文化，2015
- 胡淑雯：〈野妓天晴〉，《哀豔是童年》，臺北市：印刻出版，2006
- ：《太陽的血是黑的》，臺北市：印刻出版，2011
- 邱常婷：《新神》，新北市：聯經，2019
- 黃麗群：《海邊的房間》，臺北市：聯合文學，2012
- 郭松棻：〈雪盲〉(1985)，《奔跑的母親》，麥田出版，2002
- 陳佩甄：《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治 (1950-1980)》，臺北市：國立政治大學政大出版社，2024
- 賴香吟：《霧中風景》，臺北市：印刻，2007

### 二、翻譯著作

- 艾歷克斯·賓恩 (Alex Beam)：《雅緻的精神病院》，陳英揚譯，臺北市：麥田，2001
- 加斯東·巴什拉 (Gaston Bachelard)：《火的精神分析》，杜小真、顧嘉琛譯，長沙：岳麓書社，2005
- 芭芭拉·泰勒 (Barbara Taylor)：《精神病院裡的歷史學家：我經歷的瘋狂歲月，以及時代如何安置我們的瘋狂》，黃佳瑜譯，新北市：木馬文化，2017
- 艾文·高夫曼 (Erving Goffman)：《污名：管理受損身份的筆記》，曾凡慈譯，新北市：群學，2010
- ：《精神病院：論精神病患與其他被收容者的社會處境》，群學翻譯工作室，新北市：群學，2012
- 海澀愛 (Heather Love)：《酷兒·情感·政治：海澀愛文選》，林家瑄、楊雅婷、張永靖、張瑜坪、劉羿宏譯，臺北市：蜃樓，2012



詹姆斯·弗雷澤 (James George Frazer) :《金枝：巫術與宗教之研究》，徐育欣、汪培基、張擇石譯，北京：大眾文藝出版社，1998

茱莉亞·克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) :《恐怖的力量》，彭仁郁譯，苗栗縣：桂冠圖書，2003

桑德拉·吉爾伯特 (Sandra M. Gilbert)、蘇珊·古芭 (Susan Gubar) :《樓上的瘋女人：女性作家與 19 世紀文學想像》，楊莉馨譯，上海：上海人民出版社，2015

凱特·曼恩 (Kate Manne) :《不只是厭女》，巫靜文譯，臺北市：麥田，2019  
——:《厭女的資格：父權體制如何形塑出理所當然的不正義？》，巫靜文譯，臺北市：麥田，2021

勞倫·貝蘭特 (Lauren Berlant) :《殘酷的樂觀主義》，吳昊譯，北京：中國工人出版社，2023

米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) :《古典時代瘋狂史》，林志明譯，台北市：時報出版，2016

——:《規訓與懲罰：監獄的誕生》，劉北成等譯，臺北市：桂冠：2012

馬克斯·韋伯 (Max Weber) :《新教倫理與資本主義精神》，康樂、簡惠美譯，廣西：廣西師範大學出版社，2010

希薇亞·普拉絲 (Sylvia Plath) :《瓶中美人》，郭寶蓮譯，麥田，2013

Iris Young :《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，何定照譯，商周出版，2007

烏利西·貝克 (Ulrich Beck)、伊利莎白·貝克-葛恩胥菡 (Elisabeth Beck-Gernsheim) :《愛情的正常性混亂：一場浪漫的社會謀反》，蘇峰山、魏書娥、陳雅馨譯，第二版，新北市：立緒文化，2014

### 三、外文專書

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. 2nd ed., Duke University Press, 2004

Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subculture Lives*. New York University Press, 2005

——*The Queer Art of Failure*, Duke University Press, 2011

——*Wild Things: The Disorder of Desire*, Duke University Press, 2020

McDonagh, Patrick. *Idiocy: A Cultural History*. 1st ed., vol. 3, Liverpool University Press, 2008.

Porter, Roy. *Madness: A Brief History*, Oxford University Press, 2003.

- Showalter, Elaine: *The Female Malady : Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, N.Y., U.S.A. : Penguin Books, 1987
- Ussher, Jane. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* Univ of Massachusetts Pr, 1992.
- White, Eric Charles. *Kaironomia: On the Will-to-invent*. University of California, Berkeley, 1983

#### 四、期刊論文

林佩苓：〈依違於中心與邊陲之間 論邱妙津作品中的女同志文化菁 英氣質與性別邊緣位置〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，2011年6月，頁107—131

張純昌：〈荒原中出走的自我——重探內向世代／張純昌〉，第15屆全國台灣文學研究生學術研討會，2018年10月

夏傳位：〈新自由主義是什麼？三種理論觀點的比較研究〉，《台灣社會學》，2014年6月，頁141—166

陳佩甄：〈「褲兒」生存模式：《誰在找麻煩》和《日常對話》中的酷兒時間與修復轉向〉，《文化研究》，2020年10月，頁7—42

唐毓麗：〈臺北意象與諷刺美學：探索疾病書寫中的人文價值〉，《東海中文學報》，2013年6月，頁235—272

劉人鵬、丁乃非：〈含蓄美學與酷兒政略〉，《岡兩間景：酷兒閱讀攻略》，桃園：中央大學性／別研究室，2007年6月，頁3—43

鄭芳婷：〈當代愛滋社群政略之悖論：《叛徒馬密可能的回憶錄》之戲劇批判戰術〉，《中外文學》48卷3期，2019年9月，頁133—168

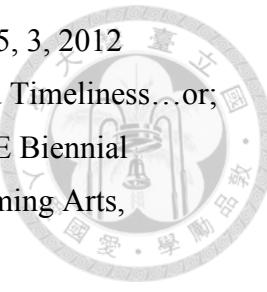
——：〈打造台灣酷兒敘事學：楊双子《花開時節》作為「銳角」行動〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第47期，2020年12月，頁93—126

劉文：〈非西方、亞洲或中美冷戰結構？重置酷兒臺灣的戰（暫）時主體〉，《臺灣文學研究集刊》，2021年8月，頁3—35

劉思坊：〈魅／媚相生：論施叔青與陳雪的瘋狂敘事〉，《臺北教育大學語文集刊》，2009年1月，頁207—239

劉亮雅等：〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》，2004年6月，頁165—183

劉亮雅：〈專輯導言 2001-2020 年台灣青壯世代小說初探〉，《中外文學》，2020年6月，頁7—18



- Ahmed, Sara. "A Willfulness Archive", Theory & Event, vol. 15, 3, 2012
- Coker, Emma. "Kairos Time: The Performativity of Timing and Timeliness...or, Between Biding One's Time and Knowing When to Act." 1st PARSE Biennial Research Conference on TIME, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg, Sweden, 4-6 November 2015.
- Fuss, Diana. "Fashion and the Homospectatorial Look" Critical Inquiry, vol.18, no.4, Summer 1992, pp.713-737.
- Honkanen, Kattis. "Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality", Journal of Queer Studies in Finland, <https://journal.fi/sqs/article/view/53674/16796>
- Liu, Wen. "Feeling down, backward, and machinic: queer theory and the affective turn.", Athenea digital, vol. 20, 2, July 2020
- Powers III, Daniel George. "Queer Kairos: Resistance, Resilience, and Hope; And, Queer Assemblage in Running with Scissors", University of North Carolina at Greensboro, 2019
- Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality," in The Lesbian and Gay Studies Reader, eds. Abelove, Henry, Michele Aina Barale and David M. Halperin. London: Routledge, 1993, pp. 3-45.
- Smith, John E. "Time and Qualitative Time" Rhetoric and kairos : essays in history, theory, and praxis, 2002, pp.46-57
- Winkler, Cathy. "Rape as Social Murder", Anthropology Today, Vol. 7, No. 3 (Jun., 1991), pp. 12-14

## 五、學位論文

王騰慶：〈病體與癒字：九〇年代以降散文中的疾病與身體書寫〉，東海大學中國文學系，2021

李珮宜：〈周芬伶與陳雪疾病書寫比較研究〉，國立中山大學中國文學系研究所，2015

李筱涵：〈八、九〇年代台灣女性小說中的空間感與身體經驗〉，國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所，2014

沈沛緝：〈從屈從到協商——台灣當代女性小說中的暴力敘事〉，國立成功大學台灣文學系，2014

吳佳桓：〈論黃麗群《海邊的房間》裡的歌德身體〉，國立中興大學外國語文學系，2014

林新惠：〈拼裝主體：台灣當代小說的賽伯格閱讀〉，國立政治大學台灣文



學研究所，2016

林筱娟：〈覆述與複數：張亦絢小說中的性別主體〉，國立成功大學台灣文學研究所，2020

姚旗荃：〈新世紀的伏流：從黃麗群、周丹穎、洪茲盈、盧慧心看台灣女性小說新面向〉，國立清華大學台灣文學研究所，2020

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

劉純杏：〈李喬長篇小說研究〉，國立中山大學中國語文學系研究所，2002

賴芸騫：〈新世紀台灣女性作家創傷書寫研究－以鍾文音、郝譽翔、胡淑雯為例〉，國立中正大學台灣文學與創意應用研究所，2016

陳彥仁：〈邁向酷兒荒謬：臺灣當代大眾文化生產中的國族與性別政治〉，國立臺灣大學台灣文學研究所，2020

陳慧蓉：〈賴香吟作品研究〉，國立臺灣師範大學國文學系，2010

陳筱筠：〈戰後台灣女作家的異常書寫：以歐陽子、施叔青、成英姝為例〉，國立清華大學台灣文學研究所，2008

鍾秩維：〈媒介與自白—賴香吟文學中的個人和國族研究〉，國立臺灣大學文學院台灣文學研究所，2014

藍舸方：〈死亡與迴響—賴香吟《其後それから》中的倖存者書寫〉，東海大學中國文學系，2018

## 六、單篇文章

陳惠敏：〈這些年，全控機構只增不減，我們察覺了嗎？〉，《精神病院：論精神病患與其他被收容者的社會處境》，群學翻譯工作室，新北市：群學，2012

蔡宜文：〈任何關於性的暴力，都是整個社會一起完成的。〉，《房思琪的初戀樂園》，臺北市：游擊文化，2017

張亦絢：〈羅莉塔，不羅莉塔：21世紀的少女遇險記〉，《房思琪的初戀樂園》，臺北市：游擊文化，2017

——：〈邱常婷的「變形」三義：讀《新神》有感〉，《新神》，新北市：聯經，2019

黃錦樹：〈散步到他方〉，《霧中風景》，臺北市：印刻，2007

——：〈嗨，同代人—賴香吟《其後》讀後〉，《自由副刊》，2012

詹美涓：〈心靈魅影的召喚——《霧中風景》書評〉，《聯合報》，1998

羅士庭：〈天鵝般的小說怪物：邱常婷〉，《聯合文學 UNITAS 生活誌》，2020/12/10

<https://www.unitas.me/archives/18820>  
施舜翔：《少女革命》新世紀的失敗美學：「拒絕成為」典範的少女》，《女人迷》，2016/06/24

<https://womany.net/read/article/10968>



## 七、影像訪談

林奕含：〈這是關於《房思琪的初戀樂園》這部作品，我想對讀者說的事情。〉，Readmoo 電子書於 Youtube 平台，2017/05/05

<https://www.youtube.com/watch?v=2p3qyon03Vs>