

舞鶴〈拾骨〉與大江健三郎〈死者的傲氣〉中 死者意象之比較研究^{*}

小笠原淳^{**}

摘 要

本文中所討論的短篇小說〈拾骨〉，是舞鶴的鄉土性與現代性書寫渾然交織的代表作。舞鶴在〈拾骨〉中所提出的人之「生」與「死」、以及「性」，是人類共通的倫理性命題。人之所以存在的這些根源性命題凝聚在「死者」母親和「我」身上而同時浮出地表，通過〈拾骨〉，我們深深體會到了臺灣純文學達到的某種高度。〈拾骨〉中反復使用死者與性的意象與符號，作家舞鶴到底想表達什麼境界？純文學總要追求的生與死、物質和精神的界線到底何在？舞鶴這樣的變異性死者書寫不僅僅是他的創作獨有的，它在一九五〇年代末期日本近代文學中也屢次被嘗試過。最顯著的例子就是大江健三郎的短篇小說〈死者的傲氣〉。本文即擬從這樣的問題意識和臺日比較文學的角度出發，對〈拾骨〉中的母親與死者意象重新進行解讀分析。

關鍵字：舞鶴、大江健三郎、死者書寫、回歸母胎、存在主義

^{*} 本文初稿曾宣讀於「第十一屆國際青年學者漢學會議：域外經驗與中國文學史的重構」（臺灣嘉義：國立中正大學中文系、臺灣文學研究所，2012 年 5 月 26-27 日），後筆者將拙作〈死者と母の郷土表象——舞鶴《拾骨》論〉的修改翻譯稿，發表於《野草》第 90 號（大阪：中國文藝研究会，2012）。今以中譯稿形式送審，已根據兩份審查意見修訂完畢。本論文中所有引用的中文翻譯皆為本人翻譯。

^{**} 日本神戶大學大學院人文學研究科學術推進研究員。

一、死者書寫與創傷

「我出生在**舞鶴**的東北角，那是向日本海突出的一個冷落海角」。¹

三島由紀夫的《金閣寺》（1956）是以少年溝口這樣的回顧為開頭的。不久後，為了讓兒子當金閣寺的小和尚，他父親帶著少年離開港口小鎮舞鶴。當了金閣寺的徒弟的他，漸漸沉溺於「我一定要把金閣寺燒毀」的瘋狂念頭。

「舞鶴」一詞帶有日語的餘韻。舞鶴在發表〈逃兵二哥〉（《文學臺灣》創刊號，1991）的時候開始使用這一筆名，這也是他隱居淡水十餘年之後發表的第一篇文學作品。舞鶴曾經說過起這個筆名只是「直覺地採用」，但他之前確實也知道三島的《金閣寺》中經常出現的海角舞鶴。²《金閣寺》中所描述的舞鶴是個淒涼的鄉鎮，這一形象和他退役後長期隱居的淡水重疊，進而痴迷於自我世界、被社會排斥的孤單少年溝口，和舞鶴文學中處在邊緣的異端人物形象也是有所呼應的。

小說語言的實驗性和無所顧忌的自由書寫，是舞鶴小說的重要特色之一。然而只靠這一寫作技巧在當今的後現代社會中大概很難引人注目。之所以舞鶴的文學能獲得評論者的高度肯定，是因為他對鄉土別具一格的視角。舞鶴的創造是挖掘出臺灣歷史、社會中的暗角，獨特之處則在於將這些已被掩蓋了的地下記憶放在文學的平臺上，重新進行既詭異又銳利的剖析。不妨舉幾個例子。〈調查：敘述〉（《文學臺灣》第2期，1992）是寫二二八事件的作品。事件發生的當時，敘述者的「我」年歲還小，因此他的記憶免不了有些模糊。故事順著這樣的「我」的敘述展開，突出了官方的調查和「我」的敘述之間產生的不少錯位。長編小說《餘生》（2000）則是以複雜的歷史斷層「霧社事件」為題材，作家數次親身入住泰雅族的部落，從餘生群體的內部觀察事件的真相，「在「餘生」的同時性之內」一氣呵成了這部作品。³如果透過裝在動物頭上的鏡頭觀看世界，我們一定會驚訝於存在著對世界的不同認知和視角，而舞鶴的文學正擁有這種轉換視角的陌生化力量。他的文學追求，是從「餘生」的視角重新把握現代臺灣社會。對於「餘生」的關注意味著舞鶴對過去和當代的關心，大概這就是舞鶴的文學被評論為「論二十一世紀臺灣文學，必須以舞鶴開始」的緣故吧。⁴

本文中所討論的短篇小說〈拾骨〉（《文學臺灣》第7期，1993），是舞鶴的鄉土性與現代性渾然交織的代表作之一。〈拾骨〉所描寫的是臺灣傳統的民間習俗儀式「撿骨葬」，而

¹（日）三島由紀夫：〈金閣寺〉，《三島由紀夫》日本文學全集38（東京：河出書房，1968），頁153。文中黑體為引者所加。

²參見林麗如：〈附錄：舞鶴專訪（一）〉，《歷史與記憶——舞鶴小說研究》（臺北：大安出版社，2008），頁231。

³舞鶴：〈後記〉，《餘生》（臺北：麥田出版，2000），頁251。

⁴王德威：〈原鄉人裏的異鄉人——重讀舞鶴的《悲傷》〉，《悲傷》（臺北：麥田出版，2001），頁8。

且拾骨的對象是敘述者「我」的母親，這些題材的選擇已充分體現這一文本的鄉土特質。與此相對，〈拾骨〉中的小說文字與其中所呈現的人存在的荒謬狀態則有著十足的現代性以及後現代性。

舞鶴的書寫風格確實有些獵奇、暴力以及頹廢傾向，然而在他小說中包含著人類共同面臨的普遍性問題。舞鶴在〈拾骨〉中提出的人之「生」與「死」、以及「性」是我們每一個人都不得不面對的問題。這種人的根源性命題凝聚在死者的母親和兒子「我」身上而同時浮現，從〈拾骨〉中我們深深體會到臺灣當代純文學所達到的某種高度。因此筆者認為，解讀舞鶴文學的一把鑰匙，就藏在他的死者書寫之中。〈拾骨〉中一再使用死者與性的意象，作家舞鶴想表達的到底是什麼？本文即擬從這樣的問題意識出發，以日本作家大江健三郎的〈死者的傲氣〉（《文學界》1957年8月號）為主要比較對象，對〈拾骨〉中的母親與死者意象進行解讀分析。

舞鶴的〈拾骨〉與大江的〈死者的傲氣〉頗有相互觀照之處。臺日的這兩篇小說雖然發表的年代和文化脈絡不同，然而都是將死者意象以及與死者的對話作為其最主要書寫對象，其小說人物和死者的對話成為在空洞的時代背景之下重新恢復自我的心聲，也可以說，其死者書寫是為了癒合前一代的創傷而展開的。這創傷呈現在〈拾骨〉中的母親遺骨以及〈死者的傲氣〉中的逃兵屍體等意象上面，顯示出這兩篇純文學作品在死者書寫上的同一指向。筆者希望通過這種跨時代、語言的文本比較，給舞鶴〈拾骨〉的解讀帶來一個新的視角。

二、「翻譯西方」脈絡之下的鄉土文體

本節中，讓我們先來探討舞鶴以及大江的小說文體在戰後文學上的定位。一九八七年的解嚴促進了臺灣的民主，八、九十年代臺灣女性作家開始發揮影響力，馬華文學也從八十年代中期開始抬頭，進入九十年代，臺灣同志文學形成了另一個文學潮流，就這樣，以往的邊緣存在開始邁進臺灣文學的中心位置。在這樣的臺灣文學的解構之下，現代文學／鄉土文學二者非此即彼的框架遭到了拆除，新的文學領域也不斷得以開拓。雖然是姍姍來遲，不過臺灣文學的後現代時期終於降臨，對於傳統和語言的懷疑與抵抗成為新創作的原動力。「進入九〇年代以後，曾經有過的道德、法律、傳統禁忌都一一遭到剔除。文學變成全面開放的空間，而所謂開放，是所有的議題都得到接納，**其中走得最遠最深刻的題材，莫過於性別與情慾**」。⁵這意味著臺灣文學中性別與情欲得到解放，個人的身體與情欲終於

⁵ 陳芳明：《臺灣新文學史》下（臺北：聯經出版，2011），頁676-677。文本中的黑體為引者所加。

從國家的宏大敘事中被拯救出來。更進一步，當九十年代的臺灣引進了酷兒理論，對同志和情欲的敘述便打破了以往的情慾禁忌。

舞鶴也毫不諱言身體與情欲，但其風格與呼應海外運動的酷兒書寫不同的是，他仍然以濃厚的臺灣習俗和臺灣歷史的荒謬作為其故事的背景。⁶但另一方面，與這種鄉土性互為表裡的是，舞鶴的小說語言中還貫穿著像現代派的核心作家王文興般對文字的癡迷與現代性實驗。邱貴芬在探討王文興與王禎和的敘述語言議題中指出：

王文興的文字改革是一種現代派氛圍下「個人主義」的極端展現，或許如呂正惠所言，《家變》文字之交纏絞繞反映作家閉鎖孤獨的傾向。王禎和顛覆傳統中文寫作習慣的文字運用，卻是向現實裡庶民生活鮮活詞彙取經，他自承他從1964年在軍中服役時，「開始注意到臺語的美妙和活潑的地方」。⁷

舞鶴確實具備王文興現代派氛圍下的「個人主義」之文字革新與王禎和顛覆傳統中文寫作習慣的庶民式文字運用。我們或許應該將現代派和鄉土文學渾然交織的舞鶴小說文體之起源，追溯到王禎和的第一篇小說〈鬼·北風·人〉。⁸五十年代末至六十年代初臺灣現代派文學剛剛興起，攻讀臺大外文系的白先勇、王文興、王禎和等學生以大量地吸收、翻譯「西方」作為其創作的主要動力。他們透過翻譯「西方」，異化了中文和在地文化，經過屢次嘗試，有一種詩化語言很偶然地被創造出來。而舞鶴繼承的應是現代文學派作家的這種文學血統。邱貴芬還認為，王禎和的小說〈鬼·北風·人〉明顯受到他在臺大外文系課程所讀的希臘戲劇的影響，「以伊底帕斯戀母殺夫情結為基礎，但是小說以「不堪」的鄉土人物為主角，已透露了其後王禎和「鄉土文學」的筆調」。⁹在舞鶴的文本裡也明顯存在戀母殺父情結（Oedipus Complex），而且其追求方式更加嚴密尖銳。¹⁰舞鶴隱居淡水的那十年間「嘗試各種小說文體、試驗各種可能的形式」，¹¹終於形成了舞鶴的變異性文體。舞鶴的小說文體是他個人爭取的產物，也是在臺灣現代派與鄉土文學的醞釀之下發生的突然變異。從小說人稱的角度來看，舞鶴的小說是以「我」為主的第一人稱作為其故事的推動力，作家與其故事中的「我」關係非常緊密，明顯掛勾。

⁶ 葉石濤在〈孤獨的作家、孤高的文學——序舞鶴《拾骨》〉（1995）中講述舞鶴是「天生的『臺灣作家』」，強調舞鶴鄉土傾向的一面。舞鶴：《餘生》，同註3，頁254-255。

⁷ 邱貴芬：〈翻譯驅動力下的臺灣文學生產——1960-1980 現代派與鄉土文學的辯證〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著：《臺灣小說史論》（臺北：麥田出版，2007），頁255。

⁸ 王禎和：〈鬼·北風·人〉，《現代文學》第7期（1961）。

⁹ 同註7，頁206-207。

¹⁰ 大江也提過自己的戀母殺父情結，他說：「在小時候使我困惑的罪惡感，那就是殺父慾望」。參見（日）大江健三郎、すばる編集部編：《大江健三郎・再発見》（東京：集英社，2001），頁149。

¹¹ 舞鶴：〈後記〉，同註3，頁242。

不僅是戰後的臺灣文學，戰後的日本文學也以翻譯西方作為其創造小說文體的重要動力。大江健三郎早期作品中的一個重要文體特色，那就是第一人稱「僕、ぼく」（我）的採用，而且主語絕對不能脫落，另外還經常使用指示代詞等，這些都是與大江的西方閱讀經驗有關的。五十年代，每天沉浸於法文世界的他，寫作時仍然逃不開法文結構的影響。¹²大江帶著第一人稱「僕、ぼく」（我）踏上寫作之途，一直折磨着他的即是如何養成用第三人稱寫小說的能力。由此可見，「翻譯西方」經驗對大江文體的形成存在着深刻的制約。另外，從日本近代文學史的脈絡來看，對大江影響最大的作家竟然不是川端康成、谷崎潤一郎等近代文學大家，也不是四、五十年代出人頭地的新勢力「第三次戰後派作家」，而是引進心理主義、存在主義手法追究戰爭責任等主題的日本戰後派作家。大江在與井上ひさしの座談中談到：

野間宏先生、武田泰淳先生、堀田善衛先生、椎名麟三先生、大岡昇平先生、埴谷雄高先生。對我來說，他們就是總壓迫自己的強敵，怎麼也無法跨越的先行者。（省略）他們都有過我無法跨越的很多經驗，當時我總覺得經驗豐富的大人寫的小說跟我這樣小人寫的不一樣。不過，我也不願意靠近位於其中間的第三次新人。¹³

當時大江寫作的主要方向是繼承戰後派作家的精髓，並希望跨越他們，然而對遠藤周作、吉行淳之介等（包括三島由紀夫）第三代新人持著否定對抗的態度。大江所提到的戰後派作家的豐富經驗是指他們在第二次世界大戰中的受難經驗。終戰那一年剛十歲的大江卻沒有他們那麼切身的戰爭體驗，這樣的內疚使得大江感到很難跨越這一批先行者們。但是大江仍然勇於嘗試寫二次大戰給日本社會留下的隱藏的、被掩蓋的痕跡。〈死者的傲氣〉中的逃兵屍體即其中一個烙印。

三、觸摸母親／觸摸母親之骨

本節將要探討的是舞鶴文本中的母親形象。進入〈拾骨〉的文本分析之前，首先從〈微細的一線香〉（《前衛叢刊》第1輯，1978）中引用有代表性的段落進行分析。

¹² 大江健三郎、すばる編集部編：《大江健三郎・再発見》，同註10，頁57。

¹³ 同前註，頁73。

入殮時，剛觸棺底，父親頭向左一偏，眼皮拉開了，露著屍白的瞳框；有人嚎叫起來；母親緊緊捏抓我的手腕入棺，用我的中指無名指將竟似溫熱的眼臉撫闊。¹⁴

這簡直是告別童年時代的一種儀式。母親強行用「我」的中指和無名指閉上父親的眼眸。母親將「我」作為中介間接地觸摸父親的身體，而「我」在他們的中間使父母聯通在一起。母親告別父親之際緊緊捏抓「我」的手腕，她的這一動作展現出母親在家庭中的主導地位和她的偉大，而這樣的主導性母親形象和舞鶴母親是相呼應的。舞鶴曾經回想著幼時的父母時講述到：「家裡的大小事全由媽媽決定，舉一個例子來講，我在大一決定休學時，爸爸第一個反對，但是媽媽只開口說了句『順他的意』，爸爸便沒有再堅持了」。¹⁵由此可見，對「我」和舞鶴而言，母親的存在是遠遠大於父親的。舞鶴還談到：「在我十八歲那年，媽媽過世，我非常不能接受。如果說，我的人生有什麼所謂的創傷經驗，這是真正第一個創傷，母親因為中風過世，讓家庭生活一夕之間突然崩潰，我花了很多年克服這個痛，也因此作品裡不斷出現母親的影子。〈拾骨〉正是我個人的經驗，在為母親拾骨五年後我才寫出來，下筆時很自然就產生了韻味」。¹⁶〈拾骨〉中經常出現的母親形象，是從舞鶴本人對母親的情結而來，「最重要的拾骨者」即是舞鶴本人。實際上舞鶴是獨自為母親拾骨的五年以後，寫下〈拾骨〉這篇小說的。這麼看來，我們不妨將〈拾骨〉中的「我」和舞鶴本人視為同一個人物形象。

小說〈拾骨〉的主人公「我」，在連年激烈的妄想性精神病後，整日躺在床上屢次夢到二十年前去世的母親。「我」企圖將母親重新安葬，準備為娘拾骨。大哥說「看要多少錢……辦事要有效率，要合經濟效益」，像大哥這樣的說法暴露出當下社會的功利主義一面。然而「我」和兄弟倆不同的是，「我」拾骨的動機來自對母親的戀慕之情。

「拾骨」當天，「我」和兄弟一同去八掌溪河床的母親墳墓。拾骨隊伍一行屏住呼吸看著一鏟又一鏟鏟出的泥土，不一會兒就挖掘出了母親的骷髏，而「我」下意識的伸出手接到了母親的金牙，用指掌將它緊緊的圍起來。隨後母親的骷髏又放到了「我」手上，「我」伸出手指開始輕輕地撫摸著它。

我左手掌貼著頭蓋骨，沿著後顱，徐徐起伏來回……讓這質地與曲線進入、成為我掌肉的記憶——小時娘也這麼撫著我們的頭顱嗎？食指拇指悄悄繞過下

¹⁴ 舞鶴：〈微細的一線香〉，同註3，頁175。

¹⁵ 林麗如：〈附錄：舞鶴專訪（一）〉，同註2，頁235。

¹⁶ 同前註，頁236。

領，趴吮著顱壁，一分分蠕入內裏……恍惚無止盡的，洞空。¹⁷

「我」握著母親的金牙，用大拇指和無名指擦了擦她的顱壁，其目的是用手指的動作將母親的曲線和質感化為自己血肉的記憶，將它的輪廓永遠保存下去。隨後「我」的手指繞過母親的下顎，從其空隙中插進母親的骷髏內，正在這個時候手指尖的觸覺突然斷絕，緊握母親金牙的「我」的手指忽然陷入了「恍惚無止盡的，洞空」之中。這一描寫會讓我們強烈地想像，「我」手指在洞空中飄浮像找個什麼東西似的不斷地蠕動著。母親是已經失去了肉感的，擦著母親頭顱時，「我」還能感覺得到母親之質地。然而，他的這一觸感忽然斷絕，等待「我」的即是「無止盡的，洞空」。到這個時候「我」才得知，儘管好好地容納在手裡的母親，其實已經徹底地散失掉了。詭異的是，「我」觸及母親骷髏之後竟有了性衝動，「因而脫隊尋歡去也。愛欲與死亡雙效合一，這位敘事者終於在一個妓女的大腿間，完成了他孝子悼念亡靈的儀式」。¹⁸

「我」為什麼在這樣一個嚴肅的傳統儀式中，會感到如此強烈的情慾呢？「我」的情慾是從哪裡湧出來的？隨後「我」用何種方式讓它發洩消散？據我所知，圍繞著「我」情慾的這幾個疑問，在目前的舞鶴研究中尚未詮釋得很清楚。筆者在下文中擬針對這些問題提出個人的看法。

按照九十年代之前臺灣文學的脈絡以及鄉土的倫理規範，類似「我」那樣突兀的情慾，會被看做是最大的禁忌之一，因而它絕不可能成為小說的主題。就這一點而言，舞鶴〈拾骨〉擺脫了鄉土傳統觀念以及道德規範之下的約束，可以看到舞鶴這階段的書寫已經是十分個人化的「異鄉」敘事了。王德威在形容舞鶴「原鄉人裏的異鄉人」時說，「我使用「異鄉人」一詞，聯想到的是卡繆（Camus）半個世紀以前的名作《異鄉人》」。¹⁹《異鄉人》的莫梭和〈拾骨〉的「我」都是同一種心靈的異鄉人。莫梭所感到的這個世界的荒謬是，「世界的根源是散亂的，前後矛盾的，世間的人所說的『意義』只是把事物插進單純的習慣性連鎖中而已。……（略）只是真實感受自己的存在，而他也不會跨越和追求這個世界的意義」。²⁰因此，莫梭為了「真實地感受自己的存在」，媽媽去世第二天就去了海邊游泳和瑪莉調情，去戲院看喜劇，隨後和她睡了一個晚上。莫梭不撒謊，也不去追求世界的意義和教義，只是固執地追求著自己的真實感受和自然存在罷了。

舞鶴文本中的「努力做無用的人」，也是肯定自己的真實感受與存在的。舉幾個例子，〈悲傷〉（《文學臺灣》第十期，1994年）的主人公遠離世俗在淡水過著無所作為的日子，

¹⁷ 舞鶴：〈拾骨〉，同註3，頁115。文中黑體為引者所加，〈拾骨〉的文本全從小說集《悲傷》中所引用。

¹⁸ 王德威：〈原鄉人裏的異鄉人——重讀舞鶴的《悲傷》〉，同註4，頁7。

¹⁹ 同前註，頁5。

²⁰ （日）高島正明：〈カミュの生涯と作品（I）〉，《カミュI》（東京：新潮社，1968），頁689。

〈逃兵二哥〉的二哥因為過於追求自己的真實慾望，所以做逃兵好幾回。而〈拾骨〉中的「我」，進行拾骨葬禮時生發情慾去妓院，這一行為和莫梭是非常相似的。卡繆曾經說過「在母親的葬禮中不流眼淚的人，在當今社會下都有可能被宣判死刑」，²¹臺灣社會中固有的道德規範，以及戒嚴之下的言論統治束縛了臺灣文學的自由書寫，於是臺灣作家在書寫中有意無意地避開了母親之死與情慾這一禁忌。莫梭在棺材旁邊一眼也不看已不在人世的媽媽的臉，只是抽著煙喝著黑咖啡；相反，〈拾骨〉的「我」母親死後幾十年還渴望挖出娘的遺骨再看母親一眼，甚至來回地觸摸她。看來這兩者之間存在巨大的差異，但其實其根底是相通的，因為他們倆都是順著自己的真實感受走的。對他們而言最重要的即是現在、衝動以及具體的慾望。透過這一比較能夠了解，撿骨儀式中「我」和妓女性交是順從自己慾望的結果，但與此同時，也不能忽視它是母親葬禮的延伸，這一點與莫梭是不同的。也就是說，「我」的情慾和母親形象是密切結合的。

四、〈拾骨〉與大江健三郎〈死者的傲氣〉

觸摸娘的骨，怎麼會引起如此強烈的情慾呢？我在上一節中提過這樣的問題。直截了當地說，觸摸母親骷髏這一動作，是「我」對母親的一種愛撫，也是虛擬的性行為。因為「我」是觸摸母親的骷髏和金牙才陸續生發情慾的。換句話說，這一情慾是在想挽回已經喪失了的母體及其記憶的強烈渴望中產生的。我們從這裡看得出「我」的近親性交慾望（Incest）和戀屍癖（Necrophilia）傾向。針對這一問題，先從〈調查：敘述〉中的下一個段落來詮釋。

——她爪嚙相片掐成子彈一樣吞入肚內。我在家母臨終的癌痛中感受到，她正享受著那種穿嚙的痛苦，在穿嚙嚙中她體貼同時濡入穿刺刺刺中的丈夫，汗水血水不斷滲出青年丈夫的肌膚是多麼秀美……她一定不要嗎啡止痛，燒灸的苦甘中，她在我肘肉留下斑斑爪嚙的痕。²²

這又是一個情慾敘述。敘述者「我」的父親由於二二八事件被槍斃死去，在此母親將丈夫的遺像捏成子彈一樣吞入肚內，當作和丈夫的最後一次歡樂。子彈穿入肉體的父親之痛和母親的病痛相交錯，身患癌症的母親在病床上接受丈夫的肉體與記憶。作家在此描述

²¹ （日）白井浩司：〈解說〉，カミユ著，窪田啓作譯：《異邦人》（東京：新潮文庫，1985），頁142。

²² 舞鶴：〈調查：敘述〉，同註3，頁143。

了垂死的母親和先父化身以這種方式邂逅。留下母親爪痕的「我」成了父親的替代，和母親互動著。正如上文所提的「微細的一線香」的那一段落一樣，這裡描畫的也是父母與其兒子的接觸，呈現的是潛伏在「我」心裡深處的戀母情結與近親性交慾望。

現在重新回到小說〈拾骨〉。撿好母親遺骨後，「我」離開拾骨隊伍，但仍然緊握母親的金牙，獨自走進岔道兒，來到八掌溪的河岸。

我反向經洩洪道旁小徑爬上埤堤，春草連綿而去水漣漣的盡頭是迷霧的群山。我下到埤岸，**蹲著將捏緊的拳掌浸入水中，我閉上眼睛，感覺娘的牙齒濡濕起來……**²³

「我」將捏緊的拳掌浸入八掌溪的流水中，閉上眼睛感受到母親的牙齒濕潤了起來。「我」要給予母親一次新的生命，盼望她在這土地上得到復活。這當然是一次又一次的徒勞了。²⁴隨後「我」坐冷飲攤兒時，迷戀於坐在對面吃芒果片的少女。「我」凝視著女孩的脸，「漸漸滲入那肉腴的內裏，見到娘的骨，是那麼樣的渴望豐潤的肉。我化作娘的骨，癡睨著女孩」。²⁵「我」對母親的慾望得寸進尺，已經無法控制住了。少女靜物一般的眼睛、嘴唇、腮肉、手肘、甚至其舌尖都會讓他聯想到母親的肉體。更重要的是，這個時候的「我」發現「整個遷居工程設計有了無可挽回的疏漏」，「我」覺得「娘的血肉遺留在剛剛被廢棄的墓坑，墓園裏的草木枝葉都溶有娘的血肉養分」。²⁶

雖然撿齊了母親的遺骨，但她的血肉依然遺留在那大地中。喪失血肉的母親當然並非「我」所追求的母親，這一瞬間，「我」無奈地感受到了母親已變成一個「物」的這一事實。母親去世之後，「我」經常透過夢的形式繼續和她保持緊密的接觸和溝通。這些經驗讓「我」確信亡母的「意識」和「精神」是依舊存在的。但通過拾骨的這些過程，「我」漸漸意識到，母親失去的不僅僅是肉體，還有精神，她真的要變成一個「靜物」了。生命力旺盛的少女肉體和枯枝般娘的遺骨反差太大，「我」再也無法迴避娘之死。因此，「我」的情慾在死者的「意識」和「物」之間焦慮地徘徊起來。

三島由紀夫在《金閣寺》中透過少年的聲音描述了「『死』使『精神』變成『物質』」的過程。少年在面對靈柩裡已故父親的面孔時，感悟到：

²³ 舞鶴：〈拾骨〉，同註3，頁117。文中黑體為引者所加。

²⁴ 無論是舞鶴還是大江，他們早期塑造的主人公其思維、行動往往得不到任何收穫，最終陷入無奈、徒勞的狀態。

²⁵ 舞鶴：〈拾骨〉，同註3，頁117-118。

²⁶ 同前註，頁118。

死人の顔は生きている顔の持っていた存在の表面から無限に陥没し、われわれに向けられていた面の縁のようなものだけを残して、二度と引き上げられないほど奥のほうへ落っこちていたのだから。物質というものが、いかにわれわれから遠くに存在し、その存在の仕方が、いかにわれわれから手の届かないものであるかということを、死顔ほど如実に語ってくれるものはなかった。²⁷

死者の容顏，從那曾經擁有過生動容顏的存在的表面上，無限地陷沒進去，我們眼前只殘留下臉的輪廓，深深地，朝著再也無法喚回的深處墜落下去了。沒有任何東西可以像死者的容顏那麼真切地告訴我們，物質離我們多麼遙遠，而其存在的方式，又遠得讓我們永遠不可企及。

接下來，少年透過父親的物化，才逐漸意識到「五月花、太陽、桌子、校舍、鉛筆……這些物質怎麼會是那樣的疏遠，離我那樣遙遠」。三島以他異常敏銳的觀察力，詮釋了人的一種存在狀態，藉此議論人的存在和物質之間的糾葛，而這樣的觀點竟然與薩特的存在主義論述頗為接近。因為兩個人的政治立場不同，所以一般認為三島與薩特是不能相提並論的，但三島不僅在他的《作家論》（1970）中引用過薩特的熱內論，有的研究還指出薩特思想刺激三島想像力的痕跡。²⁸

借用三島的說法，《異鄉人》的莫梭之所以連一眼也不看母親的面孔，是因為他知道母親已落到無法再度拉上來的深處，早就變為「物」了。同樣，對於少年溝口來說，死，也是物質。三島發表《金閣寺》的翌年，當時還就讀於東大法文系的大學生大江健三郎發表了其第二篇小說〈死者的傲氣〉。〈死者的傲氣〉中的敘述者「我」也有著透過屍體感悟到「死，是物質」的相同的體驗，筆者認為，從兩篇作品的發表時間來看，這一相同並非偶然，而是與當時風靡日本的存在主義風潮有關，少年溝口和「僕（我）」都是戰後第一代，他們的心底有著面對活人的恐懼以及和大人對話的困難。當時的大江正癡迷於薩特，他雖然在課堂上學習十六世紀法語古典、布瓦洛、巴爾扎克等法國作家的作品，但是，一旦回宿舍，就讀薩特，絕對不讀任何其他作家的作品。²⁹大江就是沉浸在這種「薩特性泥潭」中寫出早期作品的。於是〈死者的傲氣〉自然深受薩特的影響，從存在主義的角度對生與死的界線做了深層的描述。

²⁷ （日）三島由紀夫：〈金閣寺〉，同註1，頁165。文中黑體為引者所加。

²⁸ （日）井上隆史：《三島由紀夫虛無の光と闇》（東京：試論社，2006），頁87。

²⁹ （日）黒古一夫：《作家はこのようにして生まれ、大きくなった——大江健三郎伝説》（東京：河出書房新社，2003），頁90。

これらの死者たちは、死後ただちに火葬された死者とはちがっている、と僕は考えた。水槽に浮かんでいる死者たちは、完全な《物》の緊密さ、独立した感じを持っていた。死んですぐに火葬される死体は、これほど完璧に《物》ではないだろう、と僕は思った。あれらは**物と意識との曖昧な中間状態をゆっくり推移している**のだ。それを急いで火葬してしまう。あれらには、すっかり物になってしまう時間がない。³⁰

我想，這些死者們和死後立刻送去火葬的死者不一樣。水槽中浮沉的死者們，有著完全的「物」的緊密度的獨立感。死後立刻火葬的屍體，我想沒法成為這麼完美的「物」的吧。那些屍體，是在**物和意識的邊界模糊的中間狀態裡逐漸推移的**。可是它們急急忙忙地就被火葬了，沒有足夠的時間成為徹底的物。

「我」是在堂堂國立大學法文系裡研究拉辛的男大學生，他為了「錢」在醫學部地下的屍體處理室裡打工，做搬屍體的工作。死者們泡在深褐色的防腐液體水槽中，精緻地保持著人體的原狀。「我」在接觸死者時感覺到，「那些屍體，是在**物和意識的邊界模糊的中間狀態裡逐漸推移**」，從此階段之後會成為「徹底的『物』」。「我」在心底還與死者進行精神對話。其中一個男死者回答「我」說：「沒錯，我們是『物』，是精巧的完全的『物』。死亡後立刻火葬的男人是不知道『物』的份量，不知道那種沉甸甸的存在感的」。聽完這句話之後，「我」又思索道：

そういう事だ、と僕は思った。死は《物》なのだ。ところが僕は死を意識の面でしか捉えはしなかった。意識が終わった後で《物》としての死が始まる。

31

就是這麼一回事。我想。死，就是「物」。可從前的我只是從意識的層面捕捉到死。作為「物」的死，是在意識消失之後才開始的。

這裡「我」所感悟到的，是人面對的兩次死亡。第一次死是意識之死，第二次死是物之死。按照其觀點，那麼火葬這一葬法是直接將死者變成了骨灰，而不讓它成為「物」。相反泡在防腐液體中的死者，卻有機會成為有實感的「物」。再說，土葬是尊重死者「意

³⁰ （日）大江健三郎：〈死者の奢り〉，《死者の奢り》（東京：文藝春秋社，1958），頁 17。文中黑體為引者所加。

³¹ 同前註，頁 17-18。

識」的葬法，洗骨改葬是為了永續死者的精神生命，使它昇華為家族的象徵。也就是說，在採取洗骨改葬的傳統語境中的臺灣鄉土，並不會認定死者是個「物」這一觀點。像呂赫若〈風水〉（1942年）中的死者絕對不是個「物」，作家而是始終賦予死者一種精神性，甚至將它當成崇拜的對象。相反，〈拾骨〉中的「我」已經將母親看成是「物」了。筆者認為，這就是舞鶴小說所包含的存在主義因素。但另一方面，「我」遵循臺灣的民間信仰，依然相信母親之精神會永遠活下去。這當然是這篇小說的鄉土色彩部分。現代與鄉土之間的這些矛盾，更加突顯出舞鶴書寫中的異鄉性成分。換句話說，舞鶴的文學是由原鄉和異鄉，或鄉土和現代的糾結與互相滲透中被創造出來的。

「我」發現「娘的血肉遺留在剛剛被廢棄的墓坑」之後，「我心念一動腳尖正要折返」，卻已經回不去了。「我」倍加感到沮喪和失落，已萌芽的情慾同時也在不斷地增長。「我」反復地想，「母親的枯枝猶緊緊留戀著葉肉」，使母親復活的慾望更加惹起「我」的情慾，在此就形成了對母親的巨大愛欲。這裡已經不再是隱隱約約的方式，而是十分露骨地表現出「我」的近親性慾了。

說到近親性慾的動因，通常和戀母情結聯繫起來被詮釋，³²因此兩者在舞鶴的文本中經常同時出現也沒什麼稀奇的，毋寧反而是理所當然的事情。與弗洛伊德觀點相近的精神分析學家奧托·蘭克（Otto Rank）在他的著作中論述過，近親性交感情是：

人的慾望、精神生活的最原始的表露之一。……（略）隨著失去充足現實世界的可能性，甚至隨著從個人意識中被壓抑下去——經過在神話與傳說中得到肯定，由宗教來解放其罪意識的過程後——它最終在文學創作上找到自己的出路。……（略）對有更強烈的欲動生活的人來說，文學創作是和文化所要求的規範之間所引發的種種衝突中，自我解放的最後一次可能性。³³

蘭克還說，戀母情慾所形成的近親性交感情停滯在幼兒時期，是這一類藝術家創作的重要源頭，他們「在空想中將自己的強烈欲動和感情表達得淋漓盡致」。³⁴根據蘭克的這一說法，筆者認為可以解釋得清楚，舞鶴的母親書寫為何是以這樣的形式來展現的。假如將蘭克的學說放在戰後臺灣的脈絡之下，那麼不僅是「文化所要求的規範」，還有政治所要求的規範，都和作家之間產生了無法避免的衝突和鴻溝，在某種意義上壓抑了臺灣作家

³² 參見（日）原田武：《インセスト幻想—人類最後のタブー—》，（京都：人文書院，2001），頁38。

³³ （日）オットー・ランク著，前野光弘譯：《文学作品と伝説における近親相姦モチーフ》（東京：中央大学出版部，2006），頁969。文中黑體為引者所加。原著（奧）Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzuge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*（1912）。

³⁴ 同前註。

的創作自由。這束縛的解放給予了舞鶴書寫的自由，其表現在逃兵的形象、毫不顧忌的戀母情結、近親性慾以及戀屍癖等敘述上面。

大江健三郎的〈死者的傲氣〉中也有戀屍癖的敘事。就讀於法文系的「我」看到剖析臺上的少女新屍的陰部健康嬌嫩，充滿生命力，「我被深深地吸引住，帶著像是一種愛情似的感情注視著它」。有一個死者就向他說，「誒，你強烈地勃起了」。像這樣，大江的作品中，性以及形形色色的性慾以各種詮釋方式被呈現出來。大江健三郎在其初期創作中被看做是，「以『性』為主要媒介，透過存在主義的層面追求文學的作家」。³⁵奧野健男也指出：「大江的小說中充滿著對露骨的生殖器之名稱、性行為、排泄行為的描寫和比喻。……（略）大江小說中的性敘述可以說是一種跳板，它出現於主人公的心理和舉動的轉折點，它也是小說中的節奏。」³⁶大江文學的這一特色正好切合舞鶴的性書寫風格。在舞鶴的文本中，到處展開圍繞性愛的詞彙，這也是舞鶴小說一貫的敘述方法。舞鶴說過：

性對我而言是接近日常的，而非迷戀，一般人可能定義性是在特殊的時間發生的，但對我而言，性是生活裡幾乎處處存在的，並不是特殊情況才會發生的，如果我沒寫性，那才反而成為一種刻意。

這也是我所提到的「自由書寫」，只要日常裡真實、存在的都可以寫出來，但不是那種很粗、太過具體的說法，我對任何所謂性的禁忌非常反感，所以，在書寫裡表現自然如此。³⁷

從這裏我們可以看出，舞鶴對性的書寫所採取的堅定態度，並且可以得知舞鶴是透過毫無禁忌的性書寫追求真實和人的一種存在狀態的。柯慶明指出，「在現代小說發展的初期，婚姻以外的『性』或者『性』的描寫自然都是『禁忌』」，它不是採用省略或者間接暗示的方式描寫，就是和「罪惡感」「墮落」甚至「醜陋」的現象連接。然而「禁忌」到了八十年代初，隨著白先勇的《孽子》、王禎和的《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》等作品的出現，「反而轉成為一種『成長』的象徵」。³⁸舞鶴的性敘述可視為這些現代派作家脈絡的延伸，但其敘述方式隨著現代社會對性議題的接受尺度更加大膽而更加前衛了。

大江健三郎在他的第一本小說集《死者的傲氣》（1958）後記中寫道：「我主要是一九

³⁵（日）松原新一：〈大江健三郎における「性」と「政治」〉，《國文學解釋と觀賞》7月号（東京：至文堂，1971），頁15。

³⁶（日）奧野健男：〈大江健三郎文学における性〉，《大江健三郎全作品3》附錄NO.4（東京：新潮社，1966），頁16。

³⁷林麗如：〈附錄：舞鶴專訪（一）〉，同註2，頁246。文中黑體為引者所加。

³⁸參見柯慶明：〈臺灣現代小說序論〉，《臺灣現代文學的視野》（臺北：麥田出版，2006）。

五七年的下半期寫下這些作品的。我有一貫的主題，就是思考人活在監禁、封閉的圍牆裡的狀態」。³⁹大江是在薩特的存在主義影響下書寫，而舞鶴是以在淡水的親身經驗為題材，敘述了某種監禁狀態下的邊緣人物，而且他們的主人公都是處於最底層的、困境中的知識分子。兩位作家的這些文學特色不謀而合，我們可以就此看到大江與舞鶴在早期創作階段中文學指向上的相似性。

五、回歸母胎以及其鄉土

為了讓母親得以復活，「我」帶著對母親的巨大愛欲去了妓院。「我」將妓女柚阿子看成是母親的替身，企圖挽回母親在大地中喪失已久的血肉。「我整個身心關注融化在指掌間的肉」，「我」如此迷戀女人的肉體，「我」對肉體的執著讓柚阿子感覺到「少有人真心迷戀自己身上的肉」。但「我」竟然「感覺不到娘的胸椎」，於是「我躲到她蓬草的恥毛間，悄悄將娘的金牙含在唇齒，埋纏大腿內底撕咬，腿窪間蒸騰開一種廢水沼澤般的殺氣」。⁴⁰到這一階段，人間社會中最強烈而又最普遍的近親性交禁忌終於被舞鶴完全打破。⁴¹「我」後來發現，在妓女的大腿間嗅到的那「廢水沼澤般的殺氣」，其實就是拾骨師傅在他燒窯中焚燒母親遺骨時的腥焦味。「沼澤」隱喻的是母親的陰部，暗示著沒有底的黑暗以及生命的起源。

後來柚阿子和「我」進行了以下頗有象徵意味的對話：

她說她從未有過兒子——今天她感覺我就是她無緣來出世的兒子。

我說我要從臍孔入去，

她說只要能夠就讓你入去。你入去就永遠不會出來了。你不會再來。不過不要

³⁹ 大江健三郎：〈死者の奢り〉，同註30，頁302。

⁴⁰ 舞鶴：〈拾骨〉，同註3，頁120。

⁴¹ 〈拾骨〉之前觸及到近親性慾的臺灣文學文本，據我所知，有王禎和：〈鬼・北風・人〉，《現代文學》第7期（1961），是用內心獨白的方式，揭露弟弟貴福對姐姐的愛情。在日本近代文學中，以近親性慾為主體的小說不勝枚舉。主要作品有，（日）國木田獨步：〈運命論者〉（1903）、（日）島崎藤村：《新生》（1919）、（日）夢野久作：〈瓶詰地獄〉（1928）、（日）三島由紀夫：《熱帶樹》（1960）以及《音樂》（1965）、（日）吉行淳之介：〈出口〉（1962）、（日）倉橋由美子：《聖少女》（1965）、（日）野坂昭如：〈骨餓身峠死人葛〉（1969）、（日）曾根綾子：《この世の悲しみに》（1986）、（日）宮本輝：《焚火の終わり》（1997）等。其中三島的《音樂》展示了近親慾望和回歸母胎慾望。參見（日）原田武：《インセスト幻想—人類最後のタブー—》，同註32。

緊你入去永遠不會出來了。⁴²

妓院的敘述到此結束。在這樣的脈絡之下「我」說到「臍孔」，就容易聯想起連接在母體和胚胎之間的臍帶。就在此時，「我」的情慾轉化為透過臍帶回歸母胎的最原始慾望了。回歸母胎的這種原始慾望，在舞鶴的作品中以不同的敘述方式多次出現。〈悲傷〉中退役傘兵「你」也對母親有了強烈的性衝動，「你」竟然拿著甘蔗棒子直直刺向娘的腹部，事情失敗之後，「當夜，你躲在甘蔗田裏，就著風動蔗桿的韻律玩弄你的鳥：——那甘蔗棒子是要把娘逼到內間木床上去的，不然就在祖堂的水泥地上也可以，**你要進入、回到娘的子宮，永遠不再出來。**」。⁴³〈悲傷〉中「你」的這一慾望，和〈拾骨〉中「我」都擁有完全一致的回歸母胎的願望。

這些小說敘述的比較證明，在舞鶴的文本中，對母親的情慾和回歸母胎願望是有內在聯繫的，這兩種慾望往往會被聯繫起來出現在同一個敘述中。根據羅莉·拉遜（Laure Razon）的相關研究，「如果所謂的近親性交慾望確實存在的話，**那它是以回歸母胎的形式出現的**」。⁴⁴拉遜的這句話，直截了當而且很巧妙地詮釋了近親性交慾望和回歸母胎慾望之間的因果關係。如上所述，舞鶴文本中的母親書寫確實有這一傾向。因而筆者認為可以做出如下結論：〈拾骨〉中的「我」以及作家舞鶴戀母情結的源頭，來自於回歸母胎的強烈慾望。

那麼，回歸母胎這一慾望在舞鶴的文本中還帶有哪些象徵意味和內涵？我們在此再回顧一下「我」撫摸母親骷髏的那一場面。「我」的手指突然失去觸覺陷入了一個黑暗空間，那是「恍惚無止盡的，洞空」。既然得知「我」回歸母胎的慾望強烈，那麼就應該對那洞空重新做出另一種定義。在我看來，那洞空與母胎相連接，廣義地來講，也可以理解為那空洞象徵的是圍繞母胎的生死循環。

在「娘的血肉遺留在剛剛被廢棄的墓坑，墓園裏的草木枝葉都溶有娘的血肉養分」這一敘述中，還能找得到另外一個母親形象。母親血肉遺留在大地的這一看法，使得母親昇華為接近於鄉土的存在。母親血肉回歸大地，鄉土就成為「我」之母親。

直到最後在這妓院裡的敘述，拾骨者「我」的戀母情結與近親性慾，終於到了盡頭。因為母胎是肉體和精神的一切，以及所有慾望的最原始的源頭。於是「我」的這些慾望只能用回歸母胎的形式得到發洩消散。

「我」、作家的戀母情結和近親性慾相連接，其圍繞母親的情慾書寫，逐漸歸結於母胎內部及與母胎同化的鄉土內部。這樣看來，〈拾骨〉的死者與母親意象，就是一直纏繞在

⁴² 舞鶴：〈拾骨〉，同註3，頁120。文中黑體為引者所加，段落為引者所調整。

⁴³ 舞鶴：〈悲傷〉，同註3，頁34。文中黑體為引者所加。

⁴⁴ （日）原田武：《インセスト幻想—人類最後のタブー—》，同註32，頁143。文中黑體為引者所加。

作家心底的近親性慾所引發的強烈母胎回歸願望，也可以視為回歸鄉土的慾望吧。舞鶴的回歸母胎以及「愛戀／慾望」——這樣的鄉土表達方式與他的鄉愁緊密掛勾，對已失去的母體的渴望引發了他少年時代的懷舊和鄉愁，作家自承「〈拾骨〉是喪母十九年後立的紀念碑」，⁴⁵他以這種死者書寫方式抒發心底的創傷，使〈拾骨〉成為生命歷程中的一次通過儀式（Initiation）。舞鶴的死者書寫擴大了六十年代以來現代派與鄉土文學所開發的內心世界領域，進而為潛伏在人物內心深層的母親意象與禁忌慾望開闢了新的文學視野。

⁴⁵ 王德威：〈原鄉人裏的異鄉人——重讀舞鶴的《悲傷》〉，同註4，頁8。

引用書目

一、近人論著

王禎和：〈鬼・北風・人〉，《現代文學》第7期，1961年。

王德威編選・導讀：《臺灣：從文學看歷史》，臺北：麥田出版，2009年。

林麗如：《歷史與記憶——舞鶴小說研究》，臺北：大安出版社，2008年。

柯慶明：《臺灣現代文學的視野》，臺北：麥田出版，2006年。

陳芳明：《臺灣新文學史》，臺北：聯經出版，2011年。

陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著：《臺灣小說史論》，臺北：麥田出版，2007年。

舞鶴：《餘生》，臺北：麥田出版，2000年。

——：《悲傷》，臺北：麥田出版，2001年。

（日）オットー・ランク著，前野光弘譯：《文学作品と伝説における近親相姦モチーフ》，東京：中央大学出版部，2006年。

（日）三島由紀夫：《三島由紀夫》日本文學全集38，東京：河出書房，1968年。

（日）大江健三郎：《死者の奢り》，東京：文藝春秋社，1958年。

——、すばる編集部編：《大江健三郎・再発見》，東京：集英社，2001年。

（日）井上隆史：《三島由紀夫虚無の光と闇》，東京：試論社，2006年。

（日）白井浩司：〈解説〉，カミュ著，窪田啓作譯：《異邦人》，東京：新潮文庫，1985年。

（日）松原新一：〈大江健三郎における「性」と「政治」〉，收入《國文學解釋と観賞》7月号，東京：至文堂，1971年。

（日）原田武：《インセスト幻想—人類最後のタブー—》，京都：人文書院，2001年。

（日）高島正明：〈カミュの生涯と作品（I）〉，《カミュI》，東京：新潮社，1968年。

（日）奥野健男：〈大江健三郎文学における性〉，收入《大江健三郎全作品3》附録NO.4，東京：新潮社，1966年。

（日）黒古一夫：《作家はこのようにして生まれ、大きくなった——大江健三郎伝説》，東京：河出書房新社，2003年。

A Comparison of Images of the Dead in Wuhe's "Bone Collecting" and Kenzaburo Oe's "Lavish Are the Dead"

Ogasawara Jun^{*}

Abstract

A representative work of nativist modernism, Wuhe's "Bone Collecting" deals with universal ethical issues of life, death and sex. These basic existential issues crystallize around the "mother" figure and the "I" narrator. This story takes "pure literature" to a new level. Wuhe makes use of recurrent images and symbols of sex and mortality, but what kind of realm has he entered and what does he wish to express? And where are the boundaries between life and death, flesh and spirit? One can compare Wuhe's unorthodox "death writing" to Kenzaburo Oe's. In the 1950s Kenzaburo Oe made repeated attempts at an alienating aesthetics of death in his writing, the most conspicuous example being his short story "Lavish Are the Dead." We can ask the same kinds of questions of it. This, then, is the problematic of this article, which endeavors to reread the imagery, both maternal and morbid, in "Bone Collecting" from a Japanese-Taiwanese comparative literary perspective.

Keywords: Wuhe, Ōe Kenzaburō, death writing, returning to the womb, existentialism

^{*} Post-Doctoral Fellow, Graduate School of Humanities, Kobe University, Japan.