

一種關於死亡的生存美學 ——邱妙津《蒙馬特遺書》的 愛欲與書寫

朱芳玲*

【提要】

本文解讀印刻版《蒙馬特遺書》，對照小說與邱妙津日記的差異，論述邱妙津「藝術家」的形象如何透過書寫呈現出來？「死亡」作為藝術實踐的終點，如何以一種風格化的形式，與邱妙津的愛欲、書寫與生命聯結一起，從而形塑出邱妙津生存美學？邱妙津小說的「死亡美學」所展現的又是何種獨特的「生存美學」風貌？

《蒙馬特遺書》中，Zoe 建構自我成為藝術家的方式，是透過「客觀」的書寫／死亡獻祭於祭，以「體驗性的愛」回到愛欲的核心位置，形塑自我成為一個愛／美的「純粹」藝術家主體。當邱妙津以肉身的死亡來實踐那「體驗性的愛」時，藝術的永恆性於焉誕生，「死亡」至此成為一種風格化的形式，與邱妙津的生存聯結一起。愛，是一種體驗，唯有「體驗性的愛」才能貫穿一生，也唯有「體驗性的死亡」才能實踐那愛，邱妙津終以「體驗性的愛／死亡」完成藝術的美與純潔性。死亡，對藝術家邱妙津來說，不僅是她熱愛生命的表現，也是真實生命美學藝術品的製作完成。邱妙津小說的「死亡美學」，因此展現出一種獨特的「生存美學」風貌，從而確立了其人、其作在台灣同志文學史獨特的意義與價值。

關鍵詞：邱妙津 蒙馬特遺書 生存美學 同志文學 死亡

* 長庚科技大學通識教育中心副教授

一、前言

1995年6月，邱妙津在巴黎自殺身亡；10月，《鱷魚手記》獲時報文學獎推薦獎。小說得獎加上作者已死，使在邱妙津死前一年出版、卻未被注意的《鱷魚手記》更加轟動且熱銷，「鱷魚」成了女同性戀社團的名號^①，邱妙津本人更在1997年被票選為女同志夢中情人榜首，主角「拉子」成為女同志的認同和代稱^②。邱妙津自殺前委由好友賴香吟代為處理書籍文字，這一年（1995）9月，賴香吟首先整理邱妙津留下的手稿、書信和日記，出版短篇《寂寞的群眾》；隔年（1996）再出版長篇《蒙馬特遺書》。閱讀邱妙津留下的《鱷魚手記》與《蒙馬特遺書》，死亡訊息一直如影隨形：前者末了鱷魚留下「遺言」後自焚；後者主角 Zoe 最後因女友「絮」的背叛而留下「遺書」自殺。從「遺言」到「遺書」，邱妙津小說都以「死亡」銘刻書寫者不容於世的愛欲與生命，這使小說展現了獨特的邱式死亡美學風貌。

關於邱妙津小說「死亡」的象徵與現實作者自殺的關聯性，一直是詮釋邱妙津小說難以迴避的問題。《蒙馬特遺書》裡 Zoe 因女友絮的背叛而透過書寫預告死亡；現實生活中，書寫者邱妙津也在小說完成後不久自殺身亡。小說主角死亡與作者自殺的高度重疊性，致《蒙馬特遺書》之為邱妙津「遺書」的說法自成其理，例如王德威就認為：「因為同性愛情的挫折，邱的激情和憤怒百難排解，付諸文字後她自殺而死。作品的結束也意味著生命的結束」^③，「肉身華麗的自毀、書寫的絕望演出：創作與生命間的致命結合，以此為最。」^④不過王浩威對此說有不同看法，他質疑「（虛構）小說是否可以當作事實自身，這份《遺書》是否真的可以化約為作者自身的告別？」^⑤其他說法如周芬伶

① 紀大偉稱《鱷魚手記》「原本銷路平淡」，是因為作者死亡才開始二刷，是「敗部復活的文本」。紀大偉，〈發現鱷魚——建構台灣女同性戀論述〉，收於《晚安巴比倫——網路世代的性慾、異議與政治閱讀》（台北：探索文化，1998年），頁140-141。

② 魚玄阿璣、鄭美里，〈幸福正在逼近——建立台灣同性戀社會史的初步嘗試〉，收於《女兒圈——台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》（台北：女書文化事業，1998年），頁218。

③ 王德威，〈夜半無人私語時——世紀末的私小說〉，收於《眾聲喧嘩以後》（台北：麥田出版社，2001年），頁377。

④ 王德威，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉，收於駱以軍，《遺悲懷》（台北：麥田出版社，2002年），頁24。

⑤ 王浩威，〈死亡的閱讀〉，《聯合報》第四十三版，1996年7月8日。

認為邱妙津「死意甚堅」，《蒙馬特遺書》和大量的日記與書信的書寫「更加用力把她推入死亡」，作者的死亡乃為完成其生命藝術，「殉道」意義甚於「殉情」^⑥；東年與劉亮雅分別以自傳體小說和小說看待這本邱妙津遺作^⑦。從「遺言」、「遺書」到「自傳體小說」或「小說」創作，面對從大學開始寫作即已強調「寫作已經和我的生命互相運作」的邱妙津^⑧，研究者在解讀其作品時，難免受到「死亡」此一事件本身的影響，就如紀大偉言，頒獎給《鱷魚手記》的人間副刊評審施叔青念念不忘作者之死，讀者也不得不讓邱妙津的死亡介入閱讀經驗^⑨。由此可知，王浩威所謂：「小說之外作者自殺事件本身，已經困惑地糾纏了文本之中不斷浮現的死亡本能了」一說，的確存在^⑩。不過，「死亡」對小說讀者、研究者所產生的閱讀「干擾」，以及「死亡」之於邱妙津書寫與生命的意義，隨著印刻再版《蒙馬特遺書》和《邱妙津日記》兩冊的出版，出現再釐清的契機。

1995年聯合文學版《蒙馬特遺書》出版時，劉亮雅曾對小說以書信體裁為之，卻缺乏收件人的書寫形式提出如下看法：「敘述者構築自閉的語言世界，將戀人客體化，不讓其擁有對等的發聲權或決定權。……而絮從未現身、絕少發言，……它完全採書信體，書信時間亦不照時間先後次序，現在、過去與未來（敘述者所渴望的復合）交混，……更顯出一個已自我認同但負面性格的T仍需面對自己與失戀問題。」^⑪劉文從性別與權力的角度觀察書信形式中絮的失聲暴露了權力操控與暴力問題，而書信次序的混亂更與其同志情感與認同挫折有關。不過後繼研究者卻從「私小說」的言說權力對作品性質提出不同意見，認為劉文所謂「自閉的語言世界」，其實正是私小說的內涵，且該書也並非全無對話的空間，其中也存在了在私領域中與絮對話的可能形式^⑫。特別

⑥ 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，《印刻文學生活誌》第1卷第10期（2005年6月），頁89。

⑦ 東年，〈孤獨的探索〉，《聯合文學》第14卷第6期（1998年3月），頁152-155。劉亮雅，〈九〇年代台灣女同性戀小說——以邱妙津、陳雪、洪凌為例〉，《中外文學》第26卷第2期，頁115-129。

⑧ 徐開塵，〈一再得獎 肯定了方向 邱妙津 筆尖堅定得很〉，《民生報》第十四版，1990年11月6日。

⑨ 紀大偉，〈發現鱷魚——建構台灣女同性戀論述〉，頁141。

⑩ 王浩威，〈書寫、死亡、性倒錯——從邱妙津《蒙馬特遺書》說起〉，《聯合文學》第13卷第4期（1997年2月），頁70。

⑪ 劉亮雅，〈愛欲、性別與書寫：邱妙津的女同性戀小說〉，《中外文學》第26卷第3期（1997年8月），頁24-26。

⑫ 陳國偉，〈刨刀與百合——台灣當代私小說言說權力的展演〉，《淡江大學第六屆文學與文化學術研討會——話語、言說、論述論文集》（台北：淡江大學中國文學系，2002年），頁2。

的是曾秀萍分析了書信缺空的幾種可能性，總結《蒙馬特遺書》雖以「遺書」為名，但卻是不折不扣的「情書」¹³。

以上對《蒙馬特遺書》的諸多質疑，在十一年後（2006），隨著印刻再版該書，將留白的〈第十五書〉與〈第十九書〉補上¹⁴；以及2007年邱妙津大學與留法時期日記《邱妙津日記 1989-1991》、《邱妙津日記 1991-1995》二冊（以下簡稱《日記》）出版，得到初步的解答。印刻版《蒙馬特遺書》所補足的這兩書，內容是絮寫給 Zoe 的書信，邱妙津很多作品都可以在《日記》裡找到雛型¹⁵；而《日記》的出版，則讓小說人物與情節得以與現實相印證。然而，更值得讀者注意的，則是小說中深情的邱妙津形象，與《日記》所呈現的現實邱妙津的情感生活，顯然有相當程度的落差¹⁶；再對照《日記》所流露的邱妙津以身為一個專業的藝術家自許、並其中不斷出現的她對創作進行深思與自我要求的訊息，這讓我們不得不重新思考以下問題，即：邱妙津書寫所關切的，或許不在世人所聚焦的同志認同或情感，而是一個藝術生命形塑的問題，即：如何形塑自我成為一個藝術家¹⁷？這從她在《鱷魚手記》寫作期間的1989年7月8日的日記所寫：「我這一生一定要用來完成一件非我不可完成的事，那就是文字創作」，以及《蒙馬特遺書》所說：「我所真正要完成的是去成為一個偉大的藝術家」可以清楚看出。準此，從「如何成為一個偉大的藝術家」之問題來看，本文關切的是：此「藝術家」的形象如何透過書寫呈現出來？「死亡」作為藝術實踐的終點，如何以一種風格化的形式，與邱妙津的生命聯結一起，從而形塑出邱妙津的生命／生存美學？又，邱妙津小說的「死

¹³ 曾秀萍，〈生死往覆，以愛封緘——論《蒙馬特遺書》中書信、日記的書寫特質與意義〉，《中文研究學報》第3期（2000年6月），頁193-197。

¹⁴ 據祈立峰向出版社查證，第十五、十九書原來雜於未公開的信函與日記之中，可能是賴香吟整理日記時發現。祈立峰，〈邱妙津密碼：對印刻版《蒙馬特遺書》中〈第十五書〉、〈第十九書〉的探析〉，《中國現代文學》第13期（2008年6月），頁208。

¹⁵ 賴香吟，〈序——那樣的荒涼是更需要強悍的〉，收於《邱妙津日記 1989-1991》（台北：印刻出版社，2007年），頁8。我們不可忽略日記未必是真實的，也有可能是邱妙津的創作，但日記的真實性應是遠勝於小說創作。

¹⁶ 2007年《邱妙津日記》二冊出版後，傅紀綱將邱妙津兩部長篇小說的人物與情節與《日記》相比對，結果顯示邱妙津是拿自己自傳改寫成《鱷魚手記》，把與L的戀情轉化為女同志認同的困境。然《鱷魚手記》的主角拉子只為水伶一人痛苦的時候，作者邱妙津卻周旋在C、L、K、F四個女人之間。此外，《蒙馬特遺書》中以激烈情緒書寫Zoe與絮的戀情，但《日記》中記載與絮背景相當類似的X的部分卻相當少，且與小說內容無關。傅紀綱，〈後現代視野下的邱妙津——以《邱妙津日記》為中心的擬象研究〉（台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010年9月），頁40-62。

¹⁷ 傅紀綱在其碩士論文中頗有見地地點出邱妙津小說所不斷辯證的，就是她想培養一個藝術家的人格，可惜傅文並未就邱妙津文本有進一步的論證。同上註，頁11。

亡美學」所展現的又是何種獨特的「生存美學」風貌？

綜上所述，本文以〈一種關於死亡的生存美學 —— 邱妙津《蒙馬特遺書》的愛欲與書寫〉為題，將以印刻版邱妙津《蒙馬特遺書》為研究客體，參照兩冊《邱妙津日記》，以「死亡美學」與「生存美學」的辯證，論述邱妙津小說之「死亡美學」如何與其愛欲、書寫與生命聯繫一起，形成獨特的邱妙津「生存美學」風貌，從而確立其在台灣同志文學史的意義與價值。

二、遺書或情書之外：我所真正要完成的 是去成為一個偉大的藝術家

印刻版《蒙馬特遺書》（以下簡稱《蒙》書）由二十書（或可說是二十一書，其中〈第十七書〉出現兩次）與首尾兩篇「見證」組成，其中第一個〈第十七書〉與〈第五書〉的排列未按次序，其他各書或用書信、或用日記書寫，間或穿插邱妙津個人回憶或對藝術作品的想法和生活瑣事的記錄，可歸入手記。寫作時間方面，首、尾兩篇〈見證〉未載明時間，〈第一書〉寫作時間是1995年4月27日，〈第二十書〉結束日期是1995年6月17日。首篇〈見證〉沒有標註書寫對象，但由內容可知是Zoe給小詠的信件。〈第一書〉提到Zoe因她與絮所養的寵物兔（兔兔）死亡，故決定寫信給絮¹⁸，而這正是本書的寫作動機：

下定決心，不要任兔兔就這麼白死，要賦予牠的死以意義，否則我走不過牠的死亡，我接受不了，沒辦法繼續生活下去。我告訴自己，或是為牠寫一本書，並且不再繼續對妳訴說，將愛就此緘封起來；或是為牠再繼續愛你，無條件愛你，為你再寫一套和那年年底完全對稱的奔放書信，炙熱的愛之文字。¹⁹

書信，本身就是一種展示方式 —— 自我展示或向他人展示。寫信人將自己的情況告

¹⁸ 《蒙馬特遺書》〈第一書〉寫明兔兔死亡於1995年4月26日午夜12點，對照邱妙津1995年4月27日的日記：「兔兔兩、三個小時前死了，對我打擊太大，我沒辦法開始解脫，只能明天開始寫我的第二個長篇〈兔兔遺書〉。」可見兔兔之死真有其事，且《蒙馬特遺書》原名《兔兔遺書》，只是小說與日記關於兔兔的死亡時間略有差異。

¹⁹ 邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：印刻出版社，2009年），頁14-15。本論文所引《蒙馬特遺書》文本，皆出自此書，文中再有引用，於引文末標頁碼，不另註。

訴收信人，將自己置於收信人的凝視之下，在書寫的那一刻，收信人的凝視投射至寫信人的內心深處，從而讓寫信人達到一種自我反省（內省）的效果²⁰。從這個角度來看，不管有沒有收信人，寫信人（Zoe）所要達到的自我凝視／自我展示／自我反省的功能，在寫信那一刻已經達成，這就是為什麼〈第五書〉Zoe 會寫著：「找到誤以為寄失的第五個信封了，就把第十書的內容裝進這第五書的信封吧。」（頁 97）可見〈第十書〉的內容，一在〈第五書〉，一在〈第十書〉，原本一書的內容可拆開分置兩封，顯示各書內容間並沒有直接的關係，這呼應了《蒙》書扉頁所寫：「若此書有機會出版，讀到此書的人可由任何一書讀起。它們之間沒有必然的連貫性，除了書寫時間的連貫之外」，而這也是為什麼 Zoe 會說：「若說這是一本軼散了全部情節的無字天書，那也是對的」（頁 181），因為情節不重要，內容／信封錯置也不重要，重要的是寫信的當下所欲達成的自我展示／改變／建構的功能：

我不知道要如何改變，我想要變成另外一個人，這就是全部我所能對自己好的方式了。我知道我得變換一種身分，變換一個名字活著，我得哭泣，我得改變一種人生活著。（頁 12）

書信作為一種自我展示或向他人展示的工具，將寫信人邱妙津與收信人的話語加以同化和轉化（主體化），寫信／書寫的過程，因此是邱妙津主體化自我的過程²¹，它所要召喚的，並非永恆理想的愛情²²，而是邱妙津的「自我影像」：

在我心靈深處召喚我的不是愛情，是某些我一直想要得到的東西，某些我一直想得到的東西，一直就該屬於我的東西，一個我一直就該去的位置，那是我的「自我影像」。²³

而這「自我影像」必得透過「自我書寫」方能完成：

我要把我的這一生奉獻給文學。這樣的獻身是我在早期時代即已種下的人生

²⁰ 傅柯，〈自我書寫〉，收於汪民安主編，《傅柯讀本》（北京：北京大學出版社，2010年），頁 341-348。

²¹ 傅柯：「作為一種訓練，書信致力於將真實話語，以及這種話語同化和轉化，作為『個人資產』進行主體化，同時，它也構成了靈魂的客體化。」同上註，頁 344。

²² Zoe：「我已不再願望一個永恆理想的愛情了，不是我不再相信，而是我一生能有的兩次永恆理想的愛情都已謝去，……一次是因為我還太年幼而錯過，另一次則是由於我過於老熟而早謝了。……剩下的是面對這兩次殘廢愛情意義的責任，因我還活著……」。見邱妙津，《蒙馬特遺書》，頁 12。

²³ 邱妙津 1993 年 11 月 17 日日記。見邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》（台北：印刻出版社，2007 年），頁 135。

渴望。關於文學的感情到底是什麼呢？它幾乎是最貼近我人生的真實，也建造了我主要的世界觀，我想把自己投進去參與這個世界，成為創造這個世界的一員。……完成一個「精神構圖」的作品時，那份完成感，或等待那份完成感，在完成的剎那就是我活著最顛峰的一刻。……在我臨死之前我還是會惦記著要把那些最重要的、我經歷過的精神材料，以我最私人的方式表達出來，因為它們最接近我。²⁴

這是邱妙津對寫作的宣示，也是她寫作觀的表達。誠如《鬼的狂歡》對應邱妙津大學三年的生活，是她大學「四年生命材料燃燒後結出的舍利子」²⁵；或《鱷魚手記》是她就讀台大心理系時期的生活記錄，邱妙津的創作的確結合其真實人生，《蒙》書道地是邱妙津將其人生轉化為寫作素材後所完成的「精神構圖」作品，以是《蒙》書雖名為「遺書」，然它卻不折不扣是邱妙津藉自我書寫以完成自我建構的作品。再一步從印刻出版的「邱妙津辭世十週年紀念」專輯所刊載的《蒙馬特遺書》的創作構想來看²⁶，邱妙津創作《蒙》書前對小說欲處理的概念、主題、人物和參考事物等，都有清楚的構思，這顯示邱妙津的寫作態度相當嚴謹且具有清醒的創作意識，《蒙》書是她特別著意構思後所創作出來的作品，這是本文在解讀《蒙》書前首先肯定的前提。

邱妙津這種把自身當作藝術品創作的生命／書寫態度，從晚期傅柯生存美學觀點來看，就是一種生活／書寫態度的「轉向」與「回歸」，這是一種對待自身、他人以及世界的態度和觀看方式，它強調要將注意力由外轉向「內」，從外部、他人和世界轉向「自己」，關心自己以及自己與周遭的各種關係，同時也對自身進行一系列生活實踐來提升自身精神生命的風格與境界²⁷。這種「轉向」並「回歸」自身的態度與觀看方式，就是在與現實世界的互動過程中，將自己作為對象，進行自我修煉，把自身的存在變成一件藝術品 —— 一種新

²⁴ 邱妙津，〈自序（代序）〉，《寂寞的群眾》（台北：聯合文學出版社，1995年）。據呂文翠分析，這篇〈自述〉雖為1995年9月出版的《寂寞的群眾》的序文，但它完成於1991年，1995年《聯合文學》刊出時，邱妙津已自殺身亡，故此文為《寂寞的群眾》之序言，應是出版社的安排。也因寫作時間點的宣示，這篇〈自述〉可與《鬼的狂歡》的〈自序〉有內在關聯。呂文翠，〈遺書之後 —— 論邱妙津文本中的書寫、死亡與性別政治〉，《華夏學報》第37期（2003年5月），頁136。

²⁵ 邱妙津，〈自序 —— 抽象小說〉，《鬼的狂歡》（台北：聯合文學出版社，1991年），序頁1。

²⁶ 邱妙津，〈創作構想〉，《印刻文學生活誌》第22期（2005年6月），頁79。

²⁷ 傅柯著、余碧平譯，《主體解釋學》（上海：上海人民出版社，2006年），頁12。

的、自我創造的「主體」。這種「主體」是個人選擇的生活方式，目的是希望過一種美的生活，同時將這種美好的生存記憶留給他人，以展現一種獨特的生命／生存美學²⁸。本文認為，邱妙津這種把自身視為一件藝術品加以創造的方式，明顯表現出這樣一種「轉向」與「回歸」自身的生命／書寫態度，它形成一種獨特的寫作風格與氣質，確立了邱妙津在台灣女同志文學史的歷史意義與價值，而此風格與氣質可以用《蒙》書中 Zoe 所說的一句話加以概括：「我所真正要完成的是去成為一個偉大的藝術家」（頁 49）。

確立《蒙》書乃藝術家邱妙津生存美學的展現，接下來的問題是：邱妙津如何把自身存在變成一件藝術品加以創造，使自己的生命變成具有審美價值及風格的作品，以風格化的方式展示獨特的生存美學？

三、書寫，作為一種自我技藝： 「自我書寫」以「自我建構」

傅柯認為要形塑「自我」成為一個「主體」，必須運用「自我技藝」²⁹。這種「自我技藝」就是讓個人透過自己或他人的幫助，轉變自己的身體和心靈、思想、行為以及存在樣態，建立自我與自我、自我與他人的愉悅關係，使自己成為一個倫理主體（主體化）³⁰。在論及自我技藝時，傅柯非常注重書寫的意義——特別是自我書寫，視自我書寫是建構自我最主要的方式³¹。對一個以「藝術家」自我期許的邱妙津來說，「自我」是需要寫出來的東西，因此在邱妙津形塑自我為具審美價值與風格的藝術「主體」過程中，「書寫」是她建構自我最主要的「自我技藝」，其過程就呈現在《蒙》書中充滿憤恨、暴力與死亡的內容。

（一）回歸到正確的愛你的位置——建構自我的起點

雖然《蒙》書扉頁寫著：「讀到此書的人可由任何一書讀起。它們之間沒有必然的連貫性，除了書寫時間的連貫之外」，但對邱妙津來說，《蒙》書的

²⁸ 汪民安主編，《傅柯讀本》，頁 298。

²⁹ 本文此處採傅柯觀點，把「自我」和「主體」視為不同概念，「主體」是「自我」透過「自我技藝」的運用後被建構出來的結果。

³⁰ 汪民安主編，《傅柯讀本》，頁 241。

³¹ 同上註，頁 335-348。

寫作時間關係她建構自我的動機與目的。

本文前言提及，Zoe 最後因女友「絮」的背叛而自殺，但值得注意的是：《蒙》書的寫作，並非始於 Zoe 得知女友背叛的 3 月 13 日，而是在 Zoe 認為自己已「走過最深的試煉」的一個多月、寵物兔（兔兔）的死亡後。邱妙津在兔兔死後三個小時，在日記寫下：

兔兔兩、三個小時前死了，對我打擊太大，我沒辦法解脫，只能明天起開始寫我的第二個長篇〈兔兔遺書〉。……那麼深的恨是終究要發洩出來的，我從來沒那麼深地恨過一個人，如果這些不發洩出來，也是會一直傷害著我的生命。……我要回到我的內心創作，不再依靠任何人。不再依靠跟任何述說，雖然我明白這不是生存的好辦法，但是我必須改變……。³²

由此可知，寫作《蒙》書是邱妙津療治情傷的方式，這點也在《蒙》書中有清楚的表達：「我也明白，我並沒有辦法因為這些遠走、背叛而不愛你，你之於我還是一樣，不會有改變的。這是我要告訴你最重要的話，也是一個月來我所走過最深的試煉，我痛苦，可是我走過來了，我的愛還在，且更深邃，更內斂也將更奔放了。……也因如此，我才能繼續對你開放，給你寫這樣的信，你明白嗎？」（頁 16-17）而邱妙津除欲藉《蒙》書表明自我內在心跡，最主要的目的則是以書寫（寫信）建構自我：

從我給你的第一封信起，我就在提供你一份清晰的內在藍圖，我就在照亮你的內在座標，不是嗎？你的內在生命是與我所共生出來的，除非你要完全封閉它，完全閹割它，否則那部分除了我之外，沒有人能再滿足它，……你的靈和我的靈是完全均質、和諧的。……唯有這種發源性的靈魂歸屬（甚至是「孕育」）的關連，才是最可怕，最磨滅不掉的。……我只告訴你一個簡單的結論：「我們之間不要有 rupture —— 斷裂。（頁 25-26）

作為 Zoe 「唯一完全獻身的那個人」（頁 10），Zoe 寫給絮的每一封信，目的都在建構（孕育）一個與她的靈完全均質、和諧的戀人形象，而這戀人形象的建構，取決於 Zoe 是否能把已烙下「背叛」印記的絮之敗壞形象重新挽回過來。換言之，此建構自我能否成功，端賴 Zoe 能否成功排遣對絮背叛的憤恨並進一步「寬恕」她：「我

³² 邱妙津 1995 年 4 月 25 日日記。見邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》，頁 254。

想如今的書寫行爲是最後一場試著寬恕絮的努力，如果連這最後寬恕她的努力也失敗，我也不可能活在一個如此深恨她的軀體裡，我必將死，……這個『寬恕』的主題，關係著救我自己，也關係著救絮。」（頁 69-70）而 Zoe 要成功排遣對絮背叛的憤恨，就必須把已經「斷裂」的靈魂重新銜接到與絮的「關連性」裡，這是戀人形象／主體的建構能否成功的關鍵。

「絮」作為 Zoe 建構自我的投影，最初在《蒙》書裡，是以一個不忠的形象出場，在這個前提下，Zoe 遂將書寫的起點定位為「回歸」，以祈「回復到正確的愛你的位置」：

如今我所在努力的正是使你再來與我溝通，再來信任我，再來對我開放；我試圖打破你的封閉狀態。……我要讓你再能捕捉到那份被無條件包容的，來自 Zoe 的原始被愛的記憶，那是你生命潛意識霸道地要求著我的愛欲之需要，……在這個回歸上，一直沒辦法先要求你，只能是我回復到正確的愛你的位置，你才會悄悄地移位，回到比較正確的位置，如果我回復不了，我們就會注定彼此相互失去，……。（頁 34-35）

書寫的起點，是絮的背叛與不愛；書寫的目的，是重新回歸到愛欲對方的位置上；Zoe 對自己提出的書寫任務，則是運用書信與想像的能力以重新得回那個美好形象的絮，讓絮再成為「那個我見到她會跪下來吻她全身、欲望她全部的人」（頁 17）。具言之，如何成功建構一個被自己強烈欲求的絮之形象，是書寫的核心，在這前提下，我們必須先探究絮的背叛與不愛的原因為何。

（二）背叛與自毀 — 建構自我的難題

1. 狂暴與封閉之因：愛欲的不滿足

Zoe 與絮失去親密感的原因，源於 Zoe 愛欲的不滿足。1993 年 9 月，Zoe 來到巴黎念研究所後，學業、生活的不適應使她生病，而絮又不能體會 Zoe 的生活與絕望，適時給予撫慰，兩人之間的溝通開始出現問題，Zoe 開始責怪絮，而這「責怪」，起因於 Zoe 愛欲的不被滿足：

是因為我一直在怪你，這個「怪」是從我搬到巴黎之後開始的。……我需要你卻無法被滿足，你性格中的不自由、不獨立，對我熱情的不能了解，以及

不能承擔這激情的痛苦……這些都叫我怪你，我不滿足，深深地不滿足。去年三、四月這種種責怪嚴重爆發，使你開始對我封閉……可悲啊！之後每下愈況，我陷入「狂暴」的病態，你也陷入一場長期「精神封閉」的病態。（頁32）

缺乏性慾合法形式而導致愛情的失敗，一直是邱妙津小說書寫的主題。早在創作之初，邱妙津就已預告自身個人悲劇命運之源：「我可以預料到我這一生最大的悲哀是永遠沒有形式來與人結合」³³，這裡的「形式」，指的就是女同志所缺乏的男性的「陽具」。《鱷魚手記》裡，拉子就因自己身體「殘缺畸形」，「沒資格」愛人而離開水伶³⁴，這「沒資格」所指就是欠缺代表男性的「形式」——陽具。為此，在《鱷魚手記》裡，最核心問題就是究竟拉子能不能成功地把自已轉變成一個陽性的、合法地愛女人的「男人」³⁵？在劉亮雅的分析下，女同志這種痛苦是異性戀機制和傳統性別意識所致³⁶。殘缺的「形式」被轉化到「書寫」這個場域，邱妙津最後以「筆」這個隱喻的「陽具」，成爲一個「作家」，生命中不完整的陽體匱缺彷彿被補強成爲一個「男人」³⁷——成爲一個「完整的人」：

我不是一個完整的人，我沒有發育完全，就如同我恐懼我的「某些部分」，那「某些部分」一直被生命遮蔽住，像是歇斯底里麻痺掉一般。那殘破的人格，就是我一直想使他修補起來，完整起來的生命圖像。³⁸

身爲女同志，邱妙津一直認爲以自己是一個「不完整的人」，但來到巴黎後，德西達（Derrida）的解構主義和提倡陰性書寫的女性主義理論大師西蘇（Helene Cixous）在性／別上的啓蒙，顛覆了她以往對性／別的認知，西蘇的女性主義觀點，更是深深震撼了邱妙津³⁹，她才頓悟過去自己「全部的錯誤都在於我太急於想完全學習和

³³ 邱妙津，〈早期習作十則·老鱷魚〉，《印刻文學生活誌》第1卷第10期（2005年6月），頁55。

³⁴ 拉子：「我沒資格愛你。我在心中與這個『資格』掙扎，無能將『怪物』的自我體驗從心的肉上拔開，這種怪物體驗又猶如鹽巴般地灑在『沒資格』的傷口。」邱妙津，《鱷魚手記》（台北，印刻出版社，2006年），頁118。

³⁵ 洪凌，〈蕾絲與鞭子的交歡——從當代台灣小說詮釋女同性戀的慾望流動〉，收於林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》（台北：時報文化，2007年），頁99。

³⁶ 劉亮雅，〈愛欲、性別與書寫：邱妙津的女同性戀小說〉，頁12-14。

³⁷ 劉淑貞，〈肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻爲考察對象〉（政治大學中文研究所碩士論文，2007年6月），頁110。

³⁸ 1995年3月14日日記。邱妙津，《邱妙津日記1991-1995》，頁153。

³⁹ 1995年2月6日日記。同上註，頁213。

作為一個男人」⁴⁰。從此，過去小說所自喻的半人半馬、非男非女的怪物已不復見⁴¹，邱妙津克服了性愛上的自卑感與醜惡感，「性」與「藝術」成爲一體的兩面⁴²，這種轉變可以從邱妙津日記所摘錄的閱讀筆記內容明顯看出。

然而，克服女同志在性愛「形式」上的心結，邱妙津並未就此享受愛情的愉悅。在巴黎，絮在「性愛」一事上強烈抗拒著 Zoe，這讓她非常痛苦（頁 102）。絮的愛欲後來分裂爲愛與恨的二重對立，愛的方面是她在生活上繼續給予 Zoe 關懷與照料，但在精神上卻對她表現出冷漠、封閉與拒絕。此時 Zoe 明顯感受到她在絮的愛欲核心裡並不被愛，這「不被滿足的愛欲」轉化爲更強烈的愛欲，而絮潛藏的敵意也開始外轉爲傷害 Zoe 的行爲，自私、不忠、分離的訊息開始在兩人之間蔓延（頁 101-102）。

2. 社會制度／他者系統：世俗／非世俗生活

除了愛欲的不被滿足，Zoe 的痛苦也來自社會制度／他者系統帶給女同志的壓力。《蒙》書首篇〈見證〉裡，Zoe 用「婚姻」來形容她與絮三年的愛情生活，但現實生活裡，作爲一對同志伴侶，「約束」並非來自一紙婚約，而是彼此之間堅貞的愛情與自律。正如張娟芬所言：「同性戀者是沒有位置的，必須隱身在合乎於社會道德體制的表面身份裡。」⁴³在〈第三書〉裡，Zoe 提到絮來到法國後，兩人曾過了半年的「世俗生活」，彼此以兔兔的「爸爸媽媽」自居。表面上 Zoe 非常肯定自己可以同時過好「世俗生活」和「非世俗生活」，但事實上她內心卻非常鄙視「世俗生活」，因那意味著必須向社會的本質靠攏，守著一種被動、倫理道德的「忠誠」。在 Zoe 想法裡，配偶在婚姻關係裡的「忠誠」，除了與外圍世界的關連外，彼此之間的關連是既淺且少，那樣的「忠誠」與「世俗生活」毫無意義，她並不渴望如此貧瘠的生活與靈魂。

世俗生活的崩潰最後以絮的離去來完成，留下來並繼續等待的是 Zoe。Zoe 在絮背叛時，仍驕傲地宣告自己「已不再需要透過你來給予我資料」（頁 26），她開始獨自想像絮的形象，在絮背叛前那美好的影像中掙扎，對絮曾給過的愛而痛苦，卻又爲她的離去感到悲傷，因她曾經那樣深深地愛過絮。

⁴⁰ 1994 年 3 月 31 日日記。《邱妙津日記 1991-1995》，頁 163。

⁴¹ 1994 年 10 月 31 日日記。同上註，頁 193。

⁴² 1994 年 8 月 23 日日記。同上註，頁 184。

⁴³ 張娟芬，《姊妹「戲」牆》（台北：聯合文學出版社，1998 年），頁 179。

3. 背叛／罪：被「玷污」的「純潔性」

Zoe 的痛苦也來自於絮在戀情受阻時所表現出來的怯懦態度。〈第九書〉或可稱是全書語氣最激昂的一書，它道出了絮的「接受性」到達極致時所表現出來的「懦弱」性格如何導致 Zoe 生命的崩解。

當絮受不了 Zoe 暴力的對待回到台灣後，絮的家人開始介入並攔阻兩人交往，但最讓 Zoe 傷心的，不是絮家人對她「醜陋的對待」，而是絮袖手旁觀，與家人聯手，心照不宣地達成這樁「封殺」Zoe 的默契，事後並佯裝無知與無辜，這讓 Zoe 倍感屈辱與受傷，內心產生極大的怨恨與自毀欲望（頁 50-51）。《蒙》書中，Zoe 用「玷污」此一強烈字眼指責絮對她的「純潔性」所造成的傷害，是如何在她內心烙下巨大的「景觀」。她以電影《霧中風景》中被拖進卡車強暴的小女孩，從昏迷中醒來後開始賣淫——並非真正覺得自己不純潔，只是哀傷——來形容自己的「純潔」被強暴、被玷污的痛苦。傷害的高潮來自絮的怯懦與缺乏擔當（頁 56），只是她最後卻把這諸般痛苦，歸因於「命運」的安排與「罪」之代價：

我說過不再怪你，但是我不能不「怪」命運對我做這樣的安排，……我只是傷心這種「安排」……傷心那年我毅然決然背負了「玷污」玄玄的天大罪惡，傷心這一切我所付出的代價，及玄玄所承受的身心痛楚，……每一個人只能也必然要為自己做過的事負責，而且，那負責是獨自在自己內心進行而無關乎他人的，這是我這次明白的。我要很釋然地說：從頭到尾，我確實為我之於你的愛付出了完完整整的代價，之於我背棄他人選擇愛你的犯罪負起了真正的責任。（頁 55-56）

關於「命運」與「罪」之關係，本雅明曾如此定義「命運」產生的邏輯：當人無法接受他的某些「經驗」，例如痛苦或死亡這類「不幸」的事情時，總想為「不幸」尋找根源，為自己在世界的行動和「不幸」間建立起因果關係的「判斷」，於是便認為自己一定是犯了某種「罪」。這樣，「命運」就產生了。這個過程由：不幸——推導出自己「罪」的判斷——從而產生「命運」觀念——被轉換為：自己有「罪」——被命運「審判」，並進行「懲罰」——「不幸」。通過這種轉換，人就為自己的「不幸」

建立起可以理解的因果關聯⁴⁴。由此看來，「命運」其實是人類「想像」出來的「法則」，人類以自己「想像」出來的「法則」判決自己有「罪」。從命運產生的過程來看，Zoe 對絮的背叛所付出的「代價」——靈與肉痛苦——是這樣思考的：自己有「罪」（背棄／玷污玄玄，選擇絮）—被命運「審判」，進行懲罰—被絮背棄／玷污（命運審判的結果）。至此，Zoe 陷入了一種自我「想像」出來的「罪」中，死亡的氣息環繞著她（頁 20）。

（三）書寫，作為一種獻祭 — 建構自我難題的超越

然而，深陷「想像」之「罪」的 Zoe 並未完全「認罪」：「我並沒有要『審判』你，或是給你定罪名。沒有誰可以給誰定罪名的」（頁 56），她還不想死，她還想「與我的命運決一死戰」（頁 35），而她與命運搏鬥的方式，就是「獻祭」。

1. 回到愛欲核心的位置：永恆

從〈第一書〉至〈第九書〉，Zoe 以書信娓娓道來導致她與絮戀情破滅的原因。告白，無非是為愛的「回歸」——回到正確的愛你的位置——做準備；剩下的，就是如何回到絮愛欲核心位置的問題了。

在這封陳明兩人愛欲糾結的〈第九書〉末尾，Zoe 引尤瑟娜（Marguerite Yourcenar）在《阿德里安回憶錄》裡寫希臘少年寵兒安提雨斯以殉身的方式完成他對羅馬皇帝阿德里安的永恆之愛，以及她本人將《阿》書獻給四十年的愛人，並將愛人骨灰鋪在她生前經常披戴的披肩裡，然後再包在一只她所喜愛的印第安編籃中入土，親手埋葬了她的伴侶，以另一種方式完成了她對佛立克的永恆之愛後，說：

絮，儘管你已拋棄了我，但我要和安提雨斯、尤瑟娜一樣美，我對生命太貪婪，唯有如此的美才是生命的桂冠，我就要這頂桂冠，我渴望和他們一樣美，儘管你不願接受我所獻給你的這頂桂冠，但我就是要如此建造自己為神像，建造自己的生命為殿堂，以我的方式去完足我永恆之愛的意義——那是獻祭於拋棄我的你啊！（頁 74）

⁴⁴ 本雅明，〈性格與命運〉，引自秦露，《文學形式與歷史救贖：論本雅明《德國哀悼劇的起源》》（北京：華夏出版社，2003年），頁 158-159。

原來，Zoe 重新回到絮的愛欲核心的位置的方式，就是「獻祭」。

何謂「獻祭」？巴塔耶把「獻祭」解釋為對世俗的物化世界的否定。巴塔耶認為世界的強大生產邏輯力量，使一切物品都刻上了它固有的功能性，物成為功能性鏈條的一個環節，附著了某種物自身之外的東西。也就是說，物被污染了，喪失了它的自我主權，離開了它的初始狀態，變成了一個異己物，這就是物的「異化」。獻祭，就是對物的異化狀態的矯正，它透過毀滅的方式，使物離開世俗世界，回歸到它起初所在的世界中。綜言之，獻祭中對祭物（牲）的殺戮，就是通過否定（物化）之否定（殺戮），讓祭物回到初始狀態，同時賦予它一層輝光 —— 獻祭總是莊嚴、慎重和奢華的⁴⁵。

回到一切傷害的源頭 —— 不被滿足的愛欲。在〈第九書〉裡，Zoe 引述馬庫色的話告白自我如何頓悟這「不被滿足」的愛慾之源：

讀到馬庫色（Herbert Marcuse）在《愛欲與文明》裡講的一句話：（愛欲所指的是性慾的量的擴張和質的提高。）我非常傷心……我的愛欲，之於一個具體對象的要求，似乎是不曾被滿足的。我突然這樣明白，且非常傷心，非常非常傷心……我竟是因我的「不被滿足」而被拋棄的。我並沒有錯。（頁 70）

在頓悟這「不被滿足」的愛慾之源後，她遂將絮的背叛歸因於自己的「咎由自取」：

然而一切都是咎由自取。我使她在 Clichy 不快樂，我不能忍受她在 Clichy 對我的不愛，因她隨時想拋棄我和兔兔離開 Clichy，我變成一隻狂怒之獸，最後陷入瘋狂狀態地傷害她……所以當我送她回台灣後不久，她就迅雷不及掩耳地背棄了獨自回到巴黎的我，立即投向他人，是咎由自取。（頁 65）

對罪的懺悔的最終目的，不是身份的確立，而是拒斥自我、與自我隔絕，它代表一種與過去身份的斷裂，同時展示一個身為罪人的狀態⁴⁶。準此，自我揭示的同時，也是自我的棄絕、自我的毀滅，更是（現在）新的自我／主體的誕生：

……我對我生命「愛欲」的要求遠遠超乎「滿足」與「被滿足」之上，我要的是生命中能有最終最深的愛欲 —— 是「永恆」。絮，「永恆」是什麼？「永

⁴⁵ 汪民安，《身體、空間與後現代性》（江蘇：江蘇人民出版社，2007年），頁 237-238。

⁴⁶ 汪民安，《傅柯讀本》，頁 262。

恆」是我們能超越時間空間的限制、生死的隔絕，在生命的互愛裡共同存在（或不存），這互愛不是封死在我們各自生命體裡的，而是我們彼此互相了解、互相溝通著這份互愛性，無論生死，我們在彼此愛欲的最核心互相流動著、互相穿透著……這正是你的「永在性」，加上我之於你的「永在性」。（頁 71）

當 Zoe 頓悟自己所要獲得的是超乎滿足與否的愛欲之上的「永恆」時，那由彼此不求回報之互愛所孕育出來的永恆之愛的花苞，成為 Zoe 所能向自己生命祈求到最美、最令她渴望的一件禮物（頁 72）。愛，因此是一件「禮物」。

2. 生命／書寫的「轉向」與「回歸」：從愛欲轉向 passive-positive

當 Zoe 決定將自己獻祭於絮時，我們面對這樣一個問題：決定「獻祭」的 Zoe，是否意味著書寫者邱妙津決定自殺？我們的問題是：邱妙津是否真想以其真實生命獻上？在〈第十書〉裡，Zoe 寫著：

小詠，如果我都不虛構，你敢看嗎？你敢面對我之於你最狂野的愛欲嗎？……你真的敢面對我對你述說全部的真話，而不僅只是在深澈的悲哀裡等待迎接我的死亡嗎？……如果我都說實話，小詠，我是不是就要像太宰寫完《人間失格》之後，跳河情死呢？……小詠，如果我都說真話，用我百分的能力向你表達我對你的愛，你受得了嗎？（頁 77、78、85）

「如果我都不虛構，你敢看嗎？……如果我都說真話，……你受得了嗎？」這段話透露了以下的訊息：《蒙》書有虛構（非真話）成分在其中。這種將現實內在世界化為創作時所遭遇到的真實與虛構的兩難與挑戰，似乎是任何將寫作當作生存方式的作家所無法迴避的問題。劉志以卡夫卡創作《審判》為例，論現代作家對待時間的特徵時提到，當作家將寫作當成自己的一種生存方式對待時，便意味著必須將自己的內心體驗以審美的方式加以神聖化，因為要將自己最私密、最真實的內在世界赤裸地暴露在外，必須經歷雙重考驗：其一，人潛意識所隱藏的虛榮會抗拒真實從筆端流淌出來，因此徹底的真實是不可能的，人永遠不可能坦白一切，故寫作其實是發現內心潛藏的抗拒真實的力量並與之戰鬥的過程；其二，要經歷將從自己內心剝離出來的真實的創作公諸於世的恐懼，因為它考驗現實生活中人對真實的承受力

④7。從這個觀點來看，邱妙津寫作《蒙》，其實相當切合卡夫卡創作《審判》的心情，即：對一切而言，怎麼可能把一切都說出來 ④8？換言之，（邱妙津）怎麼可能不虛構？怎麼可能都說真話？因此，《蒙》書事實上是邱妙津挖掘自我內心真實、並與潛藏著的抗拒真實的力量相互搏鬥的過程記錄，而這也正是邱妙津在錯置的〈第五書〉所說的，《蒙》書「它不會是一部偉大的作品，但卻會是一個年輕人在生命某個『很小的部門』上深邃、高密度的挖掘，一部很純粹的作品。」（頁 90）參酌寫作〈第十書〉時的日記，我們更加確定，Zoe 決定獻祭時，邱妙津並未決定自殺，相反的，她的生活／書寫態度在此時出現了明顯的「轉向」。日記裡，邱妙津這樣寫著：

……寫到第十封，我已體悟到我生命中最大的問題是什麼，這是較諸熱情（愛欲）的主題之於我更核心的問題，是「passive-positive」的問題。我只想徹底地 passive，我如今只想靜靜地存活著，靜靜地創造著，靜靜地表現著，靜靜地愛著，靜靜地給予著，……這是整個「接受性」的學習。一切都不再是向外去「追逐」的，而是向內要求自己的。我想真正改變一個我的「內在性」。④9

寫作〈第十書〉時，邱妙津開始將個人生命問題由「外」轉向「內」，從「愛欲」轉向 passive-positive，她希望徹底 passive，並試著回歸自我，改變自我「內在性」以成爲一個「接受性」的人格，而這樣的覺悟也讓她重新思考並調整面對愛情與自我生命的態度，這在日記有相當清楚的記載：

Marcel 說創造性的接受，積極的被動。我渴望我的內在轉變成如此。……我面對如此殘缺生命的方式，就是更美化，更完善我自己，……我要繼續停留在一種生命和愛的理想裡，且是獨自完成它的意義，……他人沒有能力愛我，唯有我自己在我自己的精神性、理想性、純潔性裡完全地愛我自己，並且更能被愛也更值得被愛，好了。⑤0

由此可知，面對愛人的背叛與自我生命的殘缺，邱妙津並不是選擇死去，而是決定更美化、更完善自我，比小說、比自我內在更強 ⑤1，同時積極形塑自我成爲一個更

④7 劉志，《政治詩學——本雅明思想的當代闡釋》（上海：東方出版中心，2011年），頁 293-294。

④8 卡夫卡，《卡夫卡日記》，同上註，頁 294。

④9 1995年5月12日日記。《邱妙津日記 1991-1995》，頁 255。

⑤0 1995年5月14日日記。同上註，頁 256-257、259。

⑤1 1995年5月17日日記。同上註，頁 259。

愛自己、更能被愛、也更值得被愛的人。而原本《蒙》書「卡在我對X終極態度的兩極衝突和時刻搖擺上，使我抗拒著去為小說決定一個統合的藝術品質」⁵²，也在此刻確立了小說的主題與審美性是「寬恕」⁵³，這就是錯置的〈第五書〉一開頭所寫的：「……寫到第十書的時候，這本作品已經形成它自己的生命，它有它自己的風格、命題和審美性，完整的一本書的材料及剪裁已在我腦子裡，寫到接近二分之一，文字風格也自然而然地決定了。」（頁90）

3. 以「客觀性」對抗「他人性」

〈第十一書〉是《蒙》書中相當重要的一書。原本 Zoe 深陷於對絮愛恨交織的矛盾心理裡，但確立了《蒙》書以「寬恕」為主題後，Zoe 開始化解對絮的愛恨的兩重性（頁98），她在〈第十一書〉把所有的核心問題直指自己的愛欲，以最「真誠」的方式展示自我，同時將所有的過錯歸因於自己的「太男性」，「恨這一切的特質使你不喜歡我」（頁108），以此申明她將不因絮的背叛而抹殺她過去美好的形象。〈第十一書〉末了，Zoe 表明自己將不再寄信了，然而她卻未放棄述說，而是把「客觀性」作為「接下來的主題」（頁112）——這是理解「獻祭」意義最重要的關鍵。何謂「客觀性」？

關於「客觀性」，邱妙津的看法是：

客觀性是什麼？客觀性是之於自己在生命歷程，在他人面前，在世界裡客觀存在的樣貌，是一種自知。是一種強過主觀的自知，這種認識能力使人免於自欺，……唯有客觀性才能拯救我自己。……主觀上，我當然願望著如我在心中所體驗到的那般去實踐愛情，這我可獨自在我生命裡完成；客觀上，我絕對沒有必要叫人類的愚蠢和醜陋糟蹋我的愛和美。……面對「創傷」，除了進入創傷的記憶裡而死去之外，就是從創傷的記憶裡汲取悲劇性的力量昇華為更去創造性地愛人間，更去創造性地去對抗人間。沒有一個人是我不能去愛，不能去對抗的，除了要進入對方的主觀世界去看他之所以是他，更須能跳出來以一客觀性去對抗他。⁵⁴

主觀上，邱妙津要在自我生命裡獨自完成個人所體驗到的愛與美；客觀上，她將不

⁵² 1995年5月16日日記。《邱妙津日記1991-1995》，頁258。

⁵³ 1995年5月17日日記。同上註，頁259。

⁵⁴ 1995年6月7日日記。同上註，頁266-269。

再讓世人的愚蠢和醜陋繼續糟蹋她的愛與美，她要由其中跳脫，積極對抗世界帶給她的創傷。當「客觀性」成爲〈第十一書〉以後的主題時，〈第十二書〉一開頭寫著：

越過一座山峰，被滿山谷的眼淚所淹沒，必須吞下太多太多傷害……翻過去了，就更尊嚴、更真實地活著了。在各個方面，我都再沒有不滿意自己了，我果然變成一個我自己所喜愛的完美的人了。……純粹。我的生命裡所要的一切準點，獻身給一個愛人，一個師父，一項志業，一群人，一種生命，這就是我想活成的生命。……我之所以愛上絮，一直愛著她，永遠屬於她，正由於她純粹的品質啊。（頁 110、112）

原來，Zoe 所要形塑的自我，是一個「純粹」的藝術家形象／主體。爲此，她把自己的被棄，從命運「審判」的「想像」之「罪」中脫離出來，認識到社會制度／他者系統才是自我生命受到扭曲與傷害，無法活在如其渴望的真實與尊嚴的因由，並進一步覺悟到「命運」是由「奧秘」和「生命的材質形式」所決定，人只能「迎接」奧秘並「認識到」自己的生命材質形式才能超越命運，活在真實裡（頁 111）。

4. 以「創造性」書寫／死亡「獻祭」愛人

當 Zoe 已從主、客觀方面確認自己想建構的是一個愛／美的「純粹」的藝術家形象／主體後，她決定自殺，她已經準備好面對死亡了，她將以死亡銘刻自己生命的風格，且必然只以自己的方式死去：

是的，這次我決定自殺，並非難以生之痛苦，並非我不喜歡活著，相反地，我熱愛活著，不是為了要死，而是為了要生……是的，我決定自殺，那就是整個「寬恕」的過程的終點。……我決定要自殺，以前所未有的清醒、理智、決心與輕鬆，因為是爲了追求關於我生命終極的意義，是爲了徹底負起我所領悟的，關於人與人之間美好的責任……。（頁 117）

「不是爲了要死，而是爲了要生」，這就是傅柯所言，自殺並非是取消世界或自我的一種方式，而是一種「重新發現我在其中爲自己創造世界的那個原初時刻」⁵⁵。從決定獻祭到決定自殺，Zoe 更接近死亡了，但「獻祭」的難題也在此產生。巴塔耶說：

⁵⁵ 詹姆斯·米勒著、高毅譯，《傅柯的生死愛欲》（上海：上海人民出版社，2003年），頁 476。

人為了最後將自己揭示給自己，他就必須死亡，但又必須在死亡的同時活著——看見他自己停止存在。換言之，當死亡在滅殺有意識的存在的時刻必須成為（自我）意識。……在獻祭中，獻祭者自己就等同於被殺死的動物。於是，他死的時候也看到他自己的死亡，甚至在某種意義上，還根據他自己的意志在精神上與獻祭的武器合一。……假如死亡意識……在他生前沒有接觸到他，那麼，在他的有生之年，死亡似乎就注定不會光顧他，……無論如何，人都必須在真正死亡的時刻活著，或者，他必須在真正臨死的壓力下生活。上述困難表明了一般的表演或一般的再現的必要性。……只有虛構的文學最具有動物性，因為它相對地遠離真實，遠離死亡。⑤6

巴塔耶認為人不可能觀察到自我的死亡，故死亡的難題在此出現：人如何在看見自己死亡的過程中死去？要解決此一難題，死亡常被安排在表演、戲劇和文學的獻祭儀式中出現。此時，死亡成爲一種摹仿的對象，人們在這個時候才能看到死亡、體驗死亡、接近死亡。人們將自己視同獻祭儀式中的人物，獻祭者自己等同於被殺死的動物，但這種死亡只是外在的死亡、是他者的死亡，不是「我」的死亡，但在觀看的過程中「我」獲得了死亡的體驗。汪民安把這種體驗形容爲一種「神聖的恐懼」，經歷這種體驗時「世俗世界的規範鐵律崩潰了……人向世俗世界之外的神聖世界無限地接近」⑤7。從這個意義來說，決定自殺的 Zoe 並未真正死去，而是意欲透過創造性的書寫／獻祭／死亡儀式體驗死亡，這就是〈第十三書〉裡提到的「客觀性」之於「獻祭」的真正意義：

我必須對我的生命具備客觀性，……此生我所要的正是那樣的述說、溝通和創造欲望：和另一個人類能形成那樣的關連。我已獲得，我已在那樣的關連中，我已達到我的內在幸福。……我就是 Alexandre，不是嗎？那正是我的原型，我內在的胚胎正銘印著如此的記號，我就是如此地在我生命中去愛一個人，一個女人，貫穿生命地去愛，供奉全部的自己於愛之面前……獻祭整個生命給我的愛人……我會用我的一生來證明我自己的美與愛，用一個「不朽者」的我來使愛閃閃發光，我會使你明白這一切才是生命的終極意義

⑤6 汪民安編，《色情、耗費與普遍經濟——喬治·巴塔耶文選》（長春市：吉林人民出版社，2003年），頁279-280。

⑤7 汪民安著，《身體、空間與後現代性》（江蘇：江蘇人民出版社，2007年），頁238-239。

的。……我這一生真正想成為的是像 Angelopoulos 那樣的藝術家……。（頁 120-121、125）

換言之，所謂「獻祭整個生命給我的愛人」，不是邱妙津欲以自我生命獻上，而是以「創造性」書寫／死亡獻祭給愛人，形塑自我成為像 Angelopoulos（安哲羅浦洛斯）那樣「不朽」的藝術家形象／主體，而此藝術家形象／主體是完滿的、完整的、自我充足的，並且能夠自我轉化，從自己本身得到幸福。

當 Zoe 確認自我「不朽者」的藝術家形象／主體將透過創造性書寫／獻祭／死亡形塑而成，從此她「保持緘默」（頁 121），然緘默不代表停止述說，她只是不再與絮對話，接下來就是此藝術家形象／主體的呈現。《蒙》書中，此「不朽者」形象／主體最後以「死亡」的形象呈現出來。

四、死亡，作為一種生存美學：成為一個愛／美的「純粹」藝術家

（一）「家」的想像與重建

Zoe 藝術家主體的完成，首先透過「家」的想像與重建來呈現。《蒙》書兩次提及她倆曾經同居的「家」Clichy（克里奇）——巴黎十三號地鐵線出巴黎市郊的第一個站名，一在〈第九書〉，一在〈第十五書〉。〈第九書〉述及 Zoe 原想在 Clichy 與絮共同建立一個「家」，實踐她對婚姻與愛情的想像，然過程與結果卻是絮的背叛與 Zoe 的被棄。在〈第十四書〉裡有一段 Zoe 得知絮不忠的三月十三日在電話亭暴力自殘過程的描述。尼采說，當激情無法施加於別人身上時，人會回過頭來將自我身體作為目標而進行自虐，這種突發式的自虐行為爆發在一瞬間，置後果於不顧，它顯示了意志毫無迴旋餘地的決斷，是絕望的最後呼喊⁵⁸。Zoe 對絮激情的絕望，以引 Angelopoulos《重建》的話表現出來：「一個人和一個不忠的（女）人生活在一起，他殺掉這個（女）人，或是這個女人殺掉他，這是無法避免的事。」（頁 130）。然而，相對於 Zoe 對婚姻生活的絕望，Clichy 在絮的描繪下，卻是充滿溫馨與愛的記憶的空間。

〈第十五書〉標記「黑暗的結婚時代」，絮首先以「抱歉」為自己的「緘

⁵⁸ 汪民安，《身體、空間與後現代性》，頁 49。

默」提出說明：

抱歉，耗費你的耐心，虛擲你的愛情，只是當你不再願意如從前般給予我專注的注視，無懈的呵護，諸神的傲慢便被折斷，只得緘默。（頁 133）

對照〈第七書〉Zoe 對絮的「懦弱」、「無能」、「放任家人劫走、拆閱信件封殺 Zoe」、「緘默不回信」的控訴（頁 50-52），在這書中我們看到絮處處受到 Zoe 的影響，而對 Zoe 指責絮摧毀她對於「家」的渴望與想像，絮也在這一書作了完整回應：

Clichy 靜靜地反映著我，空空的，一些撫觸得到的痕跡都是你愛我留下的，……昨天回 Clichy，每一樣過手的物品都牽得出一段故事，我驚異地撫察這些物品背後意涵的整套生活習慣和制度。那天，你從蒙馬特回來看我，臨走前背滿一身東西像是站在舞台上的你喊著：Clichy 是我的家；我今天站在這裡輕嘆一聲：我對「家」，關於「建立一個家」，實在欠缺了想像力，以致我身在其中，被明示暗示了無數次，也不能在心裡給 Clichy 一個真正的位階。我為 Clichy 灑掃庭除，在每一個細節上照拂她，為什麼比不上你為她買個碗，添個架子，帶回一罐果醬奶油？是我一聲輕嘆就了結得了的嗎？我一如慣常地進行著我在 Clichy 的動線，想當自己意識到自己在 Clichy 做著家事，受著「妻子」的照料和用心，竟是在我已（案：應是「已」）「輕易地用力」將她毀掉之際。我想為她「善終」，腳步愈發沉重遲緩，不捨的心情以如此嘲諷的面貌存在，妄想你可以和我一起憑弔她……（頁 133-134）

邱妙津曾在 X 來法國與她生活時期的日記中寫著：「婚姻裡有許多痛苦」⁵⁹，故在她筆下，Clichy 缺乏「家」的溫馨與生活感，有的只是絮的背叛與不愛，以及 Zoe 的狂暴、自毀與懺情告白，最後絮離開後，只留下兩人的孩子——兔兔。情人的離去，使「家」殘缺、不完整，Clichy 在 Zoe 記憶中不再純白、明亮，反成了她這輩子不願、也不敢再碰觸的記憶與傷痛所在。然在這一封由絮發聲的書信中，絮對 Clichy 的擺設物品、記憶、灑掃家事與生活動線作了清楚的描繪，身體與生活物件的加入，使原本缺空的「家」增添前所未見的生活實感，而當 Zoe 喊出：「Clichy 是我的家」後，絮隨即在此拼湊出「家」的具體圖像，兼具空間感與情感內涵。再

⁵⁹ 1994 年 7 月 19 日日記。《邱妙津日記 1991-1995》，頁 178。

由這段絮對 Clichy 生活記憶的述說可知，絮並非沒有對 Clichy 這個「家」投注心血，但她在這裡卻指責自己對「建立一個家」欠缺想像力，對經營家庭生活漫不經心，對自己親手毀掉這個家表達懊悔：「最想給你一個家，是抽象的更是具體的，最想給你寫信是『家裡什麼什麼又怎麼樣了』的家常信。一心只要給你築一個家，不管你回不回來，要不要，希不希罕，它就在那兒的那種，很安靜很安靜的。……最捨不得的會是你，我還沒給過你一個家呢！」（頁 162）就在絮以為她「輕易地用力」毀掉 Clichy 這個「家」後，藉由書信告白，一個抽象但具體的「家」的意義與內涵於焉呈現。

（二）「熱情」的再認識 — 新身體／份的誕生

回顧過去幾段戀情，Zoe 總認為女人非得靠男性陽具才能獲得快感，但 Laurence 帶給 Zoe 的是全新的身體感受。〈第十六書〉中，Zoe 以大篇幅的文字大膽呈現單純肉慾女體帶給她身體的強烈震撼與快感：「一瞬間以她的裸體面對著我，我下體濕潤一片，心臟加速怦跳，陰部緊緊地抽搐……，單純的肉欲降臨到我身上，且是女人身體對我產生的，是第一遭。」（頁 142）至此 Zoe 始明白「熱情所指的不是性欲的表現，不是短暫的激烈情欲。熱情，是一種人格樣態，是一個人全面熱愛他的生命所展現的人格力量」；另一方面，「熱情更是一種品質，一種人在內部世界開放能源的品質。而我所尋求於人類的熱情類型，是近似於我自身的，它不一定在男體身上，不一定在女體身上。」（頁 145-146）這一書穿插的 Zoe 與原彥、Andonis 兩位男性的交媾，前者反映出社會對女同志之「性」態度的疑惑：為何女同志無法欣賞男性身體陰莖勃起、抽動與射精之美？後者則近似《鱷魚手記》中夢生對性的態度：身體只有吸引人與否之分，沒有男女性／別差異。從《鱷魚手記》的拉子若無愛便無法性，到《蒙》書裡對「熱情」的再認識，Zoe 終於確認「真正的激情裡性與愛是一體的」，而「在性愛關係中，真正重要而可激烈穩固地持續下去的是熱情之 Positive（陽）— Passive（陰）的搭配」（頁 106），從此 Zoe／邱妙津不再畏懼性，確立了自己愛女人的認同。

此外，一趟東京行，Zoe 也自轄制她已久的異性戀生理焦慮中脫離出來，重新省視自己的愛欲內容，估量自我與女同志的性欲關係：「過去我也是因為這種『男人 vs. 女人』身體的問題而完全封閉了我對她的性欲……小詠後來才

有機會告訴我她所謂的『男性』是什麼。原來那並非是生理上的，而是一種人格、意志、靈魂上的『男性』，而這『男性』說的正是我，正是因為只有我和她所愛的那個人身上這種『男性』夠強，她才能欲望，也鎖住了她對其他人的欲望。」（頁 105）與小詠的會面，Zoe 澄清了女同志「性欲」之對象非生理上之男性，而是人格、意志、靈魂上之「男性」特質——一個會欲望女同志身體的女同志。

〈第十七書〉末了，Zoe 以假想的東京地震可能帶來的身份的消失，暗示新身體／份的誕生：

倘若有一天東京再發生大地震，所有的人都失去身份，那時，重建的行列中，我將不會認領自己的名字，我將不再開口說話，除非是你將我自人群中領走，因為，我不需要開口，你也會認得我吧？（頁 154-155）

Zoe 所提之地震，應是指 1995 年 1 月 17 日的阪神大地震，此次地震發生時間距 Zoe 去東京不到半年的时间，因此有了這段聯想⁶⁰。地震的發生，本是重建新身份的契機，然地震並未發生，故 Zoe 的藝術家形象／主體仍得透過書寫／獻祭／死亡完成。

（三）以「體驗性的愛」回到愛欲的核心——永恆

透過絮對「家」的想像與建立，過去 Zoe 筆下絮破碎的形象逐漸拼湊回來，〈第十五書〉中，絮進一步坦誠面對自己的不忠：

我想檢驗自己體內那無情的因子，檢驗它是如何、為何指向你的？是不忠欲望，是自救求生的自私，是熱情的彈性疲乏，是社會的支撐與不支撐……。記得那通下雪的電話嗎？……你在電話那頭，……我在電話這頭，手持話筒，再次一言不發，心裡卻透亮，看到自己的窘迫，我將你拋棄在雪地裡，第一次，我看到我要逃開的不是你，是我的無能。……在那下雪電話的瞬間，那悲傷深度的察覺，我相信自己是如何地愛著你的，就如同喊出這是我照顧過的靈魂裡的那個位置，那個位置是所有美與愛的根源，但好重，好痛，好重，好痛。（頁 137）

以上所引，是 Zoe 建構自我工程中相當重要的一段文字，在解讀這段文字前，我們

⁶⁰ 吳佩玟，《放逐與放逐之後：1990 以降台灣女同敘事中的空間再現》，（中央大學中文研究所碩士論文，2011 年 6 月），頁 78。

先回顧邱妙津對「愛」的獨到詮釋。邱妙津在看完《貝多芬傳》後，在日記寫著：

愛是一種「體驗」。……如我們深深地知道我們愛一個人，那麼那份愛就是「體驗」，如果我們深深地知道我們愛一個人，那個愛的關連性是不會被取消的，而那個人也深深知道被愛，那個愛的關連性是不會被取消的。……X還很小，她不能具有這種「體驗性」，如果我深深地知道那是真愛，我們之間就不會因任何外在的變動而彼此不明瞭那個「深愛性」，我也一定會傳達給她那「深愛性」，她可以選擇拒絕、放棄這「深愛性」，但卻不能不感受到這「深愛性」，我們會「同在」的，她總有一天會明白那「體驗性」的……唯有「體驗性的愛」才能貫穿一生。⑥1

愛，是一種體驗。如果人能深知所愛或被愛，那麼那「愛」就是「體驗」，且那份「愛的關連性」將不會被取消；另一方面，人可以選擇拒絕被愛，但只要能感受到來自對方的「深愛性」，那麼總有一天也會明白那「體驗性的愛」。邱妙津認為，唯有「體驗性的愛」才能貫穿一生。回到〈第十五書〉。絮雖拒絕並放棄 Zoe 的愛，但在那通下雪電話的瞬間，她卻透過悲傷深度的察覺到那份來自 Zoe 的愛，而她也同一時間回應了那「深愛性」——我相信自己是如何地愛著你的。呼應 Zoe 要求絮對待她的正確方式：真誠（頁 93），以及《蒙》書寫作起點：回歸到正確的愛你的位置，當絮確認自己是如何深愛、也被愛著時，她也重新回到了 Zoe 愛欲的核心位置，而這也就是 Zoe 所言：我要的是生命中能有最終最深的愛欲——「永恆」（頁 71）。當絮回歸到正確的愛欲 Zoe 的位置時，絮也重新成爲一個 Zoe 眼中具備「真善美」的女人：「她是個有德行的女人，我無法向任何人，也無法找到任何方式，表達絮的具體形象，表達她在我心中雕下的真善美，……德行……誠信……言行一致……。」（頁 126、128）

如果 Zoe 的書寫，是爲了挽回絮的美好形象，那麼當 Zoe 已透過「客觀」的獻祭／死亡回到絮的愛欲核心的位置——永恆後，她已「活著」完成面對這次殘廢愛情的責任（頁 12），接下來就是絮要求 Zoe 不要放棄「活著」的權利（頁 179），然而，絮就算明白也已太遲，她終究抓不住這一生中 Zoe 最愛她的瞬間，失去已是無法挽回的命運（頁 178）。

⑥1 1995年4月13日日記。《邱妙津日記1991-1995》，頁238。

書寫的尾聲，Zoe「點起一支菸，問自己還能如何變換著形式繼續愛她？」（頁 184）最後她決定像亞歷山大忠於永恆之愛般的獻祭於絮：

我渴望躺在藍色的湖畔旁靜靜地死去…死後將身體捐給鳥獸分食，唯獨取下我的眉輪骨獻給絮……像亞歷山大一樣忠於一樁永恆之愛。（頁 185）

如果「愛」是一件「禮物」，那麼這份禮物也是不求回報的、沒有返回的、自我毀滅的、自我否定的禮物。《蒙》書末篇〈見證〉，她引 Angelopoulos《鸛鳥踟躕》的話作結：

……

總是有個什麼人可以說：

這是我的。

我，沒有什麼東西是我的，

有一天我是不是可以驕傲地這麼說。

如今我知道沒有就是

沒有。

……

將我遺忘在海邊吧。

我祝福您幸福健康。

在這裡，我們面臨以下疑問：如果創造性的獻祭／死亡已讓 Zoe 與絮重新回歸到彼此愛欲對方的位置，為何 Zoe 仍決定自殺？〈第十二書〉裡，Zoe 對「死亡」有這樣的看法：「如果在這個節點，我必須以死亡的方式來表達我對生命的熱愛，那麼我還是愛不夠她，愛不夠生命的，那之後，我必須還會回到某種形式之中與她相愛，與生命相關……所以肉體的死亡一點也不代表什麼，一點也結束不了什麼的。」（頁 117）原來，死亡是爲了再以其他形式繼續在「愛的關連性」裡，死亡——對 Zoe 來說，不是生命的結束，而是愛的復生與回歸。Zoe 正是欲藉「死亡」，繼續在與絮「愛的關連性」裡「生存」著……。

（四）以「體驗性的愛／死亡」完成藝術的美與純潔性

書寫的終點，竟是真實生命的殞落。6月25日，邱妙津於巴黎自殺身亡。

關於生與死的辯證，邱妙津日記有段獨到的看法：「生與死都是基於同一種對生命的熱愛，對生命的信念和價值。如果爲了在我對生命的那份信仰或理想而死，不願活在一個我所不願意的人生及生命裡而死，儘管早夭，儘管犧牲了我更多才華與美麗，然而之於我還是值得的，起碼捍衛了我要的美麗生命和尊嚴，死也是在愛生。」⁶²因此，死亡，不是對生命消極的表示，而是對生存的熱愛；若爲了捍衛生命的美麗與尊嚴而死，那麼雖死猶生。這就是邱妙津自殺前最後一篇日記所說：

我之於人生確實是強悍的，我一點都不軟弱。……人生中可以得到的，我全部可以得到，現在我明白只要我想要的一切我都可以得到。人生何其美，但得不到的也永久得不到，那樣的荒涼是更須要強悍的。⁶³

邱妙津以死亡面對人生的荒涼，死亡是對生命／生存強悍的表態。獻祭本是通過對祭物（牲）的殺戮，將物的異化狀態除去，使它恢復原初的狀態，成爲絕對的物，但以自我生命爲祭獻上，卻是以殺戮自我肉身作爲絕對的禮物。傅柯說：「死亡已離開其古老的悲劇天空；它最終成爲人類抒情的核心：其不可見的真理，其可見的秘密。」⁶⁴「死亡」作爲「人類抒情的核心」，它成爲生命不可切割的一部分，而正是由這個原本與生命距離最遙遠、關係最晦澀的不可思考之點，生命得以成就其最獨特與風格化的內涵⁶⁵。因此，若一個人的生命是一件能表現自我風格的藝術品，那麼「死亡」就是這件藝術品的完成或頂點，也就是所謂的「拱頂石」⁶⁶。當邱妙津這件不求回報的、沒有返回的、自我毀滅的、自我否定的肉身禮物一獻上，藝術的永恆性於焉誕生。「死亡」至此一種風格化的形式，與邱妙津的愛欲、書寫與生命聯結一起，她終以「體驗性的愛／死亡」，完成藝術的美與純潔性。再回顧邱妙津對愛欲的最終體悟：

如今我終於明白我在人世間追求於他人的是什麼，是一種靈魂的「美」及「純潔性」。而正如我所畫的 eros 的圖，最最中心的體驗與建立是最重要的，……

⁶² 1995年6月5日日記。《邱妙津日記1991-1995》，頁263。

⁶³ 1995年6月22日日記。同上註，頁282。

⁶⁴ 傅柯著、劉架愷譯，《臨床醫學的誕生》（台北：時報文化出版社，1995年），頁257。

⁶⁵ 楊凱麟，〈自我的去作品化：主體性與問題化場域的福柯難題〉，收於黃瑞祺主編，《再見傅柯——傅柯晚期思想研究》（北京：浙江大學出版社，2008年），頁69。

⁶⁶ 詹姆斯·米勒著、高毅譯，《傅柯的生死愛欲》，頁476。

如果我能在自己體內達到那麼深，那是不是有個恆久的對象並不重要。是我自己的「美」及「純潔性」能使我自己的愛欲真正地被滿足。⁶⁷

原來，愛欲的完成，非取決於對象的有無，而是對自我「美」與「純潔性」的體驗與獲得。愛，是一種體驗，唯有「體驗性的愛」才能貫穿一生；也唯有「體驗性的死亡」才能實踐那愛。

Zoe 曾說：「我一生所完成的其他成就都不重要，如果我能有一件創作成品達到我在藝術之路始終向內注視的那個目標，我才是真正不虛此生。」（頁 49）邱妙津把自我肉身當作禮物，以「體驗性的愛／死亡」獻祭給愛人／藝術，在自我愛欲核心完成藝術的美與純潔性。在這件邱妙津以自我生命所製作的藝術品中，銘刻著她的死亡。死亡，作為藝術實踐的終點，不僅是她熱愛生命的表現，更是真實生命美學藝術品的製作完成。邱妙津的「死亡美學」，其實展現的是一種獨特的「生存美學」風貌，而這正是邱妙津其人、其作在台灣同志文學史上最獨特的意義與價值。

五、結論

本文在學界對邱妙津《蒙馬特遺書》的詮釋成果中轉向，把《蒙》書視為是邱妙津建構自我成爲一個偉大藝術家的作品。Zoe 寫信給絮，寫信／書寫的過程，是邱妙津主體化自我的過程，它所要召喚的，並非永恆理想的愛情，而是「自我影像」；而這「自我影像」必得透過「自我書寫」完成。邱妙津這種把自身視為一件藝術品創造的方式，明顯表現出「轉向」與「回歸」自身的生活／書寫態度，是邱妙津生命／生存美學的展現，它形成一種獨特的寫作風格與氣質，確立了邱妙津在台灣女同志文學史的歷史意義與價值，而此風格與氣質可以用《蒙》書中 Zoe 所說的一句話加以概括：「我所真正要完成的是去成爲一個偉大的藝術家」。

《蒙》書是邱妙津生存美學的展現，那麼在她形塑自我爲具審美價值與風格的藝術「主體」的過程中，「書寫」就是建構自我爲藝術家（主體）最主要的「自我技藝」。書寫的起點，是絮的背叛與不愛；書寫的目的，是重新回歸

⁶⁷ 1995 年 5 月 17 日日記。《邱妙津日記 1991-1995》，頁 259。

到愛欲對方的位置上；Zoe 的書寫任務，就是運用書信與想像的能力以重新得回那個美好形象的絮。

從〈第一書〉到〈第十書〉，Zoe 娓娓道來導致她與絮戀情破滅的原因，告白，是爲了重新「回歸」到愛欲對方的核心位置；回歸的方式，就是「獻祭」。當《蒙》書確立了以「寬恕」爲主題後，Zoe 開始化解對絮的愛恨的兩重性，並把「客觀性」作爲接下來的主題。當「客觀性」主題一提出，「獻祭」因此有了創造性的意義。從巴塔耶獻祭的意義來說，決定自殺的 Zoe 並未真正死去，而是透過「客觀性」的書寫／死亡獻祭給愛人，最後以「體驗性的愛」回歸到愛欲的核心位置——永恆，形塑自我成爲一個美／愛的「純粹」藝術家形象／主體。當邱妙津以肉身的死亡來實踐那「體驗性的愛」時，藝術的永恆性於焉誕生，她以體驗性的愛／死亡，成就了藝術的美與純潔性，死亡，作爲藝術實踐的終點，至此以一種風格化的形式，與邱妙津的生命聯結一起，是真實生命美學藝術品的製作完成。

本文認爲，邱妙津的愛欲／生命書寫，最重要的意義是把死亡的消極意義，轉向一種生命美學，也就是從積極性方面理解生命，將生命看作一種獨特的行爲與觀念的藝術品，對自己的體驗進行沉思，進而透過寫作來探索藝術觀念，並將這些觀念放到生活中去實踐。邱妙津的寫作將她所理解的真實生命，轉變成一種能同時滿足理性的要求和對勇氣的需要之生命形式，形成一種獨特的邱妙津生存美學。雖然本雅明認爲任何通過作者本人的作品來揭示其生命的做法都不具有合法性，因爲任何一種總體上的把握都無法推導出一個生命個體經歷和思考在細節上的豐富性、真實性⁶⁸，但唯一真實且我們可以確認的是：邱妙津曾在那個時代以有著獨特生命體驗的個體存在過、書寫過，並影響了許多人。雖然《蒙》書中 Zoe 以生命獻祭，並無法等同於現實邱妙津以肉身獻祭的事實，但借用本雅明《說故事的人》的說法：小說人物的生命之所以能呈現意義，取決於其死亡的事實和週邊的情境，但最好是說故事的人（小說家）真正的死——「說故事的人」實際上就是讓自己的生命的燈芯由他的故事的柔和燭光徐徐燃盡以溫暖他人的人⁶⁹。作爲一個「說自己故事的人」之小說家邱

⁶⁸ 劉志，《政治詩學——本雅明思想的當代闡釋》，頁 305。

⁶⁹ 本雅明，《說故事的人》，收於陳永國、馬海良編，《本雅明文選》（北京：中國社會科學出版社，1999 年），頁 330。

妙津，閱讀其人、其作，讀者或也應當作如是理解。

參考書目

一、近人論著

1. 王德威，《眾聲喧嘩以後》，台北：麥田出版社，2001年。
2. 汪民安編，《色情、耗費與普遍經濟——喬治·巴塔耶文選》，長春市：吉林人民出版社，2003年。
3. 汪民安，《身體、空間與後現代性》，江蘇：江蘇人民出版社，2007年。
4. 汪民安主編，《傅柯讀本》，北京：北京大學出版社，2010年。
5. 邱妙津，《鬼的狂歡》，台北：聯合文學出版社，1991年。
6. 邱妙津，《寂寞的群眾》，台北：聯合文學出版社，1995年。
7. 邱妙津，《鱷魚手記》，台北，印刻出版社，2006年。
8. 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》，台北：印刻出版社，2007年。
9. 邱妙津，《蒙馬特遺書》，台北：印刻出版社，2009年。
10. 林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》，台北：時報文化，2007年。
11. 紀大偉，《晚安巴比倫——網路世代的性慾、異議與政治閱讀》，台北：探索文化，1998年。
12. 秦露，《文學形式與歷史救贖：論本雅明《德國哀悼劇的起源》》，北京：華夏出版社，2003年。
13. 魚玄阿璣、鄭美里，《女兒圈——台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》，台北：女書文化事業，1998年。
14. 張娟芬，《姊妹「戲」牆》，台北：聯合文學出版社，1998年。
15. 傅柯著、劉絮愷譯，《臨床醫學的誕生》，台北：時報文化出版社，1995年。
16. 傅柯著、佘碧平譯，《主體解釋學》（上海：上海人民出版社，2006年。
17. 詹姆斯·米勒著、高毅譯，《傅柯的生死愛欲》，上海：上海人民出版社，2003年。
18. 劉志，《政治詩學——本雅明思想的當代闡釋》，上海：東方出版中心，

2011 年。

19. 駱以軍，《遣悲懷》，台北：麥田出版社，2002 年。
20. 陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，北京：中國社會科學出版社，1999 年。
21. 黃瑞祺主編，《再見傅柯 —— 傅柯晚期思想研究》，北京：浙江大學出版社，2008 年。
22. 王浩威，〈書寫、死亡、性倒錯 —— 從邱妙津《蒙馬特遺書》說起〉，《聯合文學》第 13 卷第 4 期，1997 年 2 月。
23. 呂文翠，〈遺書之後 —— 論邱妙津文本中的書寫、死亡與性別政治〉，《華夏學報》第 37 期，2003 年 5 月。
24. 吳佩玟，《放逐與放逐之後：1990 以降台灣女同敘事中的空間再現》，中央大學中文研究所碩士論文，2011 年 6 月。
25. 周芬伶，〈邱妙津的死亡行動美學與書寫〉，《印刻文學生活誌》第 1 卷第 10 期，2005 年 6 月。
26. 東年，〈孤獨的探索〉，《聯合文學》第 14 卷第 6 期，1998 年 3 月。
27. 祈立峰，〈邱妙津密碼：對印刻版《蒙馬特遺書》中〈第十五書〉、〈第十九書〉的探析〉，《中國現代文學》第 13 期，2008 年 6 月。
28. 劉亮雅，〈九〇年代台灣女同性戀小說 —— 以邱妙津、陳雪、洪凌為例〉，《中外文學》第 26 卷第 2 期，1997 年 7 月。
29. 劉亮雅，〈愛欲、性別與書寫：邱妙津的女同性戀小說〉，《中外文學》第 26 卷第 3 期，1997 年 8 月。
30. 曾秀萍，〈生死往覆，以愛封緘 —— 論《蒙馬特遺書》中書信、日記的書寫特質與意義〉，《中文研究學報》第 3 期，2000 年 6 月。
31. 邱妙津，〈早期習作十則·老鱷魚〉，《印刻文學生活誌》第 1 卷第 10 期，2005 年 6 月。
32. 李宜義，《毀滅與完成：邱妙津的自我書寫》，雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，2010 年 6 月。
33. 傅紀綱，《後現代視野下的邱妙津 —— 以《邱妙津日記》為中心的擬象研究》，台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010 年 9 月。
34. 劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫 —— 以張大春、

駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》，政治大學中文研究所碩士論文，2007年6月。

35. 王浩威，〈死亡的閱讀〉，《聯合報》第四十三版，1996年7月8日。
36. 徐開塵，〈一再得獎 肯定了方向 邱妙津 筆尖堅定得很〉，《民生報》第十四版，1990年11月6日。

A Kind of Existential Aesthetic about Death: On the Eroticism and Writing of Miao-Chin Chiu 's *Last Words of Montmartre*

Fong-Ling Chu*

【Abstract】

This paper interprets *Le Testament de Montmartre* published by the Ink Publisher. By comparing the difference between this fiction and the journal of Miao-Chin Chiu, this paper explains how her image as an “artist” is presented by her own writings. The main concerns of this study are how “death”, as the end of her artistic practice, is connected with her desire, her writing and her life through her stylish form to create her own “aesthetics of existence” and what unique “aesthetics of life” is presented by the “death aesthetics” of her fictions.

In *Le Testament de Montmartre*, by an “objective” writing/death, the main character Zoe constructs her self-image as a “pure” artist, by which she is able to return to the position of the core of love and desire through “experiential love” and hence to construct herself into a pure subject body of an artist which embodied by love and beauty. While Chiu adapted the death of the body to practice her “experiential love”, the eternity of art hence came to birth. The death is formulated into a style and is entwined with Chiu’s existence. For Chiu, love is a kind of experience. Only “experiential love” can pass through her whole life and only the “experiential death” can carry out love. Chiu finally accomplished the purpose of becoming a great artist by performing her “experiential love/death”. Death, for

* Associate Professor, Center of General Education, Chang Gung University of Science and Technology

Miao-Chin Chiu as an artist, is not only the expression of the passion in life, but also the accomplishment of an aesthetic work of real life. Miao-Chin Chiu's "aesthetics of death" in fiction shows a unique "aesthetic of survival" and it does establish the significance and value of her works and her permanent position in the history of homosexual literature in Taiwan.

Keywords: Miao-Chin Chiu, *Last Words of Montmartre*, aesthetics of existence, homosexual literature, death