

Shi Ming-Zheng: The Body Politics of Writing and
Writings on the Political Body

Kai-Lin Yang

施明正，
書寫的身體政治與政治身體的書寫

楊凱麟

三位審查人的意見專業且深具啟發，筆者多所裨益並因此完善本文，謹
在此致謝。

楊凱麟，台北藝術大學美術系副教授

電子信箱：kailin68@gmail.com

摘要

施明正的小說呈顯一種性—政治的布置，這是透過文學致使政治與性特質在威權體制下不可區辨，是摻入性愛雜質的政治抗議文學，亦是佐以最恐怖政治氛圍所寫就的羅曼史。作為一種浪蕩子的文學，施明正的小說擁有一整個獨特的感官世界，其透過風格化的文筆建構「我」的日常生活中，甚至滲入讓「我」既喪膽又屈服的鎮壓式政治機器裡，以一種反覆遮掩、揭露、歌頌與批判的神經質語言構成他最特異的文學風格，最終使得文學等同於書寫的身體政治學。

施明正的第一人稱小說很巧妙地使他得以往來於真實生命與語言虛構之間，他的小說代表著虛構與真實同一的世界，不僅是他身處的白色恐怖時代總是一再羅織、編派各種子虛烏有的「叛亂」與「顛覆政府」事件，也不僅是國民黨正全面啟動各種文工力量粉飾與創造一整部「復興基地與反共堡壘」的領袖神話，更不僅是施明正（以及許多因文字賈禍的政治犯）曾因此真實地被囚禁與監控的冤獄史實，而且更在於施明正作品中以獨特風格所曝現的怪異現實，這是比虛構更虛假的現實，也是比真實還逼真的虛構。

關鍵詞：施明正、性—政治布置、浪蕩子、身體政治、書寫

Abstract

The work of the Shi Ming-Zheng demonstrates a sex-political dispositif that is indistinguishable from politics and sexuality in the era of political repression. This is a literature of protest mixing sexuality, but also a romance in an era of white terror. As the literature of dandyism, the work of Shi has a singular world of sensibility that relates to a haptic of the everyday world. This world, described by a schizophrenic language, transforms the literature to a body politic.

The novel, written in first person, goes and returns between real life and verbal fiction. Shi's work represents the identity of fiction and reality. It is a fiction more real than reality, a reality more fictional than fiction.

Keywords: Ming-Zheng Shi, sex-political dispositif, dandy, body politic, writing

一、前言

作為小說家，產量不多的施明正在文學史占據一個非比尋常的關鍵位置。他所曾創造的文學時空是由政治與性所怪異標誌的一種異托邦(hétérotopie)，在此，政治是高壓、威權與極右的意識型態政權，性則是保守年代裡男女交媾淫亂情事。性與政治構成施明正小說的主導動機，一切的曲扭與曲扭所引致的身體與精神的苦悶、敗毀、病變甚至死亡，模鑄了施明正小說中的性—政治布置(dispositif)，以致於最終我們甚至無法辨別性與政治究竟何者僭越、侵吞或取代了另一。但這並不意味在此可以援引古典意義下的浪漫或浪漫主義（如同施自己在小說中所使用的），亦毫無以精神分析來考掘其性特質的意圖。施明正所代表的文學空間，正由他最重要的小說集《島上的愛與死》(2003)所明確命名，這是由他的書寫所深刻與怪異銘刻、畸生於台灣島上的性（愛）與政治（死），文學成為流動於性愛體制(région du sexe)與政治體制(région du politique)的精神分裂文字流，激爽與死亡不再是簡單的互斥亦非對立，而是共同織構著小說裡的愛與死，鋪設了文學裡令人目瞪口呆的性—政治布置。

施明正是一個「分裂仔」(schizo，楊凱麟 2006)，但這不意味他僅僅是威權政治下的病體或「心靈傷殘者」(〈官〉：333)¹；相反地，正是由於他的書寫，吾人終於見識了該時代極度精神分裂與錯亂的存有模式，其風格化地意圖以日以繼夜的創作力搏整部西方藝術史與文學史，以煙酒與性的恣情縱欲迫出生命最奔放獨特的質地；另一方面，身處威權政治下被鎮壓、刑求、囚禁或槍決的膽怯懼怕，使得其創作無時不刻在尋覓逃逸或逃生的出口，在嚴密監控與出版審查如蛆附骨的時代裡，沾染白色恐怖、政治犯與民主改革等題材的文學必然面臨被威脅、查禁甚至入獄的危險，書寫幾乎是不可能的，但正是在這種普遍的不可能性中，施明正卻透過書寫魔幻地翻轉出另一種

1 編按：本文使用施明正作品之簡稱，請參考文末「引用書目」之標記；後面所接數字為頁碼。

不可能，不可能的不可能：不書寫的不可能，書寫其他內容的不可能。正是在這種雙重的不可能中，在左突右撞的政治幽閉恐懼症中，施明正譜出戒嚴時期最怪異優美與突梯錯亂的生命抒情之詩。

二、性—政治布置，或粉紅色恐怖

施明正的小說縈繞著以施家三兄弟為軸心的白色恐怖史實，這是一個獠雜著戒嚴、鎮壓與死亡陰影的「實境秀」（reality TV或 reality Literature），一種以真實血肉模鑄的殘酷劇場。在幾乎可以原景重建的地理描述中，擬真的角色以一模一樣的姓名（施明正、施明德、施闊口、許晴富、鍾肇政、林天瑞、紀弦……）粉墨登場，甚至從事與現實生命分毫不差的活動，有同樣的驚惶、懦弱、背叛、激情或浪漫，後期小說裡施明正更毫無滯礙地寫入對其小說的正式評論，小說的源起與小說本身後設地共治一爐²，加上可以成為口述歷史材料的個人經歷，不斷亂步遊走於歷史、文學與自傳之間的文字最終侵蝕了現實與虛構的分界，擾亂記憶與想像的區別，成為揭啓小說幻術的獨家技法，文學在政治與性的雙重欲力摧逼下越過了寫實主義的雷池成為「魔幻寫實」。如果施明正有他自稱的「魔性遠比神性多了三分之一」（〈紅〉：58），或許並不在於他在男女情事上所演義的「缺德系列」³，不在於他面對政治鎮壓所表現的軟弱與心口不一，而恐怕在於文學平面上他所曾魔幻創造的虛擬實境。⁴

2 「確定了我終生投入《台灣文藝》，成為台灣文藝最尖端的小兵（引用評論家彭瑞金評我的說詞），獻出我的所有精力。」（〈遭〉：372）。鍾肇政在《施明正短篇小說精選集》的序〈施明正與我〉中將這種「意象繁複、令人眼花撩亂」、「新銳、新款的說故事方式」命名為「雷射體」，認為是「科技時代的產物」，「其突兀處，令人不敢逼視」。（鍾肇政1987：10-11）

3 這是施明正過世前計畫書寫的短篇系列，緣於D.H.勞倫斯(D. H. Lawrence)的《查泰萊夫人的情人》(*Lady Chatterley's Lover*, 1928)與盧梭(Henri Rousseau)的《懺悔錄》(*Les Confessions*, 1782-1789)「造就了我成為現貌的我」。（〈影〉：409-410）雖然預告了三篇但最終只完成一篇。

4 施明正將這種虛構時空描述為「我隨便提到的什麼畫啦、詩啦等等跟它們

面對這座魔幻的虛擬實境，我們要追問的恐怕不再是其與史實的真假關連，亦不需多與作者本人的生命歷程從事排比嵌合，重點或許在於：由施明正所署名為數不多卻風格獨具的短篇小說究竟創造了何種特異的時空？何種元素與何種操作曾被運用於這個時空的創建？在這個虛構時空（或虛擬實境）中，人類存有展現了何種無比尋常的特徵？這些存有特徵與這些時空元素最終反映了何種特屬於台灣60與70年代的存有模式？

施明正無疑地以其政治小說受到評論者的重視，二次獲獎作品都是監獄文學⁵，在這點上他隱約地上承賴和的《獄中日記》(1941)。然而，施明正雖曾被牽連而以政治犯身分入獄，他小說中的「我」其實更是一個「缺德者」，但不是他刻畫入骨的那種以檢舉及出賣同志換取利益的「密告者」⁶，而是懂得縱身於男女情欲的浪蕩子(dandy)，一種擺脫不掉「公子哥兒的逸樂習性」（〈官〉：330），「只能在電影上，外國小說裡，才會被描繪的人物」（〈影〉：388）。施明正小說中的「我」正以其怪異切換於狂傲的浪蕩子與膽怯的政治犯之間映射出生命的熠熠能量，在愈來愈露骨的性愛與如影隨形的威權鎮壓之間不自主地痙攣跳動著，直到甚至在最恐怖威權的軍事場域亦能爆發最浪蕩激情的性愛，在最飽漲男女情欲與性事描述的篇幅裡亦精神分裂地插入政治的臧否或歌頌。比如〈指導官與我〉中，以十餘頁篇幅幾近自虐地反覆申明自己因被羅織成囚而終於變成「懦弱、邋遢、屈辱、無能、貪生怕死」的「心靈的殘廢者」與「豬狗不如的廢人」，甚且從此一再地被威權政權的杯弓蛇影所「驚破膽」，為自己一直沒能在睡夢中夢見國父（而是活生生的女人）憂懼自責不已，接著筆鋒一轉卻在海軍砲艇的駕駛台展開與勞軍康樂隊漂亮女尉官的性

的創造者的生活、性格、軼事趣聞，以及豔史結合在一起，所產生的奇異效果」。（〈蟹〉：201）

5 描寫獄中見聞的〈渴死者〉與〈喝尿者〉分別獲吳濁流文學獎佳作(1981)與正獎(1983)，亦是施明正最常被援引的作品。

6 施在〈指導官與我〉中曾宣告要寫一篇〈密告者與我〉。（〈官〉：328）

愛羅曼史，洋洋自得宣稱這是「連她們戲團的所謂劇作家也無法想像得到的浪漫情調，纏綿情景」（〈官〉：322）。似乎即使在最肅殺高壓的處境裡都有浪蕩之必要與性愛之必要。反之，在浪蕩子系列小說〈吃影子的人〉中，隨機獵豔與一夜情鋪展在軍警宵禁的深夜裡，屋內的激烈性愛強烈對比於街上四散巡邏戒嚴的憲兵與警察，小說甚至一開始便揭櫫拒斥集體謊言與非德（政治）的方式便是「航向酒海慾洋」（〈影〉：376）。換言之，性的浪蕩是爲了政治的拒斥，似乎愈浪蕩淫穢就愈挑釁威嚴恐怖的政治，或者反之，在「嗅聞到敵視人們的戒嚴令最具體的氣氛」（〈遭〉：367）後，浪蕩是爲了文學書寫，並由此藝術姿態換取性愛⁷。

使施明正特異於其他作家的，也許不是其小說中的政治成分，而是性與政治的不可區分。「其實我一直都在想著美女、詩、畫、小說、推拿」（〈官〉：333），文學首先與性愛有千絲萬縷的糾結，但施明正小說中的真正魔性並不在於男女情事的穢亂與敗德，而是「這個魔鬼似的男人」（〈紅〉：66）竟然使得最高壓威嚇的政治總是錯亂地跳接各式繾綣女色。這是摻入性愛雜質的政治抗議文學，亦是佐以最恐怖政治氛圍所寫就的羅曼史。這種高度猥雜性與政治的怪異作品，絕不是施明正在小說中所一再援引與崇拜的高爾基、托爾斯泰等舊俄文學，也不是盧梭與勞倫斯式的情愛解放與懺情史，而只能是帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)在《薩羅或索多瑪120天》(*Salò o le 120 giornate di Sodoma*)所曾展示的，法西斯極右政權與荒淫變態性事的經典連結。

就某種程度而言，這種性—政治布置所曝現的很可以是布希亞(Jean Baudrillard)所謂的猥褻性(*obscénité*)⁸。小說中的性愛演出並不單

7 「我視『戀愛』爲我追求文學、藝術的『能源』（原動力）。也因之詩、小說、繪畫的創作，到後來竟也反過來幫我輕易獲得我欲追求的『戀愛』。」（〈戀〉：140）

8 關於媒體時代的猥褻性，布希亞在〈通訊的出神〉(*L'extase de la communication*)有精彩描述。本文採用其關於可視性(*visibilité*)的深刻描述：「這不再是被遮掩、壓抑、隱晦之物的猥褻性，這是可見、過度可見、比可見更可見的猥褻性。這是不再有秘密之物、整體溶解於資訊與通

純僅是情色的主觀想像，而是威權政治的色情化，是使一切鎮壓與威嚇變得比色情片更不堪的猥褻程序。似乎小說家愈專注於情色細節的描寫，其深受所苦的威權政治就愈猥褻色情。施明正小說中的敗德與性愛部位並不會致使其作品就座於當代情欲書寫之列，相反地，在迫使人人屎尿失禁的右派政治威嚴中專注於浪蕩性事最終錯亂了軍事戒嚴的肅殺，一切的威嚇恐怖都被怪異翻轉成命定的猥褻並失去其存有的重量。這是一種戒嚴政治的「脫衣舞秀」，在此連性愛都透明無遮掩地坦露在統治者的目光之下，這亦是馴服順從的絕對化，即使（或特別是）淫穢本身：「我坦誠地把我自己弄成一個在太陽底下不管從哪個角度看我都會是一個透明的人那樣地任由想要蒐集我安全資料的人一目了然」。（〈官〉：334）威權政治所能給予的，絕不是其教條宣傳裡的民主法治與自由安康，而是藉由各種密告、監視、羅織與刑求所生產的裸露與徹底猥褻⁹。表面上，其與淫邪色情全然無關，但施明正透過文學所向我們揭示的，正是此二者必然精神錯亂的連結。但這絕不是「權力是最強的春藥」或藉由權力狎淫性侵等老套，而是政治與性在威權體制下最終的不可區辨。於是我們看到，對蔣家父子政權的最大褻瀆與極致冒犯或許不來自於自願或被羅織地犯下《懲治叛亂條例》第二條第一項，並因此被槍決或無限期監禁¹⁰，而是高呼蔣公，全面屈服順從於他並隨時將他的「三分軍事七分政治的復興基地、反共寶島」等宣傳教條突兀插入毫無關連的文句之中，同

訊之物的猥褻性。」(Baudrillard 1987: 20)

- 9 「有這種人經常在我們身邊走動，對於不想犯法的人，委實是一件天賜良緣。因為，他可以使你感到不會被誣陷，也因為有這種人常在身邊，你便不至於忘記身處戒嚴地區，不是因為他抽的是梅花牌的香菸，也不是因為他是河南人，而是因為以一個二十四歲的年輕人，他所具有的耐性、毅力，和全身每個細胞張開來吸取你的訊息的那種機警，時時會使你不至於天真到大談民主自由的種種問題，而不慄然一驚。」（〈蟹〉：184-185）
- 10 戒嚴時期令人聞之喪膽且判處唯一死刑的「二條一」，即1949年通過的《懲治叛亂條例》第二條第一項。被依法槍決的政治犯常是被控觸犯含括於此項中的《刑法》第一百條第一項：「意圖破壞國體、竊據國土，或以非法之方法變更國憲、顛覆政府，而著手實行者」。解嚴後該條例並未同時廢除，直到1991年才由立法院通過廢止。相關條目請參考《懲治叛亂條例》及《刑法》。

時不止息地從事各種淫猥、浪蕩與荒唐情事¹¹。

這種性—政治布置使國民黨統治下的白色恐怖怪異地沾染了胭脂桃紅，成了粉紅色恐怖。威嚴的「蔣公」及其教條在小說中成為某種「現成物」(ready-made)材料，彷彿杜象把蒙娜麗莎畫上二撇翹鬍子就成為L.H.O.O.Q.（她有一個騷屁股）¹²。從這個觀點來看，昆德拉在同一時期的捷克共黨政權下似乎亦以另一種風格從事類似的性—政治布置。

這種「蔣公現成物」的引用（或亂入）曾在〈島嶼上的蟹〉很嚴肅地加以討論：

盡量不使用，對我來說，必定會造成說不出口的字句和音節，而且在萬一停了口，說不出下句時，突然立正大聲地喚出：國父說，或是總統說，來製造全場的正坐，或立正，然後讓我在說順了口之後，再繞回剛才的題旨，以這種方法，我得到冠軍。（〈蟹〉：214）

無時不刻地即時高呼國父或總統治癒了「我」的口吃，還讓口吃者成為辯論冠軍，簡直是卡夫卡(Franz Kafka)游泳冠軍的翻版：游泳冠軍說，其實我根本不會游泳（卡夫卡 1996：568）。

施明正書寫中的亂步拼貼或許不僅是柏洛茲(William S. Burroughs)的cut-up，即使柏洛茲亦擅於在作品中植入政治嘲諷。在鎮壓政治的死亡陰影中，沒有人提及領導者還敢口吃，正如沒有人膽敢幽默輕佻以對，因為這裡不存在語言遊戲的任何可能。德勒茲(Gilles Deleuze)曾提出pick-up對立於柏洛茲的cut-up，認為這是致使語

11 施明正小說中經常突兀出現對「蔣公」或「國父」的感念或歌頌，比如「蔣公仙逝之後，我在畫室裡為他布置的靈堂，虔誠地禱告」（〈渴〉：242）；「曾經在三更半夜飲酒痛涕以哀告國父、蔣公在天之靈保佑我們全國歹生活的人民」（〈官〉：332）；類似的說法也出現在〈戀〉：152、165；〈遭〉：372等。這種語言上對「蔣公」的無限崇敬，甚至突梯地成為一種格列佛遊記式的「巨人傳」，解除戒嚴與黨禁成為「我們的巨人要送給我們的大禮物，好讓他在天之靈的巨人爸爸，會像我在天之靈的爸爸，所樂於嗅聞。」（〈遭〉：373）

12 這是杜象1919年著名的現成物作品，將明信片上的《蒙娜麗莎的微笑》畫上兩撇鬍子，並標上L.H.O.O.Q.（法文諧音：她有一個騷屁股）。

言口吃、雙語與多樣性的風格化書寫方式，一種確切意義下的「小文學」(*littérature mineure*)或「流變一少數」(*devenir minoritaire*)¹³。施明正的作品無疑是某種小文學，但恐怕在柏洛茲的cut-up與德勒茲的pick-up之外，在蔣公與性愛齊飛的文學怪體之中，書寫不自主地成為make-up（粉飾）。無時不刻高呼蔣公使書寫在形式與內容中遠離口吃，教條口號的專橫切入成為白色恐怖的怪異粉飾並因此拼裝成一種「雙語」文體：一方面是鎮壓政治所導致的無生命傀儡書寫，另一方面則是荒淫性愛所表現的無政治浪蕩生命。如果對德勒茲而言致使語言口吃是書寫的風格化表現，施明正的「不口吃程序」則在白色恐怖的威嚇下迫出無風格的傀儡生命樣態。¹⁴

「蔣公」（作為統治者的象徵）似乎成為施明正小說中不敢言明的一切悲劇頓挫之點，那是賀德林(Friedrich Hölderlin)所描述的伊底帕斯終於知悉自己殺父娶母，時間的軸線從此崩折斷裂，成為前後再也統合不了韻韻(rimer)的巨大轉折¹⁵。就某種意義而言，施明正的小說似乎都意圖回返到這個使他從此變成心靈傷殘者的「物種起源」之點，重溯「未被羅織成囚，因而能從那個生命的分水嶺，這一豐脊滾下恐怖的深淵，變得非常可恥的懦弱、邈邈、屈辱、無能、貪生怕死以前」的時光（〈官〉：298）。然而在這場生命逆溯的尤里西斯之旅中，各種在高壓政治下怪異形變的「喝尿者」、「渴死者」、「放鶴者」、「闖入者」、「釀酒者」……夾道佇立，伴隨著一系列浪蕩性愛的「缺德者」¹⁶，這些在特異時空中誕生的畸人構成施明正最令人印象深刻的文學風景，並使得文學在某種意義下等同於性—政治的布置。

13 「Pick-up或者雙重飛掠、非平行演化並不產生在人物之間，而是在觀念間產生，每一觀念都在其他觀念中自我解疆域化，根據既非在此亦非在彼且席捲成『團塊』的一或數條線。」(Deleuze 1977: 25)；關於口吃與小文學可參考同書頁82-84。

14 「一種風格，就是達到在其自身語言中口吃。這是很困難的，因為必須具有如此口吃的必要性。」(Deleuze 1977: 10)

15 關於賀德林對伊底帕斯的著名評論，請參考Hölderlin(1967: 958)。

16 這些「XX者」皆是施明正已發表或計畫發表的小說篇名。

三、浪蕩主義與監獄的「知覺現象學」

施明正的書寫是一種make-up，文學成為對政治、宗教、藝術與愛情意見的雜燴拼貼與粉飾，各種異質個人體驗絮絮叨叨地錯接成往往令人錯愕的述事文體，最後總合成一種特屬於文學的虛構複合物。其主要構成之一，是以「蔣公」所代表的高壓政治時空條件與各式令人喪膽的白色恐怖事件。對「蔣公」德政不擇地亂入的歌功頌德是展現忠誠與屈服的必要表態，但經由「神經質主體」的傀儡書寫卻使翻轉成駁雜文字陣列中的四處布雷。文學成為悲哀卻不無搞笑的黑色詼諧劇(parody)¹⁷，然而，相對於施明正的詼諧，「沒有人會笑」不就是極權政治的特徵之一？¹⁸在高壓恐怖氛圍裡被誣陷與屠殺的無辜政治犯所在多有，但或許昆德拉的邏輯不無道理，我們不應簡單地將此視為一種悲劇，即使其中涉及最悲慘的遭遇與最不人道的對待，因為在極權政治下的性—政治文學布置已翻轉了悲劇與喜劇的表面區別。而在極權政治下「你會發現：人們並沒有人性，或者：你不知道人性是什麼。他們不會笑」。（昆德拉 1989：87）

書寫神經質地跳動於悲喜劇之間構成了施明正被羅織逮捕並囚禁五年後所怪異翻轉的生命質地，然而在這個破韻決斷之點前，他其實首先是一個浪蕩子，而且這個認同與信仰或許到他生命盡頭都不曾絲毫改變。¹⁹這裡的浪蕩子並不是一種泛稱，當然更不是對施明正文學角色的道德批判，因為我們採用的是波特萊爾(Charles Baudelaire)在〈現代生活的畫家〉(Le peintre de la vie moderne)的著名定義，亦即一種「除了在其個人培養美的觀念、滿足其激情、感受與思考的狀態外無他之存有」。浪蕩子富有、崇尚高雅、遊手好閑甚至膩煩一

17 比如，「對於兩個『叛逆』性的家族怎麼會合在一起，共營男女關係，並產生了非我所能追溯的，逝者其苦已逝，生者其苦綿綿，以追思緬懷國父及其他先勇先烈等人的大無畏精神於不墜者，乃在我中華民族之自覺意識。」（〈戀〉：152）

18 昆德拉的《可笑的爱》曾多次提起這個主題，特別是〈沒有人會笑〉。

19 在施明正最後的作品〈吃影子的人〉及未能完成的「缺德者系列」中，浪蕩子書寫似已成為其未竟的目標。

切並因此受苦，浪蕩主義(dandysme)幾乎是一種對高雅與原創性的宗教性信仰，而愛情則是遊手好閑者的「自然事務」。值得注意的是，浪蕩子絕不意味胡作非為之人，相反地，「作為一種在律法外建制(institution)的浪蕩主義具有嚴格的律法，其所有主體都必須嚴格遵從」、「浪蕩主義是墮落時代裡英雄氣概的最後光輝」。(Baudelaire 1863/11/26)

即使波特萊爾從未被援引，施明正小說中的「我」無疑吻合浪蕩子的種種標誌，而且幾乎每篇小說總不厭其煩地一再自我聲明：我是「一個精神的漂泊者、流浪漢、創造美的狂徒」（〈紅〉：65）或「我知道我已浪漫地成為我在電影上、詩歌、文學名著裡所看到的，並羨慕過的那種腳色。」（〈官〉：302）²⁰至於是何種電影、詩歌或文學，小說裡很少具體說明，這點暫且不提。²¹我們無意一一羅列比對小說中反覆出現的浪蕩子符號，但如果浪蕩子不能簡單化約成胡搞亂來的混混，而且相反的是高度凝煉、嚴格自我期許與深厚教養的某種貴族，那麼我們或許應該進一步分析施明正文學中所流露的浪蕩主義根柢，考掘構成這種浪蕩子文學所必要的條件。或者不如反過來說，從小說中所看到的自我期許與教養其實是相當局限與刻板的，施明正是一個文學與藝術的自學者²²，且囿於時代的氛圍不免偏狹²³。如

20 又或是：「一向講究衣著的我，是經常被視為英俊瀟灑之流的有業游民。我悠遊於塑造我成為舉世獨特的詩人、畫家、小說家、雕刻家，和電影的創造家；我維生的伎倆是先父傳授的傷科中醫推拿……我的身世，和我的醫術，家風是有目共睹的，要不是我從小就明學暗戀著文學藝術，我是被全市的富豪的爸的親朋，目為最佳擇婿的首號人選的傢伙。」（〈影〉：380）

21 施明正列舉過的作家主要是舊俄小說家，D. H. 勞倫斯與盧梭亦曾提及；藝術家則有羅丹(Auguste Rodin)、梵谷(Vincent Willem van Gogh)與馬蒂斯(Henri Matisse)；電影具體提及的是1955年伊力卡山(Elia Kazan)的《天倫夢覺》(*East of Eden*)，施在小說裡高度推崇男主角詹姆士·狄恩(James Dean)。

22 儘管施明正曾北上師大美術系跟隨廖繼春習畫，但仍不是科班出身的畫家。至於文學的閱讀，從小說裡所明確提及的少數作家來看，仍相當限制於當時所謂的「世界文學名著」，特別是舊俄文學。在〈吃影子的人〉中他提到這是「存在我有限生命，酷欲航向無限未來的文藝生涯的自修裡」。（〈影〉：409）

23 對舊俄及情色文學的查禁使得這二類文學反而成為當時文藝青年的必讀著作；而前者指的是托爾斯泰(Leo Tolstoy)、杜斯妥也夫斯基(Fyodor

果我們要落實他所謂的「被我消化掉的世界級人類心靈的高級遺產」（〈官〉：307），並檢證其小說中關於生命、繪畫、電影或文學的論述，則不免使他淪為某種自誇可笑的無知者。比如小說中一再出現創作的「神魔辯證」，將天才視為神性與魔性之間的中介微調，其實是相當老套（甚至庸俗）的藝術論。當然，從某種意義來說，這種浮誇矯飾或許亦是浪蕩子的獨特美學姿態之一，但似乎只有從語言自身所給予的影像（其很充分的是政治性與身體性的）才能贖回施明正作品中的文學意涵，或者更確切地說，其虛構的本質。

作為一種浪蕩子文學，施明正小說崛起於異於常人的敏銳知覺，是對一切美好良善與醜惡溷穢的超敏感主體。即使是他最著名的二篇監獄小說，亦是透過對獄中囚犯晨起放屁、喝尿、金屬刮騷聲與對身體各種凌虐的尖銳描寫所構成。監獄似乎首先被轉化成一座醜怪惡濁的感知量體，是清晨裡眾人逐漸轉醒的放屁聲響與臭味所重構的系列身體性。〈喝尿者〉與〈渴死者〉是一種歪斜的監獄「知覺現象學」，在戒嚴時期隨時可能如草芥般被折斷的政治犯成為一種首先由肛門自我述說的主體，放屁是政治犯唯一暢快「開口」的合法發聲管道，而且因連結到靜坐與氣功更理直氣壯地成為「能增多一份生命力」（〈尿〉：287）的修練，是「由直腸與肛門所發出的歌唱」（〈尿〉：286），嘴巴在此是徹底多餘甚至致命的。

浪蕩本色讓施明正擁有一個獨特的感官世界，這種怪異的「視觸」(haptique)或「嗅觸」透過風格化的文筆伸入「我」的日常生活中，甚至伸入讓「我」既喪膽又屈服的鎮壓式政治機器裡，以一種反覆遮掩、揭露、歌頌與批判的神經質語言構成他最特異的文學風格。這是一種書寫的身體政治學，對蔣家政權的批判以一種代數的方式被關於屁的生理製程與形上論述所取代，在此既充滿高壓統治下頑強求生的「生命衝動」(élan vital)，亦有宛如宇宙創生初始的各種字詞噪音聲響：兀、勿、惡、悟、驚、霧；捕、捕、怖、不不、

Dostoevsky)與高爾基(Maxim Gorky)，後者則是由D. H. 勞倫斯代表。同樣的，這是一個性—政治的怪異理由。

怖怖；巫污、吾誣、侮忤²⁴。政治犯牢房似乎首先是一種由屁的惡臭與噪音所展延撐出的「密閉場所」(huis clos)，眾人幽閉其中無路可出，因此發展出因應高壓統治所曲扭誕生的「生存美學」，而小說中的「我」「以自身的一切生存過程，做為實驗性行動美學的實證體」(〈尿〉：288)。

在高壓政治的曲扭下，肛門取代了嘴巴成為發聲的器官，在「也許是進入死亡之門的生之旅途的終站」(〈尿〉：290)——政治犯牢房裡，發出一系列的怖、捕、誣、不等「沈默之聲」²⁵。這種政治身體的「聲音與憤怒」來自一種對外在世界纖維畢露的可感能力，而這正是施明正在他最後幾篇小說(〈鼻子的故事〉系列)中再度提出，以嗅覺為感性軸心所重建的身體論及世界觀。這種藉由嗅覺重新召喚整體記憶的書寫企圖，使得〈鼻子的故事〉恐怕較不是果戈里式的，因為施明正並不停駐於怪誕突梯的寓言故事之中，而是意圖以嗅覺重寫普魯斯特(Marcel Proust)由味覺所創建的《追憶逝水年華》(*À la recherche du temps perdu*)。

施明正的小說總是有一種將文學聽覺化與嗅覺化的傾向，這是何以比起以視覺場景為主導的大部分小說，他總是能賦予文學更多的身體性。這種「感官人」的產生固然與威權政治中必須感覺敏銳地隨時捕風捉影有關，但更基本的，恐怕更是〈鼻子的故事〉所著重描繪的一種源自家族的個人天賦與自我訓練，這是「從小就必需靜觀萬物的形象透視嗅聞其意」(〈遭〉：365)的教養，這種審美經驗的養成無疑正是浪漫主義的基底。

如果文學來自眼耳鼻舌口在文字平面上的過度與過敏，施明正則以一種修辭的笨重與笨拙迫出這種過度。他的小說企圖在同一構句(或構句的系列)中塞擠最大化的知覺單位，甚至由一整段文字共構

24 施明正用以表達放屁聲的擬聲詞很明顯地不僅是擬聲而已。請參考〈尿〉：285、287、288。

25 審查人提出此處有「肛門期」與「口腔期」的精神分析辯證，相當值得未來進一步發展。

一片知覺共時平面，而且知覺並不只是五官的，而是泛政治地廣延到高壓政治所可能滲透的任何地方。比如：

他的臭，臭在他被封在塌密（日語：兩趾的布鞋，勞動者的足具）的腳解放（這一被共匪用過之後，在自由中國的台灣省，幾乎沒人敢用，一用便很會令人感受到戒嚴令的凶猛威嚴，那可怖的，會坐牢的……等等不敢指證太多的禁忌啦！）後，一下子便很會洶湧地爆炸開來，一如炸彈開出的兩朵其大無比的某種有得你受的臭花朵的遠比臭水溝更爛臭的那一類稍遜人類好言說盡壞事做絕的臭事那般臭。（〈成〉：343-344）

小說書寫等同某種「情慾狂的通則」，必須「先在自己空空蕩蕩的生活面塗抹各種強烈的色彩。」（〈淚〉：43）於是有小說中各種冗長拗口甚至文句錯接的濃郁表達方式。究極而言，笨拙長句或怪句的使用恐怕是一種對精確真理或其價值的頑固要求。這些彆扭怪句不得不使用，因為文學在此已涉及了以敘事者的身體性及世界觀所從事的「價值重估」。這是何以施明正總是必須以小說形式重述他的經歷，他必得以他獨特的小說形式重生一次以重估這個不幸已然曲扭的世界。因為這是小說的「道德系譜學」，一切的價值都必須被重估，而文學在此（也僅在此）揭露真理。

在〈鼻子的故事（上）——成長〉中，因為影帝勸告「暫時別寫『XX者』這類小說」（〈成〉：339），敘事者於是擱置了正在進行的〈放鴿者〉以及數篇同形式標題的短篇。這些在施明正小說中有著怪異稱謂的畸人幾乎都是威權政治下所極度曲扭變形的「不名譽者」（hommes infâmes），是即將被高壓權力所撲殺、輾碎與汽化前所迫現一瞬的存有切片。然而，這些從此將被釘死於永恆中的喝尿放屁與尋死的畸人們，在被政治性地解讀之前首先是一首生命的抒情詩。這是小說家與詩人施明正透過自我養成的浪蕩子之眼（或鼻）所拆解重構的「詩—現實」。

與其說文學具有療癒功能，施明正的小說其實涉及的更是必要的價值重估。這些「XX者」蹣跚落漠地從施明正這部「創造文藝的自動機器」（〈紅〉：65）中走出來，他們，包括敘事者自己，都是高壓統治下的「政治身心症者」。但書寫並不是為了展示威權政治如何

殘酷與罔顧人權，因為他寫的絕非回憶錄與報導²⁶，相反地，這些政治身心症者正宛如「不自主的強度筆觸」一筆一劃地勾勒戒嚴時期的台灣風貌，讓我們重新瞭解什麼是可以定義強人政治但卻已徹底被凹折壓扁的存有模式，以及此存有在生命最後一刻仍頑強噴吐、以僅存的生命意志所模鑄的身體氣象。

四、虛構與現實的殘酷劇場

在白色恐怖所高壓威嚇與封閉的時空中書寫是不可能的，但處身其中的施明正卻代表著不書寫的同樣不可能、書寫統治者語言的不可能與不書寫我見我聞的不可能。如同卡夫卡一樣，施明正無意在多重不可能性裡驟然拔高到抽象的歷史大論述中批判政治狀態，因為這畢竟是無關痛癢的知性運用，甚至僅是以一意識型態取代另一；某種意義下，施明正與卡夫卡的書寫都涉及著生死存亡的個體決斷，亦是在高壓非人的統治下早已變形、蝕毀與支離，成為一頭獸、一隻蟑螂或鼯鼠的存有處境；是眼盲耳塞與鼻子一再失靈壞毀的政治身心症候。現實生活中施明正是醫術高明的推拿師，但他同時是當代文學的偉大病人，一切正如尼采(F. W. Nietzsche)說的，哲學家必然同時是他時代裡最偉大的醫生與病患，小說家亦然²⁷。

施明正小說中對蔣家政權的批評幾近不受作者控制地一再插入文章之中，甚至在描寫男女情事的篇幅裡亦莫名冒出政治臧否，並旋即

26 小說與自傳的區辨在施明正作品中相當明確，但在〈鼻子的故事（上）——成長〉中，施不無怪異地羅列「未來」將完成的小說篇名，而且與「六十歲後的回憶錄」清楚區分（〈成〉：342）。當然，一直到施二年後絕食過世，這些長、短篇小說及自傳仍然都僅是篇名，成為施明正小說中的虛擬現實(virtual reality)。

27 這是尼采的「大健康」(grande santé)概念，主要可參考《人性、太人性》(*Humain, trop humain*)卷1序§4(Nietzsche 1988)或《歡愉知識》(*Le gai savoir*)第5卷§382(Nietzsche 1982)。彭頓(Olivier Ponton)在 *Nietzsche, philosophie de la légèreté* (Berlin: Walter de Gruyter, 2007) 亦提出有趣的說明，特別是頁308-311。

被教條化的歌頌所消毒與覆蓋。吾人或許不該把這種文學構成簡單視為膽怯或懦弱的表現，亦不該認為僅是對當局的一種白目挑釁（「我們施家的渴關，渴欲進入常人迴避的意願」〔〈遭〉：365〕），因為這些在所有作品裡頑固、不自主與不合文脈湧現的「政治部位」正是施明正最令人印象深刻的文學手勢。我們曾將這種文學操作稱為性—政治布置，但這個布置的產生主要來自風格化語言所構成的知覺共時平面。這樣的書寫使得文學成為一種知覺的強度連續體(continuum d'intensité)，在某些段落裡，小說甚至已成為各種情感與知覺的競技場，彷彿將高手過招一一拆解於文字平面的武俠小說般，電光火石間湧現的（政治）知覺及感覺被敷演成數十行「施明正式」句子：

此後的一連串鐵腕似的痛定思痛，並會時時刻刻令人感受到痛之又痛的，緊上加緊的，戒嚴令措施等革新翻舊，在風雨飄搖的世局動盪裡形成，以之確保台灣免於淪入赤禍的糟蹋卻也有了很是不少所謂的叛亂犯的慘案被製造、編導、演出，以肥了獵戶升官發財：全民如鼠怕貓那樣地怕著密告者、警察、特務……社會上充塞著冒牌的利用人心怕關的作用，興起的真真假假的特務群與誣告者。好在台灣人的勤勉節省守法守本分，與忍耐再忍耐的特性，一如日本竊台初期激烈對抗後的敗北，所呈現的沈默那樣，雖然有著幾位所謂黨外菁英老將（當時還是壯年猛將），在面對不公平，不合理的選戰中，發出曠古先知似的巨響，聲嘶力竭地指責著種種的不義、不公，卻也動搖不了怪老子群的我行我素，還要等到蒼天保佑他們活到八老九十，活到他們享盡了台灣省贈送的人間巨福，送走他們寶貝的兒女，口是心非地對於復興基地老是信心不足，因而賺足了巨大財富連同兒女送到美國，卻還是留在下老身，繼續發出很少有人聽得懂的怪鄉音，混雜在官場禁用台語，勵行標準國語（北京話）的時陣，甚或在那位領導救國救民的一黨專制（他們集思廣益地說是：一黨獨大）經由台灣人的勤勞，對死做起來的努力中，創造了中國有史以來最富裕的社會時，很想再進一步發揮民主憲政，頒定解除戒嚴與黨禁，以令自由中國台灣省，擠入已開發國家群的民主形象，抬頭正視民主陣營中的任何國際民主先進國家，而不會被指指戳戳說我們假民主，掛羊頭賣狗肉時，卻還有人在高呼：一手拿三民主義，一手拿寶劍，斬盡黨外組黨的人士。你說可笑不可笑！（〈遭〉：362-363）

這一長段引文中的標點符號似乎是多餘的，構句以一種標點不斷的態勢洋洋灑灑如江河入海珠玉與沙石俱下。原是回憶自己幼年的

鼻子經歷，筆鋒驟轉卻酣暢淋漓地抨擊戒嚴政治，有鄉土文學的樸拙語句卻糅雜黨外運動的激情套語。重點或許不在於施明正關於文學、藝術或政治的思考是什麼，因為這些內容如今看來不免天真的令人臉紅，然而，在文學平面上施明正代表一種風格化的異類拼貼，是性一政治的猥褻布置，也是威權統治下浪蕩子激情與敏感的存有模式。

施明正的第一人稱小說很巧妙地使他往來於真實生命與語言虛構之間，在這種文學「實境秀」中，我們甚至已無法判斷究竟是他的真實經歷亦或他的小說故事較有趣？然而即使夾敘夾議，即使小說體例宛如自傳，施明正的任何一篇小說顯然都不該被視為自傳，因為即使他自己都堅持寫的是故事而非回憶錄。（〈成〉：342）正因如此，正是在這種對文學虛構的堅持，施明正的小說啟動一種比回憶錄更真實也比自傳更逼真的真理程序。總是必須間隔幾年才動筆寫就一篇的小說成為施明正的「重新尋獲的時間」(*le temps retrouvé*)。這是以共存的感覺所揭露的事物本質，是艱難逆溯時間之流意圖重新審視一切視、聽、嗅、味等符號的文學柏拉圖主義，在此，文學即事物本質的建構。普魯斯特（另一個浪蕩子？）最著名的藝術論之一便是指出：只有通過事後的藝術創作才可能揭露早已隱匿在時間中的真理²⁸。然而，創作的無能卻如影隨形，施明正與普魯斯特的敘事者一樣苦於自己的怠惰與疏懶，「我談著我應該早就把它寫進小說裡的東西，也談著早已嘗試畫進畫裡的東西，更談了不少發表過的現代詩，雖然我很滿意我有一個用心欣賞我的觀眾，可是我也為自己下不了決心提筆寫下我經常在腦裡組織的小說而沮喪。這種複雜的感受老是像潮水似的沖擊著我的心。」（〈魔〉：114-115）

這種總是得在創作者耗盡自身精血的時間盡頭才重新尋獲事物本質的書寫，一方面使施明正得以在小說中反覆觀、嗅、聞「已逝的時間」，並將這些感知符號重構於某一共時平面中成為作品，另一方面，由小說重構的「時間真理」必然成為各時間切片間的多重跳躍與

28 關於此，可參考普魯斯特《追憶逝水年華》第七卷〈重新尋獲的時間〉，此卷幾乎就是普魯斯特關於文學創作的美學論文。

異質串連，於是每篇小說都彷彿如臨終者眼前快速跳動的生前影像回顧，一切現實被共時提取到最精簡的敘述平面之中。比如在〈渴死者〉一開始幾行裡，時光便快速平移於1963年、一年三個月、一年後、黑色金曜日、禮拜五和禮拜二的凌晨，最後，時間軸停止於「蔣公仙逝」。現實在此彷彿如Discovery頻道裡因「縮時攝影」(time-lapse photography)而幾秒內快速昂首綻放凋謝的百合，真理幻化成一種目不暇給的連環畫面，一生可以壓縮成關鍵的幾秒或幾頁，成為小說家透過作品所給予的「重新尋獲的時間」。

如果小說即真理，書寫小寫是一種重新尋獲事物本質的記憶術(réminiscence)，我們可以理解何以每篇小說的出版都讓神經質的施明正膽顫心驚，一有風吹草動「我就暫時停止書寫」(〈遭〉：371)。對他而言，書寫無疑已等同探問政治現實的邊界，書寫的必然與死亡的恫嚇在此交纏爭鬥，這是戒嚴時期裡小說家生與死的決斷！即使如此，一直到死亡降臨，施明正從未真正封筆²⁹。《島上的愛與死》一出版便被查禁，我們雖不認為審查言論的警備總部足以理解小說與真理間的高度辯證關係，但顯然地，虛構與真實已詭譎地不再具有清楚區辨的性質。施明正的小說代表著虛構與真實同一的世界，不僅是他身處的白色恐怖時代總是一再羅織、編派各種子虛烏有的「叛亂」與「顛覆政府」事件³⁰，也不僅是國民黨正全面啟動各種文工力量粉飾與創造一整部「復興基地與反共堡壘」的領袖神話，更不僅是施明正（以及許多因文字賈禍的政治犯）曾因此真實地被囚禁與監控的冤獄史實，而且更在於施明正作品中以獨特風格所曝現的怪異現實，這是比虛構更虛假的現實，也是比真實還逼真的虛構。如果傅柯(Michel Foucault)曾讓人錯愕無比地說「除了虛構我什麼都沒寫」(Foucault 1994: 236)，施明正剛好相反，除了真實，他什麼都沒寫！

29 這似乎也正是卡夫卡的處境，同樣處在書寫的多重不可能性中，卡夫卡寫道：「我無法再繼續書寫，我已在確切的界限上，在能夠重新再開始一篇將又停在未完成的故事之前，我可能必須在此重新停駐數年。這個命運纏祟著我。」引文參見Blanchot(1988: 77)。

30 在〈喝尿者〉中，施明正稱威權政府裡的這些羅織者為「擅於編織此類故事的某種小說家」(〈尿〉：284)。

因為真理，所以被迫屢屢停筆。這是「我以我的實驗性行動美學的實證體為基準所創造的世界性垃圾文學獨特樣相」（〈官〉：332），是實際的「行動醜學」（在自己診所供奉孫中山與蔣介石牌位，〔〈官〉：314〕）與虛擬的「垃圾文學」（〈官〉：332）的不可區分，亦是索多瑪120天式的政治與性、糞尿與激情齊飛的超現實(hyper-reality)景觀世界。如果施明正的個人遭遇是一場悲劇，那是因為他處身極度曲扭變態的威權政治核心卻擁有浪蕩子的纖細靈魂，然而他的小說卻必然是某種喜劇，其既是昆德拉式的亦何嘗不是卓別林式的，因為這是怪異猥雜著詩人、畫家、小說家、導演與演員心靈的時代修煉³¹，而也正是在悲、喜翻轉明滅之際，有著施明正一再自詡的神性與魔性的鬥爭。

身為浪蕩子，我們很可以理解施明正不喜歡政治³²，然而同樣因為身為自我要求嚴格的浪蕩子，施明正不可能不創作書寫，不可能書寫而不涉及他敏銳感知所獲取的荒唐時代處境。這種因威權統治的高壓曲扭而極度風格化的浪蕩主義馳騁在政治與文學的兩大雷池。真正逃不出的，是彼時天羅地網的高壓政治，真正要進入的，是「如此迷人的文學藝術的酒池」（〈遭〉：364），在兩極之間往覆穿梭的是浪蕩子根底的性特質書寫。

五、活在世間，我很抱歉³³

自我看到他以來，他的行為，好像都集中在尋找死路上；
不斷地試、力行，而終於完成他的弘願。也許死的魅力，

31 「正如時代的不同，必須有不同的修煉方式」（〈影〉：392）：「你能拖著一個再一個的女人，遠涉重重的難關，去歷練、去追尋你將投注這一生將欲孵出一個巨蛋也似的詩、畫、小說……等等的修煉，那登高望遠，如臨深淵，如履薄冰的，心靈探險與創造出幽邃寬闊的文藝領域嗎？」（〈影〉：415）

32 「我不喜歡政治。我從未就文學作品與政治的因果，做過任何比較。」（〈官〉：311）

33 譯自太宰治《人間失格》中的著名句子：「生まれて、すみません。」

一直深深地誘惑著他；可是我不了解，要找死，不是應該留在監獄外？在那裡，你要怎麼死，不是頂容易的？

——施明正，〈渴死者〉：249

在〈渴死者〉最後，施明正提及三島由紀夫的死是一種「行動美學之追求」，然而事實上，他的小說角色其實總是太宰治式的。如果太宰治意味著沒落豪門的浪蕩子後裔與閱歷人情冷暖後的「人間失格」，施明正正是白色恐怖時期裡的太宰治，他的角色總是一再失調於高度的自我教養與嚴峻的時代恫嚇，因而錯亂分裂，因而懦弱無能，在遍歷生命的奢華與時代的荒蕪後僅存羞辱與痛苦的餘生。³⁴

與太宰治不同的是，施明正是政治的無所不在。書寫時，他同時是一根面對威權統治必須24小時繃緊的神經³⁵。就這個意義而言，施明正與施明德兩兄弟是同一理型的正反鏡像，在不同實踐場域裡的alter ego。施明正以文字（小說與詩）所理想化的存有模式，施明德則投注於政治場域。這是一種以創作或政治想像出發的浪漫理想，交雜著同一想像模式下的男性情誼與男女性愛，意圖將存有的想像（或

34 「由於我追求的多樣式的多變性，和我性格之中，早期不辯的傾向，得於使我歷盡滄桑，成為一個集荒謬、痛楚、懦弱、悲愁、自諷、頹廢、虛無……等等的忍受者，也使我在痛苦及歡樂之餘，不忘我的目標，把自我不斷地提升到更接近神的境界。」（〈戀〉：145）以及，「而又怕，怕禍從口出，怒由憶起，便只好仍以沈默，沈沈厚厚的沈默，把這幾年來深深地滲入骨髓、浮在肌膚的落魄壓縮，並更確實地覺悟到自己已非五、六年前走過百貨公司，總會引起無數小姐欽慕投視的悲哀，因此縮著頭，把自己龜縮到一種正配合我這家破人亡、妻離子散的出獄者的身分來。」（〈戀〉：142）

35 「想到要是沒有這些遭遇，也許我還保有很健美的身材，和公子哥兒的逸樂習性，因此我的作品，說不定會因為我沒有嘗試過人世間的極度艱苦、恐怖、悲哀、怨憤、屈辱、無奈……等等有話無處講的苦楚，對於同情人類的錯失；憐憫同胞的哀怨；體諒異己的狂妄……等等人類崇高的情操，就不至於那麼執著熱衷地推舉它們，因而忙煞了繼續在建立必須為了維持社會秩序國家安全所必須的個人安全資料的各路英雄好漢，以至於還像到處可見遍地皆是的是的文藝家們自私、苟且地躲在安全地帶耽樂於空靈、美色、甜膩的官能之追求；不顧同胞與人類良知、格調的喪失帶給人類最大的死對頭，那可怖的、巨大的、無形的、無所不在的，應該面對而不是逃避，因之愈躲愈糟，愈怕愈是助紂為虐的極權之迷信，等等追逐與歌頌。」（〈官〉：330）

想像的存有）投擲到極限定與虛無卻同時無限上綱的烏托邦幻境中。當然，兄弟倆一人畢生反抗直到喪失「運動的真正內容」³⁶，另一人則畢生逃逸最後因默默聲援前者絕食而亡。施明正最終的絕食而死使得他成為最迫近施明德之人，甚至比施明德更施明德³⁷。這是何以得知施明正可能為他絕食而亡時，一直視其為「懦夫」的施明德在獄中涕泣寫道：「施明正才是我們施家最勇敢、最敢向當權者討取公道的勇者！」（施明德 2006：57）

我們曾一再指出，施明正不可能不書寫且不可能不如是書寫，他所有不可能性的最終核心，其實是政治。換言之，致使施明德在獄中持續絕食抗議的理由也正是致使施明正書寫（與書寫的不可能）的同一理由。導致施明正創作的，同時也導致他的死，死亡已成為他最終的作品，取代他小說中一再宣稱卻始終未能完成的所有已具篇名的小說（虛構的虛構），因為死亡就是這些未完成（或已完成）小說的總合，其核心的迫力是鎮壓政治，而死亡終於致使小說家的生命與創作合而為一。³⁸

36 在評論施明德與2006年的「倒扁運動」時，江春男很精準地指出，「倒扁運動為施明德提供一個難得的舞台，讓他有機會再度扮演悲劇英雄的角色，他的髮型、服裝和姿勢，甚至講話的腔調，都有舞台劇的效果，尤其當他說出『容我放肆地請求』這種莎士比亞的古典獨白時，這種效果更為凸顯。悲劇之所以成為悲劇，乃是明知不可為而為，用個人的生命意志來跟不可測的命運對抗，雖然注定失敗，但整個過程卻讓人因感動而精神振奮，甚至提昇了靈魂，悲劇永遠比喜劇更受歡迎，在喜劇中沒有英雄，如果這次倒扁成功，悲劇變成喜劇，施明德的英雄角色就演不下去了。」在文學的平面上，這或許也正是施明正的某一寫照。請參考司馬文武(2006/09/12)。

37 根據維基百科的「施明德」條目，施明德因為「要求解除戒嚴、停止恐怖暗殺政策、實施民主、釋放其他美麗島事件政治犯」等訴求，總共絕食4年7個月，其間被強行插管灌食3,040次。而施明正為聲援其弟，1988年中默默絕食抗議四個月後，因營養不良心肺衰竭而死。（瀏覽日期：2011/01/25）

38 王德威在論及詩人的自殺事件時提及日本作家（特別是三島由紀夫與太宰治）的作品與自殺的關連，他指出：「作家有關自殺的敘事或可視為他們自毀前的預演，而他們實際的自殺則堪稱為一種『終極敘事』；缺少了這一終極敘事，作家的文學世界便無法克竟全功。因此三好將夫(Masao Miyoshi)如是作評：『倘若在文學與自殺間存在一種本質關連，那麼日

〈缺德系列〉小說始於死亡前一年(1987)，明確宣稱將成為「我在生之時，必須把這一系列寫下來懺悔我自己的因由」（〈影〉：408）。然而，或許還有未明白說明的另一理由：反抗作為書寫的條件在解嚴(1987)後已不復存在，「島上的愛與死」僅存性愛（與透過書寫給予的「懺悔」）而不再有死亡。但施明正終於未能完成他預告的〈缺德系列〉，摧折人心肝地自決於解嚴的歷史時刻。他是被白色恐怖所間接謀殺的最後（但絕非最晚承受）數人³⁹，而另一方面，台灣社會的政治氣氛在歷經數十年悲壯的政治抗爭後終於鬆動且即將大幅轉向，施明正卻默默死於這個最後的歷史轉折點上，在他小說中所隨時驚懼害怕的時代終於將真正終結的關鍵時刻。

「我是非常不適合於生而為人，尤其是生而為小男人，畏縮了的生之標本——在此時此地。」（〈官〉：298）才二十餘年，曾令一整代人喪膽噤戰的二條一、警總、叛亂與顛覆政府等白色恐怖術語皆如幻術般騰空消散，彷彿從不曾存在。時代物換星移的快速讓人措手不及，如今翻讀施明正僅存不多的作品不免感到錯愕與不合時宜。然而，這卻是白色恐怖台灣所留下最讓人動容的文學。施明正死在一個未來將由他的作品所註記的荒唐時代尾聲，在軍警特務橫行的年代裡卑微與屈辱的活著有太宰治「活在世間，我很抱歉」之味，然而，施明正在時代的終結之點選擇尊嚴的絕食而亡，虛構與現實至此已不再遙遠，因為對於施明正而言，高壓政治時期的書寫不過就是一種身體政治，僅僅在此，有他所信仰的唯一真實。

本小說及其作者則是當之無愧的代表。』」（王德威 2004：158-159）而關於自傳與虛構、真與假等辯證，王德威亦精準指出「施明正與他的題材——他自己——打成一片，寫作成為一場內耗的搏鬥。」（王德威 2003：18-19）

39 解嚴後，鄭南榕於1989年自焚，詹益樺在其葬禮遊行中亦自焚，2008年台灣老兵許昭榮自焚，皆與戒嚴及白色恐怖經歷有關。

引用書目

施明正作品縮寫及引用說明

施明正生前出版的小說集皆已絕版不易尋覓，2003年陳芳明與王德威主編的《島上愛與死——施明正小說集》（台北：麥田）完整收入其13篇短篇小說，本文引文皆引自此書，篇名縮寫如下：

- 〈淚〉：〈大衣與淚〉
- 〈紅〉：〈我·紅大衣與零零〉
- 〈魔〉：〈魔鬼的自畫像〉
- 〈戀〉：〈遲來的初戀及其聯想〉
- 〈蟹〉：〈島嶼上的蟹〉
- 〈渴〉：〈渴死者〉
- 〈尿〉：〈喝尿者〉
- 〈官〉：〈指導官與我〉
- 〈成〉：〈成長——鼻子的故事（上）〉
- 〈遭〉：〈遭遇——鼻子的故事（中）〉
- 〈影〉：〈吃影子的人〉

一、中文書目

Kafka, Franz（卡夫卡）著，葉庭芳主編，洪天富等譯。1996。〈世界冠軍〉，收錄於《卡夫卡全集》第一卷「短篇小說」，頁567-569。河北：河北教育。

Kundera, Milan（米蘭·昆德拉）著，陳蒼多譯。1989。《可笑的爱》。台北：皇冠。

王德威。2003。〈島上愛與死——現代主義，台灣，與施明正〉，收錄於《島上愛與死——施明正小說集》，陳芳明、王德威主編，頁13-34。台北：麥田。

——。2004。《歷史與怪獸》。台北：麥田。

司馬文武。2006/09/12。〈施明德的舞台角色〉，《蘋果日報》。

施明正。2003。《島上愛與死——施明正小說集》，陳芳明、王德威主編。台北：麥田。

施明德。2006。〈不吶喊的鬥士〉，收錄於《囚室之春》，頁53-58。台北：寶瓶。

楊凱麟。2006。〈分裂仔(Schizo)與創作(1/2)：從語言切入的極限經驗〉，《藝術觀點》第二十九期（2006年4月），頁77-83。

鍾肇政。1987。〈施明正與我〉，收錄於《施明正短篇小說精選集》，頁5-13。台北：前衛。

二、法文書目

Baudelaire, Charles. 1863/11/26. "Le peintre de la vie moderne," in *Le Figaro*.

Baudrillard, Jean. 1987. "L'extase de la communication," in *L'autre par lui-même*, pp.11-25. Paris: Galilée.

Blanchot, Maurice. 1988. *L'espace littéraire*. Paris : Folio.

Deleuze, Gilles. 1977. *Dialogues*. Paris : Flammarion.

Foucault, Michel. 1994. "Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps," in *Dits et écrits vol.III*, pp. 228-236. Paris: Gallimard.

Hölderlin, Friedrich. 1967. "Remarques sur les traductions de Sophocle," in *Œuvres de Hölderlin*, pp. 951-958. Paris: La Pléiade.

Nietzsche, Friedrich. 1982. *Le gai savoir*. Paris : Gallimard.

———. 1988. *Humain, trop humain*. Paris : Gallimard.

Ponton, Olivier. 2007. *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, Berlin : Walter de Gruyter.

Proust, Marcel. 1989. *A la recherche du temps perdu tome 4*, Paris : Gallimard.

三、影片資料

Pasolini, Pier Paolo. 1975. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.