國立台東大學

兒童文學研究所碩士論文

指導教授：張子樟　先生

推理小說中的青少年世界
—以石田衣良《池袋西口公園》系列為例

研究生：劉育汝撰

中華民國九十六年六月

國立台東大學

學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 劉育汝 君

所提之論文 推理小說中的青少年世界—
以石田衣良《池袋西口公園》系列為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

（口試委員會主席）

（指導教授）

論文口試日期：96年4月19日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文電子檔案上網授權書

（提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用）

本授權書所授權之論文爲授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所

_____組 95 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 推理小說中的青少年世界——

以石田衣良《池袋西口公園》系列爲例

指導教授： 張子樟

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文（含摘要），非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人： 劉育汝

簽　名： 劉育汝

中華民國 96 年 06 月 21 日

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所(系)
組 95 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：推理小說中的青少年世界－以石田衣良《池袋西口公園》為例

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單位
☑	☐	國家圖書館
☑	☐	本人畢業學校圖書館
☑	☐	行政院國家科學委員會科學技術資料中心

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
✓			

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鉤選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：張子樟 (親筆簽名)
研究生簽名：劉育汝 (親筆正楷)
學　　號：9300107 (務必填寫)
日　　期：中華民國 96 年 6 月 21 日

1.本授權書 (得自 http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/ 下載) 請以黑筆填寫並影印裝訂於書名頁之次頁。
2.授權國科會科學技術資料中心者，請個別再寄論文一本至台北市(106-36)和平東路二段 106 號 1702 室。
3.依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議:研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並延遲於三年後上載網路供各界使用及校內閱覽。」

授權書版本:2005/01/18

所以然

原來，真的可以有這麼一天。這是玩笑式脫口感言，也是個承諾。
原來，只是要把話說清楚講明白也是如此的不容易。

這裡，這個地方，微笑，善意，很大。
歡迎大家對號入座，
如有疑惑請透過各種方式，我願為你排號插位。
（其實動作的同時，已經開始對號了。）

謝謝！！！

NTTU Library

推理小說中的青少年世界——

以石田衣良《池袋西口公園》系列為例

摘要

石田衣良的推理小說《池袋西口公園》系列，雖不是以青少年讀者為主要蘊含讀者，卻成功勾勒出一群社會邊緣青少年的變異青春組圖。出版後，由於大受歡迎，更因此有機會改編成漫畫和連續劇，以更多樣的媒介形式，影響了更多的閱聽者。而這正也符合了作者所一直認為作家存在的要務之一，就是要「刻畫出社會上深淺不一的傷口」，即使不能真正解決問題，至少也盡了自己的一分心。

本論文先從作者經營的故事舞台和穿梭其中的青少年外貌舉止，探尋出烘托整個文本的青少年次文化氛圍。再以推理小說的幾個面向來對比文本，顯現其由一個平凡青少年偵探為首，以尊重每一個人為前提，伸張正義，在殘酷的現實世界，挖掘深藏其下的光輝人性。接著討論這些被主流社會拒斥的青少年，如何在惡劣的現實中，尋求到自己暫時的定位。

最終，檢視被視為通俗文學的文本，與青少年小說中彼此的對應，期許兒童讀者有更大的自由和空間選擇閱讀的材料，成就出自己的閱讀版圖。

關鍵詞：石田衣良、《池袋西口公園》系列、推理小說、青少年、次文化

The Adolescent Life in Detective Novel: Exampled with Ishida Ira's *Ikebukuro West Gate Park Series*

Abstract

Ishida Ira's detective novels, *Ikebukuro west gate park series*, successfully outline a bizarre chart of a crowd of the youthful outcasts despite the fact that the teenagers are not regarded as the main implied readers. The series novels have a great hit in the book market, so they turn out to be adapted into the comic books and TV drama, having an influence on more audience. This phenomenon also accords with the author's important idea that the writer has to portray the "wounds" of the society we live in. Although the writer is not capable of curing the "wounds" in real society, he at least achieves his responsibility to make the "wounds" appear in front of the public.

This paper, at first, tries to search the subculture tone of the youth from examining the story setting and the images of the adolescents appearing in the texts. Then with the reference of the characteristics of the detective novels, the paper presents how a plain juvenile detective who takes basic respect toward each individual as premise enforces the justice to dig out the glorious humanity hidden behind the surface of the cruel world. Furthermore, the paper discusses how these adolescents rejected by the mainstream society look for their own temporary identities in the brutal real world.

Finally, the paper examines the correspondences between the bildungsroman and the text which is thought of as popular literature, concluding that the children should have more freedom and power to choose their reading materials, constructing their own reading domains.

Keyword: Ishida Ira, *Ikebukuro west gate park series*, detective novel, adolescent, subculture

目　　錄

第一章　緒論 01

第一節　與推理小說的再度相遇 01

第二節　推理小說中的孩童身影 07

第三節　石田衣良其人其作品 12

第二章　青春次世代風華 15

第一節　危機四伏的遊樂街頭 15

第二節　青春面容顯影 19

第三節　次文化形塑 22

第三章　青春正義的世界 26

第一節　懸念之所繫 26

第二節　和平的推手 31

第三節　犯罪的審判 41

第四章　迷失與定位 46

第一節　環境造成創傷 46

第二節　在一無是處中尋找自己 55

第五章　結論 65

第一節　從「問題小說」觀點看《池袋西口公園》系列小說 65

第二節　從「啟蒙和成長」觀點談《池袋西口公園》系列小說 ... 73

NTTU Library

第三節　回歸閱讀本身 77

參考書目.....80

NTTU Library

第一章 緒論

第一節 與推理小說的再次相遇

在教育尚未十分普及的年代，識字只是生活的一種基本需求，只求能夠不靠他人讀懂報紙上的資訊，或是可以自行寫信，傳達信息。至於透過文字語言爲主要表述呈現的文學作品，進行一種作者與讀者間私密往來的交流，則是以識字爲基礎，而建構出一種所謂「閱讀」的過程。在經濟窮困和出版不蓬勃的年代，一般的家庭除了學校的教科書外，少有額外的課外讀物。因此，當時對於閱讀有興趣的孩子，多數總是抓著任何有字的東西，就隨興讀了起來。對於他們而言，閱讀是一種具雜食性又充滿挑戰的活動，無法預期可以從中獲得何種資訊，或者無法名之的心靈衝擊，在許多歡欣雀躍或困惑未解的模糊感知中，逐步摸索出自己的閱讀進程。

時代逐漸進步，閱讀開始受到重視時，父母、師長、圖書館或者越趨蓬勃的出版業開始聯手爲孩子打造出閱讀歷程。他們嘗試參酌各種孩童生理、心智成長的理論研究，先行將各式各樣的讀物做分類及規劃。因此，市場上的兒童讀物充斥著識讀年齡的提醒。理所當然，孩子從圖像識字卡，到文字量少的繪本，接著是富於想像、人情是非分明的童話或者兒童生活故事，再推移到少年小說，亦步亦趨地構築出閱讀的版圖。在這個其實隱含有成人經手的檢查制度過程中，不可諱言，某種程度上讓孩子得以在一種身心安全的狀態，理解力足夠的情況下發展出自己的閱讀習慣。可是，同時這也是一種無可避免的限制，孩子間接失去了部分選擇書籍的權利，也不太具有與文本進行一種拉扯，在生活中留存似解非解疑惑的懸念思緒，當然，也可能會就此錯過一些可以使之快樂很久的通俗作品。

回溯筆者的閱讀經驗，雖然仍是從簡易的識字卡開始，但逐步擴充認字及閱讀的能力後，由於在選書上沒有特別受到限制，抓到什麼就讀什麼，在或許該讀少年小說階段的自己，接觸較多的反而是被視爲「通俗文類」的武俠小說或羅曼

史小說。誠如鄭明娳所言：「通俗文學具有強烈的『煽情』作用」[1]，容易就能使讀者產生感官上的刺激，投入情緒，不可自拔。即使面對厚如磚頭的書，也能一本接一本，甘之如飴沈浸其中。但當迷人的故事情節不再成爲最重要的閱讀需求後，在以語言的多義歧異，隱喻的象徵，節制挑動讀者情緒等種種手法而表現的「嚴肅文學」（純文學）中，挖掘出另一番新天地，在其中享受與作者角力，嘗試解碼，在虛虛實實、了解與不解中，重新架構出一種新的閱讀樂趣與風景。

經由選修通俗小說的課程，筆者有機會重新回顧那些曾經帶來許多單純閱讀快樂的作品。而在這六個主要的通俗文類[2]：歷史小說、武俠小說、羅曼史小說、推理小說[3]、科幻小說和奇幻小說中，閱讀推理小說的作品爲我帶來最大的驚喜。筆者推理小說的最初體驗，相信跟許多人都一樣，是從東方出版社改寫引進的《福爾摩斯探案》系列和《怪盜亞森羅蘋》系列啓始，對於總是啣著煙斗就能撥開層層迷霧，揭露兇手的福爾摩斯和劫富濟貧，作風古怪的亞森羅蘋，傾心佩服不已。甚至，當莫理斯•盧布朗（Maurice Leblanc）刻意安排這兩位名探怪盜對決之際，還爲了不知道要支持誰而猶豫不已，情緒整個爲之牽引。

不知何故，這股童年著迷的熱潮，沒有延續下去。而且，無意中狹限了筆者對推理小說的觀點。認爲推理小說即是擁有一團謎題，緊接著總一位冷靜善於觀察的名偵探，能從層層微細的線索中抽絲剝繭，解出謎團，真相大白，這也就是推理小說的最大樂趣來源。這樣有著固定模式，單線進行的故事結構，對筆者而言，漸漸失去吸引力。但是在這次重新閱讀推理小說的過程，始得之當時眼界之狹隘。或許，當時東方出版社的改寫本著重推理的過程和案件的偵破，篩選掉許多的旁枝末節，但閱讀真正原典的過程中，筆者卻讀出了另一種樂趣。除了解謎

[1] 鄭明娳，《通俗文學》（台北：揚智，1993 年 5 月），頁 54。
[2] 依照杜明城開設的「兒童文學與通俗小說」課程，所列出的六大通俗小說部類。
[3] 推理小說（Mystery）和偵探小說 (detective story) 常會讓人混淆。原則上偵探小說內容特別強調偵探辦案的過程。推理小說範圍則廣納懸疑、驚悚等次類型小說，偵探小說也可含在推理小說裡頭。在日本的情況則是，二次大戰結束後，日本政府在 1946 年 11 月公布的「當用漢字表」，限定只有 1850 個漢字可在公開場合使用。由於「偵」字在禁用範圍內，所以進一步演化出以「推理小說」取代「偵探小說」成爲通用的稱呼。以上資料參考自〈誠品好讀〉第 53 期（台北：誠品，2005 年 4 月）。本論文以研究日本作品爲主，且推理小說一詞指涉的範圍爲大，因此也以推理小說爲此類小說的稱呼。

這個中心主題，在人物對話的機巧或是情節背後動機的探索，筆者對推理小說有了新的欣賞角度。

福爾摩斯、亞森羅蘋之外的推理世界，是一片開闊的天地。從歐美開始發跡的推理小說，由美國作家愛倫・坡（Edgar Allen Poe）首先創建了一個模式[4]，一位名偵探，主要任務是解謎，且經由一個偵探的助手敘說故事，或是作爲對照使名偵探角色的刻畫更爲深入。這種以解謎推理過程爲中心主導的推理小說，一直後繼有人，爲之發揚光大。推理讀者一般所熟悉的偵探：英國作家柯南・道爾（Arthur Conan Doyle)描寫老是啣著煙斗的福爾摩斯[5],「美國古典推理小說之父」的范達因（ S. S. Van Dine）筆下對藝術品有高度鑑賞力的偵探凡斯[6]，英國謀殺女王阿嘉莎・克莉絲蒂（Agatha Christie）的矮個子白羅和珍瑪波小姐[7]，佛列德瑞・單奈（Frederic Dannay）與曼佛瑞・李 (Manfred Lee) 所創合作無間的昆恩父子[8]，都是屬於此種類型。但是，在古典解謎派發展極致後，美國獨特產物的「冷硬派」(Hard-boiled）風格的推理小說做出反撲。

在冷硬派風格的偵探小說中也會有一名偵探，但是跟過往的神探類型大異其趣，他可能出身在社會中下階層，不見得有良好的生活素養，在他偵察的過程中，讀者跟隨他的步伐遊走在城市，透過他的眼光，去揭露底層社會的黑暗和醜陋，

---

[4] 愛倫坡用偵探人物和推理情節構成一部小說，將「殺人→破案」變成小說主題，破案所依靠的偵探審慎的邏輯推理能力，且創造出一個口述偵探偉大事蹟的助手角色。曹正文，《世界偵探小說史略》(上海：上海譯文，1998 年 11 月)，頁 9。

[5] 柯南道爾創作的《福爾摩斯探案》系列，共有 4 部中長篇，56 篇短篇。所有作品皆有中文翻譯，國內多家出版社(遠流、臉譜等)都有出版。

[6] 范達因另一個身份是美術評論家，所以筆下的偵探自然就附加了對藝術有高度鑑賞力的特質。其作品絕對理性，絲毫不摻入社會性和私人情感，作品都是以某某殺人事件爲題。重要作品如，《班森殺人事件》、《金絲雀殺人事件》、《格林家殺人事件》、《主教殺人事件》……等。國內不止一家出版社出版（如臉譜、偵察館）。

[7] 阿嘉莎・克莉絲蒂一生共寫作一百多部推理小說，產量驚人。筆下最有名的偵探一是比利時退休警官白羅爲偵探的作品，此一系列的代表作爲《東方快車謀殺案》、《一、二，縫好鞋扣》、《十個小黑人》……。另一偵探爲鄉村老小姐瑪波，此一系列主要作品爲《謀殺啓事》、《殺人一瞬間》、《瑪波小姐的完結篇》……等。克莉絲蒂的作品目前國內以遠流出版社引介翻譯最多。

[8] 佛列德瑞・單奈與曼佛瑞・李兩人合作使用艾勒里・昆恩作爲筆名，而此筆名也正是他們作品中一對偵探父子中兒子的名字。他們此一系列作品書名多數會有一個國家名鑲嵌其中，如《中國橘子的秘密》、《羅馬帽子之謎》、《荷蘭鞋子之謎》……等。另有一聾子偵探哲瑞・雷恩，此系列代表作爲《X 的悲劇》、《Y 的悲劇》、《Z 的悲劇》……等。以上詳列作品，臉譜皆有中譯出版。

深層關注人性，剖析犯罪者的心態、行動或抑鬱苦悶的小市民心聲[9]。美國作家達許・漢密特（Dashiell Hammett）筆下的山姆・史貝德[10]，或是較爲近代的勞倫斯・卜洛克（Lawrence Block）筆下實際跟著現實時間遊走二十幾年的街頭偵探馬修・史卡德[11]即爲此類型代表。英國的新銳推理女王米涅・渥特絲（Minette Walters）的作品[12]裡，雖沒有這樣一個固定的大偵探（great detective）[13]，但她取景在左下角[14]，所關注的也是繁華進步社會下的畸零人物，算是一種冷硬派的變形。在這兩大主流之外，尚有派翠西亞・康薇爾（Patricia Cornwell）以女法醫凱・史卡佩塔爲主軸[15]，和約翰・勒卡雷（John Le Carre）以間諜爲主角[16]的推理小說類型。[17]

推理小說兩大蓬勃發展的重鎮，除了英美這個發源地，另外就是日本。不可諱言，日本推理小說乃是承襲歐美的源頭而來，但是由於環境及國情的不同，漸漸也開創出屬於自我風格的另番面貌，培養出了許多愛好日本推理作品的讀者。最初，日本並沒有自己創作的推理小說作家，是由翻譯和仿作西方推理作品開始引進這項文類。

---

[9] 參考自臉譜偵蒐小組編製，《偵探蒐藏誌》（台北：臉譜，2005 年 2 月），頁 121-122。

[10] 作者達許・漢密特曾在當時美國最大的偵探社當過探員，此經驗使得筆下的偵探史貝德充滿高度的現實性，在小說中史貝德也以經營偵探社爲生。《馬爾他之鷹》爲其最爲著名的作品，由臉譜出版。

[11] 想要了解紐約的謀殺風景，就不能錯過卜洛克的作品。跟隨其筆下的史卡德，讀者得以窺知 發生在紐約大街小巷一個個犯罪和自我救贖的故事。其另有雅賊偵探柏尼・羅登拔、睡不著覺的密探伊凡・譚訥等等系列作品。其作品國內主要由臉譜翻譯出版。

[12] 渥特絲的書中沒有固定系列主角。每部小說看似題材不一，但有一個連貫的中心主題——人性中的偏見和歧視。其作品不斷獲得推理小說界的大獎，也一再被搬上螢幕演出。其作品可參閱臉譜出版社。

[13] 推理小說中用來使讀者聚焦，牽動情緒的角色。常有過人的特質，如高度的洞察力、敏捷的行動力，大無謂的勇氣等，以一種英雄的形象存活於讀者的心中。

[14] 出自《女雕刻家》裡的唐諾導讀。米涅・渥特絲著，胡丹彝譯，《女雕刻家》（台北：臉譜，1999 年 6 月）。

[15] 作者的社會記者和法醫檢驗記錄員的工作，於她的創作上有很大的幫助。1990 以首席女法醫爲主的推理作品《屍體會說話》，受到歡應和注目。另有《殘骸線索》、《失落的指紋》等作品。作品可參閱臉譜出版社。

[16] 作者曾被英國情報單位徵募，擔任間諜工作，以其自身現實經驗描寫隱身地下社會中神秘雙面間諜的故事，其重要作品爲《完美的間諜》、《冷戰諜魂》、《辛格家族》……等。以上列出作品爲木馬出版。

[17] 以上關於西洋推理小說的發展介紹主要參考《偵探蒐藏誌》和洪婉瑜論文《推理小說研究－兼論林佛兒推理小說研究》（國立高雄師範大學國文教學研究所，2003 年 6 月）再由筆者整理歸納而成。

黑岩淚香自 1877 年開始改寫外國的作品，爲符合日本人的閱讀習慣，加進日本的地名、人名、習俗等，後來自己也開始進行創作。之後，也陸續有人翻譯福爾摩斯探案和亞森羅蘋，使他們得以跟日本讀者見面。但是 1923 年江戶川亂步（愛倫坡日文拼音的漢字組合）在《新青年雜誌》發表成名代表作〈兩枚銅幣〉開啓了日本推理小說的第一次黃金時期。1929 年起，各出版社競相出版推理小說，可以看出推理小說受歡迎的程度。這時期，除了本格（似西方古典派，日本以本格稱之）味道濃厚，也就是以解謎破案爲主的推理作品外，尚有擅長以譎怪氣氛佈局，具怪奇幻想性，含藏唯美淒豔氣息的浪漫派作品（即所謂的「變格派」）。1957 年，「社會派」大師松本清張在雜誌上分別連載《點與線》和《眼之壁》兩篇作品，將日本推理小說帶往另一個境界。他認爲，動機直接與人性相關連，除了著眼在個人關係的動機之外，主張在動機上附加社會性，另外也藉此在小說中提出問題，增加推理小說的深度跟廣度。因此，他的作品會處理到官商勾結的醜陋、政治權力下的非人性、社會扭曲造成的悲劇等前人未曾寫進小說的主題。他曾對推理小說的創作提出這樣的主張：「著重心裡描寫，而非物理詭計。以日常生活為舞台，而非特異的環境。人物亦非性格特殊者，而是與我們相同的凡人。描寫也不是如冰塊按上背脊般令人毛骨悚然的恐怖，而要求任誰都能夠在日常生活中經驗到或預感得到的驚險。[18]」松本清張在推理作品中討論社會議題，以日常生活環境爲小說主要場景，也將日本的推理小說提攜走向寫實主義的風潮。

松本清張的崛起，使得本格推理陷入幾十年的停滯期。但所謂盛極而衰，本格推理的另一番力量正在興起。首先，島田莊司重新走回名偵探的路線，在 1981 年發表御手洗潔系列的第一作「占星術殺人事件」，僅在部分推理小說讀者間獲得迴響，卻沒有引起一般大眾的注意。直到 1987 年，綾辻行人以館系列《殺人十角館》出道，受到廣大年輕讀者的歡迎，才又成功將日本推理小說帶向另一個新時代。綾辻行人借《殺人十角館》裡的角色之口說出，那些揭發社會黑暗的社

[18] 松本清張曾在〈推理小說的魅力〉一文中，提及這段話。此處轉引自《點與線》之序言。松本清張著，邱振瑞譯，《點與線》（台北：商周出版，2006 年 1 月），頁 18。

會派寫實小說都是些陳腔濫調，對他而言，「推理小說是一種知性遊戲。也就是以小說的形式，使讀者對名偵探或讀者對作者產生刺激的邏輯遊戲。[19]」。1987年因此被稱爲日本推理小說史紀上的「新本格元年」。

在這之後，許多女性推理作家逐漸崛起，宮部美幸和桐野夏生是箇中代表。他們各有不同的風格特色。宮部美幸除了推理小說，還兼寫時代小說和奇幻小說，她的作品承襲松本清張而來，著重社會關懷，對於人性的觀察，描寫細膩透徹，呈現出日本生活的眾生相。桐野夏生筆鋒銳利生冷，擅長描寫各式各樣的女性角色，呈現出他們內心的幽暗面，是日本女性冷硬派的始祖。同時，精通妖怪學的京極夏彥，也以《姑獲鳥之夏》，一鳴驚人。除了新崛起的作家，很多一直尚在耕耘的作家，也不見得就是謹守自己原先的寫作風格，著力本格推理的作家在作品中也會有寫實主義的因子，或是注入些許社會派的人世關懷，在詭計的設計和固定的寫作模式上，求新求變，不斷突破。因此，這個時期的日本推理小說，是一片兼有各家風格，繁華並茂的時期。讀者越來越難以純粹的派別去定位一位作家或一部作品，換言之，作品的豐富多樣性也更值得期待。[20]

[19] 引自綾辻行人著，洪韶英譯 ，《殺人十角館》（台北：皇冠，1998 年 8 月），頁 13。
[20] 關於日本推理史的發展介紹，以《謎詭》（台北：獨步文化，2006 年 8 月）和 論文《推理小說研究－兼論林佛兒推理小說研究》，再由筆者整理歸納而成。

第二節 推理小說中的孩童身影

如果說推理的文類中缺乏兒童的身影，這句話肯定會被大大駁斥。殊不見漫畫《名偵探柯南》[21]或是《金田一少年之事件簿》[22]如何受到小讀者的喜愛，恨不得也能籌組一個偵探團大顯身手一番。而以小說面貌跟讀者見面的，除了早期引進的歐美作家作品，知名瑞典女作家阿・林格倫的《大偵探小卡萊》[23]或德國作家凱斯特納的《小偵探愛彌兒》[24]，到近期遠流出版的《朋友四個半》系列[25]和小知堂出版的《羅馬少年偵探團》[26]系列等外國作品，國內也有傅林統先生出版的《偵探班出擊》[27]。這些都是以十歲出頭的少年爲主角而敷設的偵探故事。而日本則更早在 1936 年即有江戶川亂步發表《怪盜二十面相》[28]，之後數十年接連創作出 26 本以小林芳雄爲主角的少年偵探系列作。近代的日本作家勇嶺薰[29]，由於在小學擔任教師，秉著想讓不喜歡讀書的小朋友也能夠開始閱讀、享受閱讀樂趣的的初衷，持續地出版少年偵探系列的作品。

綜觀上述的文本，明顯的隱含讀者(the implied reader) [30]群是青少年讀者，因此故事中多半以少年角色作爲主角，使年幼讀者更能感同身受，體驗推理的過程

---

[21] 日本著名漫畫，作者爲青山剛昌。主角爲一個高中生工藤新一，因意外變成小學生的外貌，故化名柯南。故事以其偵破的各大小案件爲主。推出後相當受到歡迎，現有漫畫單行本、長篇小說、動畫卡通等樣貌出現在市場上。

[22] 日本著名漫畫，原作爲金城陽三郎和天樹征丸二人，漫畫爲佐藤文也。主角爲 IQ180 的高中生金田一，故事以其涉身處理的各案件爲主。有漫畫單行本、長篇小說、連續劇等形式流通在市場。

[23] 如書名所言，主角爲卡萊，作者爲了增加趣味，在作品中，還將少年分成紅、白玫瑰兩隊，彼此競爭同時協助偵破搶劫案。

[24] 故事敘述少年愛彌兒，去拜訪住在柏林的阿姨家。在火車上因口袋的錢被扒走，而捲入小偷追捕事件，後來成爲獲得獎金的英雄。

[25] 德國作家約希・弗列德里的作品。故事以小學中的一個偵探團（由四個少年少女加上一隻狗），所調查生活各種古怪事件爲主。

[26] 美國作家卡洛琳・羅倫斯的作品。以四個少年少女爲偵探的作品，其特殊之處爲故事背景爲西元一世紀的羅馬。

[27] 故事的主角爲一群小學生，憑其智慧及勇氣，戳破乩童陰謀的偵探故事。

[28] 爲將江戶川亂步《少年偵探》系列的首部作品，其主要偵探角色爲名偵探明智小五郎少年小林芳雄。

[29] 目前是日本最受兒童歡迎推理作家。1989 年以《怪盜小丑先生》獲得講談社兒童文學新人獎出道。代表作有《名偵探夢水清志郎事件簿》系列、《都會的湯姆歷險記》等。台灣有翻譯其作品《我和貓柳先生的夏天》由麥田出版社出版。

[30] 此詞彙是由提出讀者反應理論的 Wolfgang Iser 最先提出，簡單說即是文本存在，所訴求能對文本本身進行回應的讀者。

和冒險的樂趣。這些作品時空發生的場景，多半是少年主角日常生活環境周遭或校園，解決的事件也複雜度不高，常常避開較爲血腥的殺人案件。可能是尋找遺失的考卷，調查野狗被殺，或是「消失事件」，或「不可思議」事件等等。如果非得遇上較爲血腥的殺人事件不可，可能會安排主角無意間發現屍體，找到一些細微的線索，協助警察破案，或是撞見特殊秘密之類的案例。

而這些故事裡犯人的動機也總是比較單純，多半僅是與自身利益恩怨有關。呈現的方式，也屬於傳統古典的＜案件→偵察→推理→解謎＞模式。在人物形象刻畫上，由於主角都是少年，比起成人，心理或生理層面的發展尚未完全成熟，體力身形上有所侷限，因此身上常常會帶有一些輔助的隨身小道具來幫助任務的完成。如江戶川亂步的少年偵探主角就帶有一些隨身道具：鋼筆型手電筒用來夜間照明或傳訊、小型瑞士刀、可折疊成手掌般小，用堅固的絲綢製成的繩梯，鋼筆型望遠鏡、時鐘、指南針還有聯絡信息的小鴿子。而漫畫《名偵探柯南》中的小主角柯南，所穿的鞋子也有特殊機關，適時幫助他。每當要解釋案件時，也會使用變聲器（因爲以小孩的面貌出現，所說的話語，不具公信力，所以透過變聲器借毛利小五郎之口發聲，取信成人）。

另外這些作品裡，經常是兩個以上的小孩所組成的偵探團模式，進行偵察活動，雖主要也是由一個首腦般的人物進行推理，但不僅僅特別強調領導者的推理過程，其他成員負責聯絡或彼此幫忙，藉此強調同伴間友誼的互動，體驗合作精神，是一大重點[31]。

除了這些明顯以青少年爲主要指涉讀者，所書寫的推理小說，一般以普羅大眾爲主要訴求讀者的推理小說中，是否有少年或青少年的影跡？首先，在這裡檢測的判準即是主角是否爲少年或青少年。早期的推理小說，解謎推理的過程爲其主幹，作品裡的篇幅多半用來描述與解謎相關的線索，除了主角、一或兩個重要配角及犯人，有明確的形象及角色刻畫，裡頭多半的角色是功能性的，面容模糊

[31] 此處不將《金田一殺人事件簿》列入討論範圍，筆者覺其內容充斥較多的恐怖、暴力、兇殘，而案件的點子來源來自許多一般的推理小說，隱含讀者的訴求不以青少年爲主。

的。因此，如果主要角色不是少年或青少年，那他們在作品中幾乎沒有存在性可言。 另一個源由，如推理小說愛好者兼評論家曲辰所言，**推理小說由於講求理性，因此冷靜的頭腦與謀略的行為是基本的配備，這使得長期以來推理小說呈現的都是成人的世界。**[32]在這樣檢測條件下，以歐美爲主的西方推理作品中，幾乎看不見這樣一個稍具份量的少年偵探。

但是，在日本推理小說的發展過程中，隨著 1973 年《阿基米德借刀殺人》[33]這本小說的出現，讓青少年的歡喜哀愁，正式入駐到推理小說作品，開闢出另一條「青春推理小說」的蹊徑。[34]這些作品理所當然以青春少年少女爲主角，故事發生的場景也經常是校園，或是日常生活周遭環境，其中最爲廣受台灣讀者熟知的，即是暢銷推理天王赤川次郎的作品，較爲有名的青少年偵探作品有《三姊妹偵探團》[35]系列，及女大學生永井夕子（福爾摩斯角色）及刑警宇野喬一（華生角色）的偵探組合[36]。

赤川的作品筆鋒幽默，明快清亮，即使處理的是殘酷殺人事件，也常有逗趣的對白，閱讀起來輕鬆愉快，毫無負擔，因此廣受歡迎。赤川作品雖以青少年的角度觀察社會，或許爲了維持明快幽默的小說調性，在作品中雖對社會現象提出反思，但多數不夠深入。其作品中的青少男少女形象，都較爲正面開朗，即使遇到困難，也總是始終抱持希望，因此在其中比較觀測不到青少年面臨的青春掙扎、敏銳摸索世界的困惑與質疑。

自 1990 年代之後，開始崛起活躍在日本推理界的新作家，裡面不乏還是有著力關注青少年的作家和作品，其中落力最多，最爲受到肯定的即是宮部美幸和石田衣良兩位。他們都是善寫各種通俗文類的作家。在他們的推理小說中，也都有以青少年爲主要角色發展的作品。他們的作品不特意注重解謎過程，而是以青

---

32 引自《謎詭》（台北：獨步文化，2006 年 8 月），頁 46。

33 台灣有中文譯本。小峰元著。長安靜美譯。《阿基米德借刀殺人》（台北：台英社，1997 年 6 月）

34 同註 32。

35 以性格迥異的三姊妹爲主，發展的偵探故事。

36 此一偵探搭檔第一次出現於赤川次郎的《幽靈列車》。

少年爲主角，日常生活爲主要背景，藉由青少年主角身處的環境，去描繪他們所可能面臨的種種問題、生活的型態和困境。在作品中，我們也時而發現作者透過青少年的生活狀態，讓讀者去思考他們何以會成爲這樣的青少年？也在情節中呈現批判學校的教育方式，家庭的崩壞，社會的不友善等與青少年切身相關的處境。他們總是用一種同情理解、寬容的心態，去描寫故事裡的青少年或小孩。宮部美幸表示，在她的小說中，她絕對不會讓小孩子成爲被害者。對於她書中常出現的少年或少女解謎者，她有這樣的說法：

> 我的作品中常出現少年和少女，是因為我認為、也希望，他們代表著時代中的純潔風景。而且他們在社會上處於弱者，常需忍耐。我期許他們不會輸給現實中的成人，並對此感到振奮。我覺得成人能完成或解決某件事是理所當然的，但看到年輕人努力地解決案件，相當大快人心，讓我想替他們加油。[37]

相較起宮部美幸，石田衣良的推理作品不僅都是以青少年爲主角，而且這些角色還通常都是社會或學校畸零邊緣分子，藉著放大且深刻描寫邊緣人物的生活與心理狀態，讓讀者得以一窺另一種青少年的成長軌跡。

宮部美幸作品不僅多且卷帙浩繁，她既有「國民作家」及「松本清張的女兒」之稱，作品涵蓋的層面是對於整個日本社會的觀察，不僅僅只是以少年少女爲主，而專以少年少女爲主角的作品也比較少。相對來說，石田衣良的推理作品幾乎全以青少年爲主角，他的重要作品國內出版社多有翻譯且引進，但由於風格多元，因此筆者也無法將其所有的推理小說作品，含括在一本論文中探討。再者通俗小說的一大特點即是其時效性[38]，它之所以受到歡迎，即是其內容符合當代所流行的趣味或社會風氣，就通俗小說中取材，更能直接觀察現代青少年在其中的面貌其處境。由此，筆者挑選石田衣良自 1997 年開始出版的《池袋西口公園》系列小說，主要以生活在日本東京境內的池袋周遭的青少年爲主的小說，一套四

[37] 同註 32，頁 164。
[38] 同註 1，頁 34。

本（日本已出版第五本，但台灣目前只翻譯四本）爲主要研究文本，嘗試探索：

1. 《池袋西口公園》系列中青少年形象塑造及居處的世界？
2. 《池袋西口公園》系列中青少年獨有的正義準則？
3. 《池袋西口公園》系列中青少年的自我認同？

此外，經由對研究文本仔細分析後，筆者意欲在論文的結尾將不專以青少年讀者作爲隱含讀者群的通俗小說，和被劃分爲以青少年爲主要讀者群的青少年小說，就某些部分進行比對討論，觀察此兩者作品中關於青春書寫是否有其共通性或差異性？試圖在研究文本的探析之外，經有另一種觀點的切入，更爲豐富此論文。

NTTU Library

第三節 石田衣良其人其作品

石田衣良(Ishida Ira)一九六０年三月二十八日，出生於東京的下町江戶川區，如同許多作家，自小就是個愛看書的人，七歲時每天都會往返圖書館，早上借的書，傍晚歸還，又借新的，如此日復一日，延續不斷讀書的習慣。學生時代猶如溺水般地沈浸在書本的世界中，平均每年看一千本書。閱讀的過程中，體認到原來真的有「文學」這回事，萌發了自己也來寫點東西，成爲作家的念頭。但是寫作這件事真正地付諸實行，卻是在 37 歲時受到女性雜誌《CREA》星座算命的影響，突然地就決定開始創作小說。他調查好所有文學獎的徵件截稿時間，及需求的文稿類別及規定，就開始具體創作。一九九七年，以《池袋西口公園》獲得當年的「All 讀物推理小說新人獎」[39]，正式出道。

石田衣良雖然是以推理小說新人獎獲賞，進入文壇。但其實各類題材，他皆有所嘗試。日本成蹊大學經濟系畢業的他，對社會經濟的現況及議題也相當注意，因此他的作品主要可以歸類爲三大類：愛情小說、池袋西口公園系列（或是廣義的青春推理）及經濟議題小說。各類的作品皆受到不同族群讀者的歡迎與喜愛。作品接連被改編成漫畫，及改拍成連續劇，經由不同媒介的傳播介紹，使其作品的影響力更爲顯著。

石田衣良不同於一般的日本大學生，一畢業就進入商社或公司，過著朝九晚五規律的上班族生活。二十幾歲時，他曾有一段時間對社會產生不適應的情況，長期心情低落，整天將自己關在房裡不願出來，後來經過自我訓練，才擺脫這樣的狀態。這樣的一段經歷，使得他對於近似精神官能症的體驗與觀察，掌握得很好。讀者也一定能在小說中發現類似的人物身影，如《計數器少年》裡不斷要將可以數算的東西計量化的小男孩廣樹，《4TEEN》裡不願上學、懼怕人際相處且飲食不定的女孩，或是《秋葉原@deep》裡不斷更替手套的潔癖狂等，各有缺陷

[39] 此獎是從 1962 年起，以雜誌《ALL 讀物》爲名，由文藝春秋社舉辦的短篇推理小說新人獎。此獎項由於歷史悠久，評選嚴謹，得獎作品兼具口碑與讀者喜好，與日本其他短篇小說獎項相比，較具公信力。國內較爲熟知的赤川次郎、西村京太郎、宮部美幸、與石田衣良皆獲頒過此獎。

的怪胎。

除此之外，30 歲之前的石田衣良做過許多不同的工作，保全人員、倉庫工人、家庭教師等等，即使之後進入廣告公司就職，過了一段正規上班的日子，後來仍是成爲在家自由接案子的 soho 族，至今成爲自由作家。由於自身不願受縛於既定的體制，使得他小說中的人物經常是偏離社會、不相信組織力量的人，也大多是不完美，有其人格上的怪癖，或處於被拒斥於正規社群團體之外的邊緣畸零人。但這些人物透過與另一個新世界的相遇，重新找到自己，是石田衣良認爲自己作品中相當具有人性的部分[40]。

我們通常都是長大之後，脫離了青春歲月，才重新回過頭來省思那段時光真正帶給自己什麼，在自己的生命版圖中，又有何重要且深刻的意義。石田衣良在自己 2001 年出版的小說《娼年》中表述:「要是誰說自己二十歲時活得非常快樂，這種人的話絕不可信！[41]」。成長的過程必然不是順利的，面對橫在前方的未知，及世界加諸其上的種種應然價值，如何調適內化，找尋到個人可以繼續行走的方向，其內含括的空洞、青澀、哀愁是石田衣良作品的一大主軸。

他獲得第 129 屆直木賞[42]的作品《4TEEN》，描述四個國中男生探索新世界的可能，他們各有要面對的問題：雇用援交妹讓早衰症的朋友短暫的開心，經歷父喪重新振作，與遭受家暴已婚婦女的交往，與拒斥上學的女同學的交往。或許不是切身生死相關的煩惱或困擾，只是總處在一種不知如何往前走去的情緒，特有一種青春的迷惘。《美麗的孩子》敘說著在表面證據確鑿的情況下，學校、家庭生活一夕改變的十四歲少年，秉持著能夠爲弟弟做些甚麼的初衷，單獨奮鬥想要知道弟弟爲何殺害九歲女孩的動機，而揭發出另一個變異的真相。《池袋西口公

[40]引自 http://www.bluemysteryart.org/talk/title_show.asp?titleid=490 2006/09/23

[41] 轉引自石田衣良，常純敏譯，《池袋西口公園》（台北：木馬文化，2006 年 4 月），頁 8。

[42] 日本最富盛名大眾文學獎。其規則是一年兩屆（上半期爲 12 月 1 日至翌年 5 月 31 日，下半期爲 6 月 1 日至 11 月 30 日），只要期限內出版的書籍，不限類型，不拘篇幅長短，都在遴選範圍內。每年一月初與七月初公佈入圍名單，當月中旬公佈得獎結果。由於是個不限種類的大眾文學獎，因此歷年來有許多推理小說作加入圍或得獎。

園》系列中，以真島誠爲主角的業餘偵探，整天在池袋的街頭閒晃，帶領讀者看到此地區每一個角落裡弱勢族群辛苦掙扎，交織出生活面貌的片段：外地移民的小孩如何出賣自己身體卻仍無法賺得家裡溫飽；各爲黨派的青少年如何化干戈爲玉帛，回歸池袋的平靜狀態；屢屢遭受莫名毆打的遊民，如何能夠重新自在地安穩生活等故事。石田衣良筆下的這些少年或青少年，在灰色又充滿誘惑的世界中，努力找出自己的定位，且在困難不安的處境中，磨練出堅強面對生命考驗的勇氣。

雖然被定位成一個大眾小說家，但石田衣良的作品，絕對不僅僅只提供讀者滿足閱讀娛樂的需求，而簡單消費之。他認爲「描寫時代中所開啓的深淺不一的傷口，是作家重要的工作。」[43]。因此，在作品中他不斷針對自己切身所關注的教育、資訊科技、和全球經濟問題提出省思、質疑和評論，雖然不見得一定能夠解決問題，但至少他覺得自己也爲這些問題盡了一點心力。在《池袋西口公園》中，藉由一名自由女記者的自述，他再次強調了對於現實世界的關懷和作家責任的堅持。

> 哪裡發生奇怪的事情，我就要把它傳達給大眾，這就是我的工作。這樣一來，大家就會開始注意到那件事，或許事態就會有所改善，也或許不會。但這就不是我所能掌握的了。但是我會繼續做下去。因為，如果不先傳達出去，那絕對不會有任何改變。[44]

其作品中呈現的世界，也許現實殘酷，不乏血腥暴力，但他總不忘以一種溫厚寬容的理解態度，觀照棲身在其中的弱小族群，並且摻入一種自我堅持的正義，在無情且無能掌控的世界中發出溫潤的光芒。

[43] 同註 40。
[44] 同註 41，頁 200。

第二章　青春次文化風華

回想一下，我們認識一個人的初始，在尚未以言語作爲主要的溝通媒介前，一個人的面容、穿著、裝扮，就已經先在個人的心中構織成一幅圖像，並引發一連串的揣想猜測，這會是怎樣的一個人？經過進一步的交談，共同經驗一些活動後，對於這個人的背景、行動模式、甚至引之行動的思考信念系統，都會越來越清楚，一步步確立你對這個人的認知和形象。

在深入了解《池袋西口公園》系列裡，遊蕩其中的青少年之前，本章試著從他們日常活動的場域、衣著裝扮和行爲模式，爲讀者先行描繪出他們的初步的面容，窺探他們具體展現生命力拼湊出的次文化風格。

第一節　危機四伏的遊樂街頭

既然文本昭然若揭，以池袋西口公園此一地名爲標題，必然可以想像故事中開展的情節，絕對與這個地方息息相關。細讀文本後，發現故事主人翁們活動的範圍不僅僅只有池袋西口公園。以東京藝術廣場前的西口公園爲中心，延伸出去的池袋東口、西口和北口的三角地帶，是此系列作品中青少年主要活動的舞台。

在東京這個大都會中，作者何以挑選池袋做爲小說的主要場景？此一地區是否有其特殊之處？池袋位於東京市的西北方，是繼澀谷和新宿後，另一個日本 JR 山手線（日本第一條電車路線）沿線中重要的商業區及交通樞紐。在此系列由新井一二三所寫的導讀中提及，在東京人的印象中，池袋是一個三流的、土氣的繁華區的代名詞，跟銀座或六本木散發出的高貴洋氣，極不相同[45]。即使與同是年輕人愛好聚集地的澀谷和新宿相比，也不若前幾年帶動 109 辣妹風潮的澀谷時髦，也不及高樓林立的新宿面貌多變。

[45] 同註 41，頁 4。

再經筆者翻查旅遊書及東京地區遊覽相關地圖[46]，發現池袋是東京市幾個繁華區中，鬧市中心唯一具有公園綠地的地方[47]，除了東京藝術廣場前的池袋西口公園，還有西池袋公園、南池袋公園、東池袋公園、東池袋中央公園，散佈在池袋街頭。這些公園即是城市中開放的場域，周圍的人群不論階級身份地位，或許是中午休息時間上班族吃便當的地點，或許是街頭流浪漢安睡一覺的好據點，或許只是蹺課學生暫時遊蕩的地方，不論目的爲何，這些公園成了將互不相識的個人，聯繫彼此，產生互動交流的重要場所。此外，池袋也是青少年幫派的聚集地，時有械鬥新聞上報。[48]綜合這些地理文化上的要素，池袋本身的地理環境，就具備了作者作爲其描繪一群遊走社會邊緣青少年的最佳根據地。

進入文本不久，小說的主角真島誠即娓娓道出，自家是一間開在西口公園附近西一番街的水果店。家裡附近經營的多是色情理容院、成人錄影帶店和燒肉店。而水果店的主要客源，多是趕在最後一班電車前回家，出手闊綽的酒醉上班族。 光是這樣，讀者或許就可以推敲出，這不會是個對孩童而言，稱得上健康、宜於居住的環境，對於小說即將開展的情節基調，或許也開啓了另一層次的猜測，及期待的視野。

白天的池袋或許沒什麼特別之處，就如旅遊書上所描寫的，是一個巨大交通轉運站所在的一個繁華商場，有東武、西武兩大百貨，和此地唯一的一棟摩天樓太陽城 60，雜以其他較小的百貨賣場，居中林立的也就是許多的銀行商社，和各式大小不一的茶餐廳、免費上網的咖啡店、速食餐廳。來來往往在街頭打轉的就是上班族，或街頭老人。

然而，週末的深夜，可就不是這麼回事了。

週末深夜才是池袋公園**展現真實面貌**的時候。噴水池周圍的圓形廣場變

[46] 主要參照王美玲等作，《Mook 旅遊誌 No. 61 元氣！東京》（台北：墨刻出版，2001 年 7 月）

[47] 雖然另有上野公園及新宿公園，但此兩處公園較爲遠離繁忙的鬧區中心，且公園的面積都極爲廣大，偏向觀光遊覽型的勝地公園。

[48] http://www.douban.com/subject/1345154/ 2007/04/05

> 成泡妞競技場。美眉們坐在長椅上，而帥哥則繞著圓圈一一向前搭訕。看對眼的就一起離開公園；不管是要喝酒、唱卡拉 ok、甚至上賓館，公園附近都有。噴水池前面擺著數台大型手提音響，舞者們隨著震天價響的貝斯聲練舞。噴水池的另一端則是玩音樂的地盤，他們坐在地上，抱著吉他嘶吼高歌。在最後一班公車離去後的終點站，來自琦玉的車隊將車輛排成一列慢慢移動，透過汽車廢氣向女孩們搭訕。喂，要不要和我們去玩啊？公園旁的東京藝術劇場晚上雖然沒有營業，但前面的廣場則成為了另一個遊樂場。滑板族和越野車愛好者的集團相互表演較勁。……公園角落的公共廁所則是交易中心，大家整晚在此進行買賣。[49]

引文中提及的**展現真實面貌**，當然是屬於少年仔的。不同於白天或許躲在家裡頭蒙被大睡，或許耗在某間有冷氣、免費上網的網路咖啡廳或家庭餐廳，或許背上書包去上可有可無，不知道何時會被退學的學校，週末深夜的池袋是熱鬧喧嘩的。這裡不再是大家平時偷閒小憩的公園，而是一個敢秀就上的表演場，唱歌、跳舞、尬車、耍帥通通自由。可以靠本領令人咋舌，贏來幾許欽羨的眼神，自我滿足，陶醉一番。即使什麼都不會，也無事可做，你依然可以找尋一方空間，等著搭訕別人，或被別人搭訕。不會有任何異樣的凝視眼光，不必受到誰的監督、管控，在這樣的夜晚，只要自己盡興就好。這是個自己可以充分沸騰的夜晚。明天的事，明天再說。

在文本裡，除了主角真島誠家裡經營的水果店，幾乎看不見學校和家庭呈現出的生活樣貌，他們不是早上規律起床吃早餐，向父母簡單告別，在學校安然度過一天，回家爲了課業努力學習，以期通過一關又一關的考試，順利升學、讀名校，爲了未來穩定就業考量，就此安身立命的孩子。他們多半毫無目標、看不見未來。對他們而言，街頭無疑是最大的遊樂場。

然而，這個遊樂場不是絕對安全的。除了顯而易見，大家一起狂歡的深夜廣

[49] 同註 41，頁 18-19。

場青春活力秀，跟隨著真島誠偵察案情的步伐，池袋呈現出另一種風貌。隱身在百貨商場、商社公司間，一條條充斥著色情理容院、情人咖啡座、成人錄影帶店、賓館…等密如蛛網遍佈的窄巷、矮弄，衣著暴露的阻街女郎、其他國家非法入境的居民、晃蕩巡狩地盤的幫派份子，狂囂的青少年，在此上演著放浪形骸的濫交性愛行爲、殘忍刺激的真人身體切割秀、昏醉飄茫的嗑藥派對，甚至是凌虐的殺人行爲，池帶的街頭同時也是一個危機四伏的慾望叢林。

這裡不是哈利波特候車的九又四分之三月台，能夠搭車前往魔法學校。這裡也不是《湯姆的午夜花園》中主角另開一道門，就能重現舊時光的花園。池袋街頭的遊樂場和慾望叢林，是並存的世界，沒有一道通往另一時空的過門，彼此的界線模糊，平靜街頭的底下，隱藏著即是一個光怪陸離的世界。如同池袋的地標，唯一的摩天大樓太陽通 60，卻是蓋在昔時巢鴨監獄的舊址之上，如此高聳引人注目的巍峨建築，繁華富麗的大型商場，也埋藏著不快樂的過往。

作者石田衣良曾在訪問中承認對池袋並沒有特別的熟悉，只是上下班會經過的地方而已，除了描繪出實景的池袋，在小說中也架構出巷道中星羅棋布的風化店的風華，和私下各爲角逐競技的黑道勢力，及少年幫派囤據的灰色地帶。作者選擇在一個有所限制的時空，爲其筆下充滿傷痛、無措的人物，打造一個表面看似正常，暗處充滿缺陷的活動舞台，這些青少年在其中放縱逸樂、困頓、掙扎，烙印青春的顏色和足跡，處在這麼個光怪陸離的世界，這些不幸福的人物或許也就不特別怪異了。Rebecca J. Lukens 認爲經由對小說場景（setting）的設定，作者同時規訓了故事中人物、情節中的衝突、和作者所要表達意念的一致性。[50]石田衣良成功地先從場景中營造出不尋常的氛圍，讓讀者對於登場的人物和故事中的事件，培養出先備的情緒和態度，而奇特的環境氛圍同時也緊扣著登場人物和情節推移，兩者互爲相襯。

[50] Rebecca J. Lukens, *A Critical Handbook of Children’s Literature* ,(USA : HarperCollins Publishers, 1990), p. 103

第二節 青春面容顯影

《池袋西口公園》系列的短篇故事集，能夠持續出版，甚至改編成連續劇及漫畫，吸納更多元的讀者，可見石田衣良描繪的青春群像族譜，是極爲成功且打動人心的。系列故事中，除了主角真島誠，及幾個經常出現的配角外，出場人物眾多，但石田以極短的篇幅，就能突出人物，且在讀者心中留下印象。

Rebecca J. Lukens 在《兒童文學評論指南》(*A Critical Handbook of Children's Literature*)論及，在文學作品中，手藝高明的作者藉由動作（action）和 語言（speeches）來顯現出一個人物，並能使得人物、發生的事件、和最終的結果有所關連且融合在一起。她同時提及觀察一個人物，可以從五個分項來看：(1）舉止行爲（actions）(2）言談（speech）(3)外表樣貌（appearance）(4）別人的評論（others'Comments）(5）作者的評論（author's comments）[51]。此系列故事中，是透過真島誠的眼光來鋪敘整個故事，所以缺乏第五個分項全知作者評論的部分。雖然文本中不乏可以從「言談」及「別人的評論」(主要都是真島誠的評論）中，增進對角色的瞭解，但是石田衣良總是在角色登場時，及特別著墨其身形外貌的描繪及舉止行爲的展現，似乎要讓讀者很快就能在心中，呈現一幅具體的想像，掌握此角色的個人特質。

整個系列中的第一個故事〈池袋西口公園〉中，惡霸青少年山井出場時的描述是這樣的：**那傢伙塊頭很大，方方正正的，脾氣暴裂，甚至頭髮都硬得很。你們就把他想像成上頭插著一萬根金色的鋼絲、一百八十五公分的高的電冰箱吧！記得別忘了在耳環與鼻環間繫上惡犬專用的的鍊子**[52]。從這樣短短兩三行的描寫，讀者馬上就可以具體在心中臆想出山井的凶猛外貌，且猜測山井絕非是個好惹的傢伙，是那種走在路上，巴不得要閃躲開的人。緊接著作者以一個事件，說明其「杜賓殺手山井」綽號的由來，並強化搭配其外貌所擁有的殘暴好鬥個性。山井只爲了贏得同學間的打賭，就毫無顧忌殘殺一頭惡犬。

---

[51] Ibid, pp.38-40。
[52] 同註 41，頁 15。

山井一手拿著誘引狗的生牛肉，一手握住當成武器，插著五吋釘的的木棒。杜賓犬一路流著口水，一邊奔向山井。山井迅速收回牛肉，並將右手向前擊出。五吋釘深深埋入杜賓犬窄小的額頭。……只看見山井的右手轉了一圈，將五吋釘深深懸入後，才拔出來。狗立刻倒臥在山井角邊。額頭幾乎沒流一滴血。杜賓犬口吐白沫，全身痙攣不已。[53]

對山井而言，世界上好像沒有值得害怕的事，他隨時準備好可以拼搏性命，自身無懼生死，卻顧不得是否傷害別人。所以故事的結局是山井爲了維護小光（此故事中的幕後主導兇手），就毫不在意殺害了理香（小光的好友）的性命，沒有因爲是一條人命而有所遲疑考量，也沒有因爲自己會犯下殺人罪行而怯步。知曉結局之後，重新再次閱讀，發現原來作者早在山井的登場，就埋藏了線索。

石田衣良勾勒的慘綠少年組圖中，有兇狠粗暴如山井的血氣青年，也自有不凡群眾魅力的領袖氣質人物。〈太陽通內戰〉這個故事中，紅天使（少年幫派名）的首領尾崎京一，是另一個成功的範例。真島誠第一次見到他的時候，他被 40 名陪侍環繞著。京一就像是一面鏡子，輕輕將眾人的視線壓力彈射回去。像是一面反射掉光線，而不會留下任何傷痕的鏡子。[54]透過真島誠的評論，讓讀者感受到京一自有一股懾人的力量，可以接收旁人的目光，而處之泰然完全不被影響。同樣的，石田衣良依然鉅細靡遺描摹京一的穿著打扮，身上的配件、身體的刺青。黑色牛仔褲，赤腳套著涼鞋。他赤裸著上半身，只穿了一件咖啡色的仿鹿皮背心。像鬃毛一樣的金髮。粗粗的脖子上帶著一條皮製項圈，項圈頂端的銀翼垂飾晃啊晃的。肌肉發達的半圓形肩膀肩膀兩邊各有一個紅色翅膀的刺青。[55]

尾崎京一之所以很快成爲紅天使的首領，其中一個主因是由於他舞技高超。僅以一筆帶過，讀者或許難以想像，也難以被說服，如何以舞蹈來馴服他人。石

[53] 同註 41，頁 16。
[54] 同註 41，頁 220。
[55] 同上註。

田衣良用一大段文字，來替京一妝點，使其服眾（當然也使讀者服氣）：

京一飛身躍上噴水池，在被水浸濕的花岡岩舞台上小跑步畫圓。一個小節旋律一個圓，畫完之後分身到池的另一面在畫另一個圓。……在不到三分鐘的樂章裡，京一在舞台上創造出一幅想像的布景。

瞬間的休止符之後，開始激烈的全奏。京一在單邊的圓裡面，一邊用腳踢水，一邊激烈地舞動。跳一陣子就到另一個圓裡面，展現出幾乎沒有動作、但是需用肌肉表現出非感情張力的靜態舞踊。動與靜、靜與動的循環。……

然後是結尾。在兩個圓的正中央，京一高高地、高高地躍起，用指尖描繪暴風的雲朵頂端，然後落下。沒有濺起一滴水，腳尖柔軟著地後，他直接在噴水池內倒下。……

寂靜。然後，狂暴的風聲再度回到晚上的公園。[56]

這一段對於舞蹈的描寫，除了突出京一傑出的舞技，也展現出石田衣良具節奏感的文字特徵。每一個段落就像是樂曲中一個樂章，各有各的韻律，起、承、轉、合引領著讀者的情緒。作者自承收藏有 3、4 千張 CD，什麼類型的音樂都聽，經常一邊寫作一邊聽音樂，或許無形中就被音樂的節奏所影響，而呈現在作品中。[57]

當故事即將終幕，透過真島誠的協助，揪出製造一切動亂，導致紅天使和 G 少年彼此對立的禍首是黑道混入紅天使的磯貝時，身爲領袖的京一，是第一個發難懲治叛徒的人，他高高躍起身體，在磯貝身上起舞，發動優雅的復仇，喀拉喀拉，柔軟的東西和堅硬的東西被同時切斷的聲音響起在四周。舞蹈是藝術同時也是武器。

[56] 同註 41，頁 224-225。
[57] 同註 40。

第三節 次文化形塑

在《池袋西口公園》系列小說中，從空間場景的選擇到登場人物的形貌設計，石田衣良近乎工筆似的戮力描寫，極力要鋪陳的是一種次文化的氛圍，這似乎是一個顯明不已的事實。那所謂次文化，又是如何界定的？

次文化的觀念，是相對文化而來，所以先從文化說起。

文化（culture）一詞，以動詞的意義觀之，具有耕種、培育（動植物）之意。引之在人身上，則有陶冶、培養（能力、禮節、智識）之意。[58]這就表示社會上許多的規範、道德意識或標準是需要傳遞才能延續。而這個傳遞的過程，就構築出一種生活的方式。每個人若都依循著這種生活方式過活，就會漸次形成一個團體。至此，簡單的說，文化即是一個團體生活方式的總稱。一般來說，人群常因兩種因素會形成不同團體：一種爲橫向的生活狀況，即是說可能因爲種族、教育、性別、職業等等因素，產生不同的階層，同一地位的人發展出共同的階層意識，衍生出一種獨立的生活形態。另一種則是來自縱向的歷史階梯背景，就是年代與年代間有其階層的存在，造成代與代之間的社會流動性低，就易成爲兩種不互屬的團體。[59]各異的團體間，會有其不同的生活經驗和價值觀，自然許多不同的文化內涵應運而生。

一個成熟發展的社會，必然充斥著許多大小不一的團體，也即是同時包容著各式各樣的文化。但是社會中所有的階級團體並非都是平等的，能夠掌控比較多的權力，擁有更多的發言權和機會來制訂規則和道理的團體，逐漸茁壯，以他們的潛在的意識型態支配整個社會，他們的生活形態隨之變成社會中最主要的一種依循模式，一種漸受最多數人認同，並引以爲正確的生活態度。所以，他們成就了一種所謂的主流文化。其他握有薄弱權力的團體，相對應的成爲次文化團體。

---

[58] 此處作者參照黃俊傑、吳素倩著，《都市青少年的價值觀》（台北：巨流，1988 年 6 月）中詳列的相關定義，自行歸納整裡。頁 13-15。

[59] 同上註，頁 16。

當今在世界上，握有主流文化主導權的仍然是廣大的中產階層。在台灣及日本目前這種高度經濟發展的社會，旺盛的經濟潛力，創造富裕繁榮的生活水平是國家持續努力追求的目標，繁華熱鬧的街景，一棟棟往上攀升的高樓賣場即是最佳的表徵。而國家透過社會有意主導的教育制度，來培養出在未來社會上所需的人材，知識及文憑的看重，造成了孩童自小激烈競爭，以求確保安定生活的現象。

石田衣良著眼的是要挖掘出看似歌舞升平的社會中，暗中留著膿血的傷口。因此，在正常繁忙的池袋街頭景象之外，作者毫不避諱地且露骨地描寫了風化行業中原始人類性本能的面貌，暗伏的黑幫勢力角逐競賽，嗑藥狂歡瘋狂的音樂派對等現象。遊走其中的人物，也多是「不正常的」。爲了私己利益，不惜傷害他人的成人、被忽略漠視的街頭流浪漢或老人，有家卻歸不得的小孩、還有最爲多數飄盪無所依歸、各有問題的青少年，當然，在不完美的世界中，連作爲英雄的偵探也只能是下三流的，一個高中畢業，無所專長的平凡人。

然而，或許次文化的團體沒有掌握主要資源的力量，但其自身豐富的生命力展現，倒也產生一種獨特的風格魅力，適當地影響，甚至反撲主流文化。

依照巴特（Roland Barthes）的說法，主流文化的主要特質是偽裝成自然的傾向，一種以「自然化」來取代歷史形式的傾向。[60]主導的社會團體（或謂當權者）不斷將他們團體賦予的意義內涵，變成整個社會的通則，使其自然而又合理常態的存在整個社會。羅蘭巴特在其著作《神話學》中，即是致力於解構、破解這種「自然化」的種種意義和文化客體。

人所身處的社會是一個蘊含豐富隱喻的世界，由各式各樣、千奇百怪的符碼組構而成，所有的文化面向都具有符號學的價值，透過符號表述呈現。當然符號呈現的意義，必定受到意識型態的控制引導，而使某些意義有用，同時也排除掉

[60] 迪克・何柏第（Dick Hebdige）著，蔡宜剛譯，《次文化：風格的意義》(*Subculture: the meaning of style)*，（台北：巨流，2005 年 1 月），頁 125。

某些意義。但誠如義大利新馬克斯主義學者葛蘭西（Antonio Gramsci）其重要的霸權（hegemony）理論所言，霸權其實只是一種動態的均衡。霸權……不是普遍的，不是「託付給」一個特定階級持續地統治。它必須爭取而來，它必須被再生產與維持[61]。因此，其他的團體就有機會透過重新賦予符號另一種意義，來挑戰質疑主流團體下的符號意義共識。次文化的團體嘗試挖掘彰顯出符號的另一層意義，或許是拼湊、或許是挪用，也或許藉由改變商品（一種符碼）原有的位置，將其重新安置在一個新的脈絡，並且顛覆它的傳統用法和創造新的使用方式[62]，形成出一種新的風格，傳達一種具有重要意義的差異，抵抗一種「被支配」的穩固秩序。

在文本裡，筆者觀察到石田衣良改變符碼原有的位置，重新安排在一個新的脈絡，創造出新風格的獨特次文化表現方式，有所奢靡的實踐。故事中，青少年穿上猶如可在裡頭游泳的寬鬆籃球隊球衣、鬆垮垂在髖骨的牛仔褲，衣服不再以保暖及遮蔽身體爲第一要義；將原本是動物專用的金屬項圈，或是上鎖的鎖頭披掛在身，用金鍊、鐵鍊串起耳環、鼻環，身上任意戳洞，再用固定東西的別針裝飾，把平凡用途的東西，大大方方、順順當當在身體上展示，擺脫傳統美的價值，提出一種新的街頭暴力美學，嘗試顛覆、挑釁主流社會的固有品味，並吸納、壯大朝自己認同的族群。

同樣地，故事情節中殘酷暴虐的舉動，也被重新詮釋，有別於表面意義的呈現。在〈骨音〉中，加害者不是爲了殺人這樣單純的理由，手染鮮血，損壞別人的肉體。任意殘害別人，敲碎身體各處的骨頭，卻是爲了捕捉令人戰慄，最快又最酷的聲音，提升演奏時樂音的境界，殺人只是一種附帶結果罷了。本來，殺人或傷害他人可能是犯罪的主要目的，但在故事中卻成了犯罪者追求目標下，一種附加的行爲。另外，〈電子之星〉中的 SM 俱樂部，自殘身體的行爲，不再只是陷入絕境、爭扎求生的人最壞的選擇，想要變性割乳的人，不但可因此獲得報酬，並了遂心願。而自殘行爲的本身，展現在舞台，讓另外一群癲狂的人作爲娛樂來

[61] 同上註，頁 17。
[62] 同註 55，頁 125。

消費，求取精神層面無上的刺激。而整個過程，再壓縮進一片片的光碟中，流通進市場，爲幕後的操盤者賺進大把大把的鈔票。一般人觀念中側目害怕的自殘行爲，竟然同時是自殘者順遂希望的途徑，而此殘虐的舉動不再只是令人做嘔，也爲他人帶來異常的樂趣。這些脫離常軌的舉動，在在映現了作者醞釀經營的次文化風景。

在閱讀的同時，如果吒舌、震懾於這個猶如異次元卻又覺得似乎是在某個無名角落搬演的現實世界，經由此系列的小說，石田爲池袋加添上了特殊的氣味，在眾多青春物語中，確實佔有了一席難以被取代的位置。

NTTU Library

第三章 青春正義的世界

第一節 懸念之所繫

要成爲受歡迎的通俗小說，擁有能夠牽動人心的情節是極爲必要的。而作爲類型小說之一的推理小說，其情節的主要構成，是來自於對犯罪過程的詳述和精彩的解剖。因此推理作家必須竭盡心力構思出謎的設計和謎的解答，而謎在情節中的推展就形成一股「懸念」。貝克在《戲劇技巧》中認為：懸念就是興趣不斷地向前延伸和預知後事如何的迫切要求。[63]也就是要能吸引讀者加入這種鬥智的遊戲，也要對接下來要進展的事件、人物的命運等都要有所期待。

從愛倫坡起建立的古典傳統偵探小說模式來看，經常在故事一開場，就以詭密的兇殺情境，或是委託人被預告即將遭到危險的模式，來營造初始的懸念。如同杜賓初登場的案件〈莫格街殺人事件〉，住著一對相依爲命母女的莫格街某公寓的四樓，裡頭的家具被翻得亂七八糟，凌亂不堪，沙發上濺滿血跡，煙囪孔裡發現全身擦傷的女兒屍體，屋後的小院子躺臥血肉模糊、屍首分離的老太太屍體，奇怪的是房間的櫃子似乎都被撬開搜索過，但東西卻原原本本地擺在裡面，兩袋裝滿金幣的錢袋，也散亂地上，沒被取走。一對母女慘死，錢財卻幾乎原封未動，這樣奇特詭異的案件開場，馬上就在讀者心中激發起無數的問號，將情節導入第一波的高潮。

然而，在以池袋街頭爲主要場景的《池袋西口公園》系列故事裡，卻有意地不採用傳統富有「懸念」性的開端，而開門見山以一段旁白說書似的引言，鋪陳故事的前奏，甚至大膽地就在引言中埋藏將要敘述案件的線索，謎面的「懸念」濃度並不高。以〈池袋西口公園〉這則故事爲例，它是這樣開頭的：

我的 PHS 背面貼了一張大頭貼。褪色的貼紙上，我和四個死黨全擠在狹

[63] 轉引自任翔著，《文學的另一道風景—偵探小說論》（北京：中國青年，2000 年 1 月），頁 232。

> 窄的框框內。框框的圖案是綠色叢林，爭奪香蕉的潑猴們在叢林裡盪來盪去。這和我們的世界也沒啥兩樣。貼紙裡的我們彼此緊貼著臉頰，表情像是剛聽了全世界最好笑的笑話。當然，那時小光和理香也在。究竟是什麼事那麼好笑？我已經記不得了。也有人問我，那麼舊的大頭貼究竟要貼到何時？我總是以「夏日回憶」或「光輝歲月」等理由敷衍了事。但是，真要問我原因，甚至連我也不太清楚。[64]

從這段引言中，其實就已經提供線索給讀者，可以猜測這是一個敘說者「我」和四個死黨有關的故事，關於一段夏天的回憶。裡頭出現的 PHS 和大頭貼，暗示著這是一個你我都存在的現實世界，不是發生在古堡或是無人小島的奇詭打從一開始，敘述者我（作者）就清楚呈現，他沒有要邀請讀者純粹參與一場激烈的鬥智遊戲，他只是要告訴你一個他所經歷的事件而已，請你（讀者）千萬不要誤解。

從推理小說讀者的角度觀之，「懸念」就是處於一種應知而未知的狀態，而作者爲了使讀者在謎底揭曉，闔上書本前能一直保持這種旺盛的好奇求知慾，在文本中對於「懸念」設置，就更要苦心經營。如果只是依隨故事進行，平鋪直敘地順勢發展情節，這樣隨著偵探的抽絲剝繭，越來越接近謎團詭計的揭曉，讀者的興趣卻是不增反減的。因此在情節的架構上，必須採取各種不同的手法，來撐持住懸念。就像「英國謀殺女王」阿嘉莎・克莉絲蒂總是喜歡在案件中安排許多的嫌疑犯，讓讀者擺盪在一種「肯定、否定、肯定」中的情緒，一個個去過濾猜測最後的兇手。或像日本推理界「千面寫手」東野圭吾在名作《宿命》[65]裡，安排兩位性情各異，自小開始命運不斷糾葛在一起，又總是處於互相對立的主角，在主情節的謎底揭開之後，在小說的最後幾行，又揭曉兩個自小競逐的主角互爲雙胞胎兄弟，意外性的結局不僅呼應書題，在結尾又將讀者推向另一波恍然的高潮。

而坊間流行的漫畫《金田一之少年事件簿》或《福爾摩斯探案》系列，則是

---

[64] 同註 41，頁 15。
[65] 東野圭吾著，張智淵譯，《宿命》(台北：商周，2005 年 11 月)。

運有有限視角的寫作技巧，讓讀者雖然是跟著金田一或福爾摩斯到命案現場不斷勘查，獲得跟他們一樣的表面線索，卻無法透視偵探的思緒如何將線索串連，以致於只能乖乖地在金田一率先講出經典台詞「我知道兇手是誰了，就在我們之中。」或等上福爾摩斯一邊抽著煙斗，慢條斯理向讀者展現他們獨特的推理能力，解開所有謎題。

《池袋西口公園》系列裡的每則故事都是由主角真島誠主述，讀者是追隨他的眼光，他行進的動作來了解事件的來龍去脈，所以讀者並不會因爲視角限制的關係，而不知道主角的內部思想。每一則故事的發展模式通常都很接近，要不是主角身邊的朋友有了麻煩，就是一個個無法找警察幫忙的委託者找上門來，請他協助調查。真島誠只是一個會點拳腳功夫，剛從池袋當地高工畢業，無所事事在家中經營的水果店幫忙的普通青少年，他沒有像古典大神探福爾摩斯擁有豐富的藥學、解剖學、化學等相關知識，也沒有所謂縝密的邏輯推理能力。他個人所具有的優勢，就只是對池袋街頭的熟悉，對於街頭小鬼的情報掌握得一清二楚而已。

當他接受委託，能想的方法其實也跟普通讀者差不了多少，他會將所有的關係人都列清楚在一張表單上，然後不斷走訪關係人，或是採取跟監，等待罪犯現身，偶爾一兩次以自身爲餌，引誘敵人出動，或是偶然間得來的直覺，抓出隱藏在事件背後的真兇。擺明了，小說的基調就是維持跟引言一樣的立場，在故事裡要呈現強調的不是華麗的犯罪詭計，更不是出神入化的解謎推理過程。書中這樣一位青春正盛的常人偵探，也是沒有能耐擔當與犯人絞盡腦汁鬥智的角色。

那這樣的偵探故事，能夠吸引讀者追看的重要懸念特質到底在那裡？任翔以爲懸念主要奠基在好奇心、同情心和正義感中。要造成讀者的懸念，有兩點需要注意：第一，要使讀者覺得有「奇」可好。越是超出讀者一般規律思想外的事情，就越有其想像的空間，引起讀者注意想要探其究竟。第二，贏得讀者對於正面人物的同情和尊敬。對於正面的人物行徑有所認同，才可能會想去關注其個人的命

運或事蹟。[66]

有「奇」可好，在偵探小說最好的印證，就是不斷層層設謎、立障，讓讀者如墜五里霧，理不清頭緒，或是設置超乎現實，詭譎的案件現場[67]。不強調鬥智解謎爲主的〈池袋西口公園〉，又以現實世界的街頭場景爲主要舞台，附加一點作者的想像，挖掘出日本社會繁華富裕背後一些少人關切的下層生活：掙扎求生的中東移民、或是青少年的異色 Rave 派對，以殘害活人身體營生的 SM 俱樂部等，這些雖多數讀者未能有所親身經歷，卻是可以理解想像得到的經驗。因此，文本所能提供給讀者驚奇性有限。

既然不以精巧華麗詭計和謎團爲賣點，此系列小說的懸念，就根植在於任翔提及的另一點，對書中的正面人物有極強的認同，並且樂於去關注其未來的事蹟和命運。而這個正面人物，也就是書中的偵探角色——真島誠。

假設有一種電腦程式，將個人的出身背景、學業表現、生涯記錄、居住環境品味等輸入，就可以探測出這個人成爲不良少年的比率有多高的話？文本裡的主角真島誠，大約有百分之八十的機率成爲這樣的少年。一個從主流社會角度觀之，破敗潦倒的偵探角色，透過他每天無所事事、整天晃蕩街頭中，所經歷的事件，讀者可以強烈感受到隱含其中人性的溫暖，以及身爲一個人，不論是不解世事的小孩、無法說話的賣春少女、足不出戶以偷窺爲樂的少年等，儘管是如何被輕賤的身份，都有權利受到尊重。看著他爲了委託的對象爭取該有的生活道義，或是爲了維護自小生長地方的和平，沒有任何了不起的武器，靠著一雙腳丫和一張嘴，一次又一次奮力在池袋的每一吋土地上奔波遊走，甚至偶爾也要承受拳腳打踢之苦，仍無怨無悔地爲他所堅信的理念付出。看他爲了朋友時間緊迫在大街上無止盡奔跑，好像胸口也正熱血沸騰，想用個人微薄的力量來爲別人盡一點心，看他終於解決一件又一件的危難，自在地在熟悉的街頭輕鬆散步，不由自主

---

66 同註 63，頁 236。

67 日本新本格大師綾辻行人的《館系列》作品，每一個殺人現場都位於一棟特殊設計的建築物。此系列的名作爲《殺人十角館》、《殺人黑貓館》、《殺人水車館》等。

地真想追上他的步伐，朝他背後的肩膀用力一拍，豪邁地說一聲：「幹的好，真島誠！」。

懸念的製造，除了靠秘密的設計，能夠成功激發讀者對情節的關心和人物的同情，而產生關於前途的預測和充滿激情的期待，不斷挑動讀者的情緒，激烈地融入故事中，也是重要的一環，而石田衣良所精心設計的，也就是召喚讀者和真島誠站在一起，發現深沈黑暗中的一點點星芒。

NTTU Library

第二節 和平的推手

我們有時會被問這樣一個問題，如果可以選擇，你會希望成爲書中的哪一個角色？這個問題凸顯了人物角色刻畫在文本裡的重要性，好的或受歡迎的作品中一定有幾個令人印象深刻的人物，或是你喜愛而想模仿的理想對象，又或是深惡痛絕，令你巴不得除之而後快的反角。總之可以使人記得兼之縈繞腦海，代表作者已經成功讓角色生靈活肉起來。浩浩蕩蕩一百多年的推理偵探小說史，創造了多位獨樹一格，讀者隨口就可說出的大偵探，可見成功的人物塑造，在推理小說是很重要的。

從愛倫坡開始的偵探小說模式，就有一位縱橫全場，容易讓讀者聚焦，產生投射，總能在一片迷霧中，衝破謎團，解決案件的「大偵探」(great detective)角色。推理作家總要想盡方法，承襲前人的大偵探模式，創造出一個個獨一無二，常留讀者心中的偵探。古往今來，大偵探的類型大概也可以歸結成三類：冷峻的超人、熱情的凡人、堅強的硬漢。[68]

像杜賓（愛倫坡筆下的神探）、福爾摩斯那種帶有貴族氣息、舉止合乎紳士風度，具備過人腦力，擁有絕佳觀察力，在腦中即能將所有的線索組織的高超邏輯推理能力，加上有那麼點孤高古怪的性格，即「冷峻的超人」典型代表。而英國作家 G・卻斯特頓（G.K. Chesterton）筆下圓胖身材、言談幽默詼諧的布朗神父[69]，或是比利時作家喬治・西默農筆下富同情心且溫和寬厚、舉止打扮都與常人無異的馬戈探長[70]，則是屬於「熱情的凡人」，而恰好他們也都是以注重人的心理活動爲主來偵破案件。最後一類中的佼佼者是達許・漢密特揮毫出的山姆・史貝德和勞倫斯・卜洛克催生的馬修・史卡德，他們不再像杜賓或福爾摩斯把解決疑難當成生活的樂趣，他們很現實得靠著當偵探謀生，出身低微，擁有一般人的惡

---

[68] 同註 61，頁 220。

[69] 布朗神父爲英國作家卻斯特頓作品中的偵探角色，小知堂出版翻譯《布朗神父探案》系列共五冊。

[70] 西默農以法文寫作，作品多產且受到世界多國歡迎。中譯作品翻多，如《超完美鬥智》、《探長的猶豫》、《看火車的男人》等。由木馬文化翻譯出版。

習，有一副好身手能夠在任務中派上用場，不管面對多麼惡劣的處境，仍會堅持，鎮日遊走大街爲生存而奮鬥。

日本的推理小說，一開始受歐美的偵探小說影響很深，所以也是謹守大偵探的規範，最爲有名的是：江戶川亂步的明智小五郎[71]和橫溝正史的金田一耕助[72]。但自松本清張揮動社會派的大旗後，日本推理逐漸開拓出自己的路。松本清張熱情歌頌社會底層的小人物生活，同情他們的遭遇，爲他們喉舌，向不公的社會提出抗爭，忠誠地傳述市井生活，偵探的角色也回歸到現實生活中由負責偵察案件的刑警或是檢察官擔任，他也不採取藉由系列作品，不斷豐富同一角色血肉而雕塑出一個大偵探形象的作法。所以在其之後的作品，有很多就不再有固定的偵探角色出現，再加上受其影響回歸現實生活基本面的描寫，很多的偵探角色甚至也不見得是由警察扮演，可以是記者，也可以是學生，生活中的任何人物，只要情節安排得宜，誰都可以是偵探。

大偵探真島誠

石田衣良所出版的《池袋西口公園》系列，全部的案件主要都是由真島誠作爲偵探角色來貫串，因此在這一點上，是承襲所謂的「大偵探」模式。而真島誠就是一個好不容易混到高工畢業，沒有超凡智慧，重玩樂甚於工作，熱愛穿著寬鬆上衣和斑駁牛仔褲的一般青少年，似乎歸屬於所謂的「熱情的凡人」偵探類型。但他對受委託任務的那股執著，和不懼艱難整天在池袋街頭遊走，以求完成任務，完全又是硬漢偵探的作風，他就是這樣一個雜揉各派的新世代街頭偵探。

真島誠這個底層社會的偵探之所以打動人心，憑恃的不是福爾摩斯出神入化的推理能力，個性也沒有纖細到可以像布朗神父精準地猜測人心的動向，他所有

---

71 江戶川亂步作品的大偵探角色爲明智小五郎，就連其《少年偵探》系列作品中的少年偵探即是明智小五郎的助手。

72 橫溝正史爲日本早期的推理作家，金田一耕助爲其作品的偵探。近代頗受歡迎《金田一之少年事件簿》主角則借用金田一耕助做爲金田一的名偵探爺爺。中譯作品有《獄門島》、《惡魔前來吹笛》、《蝴蝶殺人事件》等。最新版由獨步文化重新翻譯出版。

也所能控制的就是保有隨時熱血沸騰又溫暖的內心，懷抱尊重的人性胸襟。他總是一再對自己也對別人強調，每個人都是獨一無二的，不論年紀大小，都值得尊重。對他而言，這也是他爲人處世貫徹始終的唯一法則。他說：

> 人類是無法一概而論的，也無法以數字量化的。不論是寫專欄、與人對話或是追查心理不正常的犯人時、都必須將這個基本原則牢記在心。我們每個人都不相同。就算同樣痛苦、同樣貧窮，那份痛苦與貧窮也不可能如出一轍。[73]

他清楚知道造物主所創造的這個世界是不完美、不公平的，就是會有些人得天獨厚住華廈、開跑車，頭腦好、一帆風順進名校成爲警察署長（橫山禮一郎），或即便是少年幫派的頭頭，也能身穿名貴華服，乘高級車（安藤崇），當然也有落魄悽慘的露宿街頭的街友、或是賣淫維持家計的異國少年。但不管社會的認定，階層的高低，每個個體皆有其活在人世該享有的基本生命尊嚴，不許別人自以爲是任意踐踏，因此在他能力所及的範圍內，盡力在守護這個人的基本權。也是因爲如此，他儘可能不願意跟黑道沾上邊，他實在無法認同爲了自身利益，可以罔顧別人性命的黑社會作風。

真島誠沒有悠閒到像杜賓將解決案件當作增添生活情趣的調味劑，也不像史貝德要靠接案件維生，他更不是護持社會正義重擔的法警人員，得要以打擊犯罪爲己任。他經手的案件，都是秉持實踐他尊重個體的基本正義法則，而他跟委託對象的關係，不是奠基在金錢與解決疑難的互惠關係。基本上，他除了必要的開支，都是不收費的，甚至有時還提領自己單薄的存款濟助委託人。他跟委託人之間也不僅是一種客套、拘束的人際交往，彼此在解決案件的過程交織發展出一種緊密且互相影響的關係，甚或偶然爲對方的人生重新注入一點活力，創造新的希望。以下將其伸張正義的對象做細部的分類，從中進一步體會真島誠自循的正義法則，和其中顯露的濃厚人性光輝。

---

[73] 石田衣良著，林平惠譯，《骨音》（台北：木馬文化，2005 年 6 月），頁 38。

（一） 濟助同儕

比起其他池袋街頭的青少年，真島誠特有一份早熟的特質，能夠找到自我生存的定位，但他跟他們其實是在幾近一樣的環境成長、生存，對於他們所面臨青春的空洞與哀傷，飄游無所依歸的心情，也能有所同理體會感受。所以他見不得那些和他一樣在街頭混日子的小鬼，遇到麻煩卻無處訴苦，甚至被利用莫名自相殘殺，他非得跟他們站在一起並肩作戰不可。雖然他說得頗爲輕鬆：「每次看到那些既沒錢又滿腦子漿糊的小鬼被無聊的糾紛搞得一籌莫展時，我就忍不住想插手幫忙。並非因為我良心發現，只不過好像是看到鏡子裡的自己。[74]」但不用自己的力量替他們盡一分力，他也實在快活不起來。

〈池袋西口公園〉裡，同在一起玩樂的伙伴理香，莫名其妙就被殺害了，一直懸在真島誠心裡的念頭是：我可以爲她做些甚麼？沒有特定的目的，不考慮太多的後果，既然已經挽救不了她的性命，至少不要讓她死得不明不白，單純直接得想爲朋友盡心。最後發現主謀者竟也是一起玩樂的伙伴小光，即使明白她自小受爸爸性侵而自此心靈扭曲，他無法姑息，任由她自行欺騙無所在乎地過剩下的人生，強迫她正視殘酷的現實，好好做個決斷，換取一個新開始的機會。同樣的，在〈綠洲的親密愛人〉中，對於販賣毒品的藥頭可以大搖大擺在街上行走，而國中同學千秋和她的異國男友卡西夫，因爲搞砸一次黑道與毒販間的交易，卻得躲躲藏藏，無法光明正大在大街上牽手逛街，這樣的歪理，他無法認同，也就非插手不可，成功解決事件後，千秋爲了他所替她爭取來的自由而感動，也決定要好好珍惜這份可貴的心意，她毅然決然跟所有藥頭斷了聯絡，她不要再被藥物驅使，要做回完全的自己。

真島誠心裡頭的熱情，總憑他自我對事物正義的衡量，總爲「他可以爲朋友做些甚麼？」這樣簡單的念頭，輕鬆燃達沸點，投身奉獻，順勢扶別人一把，傳

[74] 同註 41，頁 73。

達出自己的一些熱量，讓世界上至少多一件他會覺得安心愉快的事。

（二）關懷稚弱

真島誠對於孩子總是特別憐憫。在〈計數器少年〉中，面對一個人孤單將各式各樣生活中的東西計量化的廣樹，或是〈西一番街外帶〉中，孤身一人在太陽通噴水池前讀書，聽到迷你早安或小早安歌曲獨舞的香緒，總情不自禁要去主動跟他們搭訕、聊聊。 對於小孩，他總是無法置之不理。這些小孩的背後，總也無可厚非都成長在家庭關係複雜或家庭不健全的家庭，廣樹的媽媽是個三流藝人，爸爸是黑道的頭目，而香緒的媽媽是個在西一番街外帶商店出賣肉體生活的妓女，他們的生活經濟都算富裕，他們給予孩子足夠的金錢，但卻從未花心思跟孩子相處，任由他們在街頭遊蕩。總以爲讓孩子不必爲溫飽擔憂，有機會去上好學校就足夠。反過來，卻是孩子要去顧念父母的立場，自己替他們編造從養育責任上脫罪的理由，去原諒父母教養的缺失，才能繼續維持這不健全的家庭型態。甚至，這些小孩被迫要更進一步成長，面對父母惹下的麻煩。廣樹因爲母親失職處理不好的母子關係，要受被同母異父的親哥哥綁架之苦，而香緒也要因媽媽得罪黑道的關係，遭受成年男子對其施打，甚至侵犯身體，留下一生中可能難以化解的陰影。

即使真島誠也是在不健全的家庭成長，在學校裡也經常是以打架來解決所有的問題，但對於小孩，似乎也總是充滿理想，盡可能不去傷害他們，讓小孩可以快樂健康成長。即使沒有足夠的力量能夠爲他們改善生長的環境，也無法讓他們的父母能夠就此付出更多的養育責任，但對於小孩，真島誠就是不可能看到他們受苦而撒手不管。即使只是暫時能夠讓他們開心一陣子，他都願意爲他們排解困難，換取小孩一個由衷的笑容。宮部美幸在小說《繼父》裡曾經這樣說過：「**由於不論男人或女人都曾經當過兒童，因此不論是誰都無法殘酷地打擊兒童。**[75]」雖然可能早已經想不起或忘記那個盪鞦韆、堆砂坑的單純歲月，那曾經身爲兒童

[75] 宮部美幸著，張秋明譯，《繼父》（台北：商周，2005 年 02 月），頁 117。

的自己，是最難以背叛的。

（三）扶助弱勢

在這四冊書裡，真島誠經手的案件，除了自己相關的朋友和總是自動去沾惹麻煩的小孩，其他各類委託者涵蓋甚廣：有露宿家頭的街友、養老院的老人、計程車大叔、Rave party 的主辦者……等，難以有一個明確的分類，故以其他類劃歸在一起。

要讓真島誠出手幫忙，最難卻也最簡單的即是要能有一個打動他的理由。〈銀十字〉中，當他看著年過七十，靠救濟金生活的老人，對任何一點點的小錢，也卻不敢輕忽待之，用他們能夠完成的方式——清掃街道，來回報他的幫忙；〈骨音〉無家可歸的街友，縱使如此窮困潦倒，也義正辭嚴地宣告他們畢竟也是屬於池袋的一份子，當然也應該有安適生存的權利。老人、街友或許只是一群瀕臨死亡的族群，相對地生存下去，比起別人，對他們而言更困難，更是需要努力。當他們掙扎著求生或求取一個應得的公道時，真島誠自然義無反顧地要伸出援手。這也還是回歸到他尊重個人的基本正義原則，再怎麼弱勢的人，都應該具有基本的生存尊嚴。

此外，能自由地在城市中遊走，也是真島誠極力捍衛爭取的權利。所以看到本來是朋友或是同學的青少年，暗地裡遭受挑撥操弄，搞得要互相殘殺；或是出門上街卻因爲街頭小鬼的無謂鬥爭，無法自由選擇身上 T-shirt 的顏色；或是吸食過多的迷幻藥，失去理智，在街頭發狂作亂，任意傷害別人的人，在在都讓他無法忍受自小生存長大的街頭，變得這樣噬人、恐怖，得第一個跳出來站上火線阻止不可。

總而言之，會落到真島誠手上的案件，要不是因特殊源由無法透露給警察，就是沒有足夠的錢財，找不了徵信社或黑道解決的麻煩事，但只要能觸發真島誠心中的熱情，他絕對無條件賭上自己的力量，他就是一個能跟你站在同一陣線的

渺小英雄。

石田衣良成就的真島誠，從來就也不是要在頭腦智力上，跟以往的大偵探互別苗頭，他的可貴之處就只是在池袋光怪陸離的世界中，一直持續保有尊重和充滿同情的態度，及願意奉獻力量的熱誠而已。他的辦案方式，靠得就只是嘴皮和腳丫，總是不斷勘查現場和走訪關係人，拼湊出所有跟案情相關的線索，他最引以爲傲的街頭情報網，也是由於他在池袋的小鬼幫派，或地下黑道組織良好的人脈關係串連出來的。

助手偵探團

真島誠雖然比起以往少年偵探小說裡的偵探，不管是生理或心理的成熟度都已經大爲提高，身上配備的隨身道具不再是用來彌補身形體力上的不足，而切換成了配合社會潮流的可照相低功率手機 PHS，和輕巧方便可照相可錄影的數位相機，靠著手機隨時掌握最新的情報，憑著數位相機隨時記錄下可能的犯罪證據。但真島誠仍然只是一個高職畢業的學生，憑著在學校裡豐富的幹架經驗，算是擁有過起幾招來仍可防禦的拳腳功夫，和不幸被揍全身掛彩，尚能咬牙撐住的忍耐力，但單單靠他一個人要應付各式各樣殘忍瘋狂的犯人，又都能安全無虞度過每一次的災難，是不太可能的。更何況作者從來就無意塑造一個神人化的偵探形象，因此藉由真島誠經手的案件帶出一群專司提供情報，或貢獻自己所專能的青少年偵探團，意圖在偵探小說的包裝下，連帶勾勒出一幅池袋街頭青少年的群像圖。

即使這些配角們出場機會有限，在作者特有的安排之下，他們不只是一群「符號」性強的功能角色，而是一群極爲搶戲的「實體」配角。黃澤新、宋安娜在合著的《偵探小說學》中，以「符號」和「實體」表示兩種不同的罪犯形象[76]。筆者以爲移用在此處做配角的說明，也無不妥。所謂「符號」指的是在小說中不特

[76] 黃澤新、宋安娜著，《偵探小說學》（天津：百花文藝，1996 年 8 月），頁 58-59。

別指明人物的性格特徵，僅是一個符號，一個血肉模糊的影子形象。而「實體」則是注重人物的性格塑造，描繪其特殊的癖好、形貌、心理狀態成爲一個有血有肉的角色。這些配角，雖然出場篇幅有限，但在石田衣良筆下，他們的風采，栩栩如生。沒有他們，真島誠可能只會是個半調子的街頭英雄，以下就讓這些亮眼的配角登場：

（一）安藤崇（街頭幫派之王）

崇是真島誠的高職同學，他的另一個外號是 GK，即 G 少年(Gang Boys) 的國王（King）之意。他是池袋少年幫派的首領，也是所有街頭集團的國王。擁有俊帥的外表，每次登場總是穿著合身的名牌剪裁服裝，矯捷輕巧的身手，滿口冷言冷語的酷樣，不凡的領袖風采，使他榮膺配角的人氣王。他所率領的 G 少年，是真島誠查案時最強而有力的後盾，每當需要人手探查、巡邏，或是保護關係人的保鏢，甚至直搗犯人的巢穴，都少不了 G 少年。就如崇所言，阿誠擔任的是動頭腦找線索的軍師角色，其他需要動手腳的就由他支援。崇的冷峻特質更加突出了誠感性熱情的溫暖性格，彼此調性不同的調侃話語也爲文本增添些許幽默的輕鬆氣氛。然而崇雖然不像阿誠那樣內心隨時充滿熱情，以幫助人爲職志，凡事也以 G 少年的整體利益爲最大考量，但他其實不若冰冷言語表現下那樣冷酷無謂，也曾經爲了守護小孩親身涉險與敵人單挑。他與誠一文一武守護著池袋街頭灰色世界的和平。

（二） 齊藤富士男（黑道情報網—猴子）

富士男是誠的國中同學，長得一副猴臉，因此有了「猴子」的綽號。身材矮小，臉孔陰沈，幾乎沒有存在感，爲了不被同學當成隱形人，默默忍受同學的欺負，國中時與誠幾乎沒有交情可言。國中畢業在外打電動閒晃，從此被黑道收編，加入池袋黑幫三大勢力之一的關東贊合會羽澤組。猴子渴望能被旁人注意，一直以來所追求的是得到尊重、交到朋友，在追尋黑幫老大女兒失蹤的案子中，爲了替喜歡的人出一口氣，即使身材氣力屬於劣勢，一直挨揍，也不再像之前一樣退縮，在頹勢中伺機攻擊，終於以自己的力量戰勝對方，真正爲想守護的人的盡心，讓阿誠見識跟過去完全不一樣的自己，跟誠也成爲真正的朋友，也是誠辦案時掌

握黑幫勢力情報的主要來源。

（三）無可救藥的少年們（紫色烏鴉幫）

顧名思義，這是一群小鬼，他們可是真島誠辦案時跟拍偷聽，用電腦處理影像帶的幕後大功臣。

1. 水野俊司（素描高手）

   在池袋上設計專門學校，在學校裡不跟別人說話，交不到朋友，在一次偷畫冊的機緣下，認識阿誠。小俊很會畫畫，藉由別人的口述，就能栩栩如生描繪出人物的肖像，在〈池袋西口公園〉案件中，靠他精湛地畫出被害的理香和加害的絞殺魔的樣貌，才能夠圓滿破案。

2. 森永和範（跟監高手）

   誠的國三同學，成績相當好，上了高中之後，不知何故一個人整天鎖在房間裡，醒著的 20 小時，不斷就著望遠鏡或監視器觀察街頭情況，即使明知沒有意義，也疲累不堪，卻停不下來。整個人封閉內心，過著與世隔絕的生活。因爲真島誠站崗似耐心的守候，以接納朋友的態度待之，讓他了解到自己漫無意義的舉動，也能幫助到別人，產生好的影響，和範終於願意嘗試再度對外界敞開心胸，步出房間。且由於他盯哨的耐力驚人，當誠需要長時間跟監守候的幫手，和範絕對是不二人選。

3. 波多野秀樹（訊息接收高手）

   無線電在國二的春天，因爲一套理化課用的實驗套件，拼湊出一個 FM 發射機，開啓了接收電波頻率的興趣，也由於沒什麼朋友的關係，就更著迷於電波傳導的世界。藉由他的電波專業，不僅可以自由地在調查對象的周圍裝設電波追蹤的相關裝置，完美地進行監聽或跟拍的的任務，少年偵探團也可以藉由無線對講機，進行最密切的聯絡，完滿任務。在阿誠眼中，能夠遇到自己喜歡的事，沈迷其中的無線電，是相當幸福的。

4. 砂岡賢治 （電腦高手）

一頭捲髮、白淨膚色、紅撲撲臉頰活像電視劇裡貴族的少爺，卻是個一等一的電腦高手，也是真島誠的電腦顧問。主要將大家跟監偷拍的影片，重新剪接成最有效、最有渲染力的證物，還能將影片裡頭己方的人馬，抽換聲紋，配上動漫、卡通人物的聲音，而令對手或警察無法監查出影片的來歷。

這些真島誠辦案時不可或缺的伙伴們，以主流社會的角度觀之，他們都是不及格的邊緣人，也幾乎都缺乏朋友，短缺友誼的澆溉，單打獨鬥地在自己的天地中生存，也各有各的創傷和問題需要面對。因爲真島誠，他們不再閉鎖在自己的殼內，也認知到他們獨特的癖好或是才能，有所發揮的地方，也能對生存的世界有所貢獻。由此也可以發現，石田衣良總是將其視角伸向爲人所忽略的角落，以寬厚、溫暖的筆觸，在殘酷的現實中，挖掘出微弱的美好。當這一個個慘綠少年在你心裡生根，同時你也將更懂得好好去看待身邊每一個幸福或是不幸福的人。

NTTU Library

第三節 犯罪的審判

由於推理小說家是從犯罪行爲這個獨特的視角來透視社會本質[77]，因此偵探推理小說，通常是以一件犯罪行爲爲中軸，展開對生活的敘述。而犯罪行爲又總是牽扯到三個必須在小說中處理的問題：誰犯（主導）這個罪案（whodunit）、如何設置，完成犯案（howdunit）、爲什麼要犯下此罪案（whydunit）。通常都是由故事中的偵探角色引領著讀者的腳步，揭開三者之詭秘，使其真相大白，成就一個完整的作品。這三個問題都跟犯罪者本身脫離不了關係，但只知道那個隱蔽的「誰」，並無法滿足讀者的好奇心，需要了解「爲什麼」這個附加的行兇心理因素，和「如何達成」犯罪行爲，讀者才能全盤清透所有的源由，並對犯罪本身有更清楚的認知，並進一步體會出作者藉小說所要宣揚的意義。如同我們品嚐食物，對於每一道菜餚只認同「好吃」的話，是無法區辨出各道菜餚的差異性的，要能知道它是如何烹製而成，而又能說出爲什麼好吃，才能盡知各菜餚本身的佳妙。而這個附加的行兇心理要素，即是所謂的「動機」。

在日本偵探推理小說史中，松本清張所帶領的社會派風行之際，「犯罪動機」這個關鍵要素凌駕本格派所著重的「如何達成」犯罪行爲這個要素之上。他曾這樣說：「我認為在人類所有的犯罪之中，所謂的動機比什麼都重要。沒有動機的犯罪並不存在，具有動機的犯罪則表現出人類處於最困窘的立場時的個性，因此追究動機即描寫個性，即是刻畫人性。」[78]對「犯罪動機」的深入探討成了他作品中的主題，不僅拓展了其作品的思想深度，也揭露現實社會的黑暗面，引發讀者關切，甚或隱隱期待讀者形成一股自發的批判的力量。

石田衣良的《池袋西口公園》系列作品，如之前所提及並不注重華麗複雜的詭計設置，又多爲短篇小說，囿於篇幅，在動機論題的挖掘上，明顯不如老前輩們來得全面且深入。但關注焦點聚焦當代社會中池袋街頭的青少年，也由其中的犯罪事件刻畫出青少年生活樣貌及所面臨的問題，也突顯出這群青少年與周遭成

[77] 同註 63，頁 222。
[78] 同註 18，頁 19。

人社會的關係，間接地承襲社會派重視犯罪行爲背後動機的特色，也闢築出一條不同於以往青春推理風格作品的蹊徑。

江戶川亂步在「偵探小說所描寫的異常犯罪動機」[79]這篇評論中，將動機分爲以下四大類：

一、感情的犯罪（愛情、怨恨、復仇、優越感、自卑感、逃避、利他）。

二、利慾的犯罪（物欲、遺產問題、自保、保密）。

三、異常心理的犯罪（殺人狂、變態心理、爲了犯罪而犯罪、娛樂性的犯罪）。

四、信念的犯罪（基於思想、政治、宗教等信念的犯罪、出於迷信的犯罪）。

《池袋西口公園系列》，4 冊書，16 個案件中，所涉及的動機也幾乎包含在這四大類中。而故事中犯罪加害者又可先粗略歸爲兩大類：一類是成人，另一類則是青少年。之所以這樣分類，是因爲這兩類罪犯在石田衣良筆下呈現出相當不同的處理方式。以下將加害者身份綜合犯罪動機列表，以便說明。

篇名	加害者（主導者）身份	動機型態
池袋西口公園	成人（絞殺魔）、青少年（小光）	利慾的犯罪、異常心理的犯罪
熱血少年	青少年	異常心理的犯罪
綠洲的親密愛人	成人	利慾的犯罪
太陽通內戰	成人	利慾的犯罪
妖精之庭	成人（卡利班）	異常心理的犯罪
計數器少年	成人（吉村秀人）	利慾犯罪
銀十字	青少年	利慾犯罪
水中之眼	青少年	異常心理的犯罪
骨音	成人	利慾的犯罪
西一番街外帶	成人	利慾的犯罪

[79] 同上註，頁 17。

黃綠色的神明	成人	利慾的犯罪
西口仲夏狂亂	成人	感情的犯罪
東口拉麵長龍	成人	利慾的犯罪
獻給寶貝的華爾滋	成人	過失犯罪
黑色頭罩之夜	成人	感情犯罪
電子之星	成人	利慾的犯罪

從表格觀之，成人犯罪的動機主要多屬於第二類利慾的犯罪。經常只是爲了滿足自己的私利，而侵害到別人生存的權力和空間。池袋的黑社會組織販賣毒品、經營 SM 成人俱樂部，不同組織彼此競逐勢力時，還故意挑起不相干的街頭青少年幫派的鬥爭，意圖從中牟取更大的利益。另有一些成人，憑藉著自己擁有比較多的財富，和崇高的階級地位，就以爲可以輕賤別人的性命，或輕忽別人的努力。如〈池袋西口公園〉裡擁有高收入職業的池袋絞殺魔與少女進行援交，是你情我願的交易也就算了，竟然還把勒頸視爲性遊戲的一種，任意殘害別人的身體，獲取自己更大的快樂。而〈東口拉麵長龍〉中的高級拉麵店店長，爲了自己可以早日回總公司，經營更大的企業，便以不正當散佈謠言的方式，逼迫競爭對手的拉麵店，退出戰場。自己不滿足於只經營拉麵店，卻忘了考慮別人可是付出很大的心血，才有一家屬於自己的店。〈骨音〉中，樂手爲了截取最完美的聲音，不惜攻擊露宿的街友，敲碎他人的骨頭，成就自己的音樂表現。

而當這些人被阿誠或安藤崇逮到時，還總是認爲自己並沒有錯，甚至想用錢財或自己既有的社經優勢，來收買並弭平一切。對於這些毫無自省能力的成人，真島誠和安藤崇不會心軟，認爲必須讓他們清楚明白自己的錯誤，並了解所謂的「尊重他人」是怎麼一回事，因此常會動用私刑（常常是崇或 G 少年動手），藉由懲罰犯人肉體的痛苦，讓他們透過自己的身體，來親身學習這種學校或公司都不會教的科目，切切實實從痛苦中理解世界上還有其他人的存在，世界不是只爲自己而運轉。這些身體的刑罰，或許是斬斷一根指頭、或許是削去鼻子的半邊，或許是斷一隻手臂，縱使血腥殘忍，卻是必須付出的學習代價。

在 16 起案件中，只有四件的主要犯案者是青少年，除了〈銀十字〉以外的犯人，都是屬於異常心理的犯罪。〈熱血少年〉和〈水中之眼〉中涉案的少年們將犯罪這件事視爲一種遊戲看待，自身的善惡價值混淆不清。文本裡有這樣一段敘述：

> 小時候啊，如果電玩或漫畫裡面有人死掉了，我們都會覺得很帥。在我們伙伴之間，漸漸認為做壞事或殘酷的事，是非常酷的行為。開槍射人很帥。就連那把槍，也是越大越好。用刀子刺傷別人，用炸彈把手腳炸斷，都會令我們感到興奮莫名……我們來幹盡所有的壞事吧。嗑藥、偷東西、海扁人，不管男生女生通通殺光。我們要幹盡壞事出名，這樣就會比任何人都酷。[80]

這些人對於生長環境中接收到的資訊，產生錯誤的認知。或許擁有這樣的念頭可以理解，但是真確付諸實行，就是一種泯滅良知的瘋狂。當身邊也聚集了相同想法的伙伴，就更強化了此種積非成是的心態，做出不可原諒的犯行。而仗著兒童福利法的保護，這些犯事的少年，可能只是在輔導院轉個一圈，毫無悔意的回到原來的世界。面對這些心靈嚴重扭曲，真島誠也無法救贖的人，消極地任其生命消逝。〈水中之眼〉中看似純潔天真，以被害者面貌出現的牧野溫，卻不僅設計讓親姊姊遭受同伴輪暴、虐待，也是所有加害事件的幕後策劃者，事情被揭發後，一副理所當然無所謂的樣子，此種變態的心理真島誠無力去扭轉改變，只能無奈地選擇看他在泳池中淹死，終結自己，而不去積極的營救。

然而其他兩個案件中，對於犯事的青少年卻是完全不同的對待。在〈池袋西口公園〉裡，真島誠即使知道了小光是幕後的主導者，但知道小光從小被爸爸性侵而心靈殘缺，才會導致一切悲劇的產生，他沒有激烈的懲處手段，而是爲了小光狠狠地去教訓了她爸爸一頓，終讓小光有機會去安養院治療，重新開始新生活。〈銀十字〉裡的矢口和岸，中輟失學後，又受不了家中父母的囉唆就離家出

[80] 石田衣良著，葉凱翎、王詩怡譯，《計數器少年》（台北：木馬，2005 年 02 月），頁 191。

走，因爲付不起房租而去搶劫，成功得手之後，食髓知味一次又一次搶劫。即使作者借書中真島誠之口，頗爲公允的說出，像他們這樣的遭遇在池袋街頭根本稀鬆平常，他們根本對自己的人生也沒有主動積極過，實在也不值得同情，但石田衣良還是給他們安排了一個很良善如童話的結局，這兩個人沒有被送往警察局，而是跟著事件的委託者，從清掃街道開始體驗認真踏實的生活，而後還幸運獲得新的工作機會。

真島誠不是法官，不曉得罪罰審判的原則，對犯人施以必要的懲罰，只是想用他的方式，求一個無關腦袋、無關錢財、無關階級同是「身爲人」的公平。史卡德在《謀殺與創造之時》中寬慰自己的自白：「然而，能在自己能力範圍內讓他得到一些報應，這也算是公平了。」[81]也同樣適合用來擺在真島誠的身上。真島誠一再堅持的重點不是制裁本身，而是讓犯人知道尊重人性的重要。他所背負守護的不是世俗的社會公義，只是在乎的人的生死。

從犯案的動機看來，〈池袋西口公園〉中的成人多數是爲了自己的私人利益這種外部動機，罔顧別人性命而犯行。而青少年涉案的動機多是心靈偏差的內部因素。即使犯行一樣可惡、糟糕，從文本的敘述中，仍然看到作者不斷點出造成這些青少年偏差行爲的，正是他們所生存的社會空間、所遭遇到的成人世界。而在結局的處理上，犯事的大人很難被原諒，總是被嚴厲對待的；但對於犯事的青少年總是寬容的讓他們有一個重生的機會。（雖然無不可免的仍然有必須付出死亡代價的青少年）。文本中只有極少數的成人角色是正面呈現，多數總是負面形象居多，或許這樣的描寫角度有失偏頗，也有欠公允，我想作者不是刻意醜化成人世界，或造成兩造角色（成人與青少年）間的對立，只是以一種較爲激烈的方式替這些邊緣青少年發聲罷了。

[81] 勞倫斯・卜洛克著，呂中莉譯，《謀殺與創造之時》（台北：臉譜，2002 年 12 月），頁 73。

第四章 迷失與定位

第一節 環境造成創傷

心理學家艾瑞克森（Erik H. Erikson）最重要的學說——即是認同理論。他認爲人的一生即是透過不斷地與社會互動，追尋自我定位的歷程。這個歷程從生命誕生即開始，於青春期達到顛峰，培養出自我概念，且爲之後的成年期奠立自尊、自信的基礎，能夠經由與他人的互動，建立出對別人的信任感、對自己的自信心，對社會的認同感，及對人生的方向感。他將人類漫長的一生劃分爲八個階段，而每個階段個人皆有不同的生理或心理需求，因而這八個階段各有所需的任務要面對且完成。[82]而這八個主要的階段中，都有兩個似乎是對立的性格傾向，一個稱之爲和諧的（syntonic），一個是爲不和諧（distonic），能夠成功從這兩種對立的性格發展出平衡的狀態，就能完滿達成此一階段認同的任務。[83]

認同或是說人格的形塑（identity formation）是一個自我反省和觀察的運作過程，個體會以他自己的角度和別人對他的認知來評斷自己。所謂自己的角度，也就是個體在每個人生階段中需要面對身心變化帶來的衝突，別人的認知則主要來自與個體密切相關有所互動的周遭環境。而這個過程牽涉到過去也影響到未來。同時，無法將個人成長和環境的變異分開來看待，因爲這兩部分彼此是有關係的，互相影響的，而且也由此才能真正區辨出每一個人真正的認同。環境不僅只圍繞(surround)在個人身邊，還存在（in）個人的身上，每個人是生存在一個不斷將現在變成過去的歷程中。[84] 簡單來說，艾氏學說強調人生各有不同階段任要克服，才能達成自我定位的和諧狀態，除此之外，在這八階段中與他人產生良好互動也是完成階段任務的要件，而所謂的這些「他人」則又都是個人周遭環境中的產物，所以環境在個人的認同追尋中也起了相當大的影響和作用。

---

[82] 王震武、林文瑛、林烘煜、張郁雯、陳學志合著，《心理學》（台北：學富文化，2003 年 8 月，修訂版），頁 59。

[83] 艾瑞克・艾瑞克森、瓊・艾瑞克森、海倫・克夫尼克合著，周伶利譯，林美珍審閱，《Erikson 老年研究報告》（台北：張老師文化，2006 年 5 月，初版 4 刷），頁 49。

[84] Erik H, Erikson, *Identity: Youth and crisis* (New York: W. W. Norton & Company, Inc.), 1994, pp. 22-4.

在這一節裡，筆者嘗試將青少年階段最常面對的生活環境，劃歸爲三個層面——家庭、學校、以及這兩者以外的社會來討論，並借用艾式的八階段認同學說，來對探討不同環境對文本中的青少年自我認同產生的影響。家庭和學校其實本也屬於社會的一環，此處爲了將環境因素作更爲細部的區分，故切成這三部分來看。此外，無庸置疑，社會聚落多是由人組成，因此在其間也涉及討論不同環境裡，成人的態度對青少年認同追尋的歷程，造成的影響。

一 、 家庭的無效性

大多數的人一出生，就是先在家庭這個環境，漸次成長，與家人及親屬產生互動，因此理論上家人是關係最爲親密的人，家也應該是最能提供個人遮蔽，撫慰心靈受創，供給個人安全感的場域。以下從討論的文本中，擷取某些片段，來透視家庭對這些身處池袋青少年的無效性。

主角真島誠，比起故事裡的其他青少年，算是幸運的。他雖在單親家庭中成長，但除了偶爾因爲顧店補貨的事，被媽媽叨唸幾句外，沒有在家庭遭受到任何的迫害。但是唯一的家人－－媽媽，卻也總是不清楚他正在做什麼，彼此之間也甚少有心靈的溝通，也無法在他面對人生的抉擇時，提供意見和建議，只是被動地提供了一個他可以自在回歸的居所，家對他而言，只是一個可以暫時歇腳，不致於露宿街頭的場所。

在家庭裡生活，處在高位的父母，通常擁有支配小孩的權力，但這樣的權力有時卻被扭曲運用。〈池袋西口公園〉裡的的山井，由於爸爸酗酒的關係，不管有無理由，跟媽媽經常被毒打，經常回不了家，跟媽媽兩個人在嚴寒的天氣中必須睡在別人家門口，或是池袋鐵橋下。而聽到柴可夫斯基〈弦樂小夜曲〉就會全身不舒服的小光，在搞不清什麼是正常的性關係之前，就被爸爸鎖在房間裡聽這首曲子，而後加以性侵害，之後知情的媽媽，不是對其伸出援手，彌補她的心理創傷，反而責打她，這樣的家庭環境，使得兩個因之受傷而心靈扭曲的人，爲自

己私人的利益，最後聯手侵害了自己的好友。山井的父親，和小光的爸媽在小孩年幼時，無論生理上或心理上的力量，都是處於絕對優勢，絕對權威的狀態，卻同樣以身體上的暴力來對待小孩，這樣的家庭連基本的遮風避雨的物理功能都失去，甚至是迫使身處其中的孩子，不得不在外遊蕩的一股不可抗的驅力。

再有一些因爲成人間複雜的婚姻（婚外）關係，使得小孩無法跟自己的父母居住一起，或是因爲單親的父母爲了要維持生活，長時間的工作，讓小孩得要自行料理生活。所以〈熱血少年〉裡整天在外晃蕩的黑道老大之女天野真央，即使擁有財力、勢力雄厚的父親，仍躲避不了被好鬥逞勇的少年殺害的命運；〈計數器少年〉中滿錢包都是五百元硬幣的多田廣樹，獨自佔據公園長椅一角，靠速食餐廳的食物果腹，每天仰賴著計數器將周圍的世界編碼，獲得所需的安心感。這些失職的大人，沒有認真反省過因爲自身複雜的性關係，帶給小孩適應上的困難，無法住在家或是待在家，享受正常的天倫關係，只能以他們擅長的方式，以提供小孩無虞的金錢來表現對小孩的關愛，換取成人自己心安的藉口，以爲只要有錢，小孩就可以獲得自己想要追求的快樂，唸好學校，成功踏進社會，成爲未來的菁英。

艾瑞克森所提出的人生八階段說，強調每個階段有其應該面對的衝突，而化解這些衝突的過程，即是走向一步步的「成長」。而這八階段的第一階段「信賴」對「不信任」（Trust vs. Mistrust），這是剛出生的小孩所應面對的第一個任務，也就是建立「基本信賴感」，這同時亦是人的第一個心理特徵，更是其他心理特徵的基礎。**互相的基本信賴就是那最原始的“樂觀精神”，那種“總有人在那兒的”樂觀精神。**[85] 即是要建立起一種不是單打獨鬥面對新世界，而是有人可以依賴的安全感。當然，構建這主要「基本信賴感」的場所就是家庭。

雖然，艾氏學說中，認爲嬰孩索取安心感的對象，主要是承擔重大餵養責任的母親，但擴大來說，家庭中任何可以跟這個小孩相處互動的成員，他們也具有

[85] 愛力克森著，康綠島譯，《青年路德》（台北：遠流，1989 年 7 月），頁 140。

同樣能帶給小孩安心的基本信賴感。文本中沒有提及太多關於這些青少年孩提時期的描述，但是可以從他們遭受到父母身體暴力，或是整天在外閒晃的外顯行爲，來推測出他們根本沒有辦法在家庭中培養出這基本的信賴感，穩當建立個人人際關係的第一步。

而艾氏階段性學說的另一個重點，即是面對每一個新的人生階段時，都必須將過去自身的處境跟現存的處境，重新融合、調適，才可能完成每個階段的自我認同。換句話說，人如果不能解決當階段面臨的危機或衝突，隨著年齡增長，到下一個階段時，需要同時面對之前階段沒解決的難題和現階段的衝突，才能統合出一個新的、健全的自我。小光因爲自小就缺乏這種安心感，在未能好好整合的情況下，造成她無法好好信賴別人，與他人建立健康的交往關係。小光必須憑恃著不斷送人禮物，來鞏固她的朋友，她無法自然而然與他人建立友誼關係。廣樹也因爲家庭環境的複雜，家人無法提供足夠的信任，被自己所喜愛的同母異父的哥哥綁架，導致無法完全真心接受阿誠的友誼，只能壓抑悲傷地控訴：「吶，阿誠……阿誠不能喜歡我。你必須欺負我。因為我喜歡的人，最後都會對我做很過份的事。我很喜歡秀人哥哥，也很喜歡爸爸……所以，我不能喜歡別人，別人也不能喜歡我。」[86]

其實，個體心理學大師阿德勒（Alfred Adler）也有類似的觀點，他認爲兒童早期的記憶是很重要的，因爲它能夠有效呈現出個人所採取的生活方式，以及顯示個人生活態度形成的最初環境。他以爲早期記憶之所以這麼特殊，又這麼重要，有兩項原因：第一、它包含了個人對自己及其境況的最初評估；這是他第一次對自己外貌的總結，第一次對自己幾乎完整的概括和對自己最初的要求。第二：這是他的主觀起點和自傳的前序。[87] 重點不在於這些記憶是不是百分之百正確，而是去探索個人陳述的早期記憶裡表徵的事物，及對個人生命的解釋。所以，藉由對一個人早期記憶的觀察，可以了解到他面對世界的方式，他所抱持的價值和信念，甚至是隱藏在外表下，密而不顯內心中含藏的心靈創傷和脆弱。

[86] 同註 80，頁 119-110。
[87] 阿德勒著，顏文君譯，《生命對你意味著什麼》(台北：華成，2003 年 4 月)，頁 27。

故事裡的山井，充滿了被酗酒的父親痛打的早期記憶，這種幾乎每天面臨的身體暴力，似乎也成了之後他面對問題的唯一解決方式。父親死後，他遭受虐待的憤怒，無法排解，因此，握著上有五吋釘的木棒，一刺就終結了惡犬杜賓的性命，來宣洩憤怒。靠著壯碩的身形，頑強不屈服的個性，總是選擇以打架來解決爭鬥。至於小光，腦子裡一直存在著，播放〈柴可夫斯基小夜曲〉房間，被動接受父親對自己身體的侵害，及引起的身體不適感，所以每當聽到同一首曲子，渾身就不舒服，長大之後也總是喜歡跟爸爸年齡差不多的人，他們生命中這些承轉自家庭的不愉快記憶，造就成長後心靈的偏差，甚至犯下難以彌補的過錯。

二、可有可無的學校

在歷史演變的進程中，文化對人類的要求越來越多，也越趨複雜，家庭已經無法完全承擔個人所需的教育，因此必須靠著學校來分擔家庭的此項功能。因此，在現今的世界，學校被視爲是家庭和社會之間一座中介的橋樑，人離開家庭到學校去，除了獲取基本必備的知識，和之後步入社會仰賴的專業技能訓練外，藉由學校這個微型社會，人也學習如何跟同儕、師長建立互動的人際關係，並在此模擬演練各種成人世界運行的規則，在個人的生命歷程中，學校肩負著相當重要且不可取代的功能。

在艾瑞克森的人生八階段說中，第四階段的「勤奮努力」對「自貶自卑」（Industry vs. Inferiority），透過這兩股力量拉扯，而完成個人這階段認同，主要設定的場域就是在學校。個體必須認知，他不可能永遠處在家庭的保護傘之下，而學校所提供的各種知識和訓練，是通往艾氏所言科技體系（tool world）所應具備的基本技能，也就是個體面對下一個人生階段，或許是職場，或許是下一個學術領域必要的條件之一。想要成功圓滿達成這些學校交付的任務，在學習過程中，就要鍛鍊出專心、勤奮的態度，付出努力來熟悉這些訓練，進而發展成一套能夠在未來運用的個人才智能力。除了個人學習態度的改變，無可避免在學校這個有所競爭的環境裡，也要學習如何調適過程中遭遇的挫折，克服進而產生的自卑

感，而不是悲觀地退縮，認爲自己無法適任，以期最終達到有效限度的學習。

但是，身處池袋的青少年，學校生活卻是呈現完全不同的面貌。真島誠在系列書的第一個故事〈池袋西口公園〉開頭是這樣說的：

> 我的名字叫真島誠。去年剛從池袋當地的高工畢業。這可是很跩的唷！我們學校有三分之一的學生在畢業前就會退學。少年課的吉岡還說我們是學校是黑道的預備軍，搶劫、嗑藥、鬥毆，什麼都來。素質好的，馬上就被黑道大哥挖角。其中甚至還有連黑道都不敢接收的危險分子，例如山井。[88]

從敘述中發現有三分之一的學生根本提早被學校摒棄在外，而學校似乎完全無力約束學生，能夠在學校中習得該擁有的知識或技藝訓練，因此學校裡盡是充斥違法、好勇鬥狠的行爲，能夠在學校中獲得肯定的，不是因爲有所傑出的學業或個人表現，而是能連贏幾場架，能夠要到多少馬子的電話。當然更不用說，學校能夠指引這些學生前往大學，或是讓他們有足夠的能力進入職場的生態過活。淪落爲黑社會培訓場的學校，難怪可以讓絲毫沒有達成這階段認同任務，平安畢業，又沒有被黑道吸納的真島誠，可以沾沾自喜自誇是「好」學生了。

在家庭中，多數的人際往來只限於親屬數人而已，但學校裡是一個很大群居聚落，所以每個在學校生活的獨立個體，也肩負著與師長，或是同儕建立家庭以外初步人際關係的任務。能夠在學校中成功地建立友好的同儕關係，將來進入到成人的社會，也才能以此爲初步的模式，跟生活有所交集的人，建立恰當的人際關係。書中談及誠的國中同學——猴子在學校跟同學玩遊戲時，總成爲被欺負那一個人，身上即使滿是淤青，也從不敢吭聲，因爲寧可被打，也不願意像空氣一樣被瞧不見。猴子因爲外表長得又瘦又弱，個性又懦弱，很容易就被同儕團體邊緣化，對自己外表的自卑，又使得他似乎更需要有朋友來關懷，建立自信心。所以不管怎麼痛苦，他都願意忍受，希望能在學校擁有朋友。但這樣不正常而需要

[88] 同註 41，頁 15。

多方忍耐的友誼關係，畢竟是不牢靠且無法持久的。因此，離開了學校，他終究還是要面臨同樣尋找朋友的處境，因緣際會加入黑道羽澤組後，期盼的也只是混個幾年有地位了，能被注意到，能被尊稱一聲「大哥」，也理所當然就會因此擁有所謂的「朋友」。在學校同儕關係的失敗，讓他也一直無法克服自己外表自卑的認同，還是必須透過在黑道中混出的地位，來「交」朋友，而不是由衷與人自然建立的親密關係。

在學校裡另一個與個體往來互動頻繁的身份，即是老師。老師的任務除了必要的傳道、授業、解惑，也需要時時體察學生的狀況，來協助他們完成在學校中應該要達成的任務。另外，師長同時也應該能成爲一個學生在家庭中尋找不到，或欲擺脫父母控制，而另尋認同對象的一個成人模範（role model）。但是在《池袋西口公園》系列中，完全缺乏關於師長的描述，讀者無法瞧見任何一個因爲關心學生被毆打欺負而出面協調，或因爲學生蹺課好幾天而急於聯絡尋找的奔波老師身影，更遑論成爲一個學生可模仿的成人形象。當然這一部分，極可能是作者故意形塑的。但的確不言可明的是，對於處在池袋的眾多青少年，學校絕對不是一個有趣的地方，也不是一個可以結交朋友，可以協助邁向未來的地方，學校可有可無，不去也罷。

三、冷酷虛僞的社會

張春興在《青年的認同與迷失》中提到，人的一生主要經歷兩次認同轉向：一種是屬於兒童期的「初認同」；另外一種則是青年期的「再認同」。兒童期的「初認同」主要是外導性的，其對是非價值的判定，多半承襲自成人的判準，處理事物的態度也多半是感受性的，會去認同且去進行別人會喜歡的人或事。但步入青年期，隨著智慧的增長，抽象思考邏輯能力的增加，加上生理的成熟，內在需求產生了新的動機和興趣。在能力及需求顯著的改變之下，會重新評估所處世界的一切。並且根據自己的需求、動機和興趣，來建立自我的形象，並且進一步找出自己生活的價值和目標，成就出自我的認同。但完備的個人認同除了自我認同之外，還包含了社會認同，也就是要使得自我的目標、理想能夠與現存社會的規範

或期待趨於一致。[89] 這也就是艾瑞克森所認爲，青少年階段「自我認定」對 「角色混淆」（Identity vs. Role Confusion）中，關於青少年心理社會認同發展中重要的任務。青少年如何將自我的認同與既存的世界形象，調適融合建立起他可以投入效忠（fidelity）的價值體系，並尋求出自己在環境中的適當位置。

然而石田衣良筆下塑造出的池袋，除了一般的住家、商家、OL 粉領族和上班族迴遊群聚的商業大樓外，另有一片廣袤的灰色地帶，充斥著色情理容院、情侶咖啡茶座、色情影帶店，及許多密佈巷道內，霓虹店招閃爍整晚的賓館或酒店。喝醉酒的上班族，和各個店門口負責招攬客人店員間的拉扯戰，每晚上演。而在這些場所中所出現的大人，顯露的是他們最爲原始的慾望本能，最爲隱諱、不想爲人所知的一面。這些理應是成人的秘密地帶，卻毫不保留地呈現在青少年面前。面對這樣的成人世界，和那些在暗巷尋歡作樂暫時抒解現實生活壓抑的人，鎮日晃蕩穿梭在池袋街頭，一面摸索建立自我認同的青少年，如何能夠對這樣的世界正面樂觀的看待，培養出願意投身這種社會型態的忠誠，去符合社會對他們的本身期待，進而去獲取認可社會的認同。

更爲不堪的是，相貌堂堂、具備聰明腦袋，學業成績優秀，擁有高收入職業的成人，夜幕低垂時，竟幻化出另外一副面孔，仗著自己有錢，就可以收買別人的身體，任意套上繩圈在別人的脖子上，勒頸計時，輕賤別人的性命，成全自己的快樂；或是全身名牌西裝行頭高級拉麵店的店長，在商業競爭的壓力下，不是用正大光明的促銷手法吸引顧客，卻以散佈不實謠言的手段來傷害同行，取得成功。而當事跡敗露時，這些大人仍然不懂自我反省，自以爲處在較高的社會階層，或擁有較多的權力、金錢，就可以不顧別人的感受。這樣表面風光、受過良好教育卻包裹著道德淪喪內心的大人，使得社會在這些青少年眼中，更加千瘡百孔。進入社會後，自己是不是也會漸漸變成這樣虛僞的大人，對是要否投身的社產生出更大的疑懼。

[89] 張春興著，《青年的認同與迷失》（台北市：東華書局，1984 年 3 月 3 版），頁數 39-41。

此外，闡釋認同的艾瑞克森、或著重個人生命意義探討的阿德勒，儘管學說論點上有所分歧，但他們都同時強調擁有一份在社會上安身立命的工作是必要的。工作是一個人進駐成人社會後，賴以維生的基礎，甚至對自我形象混淆的個人，能夠藉由在工作上獲取的自信心，來協助自我的定位。對於文本中多數無法從學校習得以進入成人社會所需基本技能的青少年，即使擁有工作的意願，但要在泡沫經濟後，失業率居高不下的日本社會中，找到一份工作已是困難重重的，更何況是一份能夠貼合自己，發揮所長的工作。所以要不是無目的在街頭遊走，就是爲了溫飽，從事臨時的打工，而略有姿色、又青春正盛的的女孩，則靠自己的身體掙取收入。真島誠不就這樣說了嗎：「工作的樂趣頂多只能將口袋填滿，但工作的苦悶卻要兩噸的卡車才載得下。」[90]工作目的只要能賺取夠花用的金錢就好，哪要想得太多，盡太多的責任，考慮有無貢獻，惹來無數的苦悶。

此節雖以艾瑞克森的理論爲基石，去探討身處池袋的青少年與周遭環境互動的關係，且發現這些不良的環境中對他們認同找尋的歷程，產生絕對負面的作用力。然艾瑞克森將人生歷程區分爲八個不同的階段，但論文中討論的對象只限於青少年，因此並沒有就後續的階段進一步延伸。此外，至青春期之前的階段，也就互動關係最爲頻繁的三個環境：家庭、學校、和之外的社會，僅各自選取一個階段進行討論，在理論的擷取運用上，似有「斷章取義」之嫌，也是此節的狹限及不足之處。

[90] 同註 41，頁 72。

第二節 在一無是處中找尋自己

處在周圍不適任的環境，生命的挑戰也總是不斷橫在前頭開展，這群生長在池袋的小鬼頭仍然不能逃避自己早已存在的生命，總還是要在遞嬗不停的時日中，艱困尋求出一股可以依憑的力量，坦然面對自己、認識自己求得一個定位，以下分幾個部分討論這些青少年自我協調認同的情形。

G 少年或是紅天使的假性認同（結黨幫派的認同）

步入青春期的少年，除了生理上的變化，心裡也要經過一番調適，重新建立起新的自我認同。這個時期最爲明顯的就是青少年冀求自立而不依靠大人的渴望，希望從大人身上獲得一些權利，也可以說是自治權(autonomy)，爭取多一點自由的空間。青少年和成人之間彼此都有些誤解。青少年認爲大人享有開車、抽煙、喝酒及自由支配時間的權力，但常常忽略他們也有其負擔的責任。大人則總是過度浪漫化青春歲月，認爲那是一段人生極好的時光，視青少年只是大一點的小孩，他們的生活依然是無憂無慮的，而不太花心思去瞭解及關注他們所面臨來自學校、同儕、家庭等等的壓力。也是由此，產生很多的問題。小孩自小獲取安全感，或模仿的對象通常是父母或是學校的老師，但進入青春期，嘗試從父母或老師間取得自治權時，無法順利找到一種被社會接受的方式時，容易形成一種假性的認同（negative identity）。[91]

《池袋西口公園》裡龐大的 G 少年（女）們（Gang Boys）或是另一個短暫聚集的青少年集團——紅天使，文本中雖然沒有詳細提及他們的就學經歷或是家庭狀況，但是可以推測出他們中的大多數，也必定無法從身邊的大人找到可供效法的典範（role model）。他們在家庭或學校無法找到一種相容的方式，相反地，他們也就不再願意去配合那樣的規則，不去上學，不找工作，整天在街頭遊蕩，浸泡在自己的特殊的愛好裡(舞蹈、滑板、武鬥等等)，以種種反社會的行爲來對

[91] John Head, *Working with Adolescents: Constructing Identity* (London: The Falmer Press, 1997), p23, 26.

抗家庭、學校、社會設立的規範。而後他們也因爲願意共同服膺身爲集團領袖安藤崇的或是尾崎京一的領導，集合成一個次文化幫派團體。爲什麼他們會做出這樣的選擇，文本裡藉由紅天使的首領，道出他們的心聲：

> 小鬼們沒有可以尊敬的對象。身旁也沒有可以當做學習目標的大人，而大人們也不讓他們擁有夢想。我們準備了偶像和朋友。被他人需要的充實感、被朋友歡迎的喜悅，以及規律和訓練。集眾人之力一同去尋找現在社會上得不到的東西。[92]

身邊沒有可以成爲模範的大人，而大人本身也拒絕給他們一些時間，讓他們摸索出真正可以努力奮鬥的信念和目標，輕易就否定他們所追求的夢想，即使是過渡浪漫不切實際的理想，也想要有一點點可以去嘗試的空間，努力過了，即使失敗了、幻滅了，也才能安心往另一個方向邁進。因此，這些同質的個體發現了與自己類似的無依靈魂，產生一種相依的情感，彼此可以互相被需要及認可。在學校得不到成就感，無法找到願意且賴以安身立命的工作前，在幫派裡他們能夠儘可能發揮，對生活完全無可助益，卻能充分表現自己、放縱自己的舞蹈、武鬥技術、滑板極限運動等，在這裡他們可以獲得別處不可得的喝采或掌聲，不再是別人眼裡一無是處的喪家犬。

在各自互屬的團體裡，這些青少年也獲得充分的尊重。在 G 少年召開的會議裡，參加的每個人都要發表自己的意見，是會議裡唯一的原則。不論意見好壞，至少都有一個發聲的機會，說出自己的想法，沒有人是應該被無故漠視的。在紅天使的聚會中，每個參加的人，身上的衣著必有一點紅，作爲團體指標的確認，但每個人的打扮卻絕對隨其個人心志，幾十個人，卻沒有一個打扮是完全相同的。他們雖然都是團體的一員，卻也都是一個個不同的生命個體，群體中他們仍然自由保存自我。

[92] 同註 41，頁 221。

另外在這裡，他們也不再需要一個對他們毫不加以接納、肯定的大人作爲模範，在團體裡，就有一位光芒萬丈的領袖，可以心悅誠服地崇拜。安藤崇或是尾崎京一即是他們共同的仿效對象，也就是他們假性認同下產生的一個模範人物。但安藤崇及尾崎京一能身爲池袋地區兩大青少年幫派的領袖，必有其可供信服的理由，及特殊的個人魅力。

以安藤崇爲例，就武打的戰鬥力而言，他精通拳法，在基本的身體防衛或有必要攻擊他人時，幾乎不曾落敗。個性雖然冷酷，但對於 G 少年的任何事物皆能關切，並以他們的利益爲優先。請 G 少年幫忙時，絕非特殊理由，他一定會索取金錢上的報酬，或人情上的恩惠，因爲他要維持的是一個幾乎沒有謀生技能的幫派。在〈黃綠色的神明〉中，他義無反顧地去支持池袋地區貨幣 pond 的發行，透過 pond 的發行，不用去公司、商社或工廠上班，就能以身體的勞動獲得報酬，短暫解決這些沒有正當職業的 G 少年失業的困難。他能獲得 G 少年的效忠，享受如國王般的尊崇和禮遇，是因爲他也真真正正爲每個 G 少年著想，把他們視爲重要的人對待。至於尾崎京一，除了無比高超的舞技爲其增添一種神秘的魅惑吸引力，願意爲紅天使的朋友獻身，無懼死亡，也讓他理所當然成了眾人願意服氣的領袖。

G 少年或紅天使在各自的團體中，獲得對他們而言重要的夢想、可以崇拜信任的偶像、還有基本的尊重，所以義無反顧願意這樣待著。

其他池袋青少年（少女）的認同

這個部分，主要是說明除了加入 G 少年或紅天使幫派的少年、少女外，其他在池袋生存的青少年男女對自我生存價值的暫時定位。基於這套書是以真島誠爲主角兼主敘述者發展的故事情節，所以無可避免地會發現大多數的角色受其影響很大，常常在關鍵的時刻，被真島誠的付出感動，或受其點撥，發現自己的可用之處，不再僅僅只是行屍走肉，沒有魂靈似地賴活著。

在前一章也曾經提及，協助真島誠破案的偵探團們，他們各自有其特殊的、專擅的一套技術，或瘋狂執迷的嗜好，如：小俊高超的畫畫技巧、或是「無線電」和賢治對電波接受和電腦技能的嫻熟，甚至像和範強迫性地不斷觀察別人等。或許因爲個性孤僻，或許無法正常與其他社會上的人，產生有意義的脈絡或交流，所以他們空懷有特殊的技能，卻沒有接受肯定的管道，無形中，也對自我興趣的執迷產生疑惑，認爲自己是奇怪的人。但是真島誠看得見他們的那份特別，並由衷地欣賞、佩服那些他們「能」，而他「不能」的長處，在他的指揮下，他讓這些少年們明白他們的興趣，不只是無意義的個人消遣，在適當的時候，可以派上用場，甚至成爲一種善意的力量，幫助別人，也因此慢慢地跟這個世界接軌。

其實，這些人的處境或許也點明了在現今資訊爆炸、高度科技的社會裡，有越來越多的青少年自小摸索電腦或高科技產品，沈浸其中無法自拔，人際的網絡建立在虛擬的網路世界中，而逐漸與現實社會裡的人情處遇脫節，而非這個世代背景產生下的大人，難以理解他們的執迷，也就難以更進一步賦予肯定，幫助他們從執迷裡找出正向的力量，以及與社會可以相容的方式。

在這四冊書中出現的青少女角色，摒除加入 G 少年具有武鬥力的女性，稍具分量的女性角色，極多數都會跟情色行業有所關聯。對於沒有任何專業能力的女性而言，上天所賦予健全豐美的身體，自然成了他們賴以生存的最佳武器。對他們而言，爲了籌措生活必須的金錢，無可免地讓自己的身體也成爲一種「可供消費的」物品，但身體被消費的同時，她們清楚了解自己販售的只是「身體」，心靈還是屬於自我可以掌控的。所以，〈綠洲裡的愛人〉中的千秋認爲伊朗來的卡西夫，即使知道她從事色情按摩女郎的職業，仍願意試圖瞭解，不是一個爲了錢才與她交往的男人，因此，她願意花費重金請求阿誠幫忙捍衛她的愛情，即使愛人卡西夫最後依然被遣返離境，千秋依然爲了兩個人可以重聚的理想努力著。同樣的，〈水中之眼〉中爲了繁重學費和生活費，在私人情色場所打工的女大學生圓圓，沒有忘記自己想要成爲社福人員的理想，且一直將收入的百分之十捐出去，成爲落後國家兒童的教育基金，讓家境困苦的越南兒童可以去上學。身體的無法自主，或許是不得已的選擇，也甚至在他人眼中是如何不堪、低賤，但可以

爲喜歡的人或是更需要幫助的人盡心力，生活除了生存以外，擁有了其他可供自我堅持的意義。

至於性別角色混淆的變性人，也同樣在真島誠的幫助下，找尋自己的定位。〈妖精之庭〉中的貝山祥子是真島誠的國小同學，雖是女兒身，但自小就顯露出男性的特質，不像一般的女生，穿裙子總是害怕被看到內褲，總是跟著男生的小團體玩耍、打架。多年後兩人在池袋街頭再次碰面時，祥子早已動了變性手術，成了一個頂著光頭、平胸、身穿夏威夷花襯衫與寬垮短褲的男子—貝山祥（把原本姓名結尾的子去掉，變成男性的名字）。雖然一如所願，在生理上成功地轉換了性別，外型動作也刻意去女性化，心理上卻依然不具有足夠的自信，無法由內而外絕對成爲一個男生，頂多被視爲一個半調子的男人婆。當祥子和喜歡的女孩面對一個變態男子的威脅，遭受危險的困境時，是誠的一番話激勵毫無辦法、像個娘們般哭泣的他：

> 怎麼啦？阿祥。讓明日美看看妳傲人的一面吧。……聽好，手術也好，吃藥也罷，都沒有辦法讓沒有辦法讓妳成為真正的男人。決定性別的不是你的遺傳因子，也不是社會上的認同。而像現在這種情形下，你會採取什麼樣的行動而定。……[93]

就因爲這番話，祥子不再畏首畏尾，收起眼淚，無所懼爲保護自己心愛的女生而戰鬥。不再對刻意改變的身體，性別定位不明的內心有所疑惑，終於徹徹底底、由內而外成了一個他夢寐以求的普通男人。

真島誠的自我認同

（一）自我定位的認同

有別於 G 少年和 G 少女在幫派中，服膺魅力領袖的導引，以團體的認同爲

[93] 同註 80，頁 55。

自己的信仰價值；也不同於和範、無線電、祥子等，經由他人的協助，被動地找尋到的自我的定位，全系列書中的靈魂人物——真島誠，倒是徹頭徹尾很清楚自己現階段想做的事，遵照著自己心裡頭最真誠的聲音，主動爲自己能做的事，一直努力著。

從當地的高工混畢業，對於像他這種沒有任何一技之長的人，處在高度發展，經濟泡沫化下的日本社會，是沒有什麼機會的。他也深知如此道理，因此甘心窩在家裡經營的小水果店，看店度日。對於所處的環境和世界，他是這樣看待的：

> 時間已經接近十一點了，但是池袋的人潮仍在漲潮階段。出糗的醉鬼、紅橙黃綠的霓虹燈、也有遠看很乾淨但一接近卻臭氣燻人的傢伙。但是，我既不覺得枉然，也不覺得空虛。一點兒也不覺得。那全是人類欲望的光芒，慾望是無法憎恨的，大家就這麼默默地發光就好了。[94]

即使居處的環境並不怎麼良好，暗巷街弄裡充斥著霓虹燈招此起彼落的愛情賓館、情人茶座，或是沿街在店門口招攬生意的各國風塵女子，路上也會撞見亂七八糟的各樣人，但這所有的一切都是人類自身所無法克制的欲望所投射出，進而構築成的世界。欲望是人類自然的產物，無法被憎恨。每一個人依隨著欲望的腳步，處在世界的某個位置罷了。或許這樣的世界產生出許多的不公現實，以及許多無奈卻也難以插手的現象，但這確確實實是處在其中的每一個個人，密密實實交織出的網絡。真島誠知道這不是單憑一個人就能形成或改變的世界，所以他平和接受這張一點都不華美的網，認知現實的殘酷。只是，他知道有些事情，是他可以做到的，也不願輕易妥協。

真島誠成爲街頭英雄的啓始，不過是由於同在一起玩的伙伴理香，無緣無故死在旅館，對於她的死亡，真島誠心心念念想的是：可以爲朋友做些什麼。他要

[94] 同註 41，頁 82。

維護的從來不是社會的正義公理，他只是無法眼睜睜，對在乎的朋友的生死置之不理。每當這種時候，他選擇相信的也只是心頭不滅的一股熱情，這是他涉及案情最原始的動力，也是遭遇困難時，撐持自己最堅固的一項武器。

之後，如同他所言，看到那些陷入無聊糾紛的小鬼，沒人可求助時，他非跳出來插手不可，因爲，他在他們身上看到也曾經無助自己。只是，他好管閒事的的範圍越來越大，沒繳稅金，因而警察不管的流浪漢、家庭不溫暖的小孩、受威脅無法自由拉客的妓女、和在日本掙扎求生的外籍少年等，這些徘徊在社會底層、乏人注意及關懷的人，在他眼裡，也都是一條條可貴的性命，自然就該擁有生存的基本尊嚴，如果只有他能看見他們身上所能散發的微弱光輝，那他就要捍衛到底。

面對一件件麻煩的事，所遭遇到各種垂頭沮喪、舉止怪異的人，真島誠不僅是被動地替其解決糾紛，任由他們就此一蹶不振，一味困在自我放棄或無力可施的牢籠，他嘗試幫助他們找到可以勝任的事，或是可以努力的目標，或僅是拼盡力量爲某件事付出，爲自己的人生或重要的人，積極搏鬥一次。而真島誠絕非強硬地要這些人改頭換貌的轉變，他試著在他們個人原有的特質或條件下，挖掘出他們生存的空間和定位。少年偵探團中的無線電、和範、小俊等人，就是在誠的協調鼓勵下，保有各自怪異的執迷與特性，卻同時能在維持池袋和平的行動中，產生貢獻。在〈電子之星〉中遠從山形而來，委託誠代爲尋找好友行蹤的阿照，得知好友被迫自殺身亡之後，馬上打退堂鼓怯懦地想要逃走。同樣經由阿誠動之以情的勸說，阿照決定加入阿誠的計畫，以高超的電腦技術爲後盾，從電腦上發動攻擊，投入自己的力量，爲已經犧牲的好友，轟轟烈烈戰鬥一次。

真島誠沒有偉大到可以替人剷除所有人世的不平與障礙，關於個人的人生苦難，個人仍要自行選擇或面對，只是，如果願意站起來，靠自己的力量爭取些什麼，別擔心，真島誠總是隨行在側的陪伴著。對他而言，只要看到有人靠自己的

力量站起來，不論何時都會讓人感到意志昂揚。[95]所以不管又將面臨多大的困難，或是吃力不討好的任務，他都無怨無悔，甘之如飴。雖然他也坦承：「我這角色真的不好幹，而且還得趕場演出。不過，我絕對不想扮演別人的角色。」[96]一個個重新啓動的人，就是他得到最豐厚的報酬，也是再一次賣命的補給能量。

（二） 對池袋的原鄉認同

此外，自小在池袋生長的真島誠，對於池袋的街頭擁有一股強烈的原鄉認同情懷。他的人生，除了上學、在家顧店之外的時間，都是在街頭混過的。而池袋街頭，也是他這個業餘偵探，與人產生交流的最佳場域。在街頭，所有光怪陸離事件都可能發生，隨意所打的一聲招呼，可能就是日後提供他街頭情報來源的觸媒。莫怪乎，不管有事沒事，只要有空，他就想要在街頭亂晃，隨時可能碰上什麼新鮮事，日子也就有趣起來了。他覺得自己就像個帶著一面鏡子，遊蕩在街頭的孩子：鏡中反射出的東京的街景，以及小鬼們的身影，那個缺乏厚度的淺藍色世界，便是我有能力表達的一切。當然，若是微妙地調整鏡子的角度，或許能捕捉到從未有人見過的世界剖面。[97]就是如此，他總能挖掘出一道又一道暗瘡隱疤的生命片段，一個又一個默默找尋亮點的生命。而可說是池袋街頭最佳代言人的他，也因此能夠找到一件只有他才能勝任的工作，替街頭雜誌撰寫專欄「街頭巷語」，這也是真島誠經常羨慕著的，是自己真心喜歡又和興趣結合的工作。透過專欄，讓他能將觀察到不爲人知的世界藉此傳達，倒不是要煽情地控訴世界的悲慘，或騙取讀者幾滴哭過就乾、廉價不已的眼淚，只是世界確實不如我們所見的那麼狹隘，在任何細微的角落，也確實都含藏微弱的，努力想要熾烈燃燒的生命火苗。

這麼熱愛街頭的真島誠，當然死也不肯喪失閒晃街頭的自由，所以他不可能也不願意規律過著朝九晚五的上班生活，當他因偵察任務的關係，而有機會觀察

[95] 石田衣良著，劉名揚譯，《電子之星》（台北：木馬，2006 年 01 月），頁 248。
[96] 同上註，頁 257。
[97] 同註 73，頁 16。

到一般公司裡工作的概況時，他心中想著：眾人似乎正在做著我無法想像的工作，發出嘻嘻索索、像蟲子在啃食紙張般的聲音。[98]規規矩矩穿著整齊的西服、打上領帶，坐在固定的座位前，埋頭認真處理該完成的公事，就在那方寸的空間中度過一天又一天。幾乎以街頭爲家的真島誠，完全接受認可不了這樣猶如身陷牢籠的工作型態，更惶論能夠在其中獲取工作帶來的成就感。

那以他這麼熱血溫情的性格，又愛爲弱勢的人打抱不平，當個警察或許是個不錯的選擇，與阿誠相熟識的池袋少年課的警察吉岡，時不時就想招攬阿誠進警隊，但阿誠也不願意，加入警署其實就是進入另一種社會體制，同樣要遵守許多的規定，例如：要有合理的罪證才能進行搜索，或是受制於上司的命令無法自由行事等。對於毫不在意收入報償，把自由行事看得比什麼都重要的阿誠，不可能被收編進去。況且對他而言，要維護的不是社會那一套公理正義，是他憑心而量的人性秩序，更有許多法律規章保護不了，或置之不理處在灰色世界的可憐人，才是他真正想要伸出援手的對象。

同樣的，對於極力勸說他加入 G 少年的好友崇，誠也總是一笑置之。不願隸屬任何一個組織，不論是警察單位、黑道、G 少年。不歸屬任何一個單位，他真正可以自由遊走池袋街頭的每一寸土地，不因任何組織團體間的利害關係，受到勢力範圍限制的影響，所要負責的也只有自己的內心，只要自己問心無愧，就能全速前進，當然也才能擁有整個池袋最強而有力的街頭情報網摟！

在待援助的人心目中，真島誠或許是個內心強悍不已的人，不管任何時候，總能堅定自強，突破難關。但是，面對紛擾的世事，蕪曼籠雜的人際，總有難以取捨，求全出一個順當完滿的時刻，在他煩惱困頓，茫然無所從之時，池袋的街頭就是他心靈的一個避風港。

我就這麼走向不遠的的西池袋一丁目，目的是近在咫尺的西口公園。對我來

[98] 同註 80，頁 45。

說，那兒就是倦鳥該回的巢。在我不知該如何是好、迷惘該往那裡去時，都會在圓形廣場前找張長椅坐下，讓四周的風景撫慰我的心。這個單純的心理療法，至今已助我度過不知幾次的危險和挫折。我先在那兒放鬆心情三十分鐘，然後又利用接下來的三十分鐘仔細思索。[99]

真島誠選擇的不是回家，在自己的斗室中沈思下一步，也不是跟媽媽傾訴，尋求家人的安慰和建議，而是回到最熟悉的街頭，沈澱自己。當然也有另一種悠然的時刻，入夜後，我常獨自在這一帶的大街小巷中聽著自己喜歡的的音樂漫步。挺直背脊，揮舞著雙手慢慢踱步，時間大約都在三十分鐘至一小時之間。[100]街頭對真島誠來說，不僅僅是一個跟外界有所連結的空間，他自小是呼息著池袋的空氣成長，街頭的氣息早已深深混入他的血脈，烙印在熱血澎湃的胸膛，他是不可能離棄這裡的，即使空氣在混濁，不堪的的戲碼一再上演，他都會守護著池袋，以一個下三流繁華區的英雄一直存在著。

不論是對於真島誠或是其他在池袋努力生活的青少年少女來說，他們所尋求到，僅僅只是暫時一個生活裡尚可努力的目標和可以容納自己的位置，而非專家們所言一種圓滿的社會性自我認同。或許他們暫時找到的定位，和世俗社會所認可的對人的貢獻有所差距，不過對這群處在無法提供他們機會，且拒斥他們的社會下的青少年少女而言，他們又何需去遵循這樣的社會所制訂的標準呢？

[99] 同註 95，頁 117。
[100] 同上註，頁 78。

第五章 結論

在研究文本的選擇上，筆者一開始就捨棄了以兒童或青少年爲主要蘊含讀者的推理小說，而從一般大眾通俗文學的推理小說中去取材，而取材的主要判準即是書中的主要角色皆是由青少年擔綱，而其中的故事情節也圍繞書中青少年的切身生活而開展。然則，經由閱讀作品後的觀察，書中所論及的內容與主題呈現，與歸屬於青少年小說範疇中的「青少年問題小說」及永恆的主題「成長與啓蒙」[101]有所相互指涉呼應的部分，以下筆者將從這兩方面進行討論。

第一節 從「問題小說」觀點看《池袋西口公園》系列小說

據張子樟在〈談問題少年小說中的問題－以《嗑藥》（*Smack*）爲例〉引用美國名作家羅克威爾（F.A. Rockwell）的說法，認爲所有小說的寫作基本上都依所要探討的「問題」而定，小說中人物性格的塑造，情節的架構安排，或是基於問題本身所衍生出的解決方式，或背後隱含的道德教訓等，都以要呈現的「問題」作爲前提而進一步成就出文學作品[102]。所以實則所有小說皆繞著問題打轉。

在西方兒童文學發展史上，在 1960 年代末期由於社會型態和教育觀念的改變，出現了許多爲孩子所寫的現代寫實小說（modern realistic fiction），而這些小說的作者在作品中加強故事間的邏輯性、人物刻劃的深度複雜性、對生活的洞察等，以期在閱讀原本所存有的樂趣、獲取知識、移情淨化等功能外，提供給處於轉變期（童年邁向青少年或青少年邁向成人）的孩童，另一種新的閱讀經驗。而這些小說的暢銷，使得這些創作者（大多爲美國人）在寫實小說的範圍，尋求一個更符合其創作作品的名稱，「問題小說」一詞由此而生[103]。而青少年在生活中所遭遇的種種問題，都屬於「青少年問題小說」的範疇。

---

101 此處用詞藉借用張子樟於《少年小說大家讀》中提到關於少年小說的主題基調永遠爲啓蒙與成長。

102 張子樟著，《少年小說大家讀》（台北：天衛文化，1999 年 8 月），頁 186-187。

103 Sheila, Egoff, “The problem novel” in eds. Sheila Egoff, G.T.Stubbs, and L.F. Ashley, *Only Connect: Readings on Children’s Literature, 2nd* (Oxford: Oxford University Press,1980), p 356.

針對問題小說內容面向上的呈現，與其之前較爲偏向浪漫主義風格的兒童文學作品的差異，美國學者多內森（Kenneth L. Donelson）在其名著《當代青少年文學》（*Literature for Today's Young Adults*）提出四點不同[104]。其一，小說中的角色以出身下層家庭居多，這也因此關聯到小說中場景的選擇，有別於以往處在舒適或田園式的成長環境，這些主角們的故事場景經常處於艱困、惡劣的場景，此爲其二。其三，爲了真實體現主角們的生活方式和出身的環境背景，在作品中使用了許多合乎角色身份設定的口頭語言（colloquial language）。最後一點則是整體故事形式態度的轉變。以往受到教育者或父母認同的兒童文學作品，幾乎都有完滿快樂的結局，故事的基調總是正面且歡樂的，因爲他們相信經由這些故事的閱讀，能讓兒童愉快、懷有希望的成長。但問題小說則是寄望提供兒童一種在現實生活中極有可能出現的同理經驗，有開心的歡暢，也有無法逃避的椎心苦楚，經由對現實生活更切身深入的體驗，或許面對成長過程真實的人生歷鍊時，有更深層的準備和勇氣，因此結局不見得都是快樂，令人滿意的。

另一位學者 Sheila Egoff 在 "The Problem Novel"[105]一文中，也提出九項問題小說的特點。第一，她認爲問題小說最重要的即是要處理作者所要呈現的「問題」，故事的所有鋪陳和角色，都要緊密跟此「問題」相扣，甚至從書名就直接點出「問題」所在。第二，主角通常對其處境深感不滿且充滿焦慮，疏離其視爲敵意的成人世界。第三，從家庭之外，一個不循常規的成人（unconventional adult）身上獲得暫時的安心感，藉以擺脫焦慮不滿的情緒。第四，小說幾乎是以第一人稱觀點敘述，相當自我中心式的自白式口吻。第五，使用的字彙極爲有限，觀察的角度受限於充作敘事者的孩童。第六，句子和段落皆不長。第七，使用稀鬆平常的語言和口語化的慣用語。第八，存在不影響文意，卻能強調及表達情緒的贅語。第九，公開討論「性」問題。第十，場景設在大都市（多數是紐約、紐澤西或是加州）。

---

[104] Kenneth L. Donelson & Alleen Pace Nilsen , *Literature for Today's Young Adults*, 6th (N.Y.: Addiso-Wesley Longman, 2001) , pp.113-4.

[105] Ibid.97, pp. 357-8.

就羅克威爾的說法，所有的小說基本上都是從「問題」開始，青少年問題小說的特殊性即在於奠基在高寫實性的基礎，來處理青少年生活中面臨的問題。Egoff 所提出的九點，也以「問題」爲首要。一般來說，青少年問題的來源大致上歸爲兩類：一爲家庭：親子關係不良、父母離婚、仰賴子女照顧的無能父母等。另一則是社會，此類範圍廣闊，包含學校的同儕競爭、課業壓力、或是不良惡習的酗酒、吸毒、飆車，又或是日益開放的性關係衍生出的未婚媽媽、性疾病的等問題。但如同美國評論者密克羅維（Gloria D. Miklowitz）所言：「每個年代青少年的感受與夢想都相同，但問題相異。」[106]問題是會隨著時空環境的轉變，而有所更易。多內森在每一版修訂《當代青少年文學》的過程中，就青少年面對的問題部分，也不間斷地在增補修正。

《池袋西口公園》系列，雖是以偵探小說包裝，但其描寫的對象多是一些不幸福的青少年，而之所以不幸福，各有其潛藏的問題和因素，透過不同的事件，而同時呈現了當代青少年的問題和困局。裡頭涉及援交、亂倫、青少年械鬥、落後國家的移民生存、個人心理疾病、性虐待、不良的網路使用等問題。其中最爲值得注意的是：是「性」問題的開放，和網路科技介入的不良影響。由於故事場景的設計，對於風化店有相當程度的描寫，不免也就有描寫「性」行爲的場面。但令人咋舌的是，當中青少女對於性行爲，或賣弄身體以爲營利的心態，相當自然。她們爲了獲取金錢而進行援交、或從事色情行業，只認爲這是一種謀生的手段，不太具有羞恥感，且仍然可以勇敢追求自己的愛情。甚至有人認爲我確實就是喜歡做愛，所以這樣的工作內容根本極爲輕鬆，也同時是一種享受。從這些段落，看到青少女對性態度的開放意識正在轉變，和擁有一種對於自身身體解放的主宰權。

另外，科技的進步呈現在文本中是電腦網路被廣泛地運用。許多無法在現實社會中獲得機會，因而鎮日窩在家中的年輕人，藉由他們作爲熟悉的電腦展開對世界的報復，他們化身駭客，非法下載許多軟體，再進行販售，以期對所謂靠著

106 同註 102。

科技賺大錢的公司進行反撲。網路也被變相使用成業者的營利窗口，只要透過網路和針孔攝影機，就可以經由視窗窺視一個又一個女生在房間裡的一言一行。爲了使生活便利誕生的高科技，卻也因爲不當的使用，而產生出違反道德的不良行爲。

從小說基本背景和角色的設定來看，多內森強調主角多來自社會的底層，而也因此主角多半在艱困的環境中成長。而 Egoff 沒有特別強調主角的出身，卻認爲問題小說的背景多設在大城市。乍看之下，兩者之間似有很大的歧異，但其間確有很大的模糊地帶。依照普遍的說法，出身低下的背景，確實在成長的環境中，容易滋生出更多的「問題」。但即使來自中上階層的家庭的小孩，仍然有其「問題」要面對，也不見得在成長的歷程中就比較快樂。茱蒂・布倫（Judy Bloom）的名作《神啊！你在嗎？》[107]（*Are You There God ? It's me, Margraet*）中的主角瑪格麗特出身一般的中產階級家庭，其生長環境上遭遇的問題或困難，不是來自於出身環境的因素，而是心理上對於青春期身體生理變化的調適和處於家人壓力下，關於宗教信仰的抉擇。再對照《池袋西口公園》系列來看，確實裡頭的角色，包含主角真島誠多半出身社會的下層，但是小說中依然存在有出身中上層家庭，卻仍然不幸福的角色。可以理解多內森這項觀點，或許是對比 1960 年代之前以描繪或服膺中產或中上階級生活和規範意識的文學作品而提出。但筆者仍認爲問題小說中主角背景的設定並不需要特別強調著墨中下階層，因爲不論哪個階層的小孩，的確會有要面對解決的「問題」。

至於 Egoff 所提及問題小說中的大都市背景設定，用上一段所提及的兩個文本來看，都符合這項設定。《神啊！你在嗎？》主要的背景是在主角瑪格麗特一家搬去的紐澤西，而《池袋西口公園》則是屬於東京都範圍的豐島區中的池袋爲主要活動場景。與上一段提及的理由相同，筆者咸認爲「場景」的選擇在問題小說中不是一個關鍵性的因素。但由於隨著時代的進展，各個國家競相朝工業化、

[107] 茱蒂・布倫 (Judy Bloom)著，周惠玲譯，《神啊！你在嗎？》（*Are You There God ? It's me Margaret*） (台北：幼獅，2002 年 3 月)。

都市化發展，人口逐步朝都市集中，人類似乎也隨之享有更文明、更具水準的生活品質。其實，在繁榮進步的表層下，掩藏了許多時代變革產生的社會問題，Egoff 或許認爲光鮮亮麗的城市生活，正是包裹著這些不爲人知問題的最佳糖衣，向內深掘，才瞧見其中弊病叢生，因而提出此一特點。《池袋西口公園》系列，似乎爲此點做出極佳的詮釋，在極度奢靡繁華的東京街頭，匿伏著一幅由邊緣青少年交織出的「問題」組圖。

此外，多內森和 Egoff 都認爲問題小說中口語化語言的使用，是一項重要且顯明的特徵。Egoff 只是在這點上多說明了一些細節：有主要用來表達情緒，而不妨礙文意的語氣詞及段落和句子不長。口語化文字的使用即盡量去實踐符合角色人物設定，寫下一般生活中可能真實使用的字句詞彙，某種程度上打破了文學作品使用優雅，藝術性用語的陳規。在以青少年爲主角發展的問題小說中，更可以從中觀察到隨著時代不斷演進，青少年族群獨特創造使用的流行詞彙。然而，在台灣以往與問題小說相關的學術論文中，不論是使用本土或是異國文本，多半都將重點擺在「問題小說」主題面向的討論上，幾乎沒有對問題小說中口語化的語言的使用進行深度的討論。筆者所挑選的研究文本，原版是日文，由於筆者本身不諳日文，是以透過翻譯的中文版爲主要研究對象，透過他者的轉譯，筆者對書中口語化語言的掌握，就不夠準確。日文本身在使用上，有是否使用敬語的差別，但經過轉譯，筆者並無法看出這點在文本中的作用。再者，翻譯者是否作足功夫，在兩種語言的置換中，精準生動地描繪出切合當代青少年的用語，對研究者而言，這是另一項觀察語言使用上的限制。在書中，針對口語化語言，筆者僅僅能掌握到一些具時代性，青少年彼此間的常用詞彙，例如豬頭、金田一誠（借用流行漫畫中的青少年偵探金田一的姓，來說明自身也是名偵探。）和馬子（替代女朋友）等等。無法更進一步在口語化語言上，提出更爲有力的應證。

關於文本的敘事方式，Egoff 提出問題小說是以第一人稱，自白式敘事爲主。第一人稱敘事的文本，讀者都是透過敘事者「我」所有的感知，來理解故事。而

這個「我」一定是故事中事件的參與者，只是參與程度的多寡而已[108]。由於讀者僅能以「我」的角度去投入文本，通常就容易與這個「我」拉近距離，投射認同「我」的角色，伴隨著「我」去經歷書中的事件，隨著情節的跌盪起伏，情緒也因之搖擺不定。青少年問題小說中，以「我」爲主要敘述者的話，讀者彷彿更切身與其面對遇上的「問題」，思索解決問題之道或是深刻引之爲戒，以期在現實的人生減低犯錯的機率。上一段提到的《神啊！你在嗎？》或是羅伯・科米爾（Robert Comier）的《我是乳酪》[109](*I am Cheese*)皆是以第一人稱敘事，而相當受到歡迎的問題小說。而在《池袋西口公園》系列中，讀者主要是亦步亦趨跟隨主角真島誠參與池袋的世界，經由他看到的世界，雖然殘酷絕望，卻也有其含蓄的美好寧馨。

問題小說中「問題」的來源，多半跟主角生活的周遭環境有關。而無法自行選擇的家庭和親子關係，則又常常是許多問題小說誕生的溫床。Egoff 說明在問題小說中，父母跟小孩之間並不是一定有所互動，他們經常是處於一種「缺席」的狀態，不是離婚、早逝、或工作繁忙這類現實性因素，就是成人根本就太關注個人事務，而無暇去關愛小孩的心理層面因素。[110]即使是彼此之間有所互動，父母也常常因爲與孩童溝通上的認知問題，或是個人情況之無能，而無法讓孩子感受到一種可以信任倚靠的溫暖，而極欲脫離家庭的管束。如《嗑藥》[111]中的男主角塔爾因爲老是被父親痛打，母親又經常處在酗酒神智不清的狀態，因而離家；女主角珍瑪雖然家庭健全，但是跟爸媽幾乎都是處於「你們根本不瞭解我」的不良互動關係，也叛離了家庭。但是在家庭以外的世界，也不見得就比較美好。《池袋西口公園》系列中的青少年，就見識到許多成人世界的僞善、自私、冷漠。自然地，問題小說中的主角，容易對其周遭的成人世界不信任，並顯露出敵意。而處在不安定的環境中，故事中的主角在無法壓抑容忍的狀況中，懷有焦慮、憤懣

---

108 M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7th (Orlando : Harcourt Brace College Publishers, 1999), p. 231, p. 233-4.

109 羅伯・科米爾（Robert Comier）著，麥倩宜譯《我是乳酪》(*I am Cheese*) (台北：小魯，2002 年 11 月)。

110 Ibid103, p.360.

111 馬文・柏吉斯（Melvin Burgess）著，連雅慧譯，《嗑藥》（*Junk*）(台北：小魯，2000 年 5 月)。

的情緒，也是必然的。

倒是 Egoff 所提出問題小說的主角會在家庭以外，找尋到一個暫時能夠理解他，緩和不安情緒的成人角色，說服力倒是比較低。一則，在青少年時期，同儕的影響力極有可能勝過父母、師長，從家庭外尋求安慰的角色，較爲合理的應該是同輩的朋友，因爲他們相信彼此是比較可以互相理解的，即使這種暫時的安慰也可能是更深的向下沈淪。二則，問題小說中的成人多半是被設計成負面的形象，是青少年極欲對抗的權威之一。Egoff 雖用了「非常規性」來凸顯這個成人角色的不同，但以其做爲青少年的精神支柱，總予人一種依然是只有靠著「成人」角色的協助，才能引領青少年回歸正途的的潛在意識型態。在《池袋西口公園》系列中，不乏有較爲正面、寬容理解的成人形象，如少年課的吉岡刑警，但是他們仍然沒有去緩解青少年困境的本事，作者選擇藉由一個最能同理相待的青少年，牽引著他們誠實面對自己，儘可能以自身的力量闖出自己的困境。

多內森針對問題小說型態，認爲最大的改變即是故事整體的調性不再總是正面歡樂，而結局也不見得如眾人所期盼般圓滿，或許仍存有等待解決的方式，或在遺憾中結束。Egoff 在上述的九點中，雖然沒有特別呼應此點，但在同一篇文章中，他也提出了類似的觀點，在問題小說的結尾，可能不若以往給較低年齡層小孩閱讀的小說中，必定可預測到的幸福結局，再怎麼難以解決的問題，總在最後一刻可以神奇地扭轉，求得諸事完滿。但問題小說可能僅反映出一種無奈的宿命式論調，讓青少年得知在人生的旅程中，問題會一個接一個出現，卻沒有積極有效的解決辦法，結局也極可能只是暗示著邁向幸福旅程的起點可能尚未找到，或才剛要啓程而已。[112]《我是乳酪》的主角在故事的結尾，明瞭了有一個更強大的國家機器操控他整個家庭的恐怖，但僅止於知道，他卻無法反抗，且身陷身份未明的漩渦。倒是就《池袋西口公園》系列來對照的話，小說本身的基調確實呈現出現實的灰暗面，但在結尾的處理上，仍然無法擺脫偵探小說必定需要一個對讀者負責的結尾——謎底的揭露，又需配合作者理想化投射的偵探，在極盡冷漠

[112] Ibid 103，p.364.

殘酷的委託事件中，達到維護自身正義的目的，故事的結局就不免總是偵探解決棘手事件之後的自我滿足，且蓄積著面對下一個難題的勇氣。在結局的處理上，是跟問題小說最爲背道而馳的一個歧異。

經由上述將《池袋西口公園》放在青少年問題小說的脈絡下，加以比對檢視，其確實有若干特性相符，只是維持著偵探推理小說的基調，結局的處理因應著大偵探的模式，仍些許有過度理想性、浪漫化英雄主義之嫌，而文本中也僅僅展示了青少年問題，以極爲同情的觀點看待這些發生問題的青少年，卻極少對於問題本身的道德作爲或正確與否，提出批判，而難以提供青少年讀者一個明確的判準。

NTTU Library

第二節 從「啓蒙和成長」觀點談《池袋西口公園》系列小說

青少年是處於「尚未成人」及「終將成人」[113]中的擺盪階段，除非生命早夭地離世，否則青少年無可逃避必須在往前奔竄的時間長河推移下，一步步邁向成人階段。爲了協助青少年以穩定、安適的步伐前進人生的新階段，少年小說似乎就擔當起這個責任，成爲青少年預先理解成人世界的一個重要窗口。而張子樟曾言：「不論少年小說如何分類，它的基調永遠是啓蒙與成長。換句話說，啓蒙與成長是少年小說的永恆主題。」[114]

只是何謂成長小說？如何才能定義爲成長？據廖咸浩在〈有情與無情之間－中西成長小說的流變〉[115]提到：

> 西方所謂的「成長小說」(Bildungsroman 或 educational novel 或 apprenticeship novel 或 initiation novel，原指具有關於有『成長意義』的成長經驗之描述」。換言之，即使描述成長，但主角在最後若沒有心理上的「成長」，還不算真正的成長小說。

這一段話凸顯出成長小說中，比起生理狀態的成熟發長，更爲重視「心靈上的成長」。另外，陳長房指出成長小說情節的鋪陳方式爲：「自主人翁幼年開始所經歷的各種遭遇困阨開始，其間，主人翁通常要經歷一場精神上的危機，一場心靈掙扎的嚴厲考驗，然後長大成人並認識到自己在人世間的位置和功能」[116]，再次補充說明了經歷過試驗，才能真正成長的「成長小說」意涵。

至於「啓蒙故事」(Initiation Story) 又是爲何？「啓蒙」在教育部國語辭典

---

113 借用詞於廖咸浩，〈在有情與無情之間－中西成長小說的流變〉載於其著《美麗新世紀》(台北：印刻，2003 年 3 月)，頁 67。

114 同註 102，頁 15。

115 同註 113，頁 65。

116 轉引自王麗櫻，《「大頭春系列」中青少年形象及成人世界的塑造》(國立台東大學兒童文學研究所，2004 年 6 月)，頁 90。

中的解釋爲：開發蒙昧，使明白事理；及童蒙開始學習受教[117]。簡單說來，就是一種從不懂、不明白到明白知曉的過程。鄭樹森以爲這一類故事多是指青少年主角在很短的期間內，面對人生重大的轉折，或是迫及生命危機等等一系列的事件，而這些遭遇會使得青少年在事後，對自己整個人生，或是現實世界，有新的認知和體悟[118]。其實在遭遇事件，獲得新的認知的這個過程就達到了「成長小說」中所強調的成長的意義，因此張子樟認爲啓蒙故事也屬於「成長故事」中的一種[119]。「啓蒙故事」和「成長小說」中一個明顯的差異，或許是考驗歷程的長短。基本上西方所謂的「成長小說」，都是以長篇小說篇幅完整呈現個體的成長經驗和內心轉折，而「啓蒙故事」則多數是以短篇故事的題材來敘述成長的經驗，精要描寫主角的人生初體驗，著重呈現單一事件的成長歷程[120]。

就上面所談論的成長小說和啓蒙故事的意涵及形式來看，《池袋西口公園》系列中的青少年角色，絕多數都是傾向於「啓蒙故事」的型態。由於每一本小說本身皆是由四則短篇故事組合而成，每一則短篇故事即是陳述一則單一事件，每一事件中除了核心的偵探角色和幾個隨機出沒的固定配角（如猴子、安籐崇、偵探團成員），主要是以接受幫助或擔任委託人的青少年角色，經歷事件後，產生新的轉變爲主。而這個新的轉變多半是在上一章所提及找尋自我身份認同，自我重新定位的歷程爲主。

至於從頭貫串至尾的英雄人物真島誠，以小說篇幅的長度，及以他爲第一人稱敘事角度觀之（讀者是最清楚他的想法），似乎更適合放進「成長小說」的脈絡中去檢視。然而，故事是以高職畢業的真島誠爲敘述的基點，故事中沒有真島誠回顧童年的片段，觀察不到其由兒童轉變成青少年的歷程，是否有特殊的轉變，另外就如上一章筆者所言，他對自我的認知是相當清楚，從未迷惘過。他切實知道自己所要追求的，也盡力去實踐，所以雖然有足夠的篇幅，使得真島誠的

[117] http://0rz.tw/ce2uN 2007/03/24
[118] 轉引自《少年小說大家讀》，頁 16。
[119] 同註 102，頁 17。
[120] 邱子寧，〈啓蒙與成長——台灣青少年小說界義及其發展〉 載於 《兒童文學學刊第 16 期》（台東大學兒童文學研究所，2006 年 11 月），頁 116-117。

角色刻畫很立體，卻幾乎難以察覺他心理上有「明顯的成長」。

然而，從另一個角度來思考，這可說是一個反體制的小說。故事裡的青少年在生活最密切的網絡：家庭、學校、社會中，幾乎得不到溫暖，也總是被拒斥在外。故事裡對成人世界的描寫，多盡現其殘酷無情且缺陷的一面，也少有正面的成人形象，更遑論可作爲青少年模範的完美成人。青少年在其中僅是尋求到自身的認同，而極少願意更積極地改變自己，符合社會的期待，在未來的人生歷程謀求到一個可以穩定存在的位置。以此一層面觀之，這種對體制的抗拒就並非是一種「正面成長」取向。所以，廖咸浩重新評價了成長小說的定義：

> 如果我們獨獨青睞「有正面成長」的小說，不啻把成長面向簡化窄化，甚至布爾喬亞化了。我個人傾向於把任何「描述成長經驗的小說」都列入成長小說的範疇，而且事實上，成長小說有一大部分都有強烈的「反成長」取向。[121]

成長並不一定要是正面的，在成長的歷程中，我們會知道多數的時候，我們所想的與世界所期盼的，並不一致，面對很多的事情，我們經常是無能爲力的又充滿無奈的。故事裡的青少年即使以「正面成長」的姿態，找尋到自我的認同，同樣的，他們也深刻體察到，在他們前方等待著的成人世界，並不美好，也極難認可接受他們本身。他們所選擇的似乎是一種停駐，延續處於「尚未成人」及「終將成人」間的擺渡階段。

不過，筆者認爲這種選擇，也就是這整個系列小說的一個侷限性。真島誠在幫助遊民的事件中，曾經想過自己的未來或許也會淪落街頭，而成爲遊民的一分子。因爲既沒有專業的技能，也不敢保證家裡的水果店哪天會關門，而專欄的稿費也只有跟高中生打工差不多，真的不具備謀生能力。但他也僅止於一個偶然考慮的念頭，之後並沒有對未來有進一步的規劃。其實，真島誠根本就是一個倚靠

[121] 同註 113，頁 65。

「信念」而活的人，隨著年紀漸長，信念能否一直維持？而關於這樣一個不願融入且受縛於任何體制的性格，即使信念可以一直持續，但經過時間啃噬，身體的衰老或是現實的經濟問題，是否能夠讓他維持經常在街頭行走，大無畏地接受挑戰的生活模式？很難想像一個微禿著頭或是滿頭白髮，依然遊走在大街爲人抱不平的真島誠身影。當然，也難以想像「G 少年」成爲「G 中年」或是「G 老年」。作者狡獪地讓所有的故事停留在一個圓滿的中間點，說到底，真島誠或許只能永遠年輕，《池袋西口公園》系列也才能延續下去，散發著青春的花火。

NTTU Library

第三節 回歸閱讀本身

在前兩節中，將《池袋西口公園》系列放進青少年小說中的次分類——問題小說，和青少年小說中永恆的主題——成長和啓蒙這兩個脈絡中去檢視，的確有所疊合的部分。但筆者的目的卻不是要經由這樣的類比，將《池袋西口公園》系列歸結爲青少年小說。只是在這個過程中，提出一個問題來思考：若是以青少年爲主要聚焦點的通俗文學，其中所涉及的論題或意涵，是否都會跟青少年小說中探討的主題意識，有程度上的連結？如果這個答案是肯定的，其實很多的通俗文學本身也可作爲青少年理解世界的另一道窗口。在 *Pulp: Reading popular fiction* 這本書中，開宗明義在引言（introduction）的部分就點明：通俗的作品可以告知讀者我們是誰（who we are）和我們所居處的社會又是爲何?（the society in which we live）[122]，而這點也跟張子樟所言：「成長的條件之一就是要『認識世界』」不謀而合。[123]青少年讀者也正是透過閱讀文學作品，彌補現實生活中有限的人生體驗，來增進對世界的理解和認識。

基本上，兒童文學的創作者經常被要求以「有意識地爲兒童創作」爲前提，創作屬於兒童的文學。但是，即使並非嚴格遵守這樣的前提，仍然可以創造出成功的兒童文學。羅伯・科米爾（Robert Cormier）曾經說過，當他寫作《巧克力戰爭》時，並不是專爲少兒讀者才寫，而因爲編輯的建議，在出版時才放在「少年小說」的區塊中銷售，這本書出版後卻相當受到青少年讀者的歡迎。很多的兒童文學作家接受訪問時，也經常表明他們只是努力寫出一個好的、動人的故事，而不會先去預設讀者是成人或是小孩。優秀的、適合兒童閱讀的文學作品，不盡然一定得「嚴謹」本著爲兒童所寫，才會產生。

再者，從少兒讀者的欣賞角度出發，會發現到他們也許有其選擇作品的主動性。法國社會學家羅伯特・埃斯卡皮（Robert Escarpit）在《文藝社會學》中舉

---

[122] Scott McCracken, *Pulp: Reading popular fiction*, (Manchester: Manchester University Press, 1998) , p.1.

[123] 同註 102，頁 16。

出《格列佛遊記》、《魯賓遜漂流記》作爲發生「意義遷移」的例子[124]。《格列佛遊記》是作者強納森・史威夫特（Jonathan Swift）借喻嘲諷人性下的產物，而《魯賓遜漂流記》則是丹尼爾・狄福（Daniel Defoe）頌揚新興殖民主義的作品，但由於情節新奇有趣，符合兒童想像及冒險犯難的精神，在其後皆成爲受歡迎的兒童文學作品，原有的意涵則漸漸被人淡忘。中國的《西遊記》也是類同的例子。這些例子都說明了少兒讀者有其自身對作品的獨特選擇性和再造作用，不是一定得倚賴成人的評斷，才能欣賞到好的作品。創作者和少兒讀者之間，都各有其面對作品的態度，所以並非經過成人篩選，認定爲「兒童文學」的作品，才是兒童唯一的讀物。

或許許多的老師、家長、或圖書館員他們之所以主導爲兒童選書，並以「適讀年齡」作爲閱讀的分層，只是基於想讓兒童在適當的心智能力發展階段，和有限的人生經驗中，能夠「安全地」在文學的領域中徜徉。爲此，他們爲孩童篩選掉過於黑暗、或傾向負面思考、或具有腥羶色情暴力的書。這是一個出發點極爲良好的善意，不過屈就於當下現實的環境，卻是很難實現的。這是個資訊爆炸、科技發達，影音媒體大量入侵的社會，即使成人們努力地在閱讀的作品中，爲孩童管控作品的內容，但他們實難抵禦科技社會的強大威力。成人不可能 24 小時看護陪伴在兒童身邊，許多關於性、暴力或殘酷的惡行資訊經常是在成人缺席的狀狀下，透過電視媒體，而被孩童感知。此外，網路無遠弗屆的力量，經常是誤開一個視窗，或是好奇誤收一封廣告垃圾信，就也因此接收到有害兒童身心的訊息。在這一方面，成人想對兒童做有效的控管是愈趨無能爲力的。

不過，由於影音媒體的廣大力量，雖然及早讓兒童暴露於不安的訊息中，相對的孩童也因爲更早體悟到成人世界的複雜，而更爲早熟（或許參照原始心理學和兒童心智成長理論所劃分的適讀年齡，已經不完全貼合現代少兒讀者心智成長），對於文學作品中所呈現的負面訊息，更能以超齡的的態度去看待。

[124] 羅・埃斯卡皮（Robert Escarpit）著，顏美婷編譯，《文藝社會學》（台北：南方叢書，1988 年 2 月），頁 128。

再次重申，筆者無意要去辯證「通俗文學」和「兒童文學」之間，存在必然的關係，卻也不認同「通俗文學」就是成人才閱讀的，而少兒讀者只要閱讀專家學者們所認定的「兒童文學」就好，閱讀行爲在這兩者之間並不衝突，而兩者間是否適合爲兒童閱讀的「適讀性」界線在現今的社會中，也正逐漸消弭。不必特意去限制兒童應該閱讀什麼，讓他們自由的抓取選擇，慢慢地建立起屬於自己閱讀的版圖。此外，筆者必須樂觀的言明，在這個影音掛帥，事事追求快速的時代，願意沈澱心情，投入紙本閱讀，培養出持續閱讀習慣的孩童，一定有能力在各類文學作品中區辨出適當的道德論斷，找尋到自己可以爲所依歸的價值。

NTTU Library

引用文獻

一、中文書目

☆ 研究文本

石田衣良（Ishida Ira）著。常純敏譯。《池袋西口公園》。台北：木馬文化出版有限公司。2006 年 4 月。初版十刷。

_____。葉凱翎、王詩怡譯。《計數器少年》。台北：木馬文化事業股份有限公司。2005 年 12 月。初版六刷。

_____。林平惠譯。《骨音》。台北：木馬文化事業有限公司。2005 年 6 月。

_____。劉名揚譯。《電子之星》。台北：木馬文化事業股份有限公司。2006 年 1 月。

☆ 對照文本

（一）、中文創作

傅林統。《偵探班出擊》。台北：富春文化事業股份有限公司。1999 年 01 月。

（二）、日文譯著

小峰元。長安靜美譯。《阿基米德借刀殺人》。台北：台灣英文雜誌社有限公司。

江戶川亂步。施聖茹譯。《怪盜二十面相》。台北：晨曦出版社。2001 年 5 月。

赤川次郎著。《幽靈列車》宋明清譯。台北：皇冠文化出版有限公司。1997 年 1 月。

松本清張。邱振瑞譯。《點與線》。台北：商周出版（城邦文化事業股份有限公司）。2006 年 1 月。

東野圭吾。張智淵譯。《宿命》。台北：商周出版（城邦文化事業股份有限公司）。2005 年 11 月。

宮部美幸。張秋明譯。《繼父》。台北：商周出版（城邦文化事業股份有限公司）。2005 年 2 月。

綾辻行人。洪韶英譯。《殺人十角館》。台北市：皇冠文化出版有限公司。1998 年 8 月。

（三）、西文譯著

Block, Lawrence （勞倫斯・卜洛克）。呂中莉譯。《謀殺與創造之時》（*Time to Murder and Create*）。台北：麥田出版股份有限公司。2002 年 12 月。

Bloom, Judy（茱蒂・布倫）。周惠玲譯。《神啊！你在嗎？》（*Are You There God ? It's me, Margraet*）。台北：幼獅文化。2002 年 3 月。

Burgess, Melvin（ 馬文・柏吉斯 ）。連雅慧譯。《嗑藥》（*Junk*）。台北：小魯文化事業股份有限公司。2000 年 5 月。

Cormier, Robert（ 羅伯・柯米爾 ）。麥倩宜譯。《我是乳酪》（*I am Cheese*）。台

北：小魯文化事業股份有限公司。2002 年 11 月。
Friedrich, Joachim（約希・弗列德里）。陳靚譯。《朋友四個半：神秘的洞穴》（*4 1/2 Freunde*）。台北：遠流出版事業股份有限公司。2003 年 7 月。
Kastner, Erich（耶里希・凱斯特納）。齊霞飛譯。《小偵探愛彌兒》（*Emil und die Detektive*）。台北：志文出版社。1999 年 4 月。
Lawrence, Caroline（卡洛琳・勞倫斯）。魏郁如譯。《羅馬少年偵探團：奧斯提亞的竊賊》（*The Thieves of Ostia*）。台北：小知堂文化事業有限公司。2003 年 6 月。
Lindgren, Astrid（阿・林格倫）。任溶溶譯。《大偵探小卡萊》（*Masterdetektiven Blomkvist*）。台北：志文出版社。1993 年 11 月。
Walters, Minette（米涅・渥特絲）著。胡丹彝譯。《女雕刻家》（*The Sculptress*）。台北：臉譜文化事業股份有限公司。1999 年 6 月。

☆ 中文專著
王美玲等。《Mook 旅遊誌 No. 61 元氣！東京》。台北：墨刻出版（城邦文化）。2001 年 7 月。
王震武、林文瑛、林烘煜、張郁雯、陳學志合。《心理學》。台北：學富文化事業有限公司。2003 年 8 月。修訂版。
任翔。《文學的另一道風景—偵探小說論》。北京：中國青年出版社。2000 年 1 月。
曹正文。《世界偵探小說史略》。上海：上海譯文出版社。1998 年 11 月。
張子樟。《少年小說大家讀》。台北：天衛文化圖書有限公司。1999 年 8 月。
張春興。《青年的認同與迷失》。台北市：台灣東華書局股份有限公司。1984 年 3 月。3 版。
廖咸浩。《美麗新世紀》。台北：印刻出版有限公司。2003 年 3 月。
鄭明娳。《通俗文學》。台北：揚智文化事業股份有限公司。1993 年五月。初版一刷。
黃澤新、宋安娜。《偵探小說學》。天津：百花文藝出版社。1996 年 8 月。
獨步文化編輯部編著。《謎詭》。台北：獨步文化（城邦文化事業股份有限公司）。2006 年 8 月。
臉譜偵蒐小組編製。《偵探蒐藏誌》。台北：臉譜文化事業股份有限公司。2005 年 2 月。

☆ 西文理論譯著
Adler, Alfred （阿德勒）。顏文君譯。《生命對你意味著什麼》（*What Life Should Mean to You*）。台北：華成圖書出版股份有限公司。2003 年 4 月。
Erikson, Erik.H（愛力克森）。康綠島譯。《青年路德》（*Young Man Luther*）。台北：遠流出版事業股份有限公司。1989 年 7 月。

Erikson, Erich H. , Erikson, Joan M ＆ Kivnick, Helen Q（艾瑞克・艾瑞克森、瓊・艾瑞克森、海倫・克夫尼克）。周伶利譯。林美珍審閱。《Erikson 老年研究報告》(*Vital Involvement in Old Age*)。台北：張老師文化事業股份有限公司。2006 年 5 月。初版 4 刷。

Escarpit, Robert（羅・埃斯卡皮）。顏美婷編譯。《文藝社會學》。台北：南方叢書出版社。1988 年 2 月。

Hebdige, Dick（迪克・何柏第）。蔡宜剛譯，《次文化：風格的意義》(*Subculture: Meaning of the Style*)。台北：巨流圖書公司。2005 年 7 月。

☆ 期刊單篇文獻

邱子寧。〈啟蒙與成長——台灣青少年小說界義及其發展〉。《兒童文學學刊》第 16 期。台東大學兒童文學研究所。2006 年 11 月。

陳國偉、曲辰。〈推理小說簡史〉。《誠品好讀》第 53 期。誠品股份有限公司。2005 年 4 月。

☆ 學位論文

王麗櫻。《「大頭春系列」中青少年形象及成人世界的塑造》。國立台東大學兒童文學研究所。2004 年 6 月。

洪婉瑜。《推理小說研究－兼論林佛兒推理小說》。國立高雄師範大學國文教學研究所。2003 年 6 月。

二、西文書目

☆ 專著

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, 7th . Orlando : Harcourt Brace College Publishers.1999.

Donelson, Kenneth L. ＆ Nilsen, Alleen Pace. *Literature for Today's Young Adults*, 6th . N.Y.: Addiso-Wesley Longman. 2001

Erikson, Erik. H. *Identity: Youth and crisis.* New York: W. W. Norton & Company,Inc.1994.

Head, John. *Working with Adolescents: Constructing Identity*. London: The Falmer Press. 1997.

Lukens, Rebecca J. *A Critical Handbook of Children's Literature*. N.Y.: HarperCollins Publishers.1990.

McCracken, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester: Manchester University Press.1998.

☆ 專著中單篇文獻

Egoff, Sheila. “The problem novel” *Only Connect: readings on children's literature* .eds. Sheila Egoff, G.T. Stubbs, and L.F. Ashley. *2nd* .Oxford: Oxford University Press.1980.

三、網路資源

http://www.bluemysteryart.org/talk/title_show.asp?titleid=490 2006/09/23
http://0rz.tw/ce2Un 2007/03/24
http://www.douban.com/subject/1345154/ 2007/04/05

NTTU Library