

性／別研究叢書序

何春蕤

「性／別」研究在台灣的特殊語境中有著相當不同於「性別研究」或「婦女研究」的意含。

「性／別研究」雖然也重視性別權力關係，但是並不在知識與政治上將「性別」凌駕於其他權力關係之上。相反的，性／別研究會平等地對待各種不同的權力關係與社會差異，例如性、年齡、階級、種族、身體等等。換句話說，性／別研究很認真地對待「別」（差異）。

在各種不同的權力關係與社會差異中，有些不平等權力關係（例如階級）已經被長期的論述所關注，有些不平等權力關係（例如性別或婦女）則已經取得某種社會正當性—雖然上述這些權力關係在全面的指標上並未達到相當程度的平等。不過還有一些不平等關係，特別是邊緣的性差異與年齡，連最起碼的平等地位都談不上，甚至在批判理論的圈子中（也就是宣稱進步的女性主義、左翼團體或公民權利團體中）也沒有得到被認可的共識，甚至還被視為「異己牠者」，以種種的理由排斥在外。

性／別研究因此無可迴避地會探究邊緣的權力關係與被污名的社會差異，也同時會暴露出主流批判思惟的不足與壓迫性質，更會

進一步地反思「批判共識」、「公共領域」、「公民社會」、「文明開化」、「公／私之分」的系譜與排牠的權力效應。同時，也因為這樣的學術位置，性／別研究對於慣常的一些權力假設與政治策略——例如權力是從上而下（國家法律與政治乃是權力中心與改革焦點）——也採取懷疑的態度。

《性／別研究叢書》除了企圖承載上述性／別研究的意義之外，此時此刻之所以有此學術叢書的出現，主要是因為近年來台灣的性／別解放運動在本地特有的社會形態和歷史脈絡中的發展帶給性／別相關主題的學術研究者非常豐富的現實要求，使得台灣的性／別研究循著不同於其他社會（特別是西方社會）的學術軌跡發展出特殊的論述形態。另外，部份因為現實運動路線的爭議與多樣，部份也為了解決實踐問題，本土激發出來許多原創和新奇的觀念和語彙開始重新改寫傳統或主流的性與性別研究論述，這些新發展也將會對國際性／別研究有所激盪。

《性／別研究叢書》的前身乃是中央大學性／別研究室發行的《性／別研究》期刊（1998年創刊）。出版期刊原本是為了靈活介入理論與政治，而這份期刊當時也確實發揮了這樣的功能，然而由於我們顯然不由自主地偏向厚重沈實的學術呈現，使得《性／別研究》總是以厚厚的合刊本出現，在實質上也是一本本厚實的專題書籍，之後也有一段時間與巨流出版社合作發行《性／別桃學》叢書。於今再度出發，我們仍不改初衷，為性／別研究的學術深化發展盡力。

序

「罔兩問景」方法論

劉人鵬、白瑞梅（Amie Parry）、丁乃非

這本論文集收錄了我們近十年來合作的成果。上個世紀九〇年代的台灣，我們在表面蓬勃同時暗潮湧湧的性／別論述與運動中參與、感受、探索、思考。1998年，我們一起到芬蘭參加第二屆Crossroads文化研究世界年會，從搭飛機一直到芬蘭的湖邊、船上，我們一路討論著各自的論文，以及週遭的運動氛圍。芬蘭回來的那個夏天，我們把一路興奮激情的討論成果寫成了〈含蓄美學與酷兒政略〉的初稿。從此「含蓄」的性政治以及含蓄文本策略的詩學，作為一種上個世紀九〇年代台灣強有力的文化－美學殘餘，成為我們持續深入探索的議題。我們認為，含蓄的規訓力道，或許可以用《莊子》寓言「罔兩問景」中「罔兩」提問的模式，當作一種方法，不斷進行詰問。

「罔兩問景」來自《莊子》：

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起。何其無特操與？」景曰：「吾有待而然者邪？吾所待又有待而然者邪？吾待蛇蚺蜃翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！」（《莊子·齊物論》）

眾罔兩問於影曰：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被髮，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」影曰：「搜搜也，奚稍問也！予有而不知其所以。予蜩甲也，蛇蛻也，似之而非也。火與日，吾屯也；陰與夜，吾代也。彼吾所以有待邪？而況乎以有待者乎！彼來則我與之來，彼往則我與之往，彼強陽則我與之強陽。強陽者，又何以有問乎！」（《莊子·寓言》）

在這個寓言裏，影子的影子罔兩（影外微陰）向影子提問，問慙為什麼沒有獨立的操守。影子的回答質疑了習以為常的形影關係假設（影依待形），但我們卻在《莊子》文意脈絡之外發現了問題：提問的是罔兩，但影子的思考卻是針對其與「所待」的「形」之間的關係。故事終止於影的回答，然而這個回答是否滿足罔兩的問題，不得而知。罔兩的提問有兩個意義：其一，在一個公私領域都忽略的、人們幾乎看不見（平常誰會注意影子外面猶有微陰，影子還有影子呢？）的位置上，向著常識世界理所當然的主從階序關係提出疑問，並且是對著比較有可能反省這個關係的、被視為從屬性的主體發問；其二，透過一個位於二元性主從階序關係邊緣、難以辨識的位置詰問，文本出現了二元關係之外的聲音，這個聲音之被辨識，也許不在故事本身，而在於一種貼近發問者的閱讀。有趣的是，〈寓言〉篇稱發問者為「眾罔兩」，提醒了我們：平常能被視為「個體」的，並不是所有的主體，在公私領域難以再現的邊緣位置發聲，通常會被視為「群」或「眾」中的一員。而罔兩被閱讀的可能，也許就在於「眾」，不是由於人多構成群眾，而是由於慙面目模糊卻堅持提問。透過罔兩的提問，主流結構關係要一再被檢視，而閱讀眾罔兩，也使得新的位置以及游移含蓄的策略層出不窮。



收在書裏的第一篇論文是〈含蓄美學與酷兒政略〉，我們的思索以及彼此之間的熱切討論，政治脈絡可以溯及1997年台北市政府驟然宣布廢除公娼，北台灣婦運組織對於是否要參與公娼的抗爭，彼此之間意見紛歧，婦運內部的裂解形勢逐漸升高。但環繞著公娼議題的歧見，點燃的其實是婦運團體早已蓄勢待發的在「性」政治議題上的新舊衝突，特別是對於「女性」的「性」。所謂舊衝突，指的是：早在九〇年代初期，對於女性各種各樣以及各種階級的「性」能動性，就一直有著爭議。例如：傳統「淫婦」的問題、何以面對色情我們只能負面地批評、以及當時有女性主義者理直氣壯地要求「女同性戀你們應該自己站出來為自己說話」，還有爭議娼妓／性工作者怎麼可以是「女性主義者」等等。結果之一就是1997年《婦女新知》全職女同志工作者被解雇。然而這些事件，不論在運動團體內部或對外，談論的方式總是很含蓄。一方面，強烈感到要忠於過去所共享邊緣化的女性主義價值，而另一方面則面臨一種新興的體制性壓迫（據說婦運組織成長快速，因此操作方式需要「正式化」，某些議題具有優先性，要讓工作更有效率等等），含蓄從上到下作用著，匯集力道，驅逐它要驅逐的對象。與此同時，我們也注意到，類似的含蓄策略似乎也在學院間運作，特別是對於關乎性／別的議題，經常來自一種崇高的位置，宣稱自己最是善意，並且使用文質彬彬的「儒家」修辭。

因此，「含蓄政略，酷兒詩學」源自我們感受到在日常生活中瀰漫著的一種文化的、以及文化養成的力道，其效力在於一種主流的倫理，附帶看不見的暴力。比方說，有學問、高學歷、以最有文化教養的方式看似溫柔敦厚的使用語言——這些都構成一種非常主

流有力的論述。我們認為，在這個主流論述裏，一個人若是文質彬彬、拒絕面對矛盾衝突，也就被認為在情緒上有修養。這種含蓄文化，以及含蓄如何在文化文本及日常生活操作，我們認為，可以理解為一種「台灣儒家」文化，源自國民黨統治時期的某種自我權威化以及中國化的教育與文化治安檢查，接合了常民實踐以及民俗信仰，這種氛圍在政權已經轉移後的二十一世紀初，仍然持續著。

我們的方法，主要是在於歷史化，試圖將「含蓄」作為當代規訓策略之殘餘，從上個世紀八〇年代晚期，進入九〇年代，以解嚴為標誌的十年，直到政權轉移到民進黨，將其持續性及斷裂性都歷史化。談論含蓄以及書寫含蓄的一個困難在於，正當「中國」這個符號已經成為政治禁忌的時刻，這個分析必須脫離未經反思的「中國性」。我們認為，政治兩極化把「中國」事與人都外化、妖魔化，這種氛圍已經阻礙了長久以來我們早該開始的批判性自我檢視，看到從國民黨統治時期整體性的文化、教育、政治、社會模型建構中，我們各自不同的棲息於、交疊於、對抗於多種多樣卻相當具有特定性的「台灣」所建構出的「中國性」裏。對我們來說，「含蓄」就是這種台灣建構出的殘餘文化力道之一。批判性的檢視具有關鍵性的重要性，唯有如此，才能更深刻地理解主流及反主流的新舊社會力道以及社會主體。

此外，我們有必要區分出不同的含蓄，在規訓性的含蓄以及反含蓄的能動性與諸多策略之間，區辨出不同。然而如果不先分析出主流含蓄如何壓迫或壓抑，我們就無法定位那些馴服不住的、抵抗性的、不合作的或不結盟的含蓄。如果不能辨識主流壓抑性的力道如何透過並且在特定一種（文化上被高舉、被理想化的）含蓄中作用，把含蓄的主體標誌為高度文化修養、自我節制、並且能寬容，那麼，文本以及日常生活中反含蓄的諸多能動性與策略，就太容易

被忽略、否認、邊緣化或遺忘，甚至可能被病理化為自棄。在此我們想到台北公娼1997年到1999年之間持續不放棄要求自主與工作權，種種不含蓄、不要臉的街頭抗爭；或者酷兒書寫；或者文學與文化生產者如夏宇的詩、女同志樂團；或者九〇年代台灣一些酷兒科幻小說，那些基進性的不合作、不結盟，可以看成是一種反法西斯或反準法西斯的慾望與傾向，在一種並不全然一致全都偏執的狀態下，強調死皮賴臉地活著，作為一種抵抗的模式。檢視主流含蓄如何操作，使得我們可以駁斥主流對於反含蓄策略的閱讀，把反含蓄當成反動或併發症，同時我們也可以開始探索，在這樣維持生命的策略裏，如何可以是一種另類的行動或感受方式。

就分析規訓的效應以及權力的效應而言，傅柯的分析方式確實啟發了我們，但在我們的論文裡並不提傅柯。這有兩個原因：其一，就一種文化與政治的特例分析而言，含蓄與權力如何彼此鑲嵌，我們的研究並未與傅柯的作品交鋒；其二，本研究在一個較廣大的前瞻視野上，關心的是性弱勢的社會正義，而「傅柯」在台灣被使用的情形，有些已經被轉變成與此視界相違。這種情況比較與傅柯作品本身的意義無關，而是它們如何被用在台灣學院論述中，如何被選擇性而去脈絡化地使用。被當成了「理論」後，傅柯作品中法國六〇年代活生生的歷史脈絡一方面是消失了，另一方面又同時被定格成不具歷史性的過時「社會解放與性解放」。在某種解釋下，傅柯對於「壓抑」的歷史性理解，變成與全球新自由主義共謀，用來壓抑東亞華人資本主義地區正在成形中的社會運動與新興性革命。我們處在一個「打造國族」很容易把其他議題都擺在一邊的情況下，性的革命以及性的公民權已經成為最關鍵最迫切日常生活公民權對抗國家機器的戰地之一。後法西斯的歷史與文化脈絡習慣性地把能動性當成是偏差，在此，猶太基督教文化傳統對窮人

與弱者的正當性照顧很少見，只有那些（帶著體制認可標記的）受害者可以享受寬容。在這個脈絡裡，冷戰從未結束，而左翼批判早已經從被禁轉入地下，進一步變成了不愛國（不本土）的污名。這樣的脈絡下，性解放論述與社會革命論述實質上構成了一種「去殖民」的介入。

在後法西斯的歷史與文化脈絡中，「含蓄」策略性地在關鍵性的議題上（例如恐同）抑制語言，以便阻止／保護這種態度不成為公共議題，使它在必要的時候必然成為問題。在關鍵性的議題上抑制語言（恐同），就擔保了問題持續停留在個人行為與情感關係之間的層次；要求程度相當的禮貌，也就同時強迫性地要雙方都有合宜的言行，並以合宜的言行標準衡量雙方。這樣一種修辭交易，形式上是互惠，實質上則是不平等的沈默。個人與個人之間，以及社會階序之間的權力關係經常藉以維持不變，甚至強化，而為此付出代價的，則是邊緣人、污名化的性實踐。簡而言之，是位置較低以及較缺乏文化資源的一方付出代價。在某些地方（例如台灣），文化是階級與身份的共同決定要素之一：為了滿足各種規訓的需求，並且讓日常生活的矛盾不致於暴露，含蓄修辭策略的散佈，有能力造成並且也的確造成了致命的功效。

含蓄是一種特定的、社會－歷史性的把沈默與言語結合起來的方式。在台灣社會裡，某些場域會比別的場域更多使用含蓄，例如在學校或者其他比較具有文化修養的地方，通常也是經濟上比較優渥的環境（當然也有例外）。我們以「修辭」為起點，當作思考含蓄的一種方式。思考含蓄並不容易，因為那是日常生活的一部份，日常生活中，它是以一種美學－倫理情感來操作，有點神秘奧妙，有點神話性地支配，並且在資本主義、極度壓縮的工業化現代性裡，其實沒有人真正擁有含蓄。那是一種台灣國民黨政府治理時期

所想像創造的一種「美」與「善」的中華文化，因此我們第一篇論文在發表後聽到一種批評的聲音是：「含蓄是一種傳統的美德，你們怎麼能這樣把它跟權力相提並論。」我們對含蓄的批判，成形於以下的脈絡，同時也是為著這樣的脈絡而提出：馬克思主義對儒家的偽善貶抑性的批判早期已經被噤（當成「左派」），而後來又被污名（當成是「中國」）。這個脈絡是資本主義主導遷台的中國脈絡，在這個脈絡下「含蓄」已經被重新創造為教養以及文明化的知識，並且與教養以及文明化的知識接合。即使從來沒有人真正含蓄，但某些人可以有效運用含蓄，並且在不同脈絡下，不同的主體可以被含蓄規訓，有時候是用非常暴力的方式，但幾乎完全無法被看見。

我們提出「修辭」一詞當作思考含蓄的一種方式，重點在於我們把對於「含蓄」的認知從內容性移轉到語言性，分析它如何在語言中實地操作，並且也透過語言來操作。我們必須強調它的文本性，唯有如此，它的政治意涵才能顯現，而它的規訓力道也才能被分析與批判。在此，「修辭」一詞並非日常意義，在我們的用法裡想要召喚出的是：「含蓄」絕非自然天成，含蓄同時帶著語言與情緒。事實上，「修辭」作為主導性倫理的傳統價值，其中附帶著看不見的暴力，而我們從「修辭」的視角來了解含蓄，就是企圖對這個文化操作賦予政治性的理解。



如果說本書第一篇〈含蓄美學與酷兒政略〉著力於揭露、批判、反省主流抑制性的含蓄力道；那麼，第二篇〈陳雪的反寫實、反含蓄〉在於閱讀出一種看不見的「婆」的罔兩位置，勾勒某種對

抗性的反含蓄，而「反寫實」在這裏某種程度上揭示了一種罔兩性的書寫及閱讀策略。第三篇〈鱷魚皮、拉子餡、半人半馬邱妙津〉在書寫當時是作為「罔兩問景」寫作計劃三部曲的第二部，我們試著在台灣女同志—女性主義的歷史與運動脈絡中，閱讀早已經發問的某種「眾罔兩」——我們稱之為準T主體。第四篇〈寫實的奇幻結構與奇幻的寫實效應：重讀T、婆敘事〉算是三部曲的第三部，我們重新回到已經被九〇年代據說昂揚的同志運動所遺忘的台灣七〇年代多少帶著悲情的通俗濫情女同性戀小說，在這一篇裏，「眾罔兩」不僅是文本再現的七〇年代台灣T婆，同時也是通俗濫情這個文類本身。

我們把以上四篇稱為「罔兩篇」，紀念的是它力圖理解紛然多元的「眾罔兩」形態，及其試著剖析主流含蓄力道的努力；後面四篇則是「問景篇」，比起前四篇，也許它更想做的是去閱讀不斷發問中的眾罔兩的能動性及其問題，想要像庖丁解牛，在盤根錯節的骨節之間找到遊刃有餘的空間。

第五篇〈自戀與「幫幫忙」樂團的引導問答：台北『地下』拉子〉，閱讀的正是唱歌的「地下拉子」對著形影不離之世界的詰問；第六篇〈在「經典」與「人類」的旁邊：1994幼獅科幻文學獎酷兒科幻小說美麗新世界〉，是酷兒科幻小說裏面在「人」與「非人」之間的「後人」眾罔兩的攻略遊戲，多少也呼應著「罔兩篇」處理的寫實、奇幻的結構及效應問題。第七篇〈「別人的失敗就是我的快樂」—暴力、洪凌科幻小說與酷兒文化批判〉，我們在眾罔兩的詰問裏逼視含蓄的暴力、暴力的含蓄、以及酷兒「暴力」書寫的再現及閱讀政治。最後一篇〈看／不見疊影：家務與性工作中的婢妾身形〉，試圖進一步描摩生存於「影」當中看不見的眾罔兩，透過卑賤主體，詰問著其實形影不離的家務與性工作，而台灣九〇

年代性／別與政治場域中「性工作」問題的盤根錯節，正是我們思考階序與含蓄的起點，並且不可能有終點。

八篇論文，不論是我們合寫或各自完成，總是在一種對話的情境裏，在不同的地方延展著我們以「罔兩問景」為方法所作的種種不同層面、不同位置、不同策略的新探索。此外，我們書的英文副標題與馬嘉蘭的文章"Chen Xue's Queer Tactics"類近，同時也特別標記閱讀的過程與實踐。

最後我們想強調的，也是最珍貴的紀念，是這本論文集的合作過程。每一篇論文記錄的，是我們帶著筆記電腦或筆記本，在咖啡店、三溫暖、一起出國開會的旅途及旅館中，或者透過電子郵件，我們的對話、思索與書寫過程。每一篇作品，也鑲嵌在持續進行的團隊研究計劃裏，當然，也印記著我們週遭親愛朋友們的成果以及從未間斷的對話。對於親愛朋友們的感謝，我們分別紀錄在每一篇論文結尾的謝誌裏。在此要致謝的是這幾年國科會提供的研究計劃補助，深深感謝幾個計劃的助理，給了我們最有智慧的協助，讓我們在研究的過程中，彼此學習：謝佩姣、陳祐禎、鄧雅丹、張佳蓉、鄭聖勳、陳慧文、陳采瑛、葉德宣、涂懿美、金宜蓁、劉純瑀、沈慧婷、徐國文。感謝中央大學性／別研究室出版此書，何春蕤總是那麼鼓舞著我們，細心的提醒，以及好幾篇論文的校對，讓我們驚訝地感謝她有那麼多的精力照顧那麼多的人與事。最讓我們感動的，還有整個出版過程裏編輯玉立付出的心力，她閱讀了每一個字，和我們討論每一個艱澀的詞句，甚至複驗引文，重新整理書目，感謝她一兩年來催促我們交稿，催著我們做這做那，在她眼睛不好的時候，仍然掛記著叮囑我們修改，催促著出版的時程。感謝暉鵬設計這麼充滿罔兩感受的封面。當然，這書一定還有很多的疏失，是我們自己的責任。不論如何，在

此告一段落，我們還要繼續往前走。而在繼續走之前，我們又想到，還要飲水思源，感謝好幾位對我們有啟發性的學者，感謝錢新祖，是他當年講解「罔兩問景」的「另類主體性」，觸動了我們對「罔兩」的一再思索，此刻在酷兒的脈絡裏感謝他，我們猜想他會笑。感謝D.A. Miller多年來持續的啟發，課堂上與書寫中對於英文語境多重向度的含蓄（reticence）與沈默的精彩閱讀和細緻分析。感謝卡維波，雖然他可能因為在這個行列裏像老人般地被感謝而不自在，但他好幾篇罔兩問景般的論文，的確讓我們受益。感謝Lisa Lowe 和Judith Halberstam，因為他們才得以開始思考變態現代性（perverse modernities）的複數性質，還有開始了解queer和正典同性戀（homonormativity）的不同。

含蓄美學與酷兒政略

劉人鵬、丁乃非

一、為什麼「默言寬容」的結果，不是同志可以勇於現身，而是現身即隱身？

中國傳統文化對同性性事只是默言寬容，而非公開接納。
（周華山，1997: 384）

自從與「同志」題目沾上邊，「同性愛」三字便如魔法咒詛般刺在面上，身體其他部份彷如隱形。……

任何場合，這個「刺青」都如影隨形，同事說：「哎唷，有個男子在辦公室等你。」……媽媽則說：「若你九七後繼續與北京同志聯繫，你不可以住在這個家。」之前還有一句：「若你是同性戀，你不是我的兒子。」（周華山，1997: 34）

周華山最近的力作《後殖民同志》的最後，他這樣標舉出「中港台三地較成功現身的例子」的「三個特點」：

- (1) 非對抗式的和諧關係……
- (2) 非宣言式的實際生活行動……

(3) 不以性為中心的健康人格……

……不過這樣在技術層次上殫精竭慮地委曲求全，對照於西方同運脈絡中理直氣壯的現身態勢，究竟還算不算是「現身」，其實頗有可議。不禁令人懷疑這還是一個模子的過分行異擲用，已經到了典範必須加以替換的邊緣。（朱偉誠，1998: 53）

難道在台灣只有孤兒才能Come Out嗎？在台灣常常說家庭幸福，家庭是溫暖的地方，但是好像只有孤兒才能Come Out，因為那個家庭政治實在是太可怕了。（倪家珍，收在何春蕤，1997: 200）¹

在台灣（或許包括其他華語世界），關於「現身」這個不斷被討論的問題的種種說法中，有個關鍵性的弔詭。上面選自港台廣為人知的同志學者周華山著作《後殖民同志》中的兩段引文，正是這個弔詭的癥候。

周華山在他書寫的議題上，的確是逸軌了，他於文中指出：只因在華語社會脈絡裏書寫「同志」議題，竟使得他像是臉上刺了一個永遠掉不了的刺青。這個污名，給了他一張沒有身體的臉，使他身體的其他部份都仿如隱形。

弔詭的是，這種情況下，他竟然去書寫一個「本質上」並不恐同的中國文化，這個文化一直以「默言寬容」對待同性性事，而不像西方那樣以暴力相向。一方面，周強調一個綿延數千年的連續體「中國傳統文化」，同性性事只是一種行為、角色、關係或是風格

1. 倪家珍在「同性戀的政治」座談會（第一屆四性研討會，1996年6月29日）發言（何春蕤，1997: 200）。

與風尚，而沒有今人所謂之「同性戀」或是「恐同」這回事，沒有「同性戀者」，因此也就沒有現代（亦即西方）意義下的認同問題(327)。他認為同性戀作為一種認同，是西方的建構，十九世紀西方殖民勢力與語言東漸，移植了西方文化與價值觀，恐同或是對同性情愛的排斥否定和鄙視，是五四以後的事，完全是殖民的結果，而與強調和諧與寬容的「中國傳統文化」無關(340)。這就是上所錄第一則引文：「中國傳統對同性性事只是默言寬容，而非公開接納。」²

周華山又注意到，當前港台與中國大陸男女同志以及雙性戀者通常住在家裏，主動或被動地抗拒婚姻或者結婚，而不向自己的父母／家人現身的這種頗具創造性的迂曲策略。周華山解釋道，由於香港的「折衷式擴大家庭」(375)接替了舊式的家族主義邏輯，因此，儘管香港已明顯西化，大多數港人，包括同志，仍生活在以家族主義為基礎的人際關係網裏。周在這本書中的訪談及其「個人篇」，恰可以呼應倪家珍在「同性戀的政治」座談會裏說的一句話：「在台灣好像只有孤兒才能come out。」

-
2. 小明雄1984年的《中國同性愛史錄》或許是最早對香港「同性戀是西方帶進來」之說作出回應者。

我的書就是對那些說法的回應。我書裏說，恐同（而不是同性戀）是由西方輸入的。雖然現在我已不那麼認為，並且在新版中做了修正，但那時我常用這個說法，當作一種政治武器，以對抗那些說同性戀是西方傳入之社會污染的中國人。(59)

在1997的修正新版中，我指出，我們中國的確有恐同性愛態度，只是不像西方世界那麼明顯也不那麼激烈，因為我們沒有基督教[...]。中國的恐同有不同的來源。在中國社會裏，你的身體必須是延續家庭香火的生產工具，這與現代西方「同性戀就是同性戀」如此而已的情況完全不同。在中國、日本、韓國，甚至泰國，會有這種想法：「沒錯，你是同性戀，那又怎樣？你還是得生小孩。」(72)

原文為英文，筆者譯為中文，強調為筆者所加。引自Mark McLelland, "Interview with Samshasha, Hong Kong's First Gay Rights Activist and Author," http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue4/interview_mcllelland.html (download 2004/7/16).

當前關於台灣同志現身議題的文化與運動論述中，有個一再出現的焦慮是：所謂美國式³的個人現身，對於台灣同志的重重難題，這些難題，論者以為是環繞著家庭而存在。對這議題的思考，包括：試圖以另類的集體現身帶動個人現身，進而質疑這種「美式」現身實際在何種程度上已經被超越了，此即上引朱偉誠的論點。

我們想問的則是：此時此地經過再想像的「含蓄寬容」，或其意識型態殘餘，究竟如何實際促成一種陌生的「溫和」恐同，或造成恐同效應？當這些帶著價值的觀念與語詞流通時，究竟誰的顏面被保全了？為什麼別人可以是同性戀，但如果自己的兒女是，就不再是兒女？何以有時這是件攸關生死的事——例如有時母親以死要脅，而孩子則以死回報？

究竟是些什麼樣的力量，讓我們各從其類、安分守己，讓已經逸軌或實踐異議性慾的同志，駐留在相對於社會—家庭連續體來說是魑魅魍魎的世界裏，並且要負擔委曲求全的任務，以成全那與他們無份的連續體之完滿和諧？在此，我們要回答的，不是另類「現身」是否可能的問題，而是試著去勾勒、描述那讓我們各從其類、安分守己的力道，那些使得同志駐留在魑魅魍魎領域裏而沒有社會位置的力道。對於性異議同志，有種恐同的效應，像是對待孤魂野鬼的方式：既懼怕，又安撫——既然他們不會消失，那麼就讓他們不要被我們看見，又與我們合作，我們以容忍與防備看守著他們。但另一方面，其實之所以必須費力安撫看管，也正顯示了孤魂野鬼與罔兩對於體制內人物潛在而不可忽視的力量⁴。

3. 在此我們必須點出，台灣的學術／運動深受美國殖民影響，常常（似乎也必須）以美國的思考／實踐為參考座標。

4. 感謝司黛蕊Teri Silvio 在2004年9月1日的讀書會中，指出「鬼魅」與「罔兩」的不同——鬼魅外於人間，而「罔兩」有能動性，會發問。在台灣，含蓄秩序的殘餘力道偏執地不容／寬容一切異類——對於異類，寬容與收編同時進行。然

我們認為，至少在台灣當下時空，要說「前西方」的傳統「寬容」與（後）殖民或西方猶太基督教的恐同，為互斥且涇渭分明的態度、以及「知」或「不知」的方式，是太過輕易的說法。再者，這種涇渭分明，雖說意在藉由訴諸一個理想化、前殖民的過去，以拓展當前酷兒的生存空間，但卻也太容易流於為殘餘的規訓霸權服務。至少，在台灣，國家或某些新社會運動機構輕易使用寬容修辭與默言寬容的策略，已經有效警戒了性事與性主體的疆界，並試圖懲罰越界者、冒犯者，以及他們的親朋好友與所屬單位。

我們不同意周華山的解釋，原因在於：其一，旨在為同性戀與恐同進行歷史敘事時，簡化性的「過去－現在」、「中國寬容－西方恐同」等二元論；其二，在前述歷史輪廓中，把「寬容」理想化或具體化為一種美德，以一種階級化的德性，代表真正的傳統中國；其三，文化本質主義，把過去正面性的寬容，與當今「現代」在家庭或工作場所中進行的壓抑與恐同區別開來。我們認為，就像至少在台灣，人做為一個人，總是在一種「現代」形式下，與父母／家庭有著不純是「現代」形式的、難分難解的糾結。同樣，尤其是關於家庭內外的性事方面，含蓄寬容的修辭政治，總也陰魂不散，即便總已經變了形或者變形中。我們試圖透過特定的台灣或台灣有關的文本，開始重新思考寬容與含蓄的介面，做為一種主流美學－倫理價值，如何維護既定的「合宜」性關係，而將異議的性滯留於魑魅魍魎的國度裏。我們希望，這是踏出新的第一步，嘗試描繪家庭內外進行的一種特定的恐同效應，透過對「默言寬容」的再思考，使它不再輕易就被當成披著現代「民主」外衣的最「傳統」的美德。

我們主要認為，有一種「含蓄」政治，作用於港、台等地華語地

而，五花八門的鬼魅之存在，的確也可以並且實際已經變成罔兩，理解到邊緣是一個反對運動的基地。

區。這種含蓄，它的作用不只是一種詩學或是修辭，而是一種社會一家庭的力道，一種日常生活實踐中的力道與權力，以維繫人、事、物以及行動模式的「正常秩序」。雖然這種力道也可以反向操作，以干擾秩序，或者引出會質疑、提問的罔兩這類不速之客；但重要的是，如果我們不先揭示一種（主流）⁵含蓄的作用力，使它被看見，那麼，反向操作的顛覆性含蓄，就只能隱埋在八卦世界的竊竊私語裏。

二、「含蓄」詩學與政治：一種精緻的力道

「含蓄」是傳統詩學／美學理想之一，下文我們將會論及它的傳統意義。但傳統論述沒有提及的是，比喻性地說，含蓄會有影子，以及難以覺察的影外微陰「罔兩」，這些無法說、說不出來、難以辨識、不被承認的種種罔兩形式，都難以覺察。本文擬在「含蓄」的一般用法以及意義之外，連結於當前酷兒政治，特別是當今盛行的「華人傳統對於同性戀默言寬容」之說，探討它作為一種修辭策略，以及一種敘事機制，一種美學理想，一種言行典範，所隱藏／揮舞的力道以及效應。

「寬容」作為一種德性，在倫理學上的討論，我們在此暫不論。本文著意探討的，是「寬容」作為一種不假思索的含蓄修辭策略。「寬容」在日常語用情境裏傳達的意義是含蓄的，「寬容」二字在人際關係中一旦訴諸言語，表達的已經是不能容忍，或者容忍的限度，例如：「我對他已經夠寬容了。」或者「對於這樣的議題，我向來展現了最大的包容度」。這樣的語句不會出現於彼此關係良好，或者說話者真正已經寬容的時刻。本文擬分析的是，含蓄

5. 「主流」含蓄作用力是白瑞梅在芬蘭的會議討論中提出的，以相對於另類對抗性的含蓄。

的恐同力道，如何可能鑲嵌於「寬容」的情境中，以及，包裝「含蓄寬容」的文化迷思。

我們對於「含蓄」的觀念，以及對各式各樣含蓄形式（包括性異議身體與個人）的探討，主要來自蔡英俊論文〈中國古典文學思想中的含蓄詩學〉的觸發；我們這篇論文的思考，很多方面主要是延續蔡英俊該篇論文在會議發表時⁶，彼此之間開始的對話。但經過一段時間的醞釀、進一步討論，以及不斷再書寫，在我們現在的討論裏，這個詞的使用可能已經變形／現身為異形。我們想到各種各樣不同的含蓄，包括主流規訓性的含蓄以及弱勢對抗性的含蓄。而主要關切的問題，則是當下時空的一些酷兒文本及論述，及其與同運可能的關係。蔡英俊所討論的「含蓄美學」傳統，是我們從酷兒立場與角度探討含蓄政治的一個極其重要的觸媒，以及歷史、修辭與知識論方面的資源。我們絕不認為，有一個不變的傳統文化或秩序本質從遠古至今歷數千年未曾改變，但我們希望透過提供當前特定文本一種另類語言與資源，作用為類似反含蓄的異議性含蓄。我們對含蓄（通常是複數的）如何作用的閱讀是：主流霸權的含蓄如何壓抑並規訓，以及弱勢的「不當」含蓄（如以下《逆女》小說中天使老媽的含蓄）如何為另類能動主體創造空間。我們這種讀法，在最近的教學中，也看到了成效，因為提供一種反思的機會，發現日常習慣性、直覺性的反應已經是含蓄與階序操作的結果⁷。

6. 蔡英俊的"The Formation of the Poetics of Reticence and Its Theoretical Implications in Classical Chinese Literary Thought"（〈傳統中國文學思想中的含蓄詩學〉），發表於1998年6月在芬蘭舉行的「Crossroads in Cultural Studies」國際研討會，蔡未能親去，該文在會中宣讀；又參Ying-chun Tsai, *Text, Meaning, and Interpretation: A Comparative Study of Western and Chinese Literary Theories*, Center for British and Comparative Cultural Studies, The University of Warwick, 1997，主要是第五章。
7. 例如2004年1月，丁乃非在廣東的演講，聽眾的反應，以及劉人鵬2004年春課堂學生的回饋。

依蔡英俊說，含蓄詩學是中國文學傳統的詩學 / 美學理想之一，這是一種「意在言外」的特殊書寫形式，意旨或情感要以一種高度暗示性、甚至是令人捉摸不定的方式來表達。「含蓄」一詞的字面意義是「含收」（holding back）與「蘊蓄」（storing up）。翻成英文，過去學者曾有不同譯法，或譯為"conservation"，或譯"reserve"，或譯"potentiality"（Tsai, 1997: 307-8）。回溯「含蓄」的文學、歷史與社會政治脈絡，蔡指出，含蓄一方面與抒情詩學傳統強調詩的情感表達，以及語言終究無法適切達意的哲學觀念有關；另一方面，含蓄詩學又與周代「賦詩言志」有關，在朝廷或是外交場合，以引用《詩經》作為一種準儀式性的交際。這是受過教育的知識階層普遍的作法，在需要的場合，把《詩經》當作優雅合宜的引用資料。然而這種引詩，絕非依詩句原意作正確的閱讀，而是在禮貌的對話或是正式的政治集會中，朝臣或使者對於個人情境或是意向的一般性而且間接性的表達。更值得注意的是，引詩表達心意，必須是在「群體和同」的情況下，含蓄委婉地說，其制約的力量在於「歌詩必類」。《左傳》（襄公十六年）就有一個例子，有人「歌詩不類」，而被判為「有異志」（Tsai, 1997: 285）。

由於儒家在西元前第二世紀就成為帝制中國的國家意識型態，強調詩作為個人德性之引導的儒家學說，成為中國傳統中也許是最有影響力的批評取向。孔子說，詩可以興、觀、群、怨，而《詩經》被視為道德的正統（Tsai, 1998:4）。在儒家學說的影響下，古典中國的文學批評，堅信詩可用以提供道德教訓，或是約制人情，以合乎道德或是政治禮義。現存漢代的《毛詩·鄭箋》即有系統地將〈關雎〉以下的詩解讀為讚美后妃不嫉妒、能志在女功等美德。又由於「情」被認為不全然本善，那麼就必須時時反省檢查，依聖王之教以制情。《詩·大序》說「發乎情，民之性也，止乎禮義，

先王之澤也。」《中庸》則說：「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。」就在這樣的理論背景下，產生了著名的「溫柔敦厚」觀念。

蔡指出，「在這個觀點下，含蓄的觀念就可能不再是關於語言作為藝術表達工具是否適切的問題，而當一個人生活在一個所有知識活動都被統攝到政治方案的社會中時，這就與『自律』甚或是『守己』的問題有關了。」（Tsai, 1998）

我們由此想到，含蓄詩學在其後帝制時代中，很可能是個人自律或守己的助長或支持策略。自律與守己長久成為維繫既定秩序的機制。在這樣的脈絡下，「自律」與「守己」也就不單是個人內蘊「對待自己」的問題，而是與「社會－家庭」與「個人－政治」關係、以及政治社會要求等等有關「對於別人」該如何表現的問題了。配合既定秩序者，在正式空間扮演好妥貼合宜的角色，通常要在自律方面更加實踐含蓄。行動與言語上不安分守己而逸軌者，通常被要求含蓄自律。「賦詩言志」其實是一種在政治或公領域的遊戲規則中，將遊戲規則與個人內在的忠誠連結；而含蓄委婉間接性的表達方式，如果又成為一種約制力，假設共享某個空間的一群人都只有一心，那麼，秩序就可以用一種不需明說的含蓄力道，使得秩序中心之外的個體，喪失生存或活躍的可能。

我們認為，這種向心性的強制規訓與保守力，其作用於魑魅魍魎的力道，可以由含蓄反抗性的自殺數目來衡量。歷史上曾經某個時刻，主流含蓄的規則形諸文字公開表述了，但是，形諸文字的，只是當時上層階級的遊戲法則；究竟這種規則的運作在歷史上的軌跡如何，還作用於哪些層面，如何發展變化，如何在今日猶見遺跡，非本文旨趣所在。我們留意的是，在自殺的形式裏（主動走向死亡，而非被動等死），一種既陌生又熟悉的含蓄與死亡的匯流。

尤其是那些不符合主流兩性生殖家庭模式性別角色與性慾的身體與人士的自殺。本文擬仔細描述並分析小說再現的一種含蓄無言的力道，大到逼人自殺的力道。晚近台灣許多同志或跨性別青少年男女，尚未及成人，已經死去。我們露骨而不含蓄地認為，那種含蓄規訓力，有時是謀殺性的，作用到極致，就綿綿密密編織於日常含蓄的修辭與策略中。當代小說再現，即使聲稱是再現「酷兒」慾望的小說（如以下《逆女》的例子），或亦可視為再現並同謀於這類含蓄美學與政治權力中。

同時我們也關切，新而進步的知識生產，例如性別與酷兒理論及歷史分析，如何可能已經不知不覺與這些含蓄的恐同力道攜手同謀了。這些新知識生產的同謀，是以一種弔詭的形式，聲稱文化的獨特性（例如：寬容是中華文化的基本價值）與清純性（寬容是真心誠意不涉及權力的），清純獨特的中華文化價值（例如寬容）於是被認為完全獨立於現代「西方」同性戀與恐同的範疇之外，如此的主張又進一步假設了某種知識論上清純的形式（不受西方殖民知識的玷污），或者知識論上的另類（某種傳統的、不恐同地實踐或知道某種情慾的方式）。弔詭的是，正是如此聲稱，他們可以假裝無辜，從（在我們看來是）謀殺或迫使青少年同志紛紛自殺之力道脫罪。

這篇文章，我們主要從兩個方向討論。

其一，我們認為，流通於晚近性別研究與酷兒理論中，特定的文化本質主義架勢的閱讀與分析，其實護持了當前台灣的恐同作品與力道的含蓄結構。我們想要指出的是，的確沒有外於時空建構的本質同性戀，同性慾望、愛情與行為都是在特定的歷史、地理、經濟、社會環境中呈現不同形貌的。就像在性別研究中，如果刻意建構一個前現代前西方的性別範疇，以異於「西方的」女性主義，其問題性與同志理論中刻意宣稱一種不恐同的傳統文化是相同的。前現代的中國婦

女並不都是詩詞才女，也不都擁有今日「中國」社會婦女所無的性別平等關係。眼前台灣的同志，可能並不會因為對同志未曾施與公開明顯的暴力而更少壓迫。在此，恐同的力道可能並不表現於對著你的臉吐口水，而是，努力保護其他人的臉，以保存一個完整美好的形式整體。「傳統中國文化」，不應該、也不能夠成為另一種超越性的神聖祭壇，事實與再現的唯一準繩，或是鄉愁的依據。

其二，我們將閱讀一部不含蓄的紀實敘事體——小說《逆女》，以描述其中謀殺少女同志的家庭政略，以及敘事本身如何以含蓄的手法，報復故事中那位粗言惡語、不含蓄、性別與階級一族群都卑賤的老媽角色。這樣的描述與閱讀，唯有逆著〔敘事〕，逆著〔許許多多相關評論與讀者〕，以及逆著〔不言而喻的日常生活含蓄美學與政治〕，才有可能。我們認為，《逆女》這部小說不經意再現出來的青少年同志自殺，可以與近年來媒體再現的許多青少年同志自殺對照來讀，這些再現一再覆誦的是一種類似的邏輯：女同志自殺是意外的偶發事件，而自殺本身是沒有正當理由的浪費，以及無可否認的羞恥。這種含蓄地「豁然大度」（女同性戀慾望怎麼可能是自殺的重心？一定還有更好的理由，給生命與死亡更大價值的好理由），複製的是一種秩序，一個沒有、也不會有「我們的地方」的秩序⁸。

三、《逆女》裏的女同性戀自殺

我們先以1995年獲得皇冠大眾小說獎首獎的女同小說《逆女》作細節分析，探討台灣一種特定的恐同修辭與敘事形式。這部小說

8. 「我們的地方」一詞借用D. A. Miller 一次演講以及他的書名：*Place for Us: Essay on the Broadway Musical* (Cambridge: Harvard UP, 1998).

曾被認為是1990年代酷兒文化「風潮」下的產物，「跟隨文學流行步伐的同性戀作品」(7)，但也許因為文學筆法不夠精緻洗鍊（太「紀實」⁹？太「通俗濫情」？或者，太不合含蓄美學的標準？）作為一本「大眾小說」首獎作品，並未成為學院同志文學分析的熱門文本。

《逆女》這部小說以寫實手法第一人稱書寫，主角名喚「天使」，成長於台北市郊略嫌貧困的一個嚴重失序的家庭。雖然作者在序文〈迷宮的出口〉中特地在括弧中聲明：「希望不致誤導讀者認為女同性戀是源自於破碎家庭的戀母情節」（一個惡毒的母親，產生一個叛逆、不孝的準T同性戀女兒）。然而，這部小說恰恰可以讀出這樣一種軌跡。小說同時也可以讀成是排演出一則主流敘事邏輯，不肖女控訴粗言暴語凌虐女兒的母親／家庭，而這個邏輯就在小說最後不肖女終於命定悲劇性死亡（「無辜」的死——癌症，而非愛滋）而被認可。天使短暫的生命裏，一方面充滿了她母親無止盡的暴虐的口頭羞辱，以及母親總是在好奇觀望的鄰人面前表演怨懟犧牲的母親夢魘（她們家在父親退伍之後的主要收入來源是媽媽開了一家雜貨舖，以街坊鄰居為主要顧客）。對於這種種，她默默地引以為羞，試著抗拒，也試著逃離，然而終究是如影隨形的糾結；另一方面，她有喜歡溫柔恬靜女孩的傾向（小說裏明白說是和她媽媽相反的¹⁰），在國中和高中各談了一次戀愛。大學後期，她搬出去和情人同住，情人是個年紀比較大的女人，這同時她也和T-Bar裏的幾個年紀比較大的女人一起玩。小說結束的時候，天使死於癌症（原先她還以為是愛滋病），病榻上，她沒有原諒那從未愛

9. 「紀實」一詞，見張曼娟作的序文〈無可逆轉之命運〉（《逆女》，5）。

10. 大概就是因為老媽的關係，我特別怕強悍的女孩子，……唸了高中後，我越成熟越明白肯定我對同性別的偏好——特別喜愛嬌弱溫馴的可人兒。（78）。

過她的老媽，而圍繞著她的，是她的情人和朋友，彷彿那是她另外一種家。

前一部分裏，我們要把焦點放在小說前半部二個強烈呼應我們想要描述分析的「含蓄」恐同力道的插曲上，這可以作為二個例子，以我們的仔細閱讀，對規訓性的恐同力道如何含蓄地作用或如何透過含蓄而作用，提供一種描述與分析。後半部分，我們則將重點移到敘事的含蓄，其中有一種（權威性的）讀者主體位置以及相應的主流敘事邏輯，透過序言而具體化¹¹。

第一則插曲，高三的天使與詹清清，服裝整齊地一起躺在宿舍床上，被教官逮到。她們蓋著被子，教官衝進寢室大喝一聲，要她們立刻起來「把衣服穿好」。之後她們的父母立刻被召到訓導處。

老媽一進來先狠狠捏了我一把：「早叫妳不要住校，妳偏要住，現在妳看！住出事情了吧？妳那死人老爸，什麼都不管，只會叫妳住校，你們都死出去他就最高興了。」

媽來這一手，不用介紹大家都知道她是誰了，詹爸爸的表情很明顯的在說：你們看！就這樣的畸形家庭，才會出這種不正常的小孩。

詹一家人故意跟我們坐得遠遠的，學校宣佈讓我們兩個留校查看，而且不准繼續住校，學期快完了，所以住宿費也不能退，老媽沒什麼意見，詹媽媽卻堅持要我退學，免得我繼續在學校會影響她的女兒，惹得老媽也火了：「幹什麼我女兒要退學？睡覺大家都有份啊！還是妳女兒來睡我女兒的床咧。」

媽赤裸裸地把話說出，讓我有再一次在眾人面前被剝光衣

11. 序言向來授權並指導讀者閱讀，中西皆然。

物的感覺，僅剩的最後一絲絲自尊全教這些話給驅離，巴不得能立刻縮小直到消失，讓所有人都隨著我的消逝而遺忘掉這段齟齬的記憶。(113-114)

首先，我們注意到敘事體中如何呈現詹爸爸打量天使的老媽那種不正統、不矜持，不像個母親的言語行為。詹爸爸的打量裏，刻記著天使的老媽全不合格的階級與性別以及二者的結合體——她言行的粗魯不含蓄。這種不含蓄（一種屬於低下階層的，不夠高級女性化的符碼）是天使對她老媽以及她自己引以為羞的一個源頭。在詹爸爸的打量裏被視為不合標準的丁母階級－性別無教養的部份，立刻與丁女的性變態扣合了。其次，詹媽媽極力想要區別出一個主動的變態的天使，以及她天真無邪被影響被污染的女兒。詹媽媽希望天使受罰，而她女兒得以不再因天使而被玷污。這是日常生活常見的不公：總是那階級位置低下的一方要負擔失誤的後果。天使的母親立刻反駁說，兩個女孩睡覺同樣有份。而且，由於是清清來睡天使的床，言下之意是清清一定是自願的、自主的。在這一點上，敘事者說，她羞得想要消失——羞的是，她老媽大刺刺的真把那不可說的給說出來了（不可說的是，兩個女孩在同一張床上被逮著，而且還指明了是誰的床。）

對丁天使而言，在這一幕裏，她有雙重的羞恥感，一是同性戀行為曝光，被說了出來；二是老媽竟然毫不含蓄口無遮攔地曝露出來。然而，也正是她老媽的這個不含蓄，使得天使可以假裝無辜，佯裝無知，使得天使在修辭上可以否認她的同性戀，而且逃避掉她原該與母親共同負起的舉止合宜以保住顏面的責任。

我一路無言，媽也出乎意料之外地沒多囉嗦什麼，大概她

從來沒見過我這麼嚴肅的表情吧？上了火車，媽突然問我：「什麼是同性戀啊？他們怎麼說妳是同性戀啊？」

我嚇了一跳，同性戀這三個字像會回音似的，在空空洞洞乘客稀疏的車廂裏繚繞不休，我抬眼向四週望了望，還好沒人注意到老媽的話，現在我終於明白了媽的反應為什麼不像詹的父母這樣激烈，原來她不明白什麼是同性戀，不清楚它被社會怎樣的定位。

我的心稍稍穩定了下來，謊話便順口溜了出來：

「學校亂說的啦！我們只不過是上課時間太累了，溜回寢室去睡覺而已。」

「就這麼簡單？那妳們學校怎麼這麼嚴，這點小事也要叫家長領回？」老媽不太相信，沈默了一會突然又問我：

「妳——應該知道那個叫什麼清的是個女生吧？還是——妳不會不知道自己是女的吧？啊？」

「媽——」我不耐煩地說：「我穿了這麼多年的裙子當然知道自己是女的啦！」既然老媽搞不清楚，我就死不承認。(116)

天使的老媽路上不尋常的沈默，以及她最後欲語還羞的問題，其實說出了天使在小說中所說「老媽搞不清楚」相反的一面。她的母親也許清楚問題所在：性別角色，以及是否合乎社會要求，以及「在床上」玩這些角色，也就是性行為與慾望的規範。另一方面，她不知道的或者想假裝不知道的，可能只是究竟該如何去說或不說，以及如何恰如其份地處理這些知識。尤其在學校外人面前，她為她的女兒辯護，抗議詹媽媽的指控，她和天使是站在同一邊的，一起對抗標示了階級位置的攻擊；然而天使順水推舟地把她母親的欲語還

差，轉用來護持自己與清清的親密關係，她在這個難得的空間裏，把這份關係深深埋藏在沈默裏。

詹清清可就沒有那麼幸運了。小說並沒有明說，在她家裡發生了什麼事。然而，顯然她的父母與家庭是合乎中產階級社經標準的（那是天使的理想——漂亮、乾淨、幸福溫暖的家庭）。在學校裏，在外人面前，以他們這樣的家庭，詹家父母要維持形象，必得堅持他們女兒的清白，甚至要說他們女兒是被誘惑、被帶壞的。然而，結果是清清自殺了。小說裏，一日天使決定去清清家，向客廳靈位供著的照片上香，而且想知道為什麼。詹家只有清清的弟弟詹家明在，以下是兩人的對話：

「看完了就請妳走吧！我媽快回來了，她看見妳會氣瘋的。」詹家明開了大門，手握在門把上，直挺挺站著，一副送客的樣子。

我還想多嗅一下詹的氣息，多知道一點她走前的事：「詹有沒有說過什麼話？」

「妳走吧！我不想揍女生，如果妳也算女生的話。妳再賴著不走，我不敢保證。」

他把門完全打開，整個人靠在門板上，顯然非立刻要我滾不可。

「詹為什麼這樣？你們逼她什麼嗎？」我堅持要得到答案，挨揍我也甘願。

「……沒人逼她什麼，我爸叫她上學，她偏不去，我媽替她穿上制服要拖她出門，還沒到門口她就衣服脫光，死也不出門。我們都勸她：都快畢業了馬上要考聯考，好歹把書唸完，她就是不上學，還把制服都剪破。我們架她上學，

半路上她還跳車，我們沒逼她什麼，只是要她上學而已。」

「沒逼她？」我的心碎成千百片，為詹受的苦。

「沒有！我們沒逼她什麼，是妳害死她的！」詹的弟弟堅持。(125)

含蓄的母親沒說什麼，女兒也沒有。但是正常的家庭要他們的女兒正常回學校上學，重新扮演好她一向扮得很好的好學生角色。為此，穿上制服回學校，詹清清死也不肯。甚至脫了制服把它剪破！這段插曲，說出了父母、女兒之間沈默的對抗，父母不計一切要迫使女兒「正常」，而女兒以身體與行動回應他們的期望與要求。自殺是最終最後的拒絕行動。然而即使死了也無法從家庭釋放。她的房間還留著，就像她一仍居住於此，她的相片被掛著，讓他們紀念心愛的女兒。再者，要為她女兒的「差異」負責的壞因子（外人、闖入者），唯有父母不在的時候才可以進來，冒著挨揍的威脅，最後被控是謀殺的凶手。在這個例子裏，也許，正是這個家庭對於清清的女同性戀行為與情緒的含蓄與「默言寬容」、慈愛與容忍¹²，間接卻相當暴力而強迫性地表達於：他們為著她的前途要她回學校上學，含蓄地彷彿同性戀行為與情緒從沒有發生過。而正是這個含蓄默言與寬容的力道，迫使詹清清只能絕對含蓄的拒絕——自殺。我們發現，天使的老媽與詹家的態度恰恰相反，天使老媽不願意承認罪行，以保護女兒不要變成那唯一被指控的對象，她願意名義上或修辭上給女兒空間，必要的話保持沈默或者否認。天使老媽於是表現了一種「不當」的含蓄，在公共空間裏的不含蓄以及對自己女兒的默言寬容，亦即，她容許天使保住「面子」，而不是保住自己的面子或家庭或其他任何家庭—學校連續體的面子。

12. 這種「慈愛容忍」的語言是：「我們是為妳好，只要妳從此不再犯。」

這個插曲還可以有另外一種閱讀，得自Eve Sedgwick（1998）論「酷兒的羞恥」一文的啟發。那就是，也許詹家對於堅持表現出完美的寬懷容忍之門面，特別是在面對發生的事情（在學校曝光的事）上，構成了可怕的羞恥力道，是這個東西擊垮了詹清清。她不僅要為整個家庭都要努力遮蓋她的羞辱負責任，她自己也得努力玩這一場遊戲，假裝什麼事情都沒發生，穿上制服去上學。詹清清的臉皮必須是完美無瑕的，像她的家庭一般，也正因如此，她無力承擔學校與家庭雙重羞辱的重量。不像天使，她一直活在她母親對她的羞辱裏，也一直以母親不含蓄的粗鄙為羞。

規矩端莊或規訓的含蓄是一種力道，就像詹家對女兒的含蓄，它可以帶來沈重（無法承受）的羞辱感。不必說什麼，或者只要間接地說，以行動而非言語，含蓄就在判別是非善惡良莠，在默言寬容中，傳遞著性與性別階級的美學標準，並且要求回報，羞辱感是含蓄的裏子，又是其影外微陰。但另一方面，天使老媽在她口無遮攔的羞辱與極難得的對女兒的含蓄裏，卻產生了一種反規訓的含蓄。天使的母親，一個「本省女人」，嫁給了外省退伍軍人，小說裏被再現為受困於「反攻大陸」政權夢魘¹³，政治社會經濟上無依無靠，只有歇斯底里向「孝順」求索心理安全感而完全失敗的女人，她不懂含蓄，也許她很清楚，含蓄對她沒用，她也沒有可以玩含蓄遊戲的文化資源。小說中，她被再現為笨拙地張牙舞爪演出一幕幕的醜劇，堅持要擾亂恬靜的秩序（在天使家、在學校）；同時，她又倒楣地被描繪為是不孝女同性戀的製造者，而被處罰、被寬容理解¹⁴。這或許也是清清自殺而天使不會自殺的原因之一，清

13. 「反攻大陸」口號對於本省婦人的天使老媽來說，是一個具有剝奪性的實質威脅，因為那意味著她那在大陸有妻女家庭的外省老兵丈夫就會離去，眼前這因政局災難而有的偶然結合，就要結束。

14. 張曼娟在序文中提及作者處理結局時「寬容理解」，這個寬容理解，是指天使死

清成為同性戀，沒有理由，因為她來自模範家庭；而天使似乎經得起被曝光的羞辱，其後又重回學校。就主題的層次而言，小說似乎顯示：一個不含蓄的問題家庭，如何產生出不合既定秩序的露骨差異以及生存策略，這種家庭從一開始就是種種差異面對面衝撞的所在，而另類的生命力也往往就在露骨的差異中成長茁壯。我們在前文也看到，天使很有能動性地否認同性戀，就是從她老媽那不尋常且不合宜的對天使同性戀的含蓄寬容裏生產出來的，然而下文我們將在敘事的層次看到，這個含蓄卻被轉換成一種懲罰，以及敘事者對一個壞母親的指控。這也許可以看成是在敘事裏構成了天使角色與功能的罔兩性。

如果詹家理想的「含蓄」教養模式恰恰構成了那最強烈的恐同效應的力道，那麼，小說敘事體本身及其隱含的讀者一批評，同樣可能避開任何對同性戀的直接禁制，卻聯袂做含蓄暗示性的抹煞、譴責、貶抑。這相當於一種溫柔敦厚的恐同。

四、敘事的含蓄與階級—族群—性／別的齷齪性

相對於詹清清，丁天使的故事是小說的敘事主軸，也是「理想」讀者主要投注關切之所在。這個理想讀者或許可以張曼娟為《逆女》所作序文為例。在張曼娟這癥候性的閱讀裏，（詹清清與天使的）同性戀被賦予一種特定的邊界「位置」，一種「順便」的價值，以及這位置與價值特別優雅的恐同力道。我們並不是說張曼娟恐同，而是，她的閱讀與小說自己的敘事邏輯擺在一起，恰巧構成了小說複雜而充滿矛盾衝突的主題／主體敏感性。這個巧合把同

前對於「依然被惡毒佔據的母親」的寬容理解。小說敘事讓逆女幾乎是莫名其妙地死亡，序文於是寬容，同時也在書寫寬容理解中，更判罪母親的惡毒。

性戀排演成附帶於敘事的、一種階級－族群－性事之「齷齪」的副產品。這個副產品內在於天使，並且激發了女兒天使的含蓄敘事報復：天使死於癌症，被她對母親的階級－族群－性事的仇恨與羞辱（故事的「齷齪」原慾重心）所吞噬。小說的敘事聲音，有時非常貼近而變成第一人稱敘事者（天使）的聲音，以致張曼娟認為這部小說「幾乎有讀紀實一般的心驚」。在此我們想追問的是：在這樣的閱讀裏，「身為同性戀」與「處在破碎家庭」(7)之間的關係，究竟如何佈置天使女同性戀再現？如何既滋養又服務於敘事的完美／破碎家庭情感？天使「齷齪感」細節的一再出現，與貧困破碎家庭中的慾望政治關係為何？——這個貧困破碎家庭的原慾中心是母親，她的階級／族群被標記為所有「齷齪」的來源，同時解釋了女兒的同性慾望。這個有爭議的階級／族群如何為「齷齪感」所遮蔽，而轉化為敘事上同性戀偶然性與／或恐同的錯位的另一座標？

敘事開頭有一小段〈前言〉，敘事者回憶兒時在報紙副刊上讀到一篇翻譯小說，故事的感覺縈繞她……

小說內容隱約記得大概是說一個與丈夫關係不親密的歐洲貴婦，遂將自己的兒子當小情人般倚賴對待，我被家庭中能有這樣的關係震得歎掉，覺得好齷齪好齷齪……

我忘了結局，而那種吊詭的齷齪感卻一直左右著我的人生，奇蹟似地跟了我一輩子。(9)

《逆女》的敘事始於回憶一則揮之不去的家庭亂倫的齷齪記憶。然後是這個「齷齪感」一再的出現，使得敘事者最後終於獲得釋放。依張曼娟的序，同樣的過程似乎也為「理想讀者」所有。序文中說，「因為作者的描寫能力如此準確，使人幾乎有讀紀實一般的心

驚；又因為作者處理結局時的寬容理解，使讀者的心靈在悲劇中獲得洗滌，柔軟光華。」(5)那麼，我們該如何理解這個時時刻刻被勾起，如此擾人、讓人（敘事者，也是讀者）無法在這世界安頓下來的「齷齪感」？

敘事所標誌的齷齪，其一在天使對她母親的（而比較不是那去勢的父親的）雜貨店。其二則在於對她母親以及自己的女性化的記憶：青春期，胸罩，以及初經。

我環顧一下擠得又髒又亂的雜貨鋪，亂糟糟的貨品從地上直堆到天花板，貨架與貨架之間僅能容一人通過，貨架下塞滿了回收的空瓶子，有汽水的，有果汁的……散發出一種變質了的酸氣味兒和那些蘿蔔乾蔭豆豉等醃漬物的氣味攪和在一起，說不出什麼滋味兒，只覺得把空氣的密度都攪得好濃密，又溼黏黏的連走路都能感覺到它的阻力，一種莫名的壓迫感突襲而至，讓人既煩且悶，尤其在去過喬夢翎家後，看見了家原來可以是這樣的美好，有了比較就更覺得自己家的差勁而無法忍受，我突然冒出一股莫名火：『別人家的東西是比較香，我去同學家，人家媽媽還泡咖啡請我喝！』(46)

顧客走遠了，媽還餘怒未息，跳著腳罵道：『你的魂是不是都飛在大陸？啊？老不死的笨東西！』

媽頓了半晌，我以為罵完了，沒想到媽又開了口：『沒用就是沒用，外面也沒用，家裡頭也沒用……床上也沒用……』

最後那句媽罵得特別小聲，幾乎像抱怨一樣，我當時覺得

好奇怪，床上有甚麼東西好用的？爸低著頭，好像啥事沒有地去理那亂成團地繩子，以便來捆瓶子，媽又啐了一口才進廚房，我不太忍心去看爸的表情，又趑回馬桶上去蹲，只是再肩不出什麼來了。(18)

我打開來看是兩件胸罩一件生理褲，我抬眼看媽隆聳的胸肥鈍的臀，屈踞在門口揀菜葉，猛然意識到媽和我都是女人的事實，在此之前她只是母親我只是子女；她上次說甚麼『在床上也沒用』這句話，突然燙滾滾從腦海裡冒出來烙得我兩頰刷地紅了起來，我好替媽媽難堪，覺得一個母親真不該講那種不三不四的話。(74)

以上引文可見，雜貨店百味雜陳，空間侷促，是個齷齪的地方。齷齪的也是母親，特別是當她挫折而憤怒地提及父親性無能的時候（雖然壓低了聲音）。這些人與時間－空間是天使註定生之與共、無可逃脫、如鬼附身的。最後一則引文中，天使的母親再次（敘事中有兩次）不尋常地含蓄對天使表示關切（第三則引文），她給了天使兩件胸罩，一件生理褲。天使再度感到羞恥，這次是對她母親醜陋的女性身體：難看的外形，蹲在門口那不雅的姿勢，同時憶及母親說父親性無能的失言。這是很奇怪，有點酷兒的一段。我們僅能確定的是，天使敘事中遺留了鴻溝，她的言辭閃躲、敘事的潛抑，以及她記憶出現的方式，與她述及那次與詹清清在學校共枕而被逮到後與母親一起回家雷同。在這二次記憶裏，她母親都難得關心地和她說話，這種關心在小說別處幾乎未見。這兩次，她的母親都難得含蓄地說到與性有關的事（和女孩子睡覺、青春期的徵兆）。

小說敘事和鑲嵌於敘事中的閱讀者，很可以處在和天使記憶、

感知結構一致的方位。這個位置的「齷齪感」，主要來自階級和性／別羞辱，如雜貨店、老媽的不像媽、天使被迫穿哥哥的內褲而後被看見等，而性／別羞辱連帶的包含了天使的同性戀／戀母慾望結構。亦即，性事的羞辱與同性戀行為的羞辱處於同一禁地。但是，其羞辱值（羞辱感的強弱）依不同情境、主體而異。譬如，被發現之後，詹清清會自殺，而天使不會。在小說敘事中，尤其到後半部份，同性戀和癌症，又似乎都驗證了天使的歹命是一種「遺傳」、「天生」、「命運」。在這樣解毒／解讀之下，同性戀和癌症都足以讓人消失於人界卻又被「寬容理解」(5)¹⁵，說成不應當被怪罪，因為不是她們的錯。應當責問的是那致癌製同的問題家庭，問題媽媽等等。

張曼娟在序文中說，整本小說最震撼的地方是它的結尾。天使瀕死，要她的朋友開車載她回到她從小長大的家附近，做最後的巡禮，也許可能與母親和解。然而就在她拉車門要下車的當兒，無意間聽到母親怨懟惡毒依然如昔的跟鄰居說：「講到那個死外省豬仔喲，那個人不會好死啦！你們不知道噢，他聯合我那個女兒兩人將我踩在腳底下欺負，那個下流不要臉的才生得出來那種禽獸豬狗不如的女兒……」、「未見未笑喲！和一群女妖精住一起亂搞。見笑死人！還聯合那些女妖壓逼我這個老母……」天使沒有下車，即刻決定離開。

依然被惡毒佔據的母親，形銷骨毀氣若游絲的女兒，擦身而過，到底沒有相認。(5)

序文作為閱讀的引導，作用之一是指示出一種最好的閱讀方式。或

15. 張曼娟序謂作者處理結局時「寬容理解」。

者，比較罕見的，序以該書可能未達標準，而期以未來¹⁶。張曼娟在一本得獎小說的導讀序文中作如此閱讀，說它最感人的地方在結尾：天使原本想要、而終於未能諒解她的母親。她的閱讀提示了以下幾個重點：一、天使與母親的關係，是小說敘事最重要的主題；二、如果最重要的主題是母女關係，那麼，小說寫的是家庭倫理與親親尊尊母母女女的秩序。而這個母親對她的家與女兒，就天倫秩序而言，已經犯下無可挽回的錯誤；三、敘事體對於母親的這些錯誤行徑並不含蓄（老媽言行粗魯、毫不自制），然而，對於這些錯誤行徑如何被處罰，如何揭露一個位居尊長而又犯錯的人，卻是含蓄的。犯錯的人是母親，她是只能，也必須以一種完美的含蓄方式被控訴的人，最後透過他兒女的身體與行為，以及整部小說的敘事情節，對她作了強有力的控訴。而女兒，如張曼娟所引，「是一個絕對戀家的人」，然竟被自己的母親所阻，使她既不能回家又不能組成美滿的女同性戀家庭。（整本小說敘事給予的大眾心理學解釋是：天使尋找的是與母親相反的原型；然而，在他所有的女朋友中，卻都是像媽媽般要佔有她的。）於是，序文把小說讀成是一個生命短暫悲苦的女兒，對母親作意在言外的控訴，以此肯定了小說最終最震撼的價值。

這樣一種閱讀，在詹清清這個角色上，卻有顛倒的作用。歸咎清清破壞了完美理想的家庭形象與秩序，使得敘事本身必須讓清清以自殺的形式做含蓄的報復。學校和家庭都認為詹要為這個失序負責，因此詹在回學校上課前，必須先回家復原。同樣，序文與小說敘事聯袂指責了丁母之未能善盡母職，她的三個孩子都像某種妖魔。然而，他們妖魔行徑的主要作用，卻在於促成敘事體指控他們母親的倫理邏輯：她是失敗的母親，惡魔纏身的母親，有妖精女

16. Genette, Gerard (1987)。感謝于治中惠借此書。

兒。天使最後不能也不願原諒她的母親，但她無意間聽到的話（被天使聽到，也被讀者聽到），再次證明了母親的惡毒。這樣她就必須死於癌症，以證明她不是只想寫下這個故事做為對惡母的報復。也唯有如此，當女兒在聽到惡言惡語的羞辱而不想報復，只想離去，安靜死去時，批評的讀者才能告訴我們，我們的心靈在悲劇中獲得洗滌，柔軟光華。

我們的問題當然是，透過自我懲處（她患了重病，起先恐同地以為是愛滋病，最後又證明是致命的癌症），為天使敘事的報復來辯護，批評的讀者同時也護持了那致詹清清於死地的家庭力道，一種含蓄的家庭政略。小說後半部，天使的死是一則悲劇，而詹清清的死則似乎只是可憐（有點軟弱），她的死，似乎不值什麼。敘事體透過詹弟弟向天使說的細節，暗示詹已精神失常：她脫了衣服、她跳車、她自殺、她瘋了。因此，自殺有點是不正常行為的連續體，從她的同性戀，到她沈默地拒絕參與正常（穿上制服回學校），似乎不是她家庭的錯，因為她家人那麼地溫和對待她，除了希望她不計一切保持面子。因此，必定是詹自己的錯誤或軟弱導致自殺，敘事體是這麼暗示的。只有天使知道不同：天使知道詹是被逼瘋逼死的，被一種讓詹弟弟克制自己不打天使的含蓄逼的。這終究是個端莊的家庭。反而，在天使的問題家庭裏，人的存活空間比較大。

天使本人的死同樣是端莊的，小說裡沒寫，但它使得批評的讀者（以及大多數的讀者）同情天使悲劇的一生。重要的是，敘事體同意天使歸咎於她母親不含蓄的不關心。在這個意義上，她在敘事體所暗含的死亡裡是完美的，甚至，在倫理上是動機性的（必須死去才合乎倫理）。它允許女兒從一個權力關係上較低的位置，對一個囂張的惡毒母親作了含蓄的懲罰（天下無不是的父母）；同時它也使得較無權力的女兒免於受責，因為，她死了。

閱讀詹清清的死就沒有這種柔軟光滑的洗滌作用。詹清清的自殺有點可恥的不含蓄（是行動的不含蓄，而不是言語的）：那麼突然、血淋淋的（天使看到了天花板上的血跡），而且迫使與她親近的人要尋找解釋，一切暗示著：自殺是失序。詹弟弟以及詹家都咬定是天使害死了她（因為天使和她談戀愛，和她發生關係，那是清清迷失的開始）。然而天使知道，是這個有涵養、好面子的家害了她。詹在小說中最後的聲音是對天使嘶聲說再見，然而被父母拉回車上。在聽到詹自殺消息後二天，天使接到她的一封信：「我們並不傷害別人，為什麼他們要傷害我們？我先走了！」

如果把詹清清的死讀成悲劇，而且像天使的死一般是控訴性的，似乎得要對含蓄大逆不道：小說本身以及序文的聯袂含蓄，恰是穩固了不費吹灰之力就殺死詹清清的價值。「他們」確實傷害了「我們」，「我們」只能不留痕跡地離開，除了留下不能解釋的，不能自圓其說的死亡的羞辱。然後，一切總會被「包容」，因為死者軟弱，這就解釋了一切。詹清清的信其實可以讀成是一種羞辱，控訴那些傷害她的人，以含蓄的規訓迫使她提早離開。她的信，讓人想起1994年7月26日北一女二個女生自殺留下的信：「這個社會的本質不適合我們」，這句話在媒體間惹起一陣騷動與解釋的熱潮。也許這話可以這麼說：「這個社會的秩序不適合我們。」¹⁷ 在這個奧秘的句子裏，鑲嵌著含蓄的規訓，以及含蓄的對抗規訓，與二者的匯流。

以上由小說以及敘事和閱讀批評裏，我們看見了一種含蓄的、寬容的倫常美學行為準則，實際上使得或者促成了難以辨識的恐同

17. 當然，我們不是在說一種具有永恆不變之內容的秩序，而是，一種具有強制疆界的形式，使得人們在公共空間裏的遊戲規則，不作為一種暫時偶然的、局部的遊戲規則，卻假設為要用內在的一心一意去效忠的形式，一種在人法天，天法道，道法自然之後，轉以人為天的形式。

作用，或者，更重要的是，構成了恐同的連鎖效應。在使用、傳遞並且流通這些承載如「理解寬容」等價值的觀念與語詞時，究竟誰或者什麼東西，在其中保存了完全的顏面？我們可不可能想像，有一天，同志需要保持這種顏面——所謂那優良古老傳統的含蓄寬容？當詹清清以死「明志」（「這個社會的本質不適合我們」）難道她是在「理解寬容」這使她自我消亡的秩序嗎？這個死亡的含蓄與力道，感受起來竟那麼像是那個秩序的含蓄與力道的鏡影。

我們當然無法同意理想閱讀者和小說敘事主軸佈局的這種消極除罪的邏輯。但是，我們必須說，因為有詹清清、徐姐、美琦的情節敘事，更因為有天使終究難以消解的強大齷齪感，以及對於這些情節感知的可以逆讀（我們的閱讀就是一種嘗試），而使得小說的同性戀再現有著強烈的「紀實」矛盾。

五、中國傳統對同性性事只是默言寬容？

我們認為，至少在當前台灣這個時空下，把前西方的傳統「寬容」，與（後）殖民或（後）西方的從認識論上說的「恐同」，當作是互斥的截然對立的態度或是（不）知（不）行的方式，是過於簡單了。但這並不是前文所引周華山一人特有的說法¹⁸，而是流行在漢學有關傳統婦女史與同性戀研究領域裏的一個研究走向。

晚近在台灣中文寫作裏特別推介的漢學性別研究，論及傳統中國的女性或同性戀，多刻意標舉一種「不同於西方」的、「中國」的歷史經驗或思考模態，以抗拒性／別研究的所謂西方霸權性。有

18. 出現於周華山的參考書目中，為周所引用的就有小明雄、矛鋒等著作，康正果的〈男色面面觀〉亦明白說無論是「同性戀」一詞或是視之為反常性行為，「全都來自西方文化」「中國古代稱它為男色或男風，男風不僅盛行於各個朝代，而且法律和道德基本上都對它持容忍的態度。」（康正果，1996: 109）。

趣的是，通常如此建構出來的歷史「不同」，卻顯現出相當的一致性，完全符合源遠流長的關於中西差異的傳說：西方強調對立性、抗爭性，而中國和平寬容、陰陽調和。通常，這個源遠流長不證自明的傳說，不但成為「中國」性／別研究的內在前提與結果，又同時是判斷一個研究是否「中國」，或者，研究成果是否優良的外在標準。孫康宜的研究可以說明這個走向。她在多篇著作中，都強調一個「比西方」男女平等的傳統中國古典女性文化世界。她說：「男／女性別的主／客顛覆早已在中國文學中，有其久遠的美學根源。」（孫康宜，1998: 16）但是，她的「男女平等」護持的是不變的「中國傳統」。舉例來說，論及中國古代的寡婦，她所詮釋的「性別超越」，是指寡婦「希望完成的就是把自己修養成一個真正的知識分子，使自己全跳出女性生活的狹隘內容」、「豐富了傳統的文人文化」（孫康宜，1998: 106）。如果說，性／別的建構有其時空性，那麼，研究任何一時一地的性／別社會歷史建構，必有其歷史物質烙印的殊異性，本無庸置疑。然而，如果一種「不同」是修辭上刻意不同於一種所謂的「西方」，並且必須讓人安心地辨識出是心目中既定的「傳統中國」或「中國傳統」，而在方法論及書寫風格上具有近乎「標準答案」的楷模，那麼其中隱藏的敘事機制以及美學典範，就值得我們注意。

如果問問題的出發點在於追索一個「不同於西方」的「中國」，作為一種意識型態式的所謂後殖民堅持，通常會呈現一種統一的目的論式分析方式，因為問題裏已經住著答案——一定有一個「不同於西方」的「中國」，有時不證自明地就成為當前台灣、香港、大陸、馬來西亞、甚至華裔美人、台灣同性戀與公娼等種種不同時空、主體的統一「傳統」。其實，在性／別研究領域裏，人們很容易援引中西差異的傳說，將女性主義、同性戀運動或是性的研

究，指認為是一個起源在於「西方」的事，而「中國」是一個相對於「西方」的浪漫化對比，或者是一個在西方衝擊之下努力長進的學生。下文我們將會舉證，這二種說辭與運動場域聯結時，都會有一定的作用，前者說的是：我們有一個不同的溫和傳統，因此不需要某種方式的改變；後者說的則是：某一種特定的成長方式，是屬於本土的，這種說法也指向拒絕其他方式的改變或抗爭。二種說辭，都含蓄而意在言外地否認或拒絕正面面對眼前的某一種少數主體的存在與抗爭。而總有個別的具有某些特定資源的少數主體，能夠迂迴曲折地游走於權力的間隙，既容忍又對抗，只要她能成功，並且不危及現有的權／利位階秩序，反而在眼前本土現況中憑添多元的繁榮，那麼，這些個別的少數主體，可以（被）「寬容」。

在看似多元民主開放的「寬容」下，不乏書寫同性戀而將同性戀再度貶抑或不知不覺抹消者。例如，孫康宜在《古典與現代的女性闡釋》自序提及：「目前連同性戀者也在爭取『結婚』的機會」，而她的結論是：「現代的女性真正關注的是女性主體性，而非性傾向的特殊性。是異性戀還是同性戀？那不是一個關鍵問題。重要的是，有機會去表達自己內心的愛的慾望。」（孫康宜，1998: 13-14）而在另一篇文章〈「大眾文學」談愛情〉中，她提及，「不少多年浮沈情海的女子，在飽嚐了各種感情的酸甜苦辣之後，依然一錯再錯——同居、失戀、結婚、離婚、結婚、再離婚，或者乾脆加入同性戀的隊伍，或者發了神經病。」（孫康宜，1998: 46）這樣的說法裏，究竟誰在「寬容」？而又「寬容」了誰？

世界上的確流傳一個十分浪漫的關於中國性愛的傳說，是相對於西方的性科學文明的，傅柯就曾引用過這個傳說，他說：相對於他們西方實踐性科學的文明（"our civilization"），中國、日本、印度等社會有著性愛藝術，真理來自愉悅本身，愉悅就是愉悅，無涉

於禁忌與功用（Foucault, 1980: 57）。這種浪漫化的異文化想像，以及「西方＝科學」、「東方＝藝術」的傳說，是很多學者假設的前提與研究成果，在這個信念之下，「恐同」以及對於各種性變態的壓迫，通常被認為是西方特有。享受性愛藝術的傳統中國社會似乎是各種性戀的天堂，而結合另外一個傳說，亦即中國是愛好和平的，溫柔敦厚的，「中國人的生活觀是以在自然力的和諧之中生活這一概念為基礎」（高佩羅，1991: 350）。於是，能夠「寬容」同性之間的性事以及各種各樣性變態並且享受性愛的「傳統中國」，成為許多人津津樂道的歷史。

晚近漢學領域力求對抗「東方主義」，然而，對於「東方主義」假想敵的內容雖有不一致的想像，卻都仍固著於「東方」而繼續生產著「東方」，使得一種不同位置的「東方主義」似乎依然固存。例如，高彥頤（Dorothy Ko）批評歷史研究的「東方主義」把中國婦女再現為受壓迫的受害奴隸形象，她的研究力圖勾繪一個活躍而幾乎沒有受到性別歧視的古典女性文化世界¹⁹，這樣的走向，不啻又「自我東方化」了。另一種常被批評的「東方主義」是高羅佩（Van Gulik），以其研究中國古代性生活而著名，他勾繪了一個性愛生活健康而多彩多姿的中國古代社會，而被學者如Charlotte Furth指為是「東方主義」²⁰。

Furth指出，高羅佩再現的古代中國性生活，全然健康，毫無壓抑變態。在高羅佩研究裏出現的中國性解放的夫婦生活，只會使得「東方」或「中國」更容易成為填補「西方」之所缺乏的所在。

19. 1994年Dorothy Ko的著作在文獻上的紮實幾乎是每篇評論文字贊許的，但詮釋的問題則多爭議。

20. 如Charlotte Furth說：「高羅佩的《中國古代房內考》自1961年初版問世起即成為英文漢學研究在這方面的基點，它可視為上述東方主義著作中的經典。」（Furth, 1994a: 125-146）

Furth討論到，傳統中國醫學論述如何將「性」性別化，特別指出性如何被建構為替生殖服務，例如女性為生育而（避免）高潮被賦予極大價值。在另一篇討論明清醫學論述的論文中，Furth提到，身體是性別化的身體，雖然這性別化的身體並非嚴格的二元性別。Furth的研究主要關切是在性別的分析上，至於性慾，在較早的一篇文章中她指出，傳統中國醫學文獻中，未見任何一種性行為、性對象或是性慾望被指為病態的，或者「變態」的範疇，唯以生殖功能定義「性」的健康與否；而這與陰陽宇宙論有關，由於男女皆秉陰陽之氣，而二氣變動不居，互補互動，在這種自然哲學之下，對於性行為與性別角色的異數，會有一種較為寬廣與包容的觀點（Furth, 1988: 1-31）。在此，我們又回到了那唯一的、寬大包容的中國傳統。

高羅佩論及中國古代的變態性行為，曾以並不明顯的材料斷言：「女子同性戀相當普遍，並被人們容忍。只要不發生過頭的行為²¹，人們認為女子同性戀關係是閨閣中必然存在的習俗，甚至當它導致了愛情的自我犧牲或獻身行為時，還受到人們的讚揚。」

（高羅佩，1991: 172）Bret Hinsch 研究中國傳統男同性戀，也特別強調與當代西方不同的一個「中國傳統」，對同性戀的包容性（Hinsch, 1990）。類似的敘述，已見於四〇年代潘光旦，他從歷代文獻中舉了許多例子，從商周「同性戀的現象不但存在，並且相當的流行」到魏晉六朝「同性戀在當時竟可以說是大江南北上流社會所共有的一種風氣」到明清時文獻佳話叢出，都基於一個說法：中國社會對於這一類變態（按指男悅男）的態度，也一向與西洋迥乎不同，「也唯有在這種比較寬大的態度之下，同性戀才成為一時一地的風氣。²²」

21. 「只要不發生過頭的行為」正點出了含蓄的「容忍」。

22. 潘光旦譯，1987[1942]: 517, 531, 539。

「寬大」、「容忍」、「包容」等詞，幾乎是每一個有關傳統中國所謂非正常性戀相關研究中，用來解釋文獻中居然有許多「同性戀」記載存在的原因。這是特屬於中國傳統研究中同性戀研究的歷史解釋習慣。因為，比方說傳統文獻中曾有許多關於戰爭、進士娼妓戀愛、溺女嬰、纏足等記載，可是，人們不會以「傳統社會對於戰爭等比較包容」來解釋這個現象；或者，因而引發緬懷那個傳統的情感。我們認為，刻意建構出一個不同於西方的前殖民過去的寬大、陰陽調和又不恐同的理想樂土，雖說意在為當前同志擴大存活空間，但也太容易流於為殘餘的統制規訓力服務。「默言寬容」的世界其實含蓄地假設了一個默默進行著的一種超過一切的、放諸四海而皆準的更重要的秩序。

我們認為，在當前的同志論述中，似乎刻意建構一個多元開放健康不恐同的傳統中國性文化樂土，其問題在於：一、對於同性戀以及恐同的歷史敘事，以簡化了的二元方式處理。把中國與西方，或是現代與過去，都看成為本質化的整體，這在不斷遭受各種新文化或勢力衝擊已久的、早已經是雜種文化多時空並時存在的港台等地，都不合適；二、將「寬容」理想化，其實是強化了想像中的一個「含蓄寬容」的傳統在今日的必須或必然陰魂不散，這種「寬容」，是從一個較高的位置，以「上對下」已然慈恩寬容的修辭，確保性異議或異向者的必須尊重配合或回饋這個文化，把舊社會階序式的寬容，轉成新的多元文化平等民主社會對他人的尊重，於是，命定了少數或異議者必須負擔個人的「不正常」問題；三、否認或拒絕承認「寬容」的含蓄政治，於今猶存於日常生活公／私領域活動或行事言語中、並可以觀察到軌跡。我們認為，「寬容」還必須作為一種修辭的含蓄政治，作進一步剖析，而不止停留於不證自明的價值理想。我們認為，至少在台灣，「寬容」與「含蓄」的

修辭與政治依然強有力道，雖然總也是經過包裝變形的，例如「民主化」，特別是在環繞著家庭－社會連續體的性事、個人與情感等方面。

由於周華山《後殖民同志》一書最直接將中國歷史性／別研究的成果聯結到當前同志論述與運動策略，可以看出論述或知識建構對於運動場域可能帶來的影響。我們再回到該書的例子：

香港同志少因為性取向而被老闆辭退，即使閣下十分恐同，也懂得以「工作表現不佳」為由辭退同志職員，完全不必提同志身分。……華人社會絕少以暴力或激烈的方式壓迫同志，同志在生活上遇到的最大問題，還是跟父母的關係。(383)

這個小故事要表彰的是恐同老闆辭退職員時溫柔敦厚的「默言寬容」。在這裏說溜了嘴的地方在於老闆的「也懂得」，因為即使他／她恐同，「也懂得」卻是以一種繼續使得職員的性傾向隱藏不被看見的方式將他／她辭退。其實值得注意的是，周華山再現這個小故事中如何詮釋恐同老闆以一種溫和善良含蓄的語言與寬容辭退職員，這種含蓄所維護的正是一個不需要訴諸暴力就可以壓抑同志的社會秩序，而這個秩序是藉著（1）含蓄辭退的溫柔敦厚，以及（2）警告當事者即將有曝光的危險，將性傾向無限期的隱藏下去。而且明明是性歧視的舉動，卻故做小心地辭退對方，將明顯恐同的辭退留到未來，也使當事者回想初次的預警時還把它當成寬厚的預防措施²³。奇怪的是，為了證明香港的恐同十分溫厚，周的敘

23. 這裡的寬厚有著一點都不寬厚的警告意味，而是要個人顧全大局，承擔秩序的壓迫，結構的歧視，是一種將力道轉向個人，預防騷亂的措施。

事還得大費周章，對於那既有恐同效應、卻又達成維持社會秩序功用之預防性的含蓄，完全肯定其善意²⁴。

這裏有兩種恐同壓抑的含蓄部署。其一是，老闆「也懂得」不提同志身分，而以工作表現不佳為理由辭退員工。這位老闆究竟「懂得」什麼？——他懂得的正是任何與同志相關事物的不可見與不可說，於是他以含蓄的方式，很有效地保護了他的職員以及他自己都不沾惹這塊語言與行為的禁忌之地。其次，含蓄力道運作於故事的詮釋方式。在故事的書寫中，老闆與職員，直人與同志，各從其位，各守其分。詮釋者把故事說成彷彿這個解雇事件是「中國」「寬容含蓄」特質的濃縮，表彰的是華人社會絕少以暴力壓迫同志，而是溫和含蓄地將同志驅離。也許，它的餘韻是，這是「華人」的閱讀方式，而任何不以這種方式閱讀這故事的人，也許就不夠華人或者不懂華人，或者不夠寬厚。問題是，對誰不夠寬厚？傷害的又是什麼？

讓我們退一步來看，一方面也提出我們絕不寬厚的閱讀。故事的書寫者可以用一句話寫出一個老闆以含蓄的方式辭退性傾向不合宜的員工，也可以同時寫出他個人對於這種含蓄做為「中國」或華人社會特有美德的稱許，而包裝了當前華語時空裏這種「非公開暴力型」的恐同。然而，我們要問的是：這種強迫的含蓄究竟所為何來？我們認為，這個例子裏的含蓄，是使得言語行動維持秩序（不論是在工作場所、家庭、社會），說話與行為都將各從其位，禁忌不會被觸及，和諧的整體不致於有瑕疵，不要驚動攪擾了眼前的一切（至少表面上）。唯獨同志職員要承擔這個含蓄給他／她的警

24. 在進步人士與政治中，以含蓄寬容的修辭掩飾恐同效果（如果不是意圖的話），這並不是一個唯一的例子。1997年，台北婦女新知辭退了兩位全職工作的女同志，次年2月，婦女新知出了一整本的通訊，聲明：「即使到了今天，我都還是認為，不管在議題的探討或人際的互動上，婦女新知從來都展現了最大的誠意和包容度。」（蘇千苓，1998，《婦女新知通訊》186期，頁9）

告，他／她知道，老闆也心知肚明，在可說的之外，還有不可說的理由。這世界的秩序就是，有一些東西比其他東西更可說，所以，讓不可說的留在陰暗的影子下面吧，那麼秩序就可以永保。

我們更認為，這樣一種維繫和平的方式，本身就是一種恐同的效應，而一種稱揚這種維繫了和平的書寫策略，將會繼續孵育這種「寬厚含蓄」的「善意」，特別是在包容個人性慾與情感行為方面，彷彿「包容」不是這個華語空間／時間裏，一個可怕的恐同與歧視的有效形式。

我們已然聽到了質疑的聲音：這樣一種閱讀意味著，對於老闆含蓄的處理為員工保留空間，毫不領情；對於善意的「傳統」寬容美德，不賞光²⁵。然而，我們這種閱讀，為的正是要把難以覺察的歧視性恐同效應，從帶著道德價值以及社會保守力道的寬容含蓄修辭中層層剝離出來。而正是因為在日常生活微觀政治中，總要家庭與社會的罔兩各安其分，所以倪家珍必須激動地質問：「好像只有孤兒才能Come Out？」為什麼在一個以「傳統」寬容含蓄美德著名的地方，家庭政治會含蓄地使得同志在內在外都沒有自己的空間，無法被聽到、看到？為什麼對抗這些含蓄包容技倆的主要方式，只是不同的含蓄策略？以致於朱偉誠要問：「這樣在技術層次上殫精竭慮地委曲求全…究竟還算不算是『現身』？」嘗試換個典範，創造其他的思考、行動與情感模式，體認露骨的言語、行動與情感，以及不含蓄的生命之意義與力量，現在豈不正是時候？

25. 值得注意的是，在這個例子中，周華山如何主動建構一個「含蓄寬容」的論述，當成是「本質上」的「中國」，因而生產出一種論述，說「含蓄寬容」就是中國文化特質。然而，像這種不說破而含蓄面對同志的恐同策略與效應，在其他地方同樣可以見到，例如電影《費城》。不同的只是，也許有些地方反恐同的政治意識可以燃起，而公共論述不會阻撓反抗性的閱讀。可能很少人會因為老闆採取含蓄寬容的策略而公開讚揚他，或羞辱職員不知領情。這一點，感謝司黛蕊與白瑞梅的提醒。

六、罔兩問景

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起。何其無特操與？」景曰：「吾有待而然者耶？吾所待又有待而然者耶？吾待蛇蚺蜩翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！」（《莊子·齊物論》）

眾罔兩問於影曰：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被髮，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」景曰：「搜搜也，奚稍問也！予有而不知其所以。予蜩甲也，蛇蛻也，似之而非也。火與日，吾屯也；陰與夜，吾代也。彼吾所以有待邪？而況乎以有待者乎！彼來則我與之來，彼往則我與之往，彼強陽則我與之強陽。強陽者，又何以有問乎！」（《莊子·寓言》）

這是《莊子》裏面一則膾炙人口的寓言，出現於〈齊物論〉與〈寓言〉二篇，而文字略異。註釋傳統中，郭象注謂「罔兩」乃「影外之微陰也。」而「景」字有些古本作「影」，即今所謂影子²⁶。

古註疏說，這是一則寓言，假設罔兩與景的問答，而說明一種哲思²⁷。然而此刻我們將暫時遺忘任何玄遠哲理，徘徊流連於「罔

26. 《釋文》：「景，本或作影，俗也。」有人說，「影」字後起，晉代才有；但也有人指出漢代即有此字。參王叔岷《莊子校證》上冊，1998: 94。

27. 成玄英《疏》：「斯寓言者也。」「設此問答，以彰獨化耳。」依古註疏，影外微陰罔兩問影，說：你坐起行止唯形是從，都無獨立志操，怎麼回事呢？景的回答，則彰顯了莊子「無待」之說，因為世人都以為罔兩待景，景待形，形待造物者，若果真如此，則造物又何待呢？待待無窮，最後卒於無待，故只能說，是不知其然而然，無所待而然，萬物都是自己如此，看似一物待一物，其實所待就像蟬殼與蛇皮，幼蟲變化而為蟬，蛇從皮內蛻出，成蟲與幼蟲並非因果關係；而

兩問影」這一幕場景。日常生活經驗中，作為說話行動主體者，通常習慣於聽「形」說話，而影子，如影隨形，被認為是沒有主體的跟隨，是物體有光源時隨行的黑暗，依光而有，隨形與光而變，不但沒有自主性，且沒有恆常性與忠誠，時間、空間、光源、方向、距離、速度等等，都可以使之見風轉舵般變節不已。然而，即使棄之如蔽屣，影蹂躪不死，只要有光，影是擺脫不了尾隨的沈默黑暗，形如欲逃離影，光天化日之下必然是徒勞一場，逃成死屍而影依然不死，除非形自己進入黑暗。至於罔兩，影外微陰，亦即，影之影，則是世人幾乎遺忘的無所謂，罔兩離形太遙遠，幾乎無可辨識，罔兩不是日常使用的字彙，與平常人生似不相干，人們通常需要一部字典，一部註疏，方才知其意義，多數人是先知道「罔兩」一詞，然後才仔細看見影外猶有微陰。原來在沒有主體性的影子之外，還有更沒主體性的罔兩，它的存在都難發現，遑論其尾隨無特操與變形無節。凡無以名之的模糊，我們幾乎看不見個體，於是姑且名之「眾」罔兩²⁸，罔兩被認為沒有個性，形體難以輪廓，在影子的邊緣，世人看不見的地方，苟且偷生。

然而，故事裏的罔兩竟然發問！

影回答了罔兩的問題嗎？作為莊子的代言人，也許影說出了無待、獨化的哲學。然而，影究竟在回答誰的問題呢？聽見罔兩了嗎？聽懂了嗎？

「形」自始至終沒有出現，然而他在，在文本中，在閱讀、批評與註疏中，在影的回答裏。影的思考、對話對象其實是形，相對於形，影要說的也許是另外一種相對主體性的思考。然而，這

有火有日才有景，到了夜裏沒有火與日的時候，也就只有形而無影，因此，影也並非待形而有，萬物都是不自覺知的自然獨化（按以上據郭象《注》，成玄英《疏》以及王叔岷先生《校證》）。

28. 王叔岷引王先謙云：「影外微陰甚多，故曰『眾罔兩』」。

個思考，回答了罔兩嗎？罔兩的存在處境，與影並不相同，罔兩也許欣賞影的變幻無常，也許好奇於影竟有如許多變的姿勢與髮型，也許，罔兩自己有一套「特操」²⁹，想要與影分享，影所謂的有待無待，也許是罔兩老早已經熟悉的故事、或者生存處境、或者是不相干的哲學，然而罔兩要問的是特操的問題。影沒有聽懂，沒有看見，然而在影被罔兩詢問後的重新思考中，罔兩的問題其實啟發了影，成全了影的另類主體性。

罔兩依然發問，而且要一再發問。

種種恐同的壓力，就像莊子寓言中的影，必須被詰問，但是影的回答，也必須被再詮釋，好將那含蓄的，得以露骨不含蓄不寬待地說出。含蓄當然有含蓄的、迂迴的對抗方式，但那迂迴能否構成反向力量，就必須看引發對抗的含蓄（其間的權力運向機制）能否被說明白，也就是，被「公共化」。以往，露骨明白把含蓄的壓迫機制和效果說出來，屬於最下等無聊也相對無效的伎倆，如潑婦罵街，潘金蓮學舌，或是坊間小老百姓的街頭八卦。潘金蓮學舌的效力，是小說再現敘述定潘金蓮罪該萬死的利器，無法讓當時、還有當下我們生活中的潘金蓮們活得更更有份量或是更有空間。當然，這種不含蓄的對抗言行，也可能讓原本幾乎活不下去的，因學舌撒潑而抒發胸中悶氣，得以活下去。潘金蓮不會知恥地自殺，她必須被英雄豪傑武松掏出心肺來驗證她不是畜生。自殺的詹清清不比潘金蓮清純無欲，卻比潘金蓮出身高尚，臉皮薄，有教養，充分知恥，必須以自殺——既是對抗、竟也是成全，那從此以後再也沒有她的家。多麼含蓄，卻又反（迫使她自殺的）含蓄的行徑——成全家的同時，竟發出了對家最嚴厲的、無言的、令全家蒙羞的、必須向所有人解釋的控訴。

29. 據王叔岷說，「特操」應是「持操」，「持操」複語，是把持的意思。見《莊子校詮》上冊，1988: 94。

【誌謝】

這篇文章的完成，要感謝1998年6月28日到7月1日在芬蘭的「文化研究交叉路口」（Crossroads in Cultural Studies）國際學術研討會，我們接受國科會的補助，組成"The Politics of Reticence: Gender, Sexuality and Nation in 'Chinese' Poetics, Political and Literary Discourses, and Film,"論文發表小組，會議期間，我們小組成員白瑞梅（Amie Parry），白大維（David Barton）與我們的討論，出現了這篇文章寫作的靈感。蔡英俊的論文在會中宣讀，對我們的思考幫助最大。另外，論文初稿寫作期間，蔡英俊、陳光興、Waiter、梅家玲、王蘋等都曾閱讀，給予我們珍貴的修正意見，在此謹致謝忱。本文中文版初發表於「第二屆『性／別政治』超薄型國際學術研討會」（1998年10月3日，中央大學英文系性／別研究室主辦），會中Eve Kosofsky Sedgwick的提問，幫助我們進一步思考一些問題。英文初版Ding Nai-fei, Liu Jen-peng, 1999, "In the Shadow of Reticence: Queer Strategies in Neties Taiwan," 發表於International Communication Association 49th Annual Conference: Communication and Contradictions: Embracing Differences Through Discourse, San Francisco, California, USA, May 27-31.承蒙Cindy Patton 與Anne Cheng極富啟發性的討論；英文版又於2000年2月由丁乃非在印度Bangalore, India "The Human Sciences and the Asian Experience" 會議發表，感謝Tejaswini Niranjana, Ashish Rajadhyaksha, Vivek Dhreshwar, 以及會中多位參與者的提問與討論。然而所有的錯誤疏失與不足，還是由我們自己負責。

引用書目

- 王叔岷，1988，《莊子校詮》，台北：中研院史語所專刊。
- 王皓薇，1997，〈不要交出遙控器：同志要有「現身」自主權〉，《騷動》季刊3期。
- 卡維波，1997，〈甚麼是酷兒〉，《騷動》季刊4期。
- 朱偉誠，1998，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究季刊》30期，頁35-62。

- 何春蕤，1997，《性／別研究的新視野》，台北：元尊。
- 杜修蘭，1996，《逆女》，台北：皇冠。
- 周倩漪，1997，〈現身與變身：媒體中同志身影的流變與可能〉，《騷動》季刊4期。
- 周華山，1997，《後殖民同志》，香港同志研究社。
- 林賢修，1997，〈同志運動的無頭公案〉，《騷動》季刊4期。
- 林賢修，1997，《看見同性戀》，台北：開心陽光。
- 孫康宜，1998，《古典與現代的女性闡釋》，台北：聯合文學。
- 高羅佩（Van Gulik, R. H.），1991，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》，李零／郭曉惠等譯，台北：桂冠。
- 郭慶藩，1994，《莊子集釋》，台北：萬卷樓。
- 康正果，1996，《重審風月鑑：性與中國古典文學》，台北：麥田。
- 趙彥寧，1997，〈出櫃或不出櫃：這是一個有關黑暗的問題〉，《騷動》季刊3期。
- 潘光旦譯，1987[1942]，〈中國文獻中同性戀舉例〉，靄理斯著，《性心理學》，北京：三聯書店。
- 蔡英俊，1986，〈溫柔敦厚釋義〉，《比興物色與情景交融》，台北：大安，頁105-107。
- 蘇千苓，1998，〈荒謬之外，已然無言〉，《婦女新知通訊》186期，頁9-12。
- Chen, Bruce Yao-min (1998), "Figuring the Homosexual Struggle: From Social Regulation to Family Ties," M.A. Thesis, National Central University.
- Foucault, Michel (1980), *The History of Sexuality*, Vol. 1, trans. by Robert Hurley, New York: Vintage Books.
- Furth, Charlotte (1988), "Androgynous Males and Deficient Females: Biology and Gender Boundaries in Sixteenth-and Seventeenth- Century China," *Late Imperial China*, vol. 9, no. 2, pp.1-31.
- (1994a), "Rethinking Van Gulik: Sexuality and Reproduction in Traditional Chinese Medicine," in *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Cambridge: Harvard University Press, pp.125-146. 中譯本：費俠莉，1994，〈中國傳統醫學裏的性與生殖——對高羅佩的反思〉，《性別與中國》，李小江，朱虹，董秀玉編，趙紅譯，北京：三聯書店，頁323-347。
- (1994b), "Ming-Qing Medicine and the Construction of Gender", 《近代中國婦女史研究》2，台北：中研院近史所，頁229-250。
- Hinsch, Bret (1990), *Passions of the Cut Sleeve*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ko, Dorothy (1994), *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford: Stanford University Press.

- Liu, Jen-peng and Ding, Naifei (2005), "Reticent poetics, queer politics." *Inter-Asia Cultural Studies* 6:1, 30-55.
- McLelland, Mark, "Interview with Samshasha, Hong Kong's First Gay Rights Activist and Author" http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue4/interview_mcllelland.html (download 2004/7/16).
- Miller, D.A. (1988), *The Novel and the Police*, Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve (1990), *The Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve (1998), "Affect and Performativity." Taiwan Lecture, Center for the Study of Sexuality and Difference, National Central University, Chung-li, Taiwan, October 4, 1998.
- Tsai, Ying-chun (1997), *Text, Meaning, and Interpretation: A Comparative Study of Western and Chinese Literary Theories*, Center for British and Comparative Cultural Studies, The University of Warwick.
- Tsai, Ying-chun (1998), "The Formation of the Poetics of Reticence and Its Theoretical Implications in Classical Chinese Literary Thought," *Crossroads in Cultural Studies*, Tampere, Finland.

陳雪的反寫實、反含蓄

白瑞梅 (Amie Parry)

葉德宣、陳采瑛譯

在分析陳雪備受佳評的小說〈尋找天使的翅膀〉¹時，我想針對小說的敘事結構提供一種婆的閱讀，以展開其中所依循的現實／夢境之辯證關係。這個婆閱讀是想和兩組理論對話，第一組是現代主義及女性主義對於現代性及其社會契約邏輯之理論化過程，尤其是恩格斯的論點；第二組則是回應第二波女性主義理論的酷兒T—婆理論。我認為這個小說所針對的，並非女性主義經典理論所構思的性／別脈絡，而是一個主要以含蓄為性規訓部署模式的脈絡。這篇小說以極端寫實、肉體、感官的語言來描述「夢境」（阿蘇的存在以及她與敘事者的關係）以及用模糊、像墳墓般或被遺忘的方式來描述「現實」（常態），並以此構成對於「反含蓄」的理論構築。社會契約論是企圖排除對現代性的差異認知以及其他形態的主體性²，來創造其看似平等的交換邏輯，為了形成了現代性及其主

1. 《惡女書》，19-52

2. 在《我們從不是現代人》（*We Have Never Been Modern*）中，Bruno Latour將現代主義式（modernist）（或反現代〔anti-modern〕）批判定義為：揭露（例如被意識形態掩蓋的）壓迫，因而試圖翻轉這個壓迫的客觀條件。這個翻轉並不轉化原先產生壓迫的既有結構，因此繼續維繫了現代社會的單向性（one-dimensionality）——這個單向性自命在時間上排他，也因而變成單向度。相反的，非現代（nonmodern）的批判則不相信現代性所宣稱的單向情境，因此透過

體的單向度；而我想嘗試在這個單向度以及上述現實 / 夢境的辯證之間建立一個對話的空間。不過這個社會契約的企圖並非完全順利成功，它的失敗之處也可以在小說中看到。例如小說就像其他的酷兒文化產品一般（例如Waiter的詩就包含了主體變成了化石般的存在³），利用我所謂的反寫實手法把其他型態的主體呈現為天使、動物、鬼魅般的存在。因為以下理由，我的閱讀是把這篇小說中兩個（非）主體看成是婆主體，作為酷兒，她們在日常生活中往往不可見也難以辨識。我認為透過超越社會契約的寫實手法以及其單向度的邏輯，小說的真實 / 夢境辯證使得這些主體得以辨識，因此小說所成就的不只是顛覆這個社會契約的條件。我認為「遺失的翅膀」呈現了也推動了小說的「追尋」，這個追尋本身就把小說的故事放在社會契約邏輯之外。這個追尋以及翅膀和人物有時的「失落」狀態，本身就是一種另類、（非）常態的存在與性實踐狀態。

本文使用「婆」來表示〈尋找天使遺失的翅膀〉中兩個角色的情慾關係。但我並不是指在台灣T吧社群中形成及定義下的婆⁴，雖然小說的關鍵場景都設在深夜的酒吧，但那不是T吧，小說也沒提到任何T吧；我也不是指在非T吧脈絡下和很陽剛的女同志約會的陰柔女同志，故事中並沒有陽剛女同志，也沒有T和婆的用詞，呈現的只是發生在兩個陰柔女人間的情慾情節⁵。我用婆作為詮釋框架的時候當然知道有上述限制，不過即使婆的情慾本身不容易定義，也不像T認同那樣有著明顯的跨性別標記，然而婆絕對帶來一

疊層（layering）、翻轉、揭露等方式來操作，但絕不會僅止於翻轉與揭露。

3. 語出Waiter 1996年的詩作〈史前書：活化石〉，收錄於他1998年自費出版未命名的第一本詩集，展售點為女書店。
4. 請參照趙彥寧的博士論文Yengning Chao, *Embodying the Invisible: Body Politics in Constructing Contemporary Taiwanese Lesbian Identities*以及有關T吧的民族誌研究文章。
5. 不過劉亮雅曾提出陳雪其他小說中T和婆角色的研究，她也提到了這些故事中夢境的重要性。（劉亮雅，26:2(1997): 115-29）

些有助於闡明故事情節的聯想，不但相關明顯陰柔的外表，也和性工作（與客人付錢辦事）相關，這兩點也使得婆有別於比較政治化的「女人愛女人」女同志認同。另外一個重點則是婆的隱匿性，我認為小說正是以其複雜的夢境／現實敘事結構來處理這個問題。在這個框架下閱讀起來，夢境／現實的敘事結構可以讓我們看到婆的情慾是怎樣（至少部份）因為和性工作相連而被污名化。當我們引進婆這個說法來閱讀小說時，就不得不面對這個污名，面對它所造成的傷害，同樣重要的，我們也不得不面對在敘事結尾所暗示的生存與享樂策略。要是以女同志概念來閱讀小說，那麼上述這些重要的、困難的、令人不安的敘事特色就都會被略過了。在我的閱讀中引入婆，並不是要將小說中的人物定位為再現了婆認同，事實上，目前婆認同還無法完全確定，更別提小說中並未用到婆一詞。但是在我的閱讀中，我想要凸顯並解開這個微妙、不可見的、污名的複雜糾葛與效應；我認為如果此時不把婆帶進來，就會再次重演人們面對婆的情慾關係時不經意表現出來的某種含蓄——一種意於言外的沈默，也因此將更強化婆所承受的污名。

本文接下來的兩小節將聚焦於性交易的概念，以及陳雪在小說中如何透過阿蘇和男人上床獲取金錢以及草草母親的娼妓工作，將性工作描述為性交易。另一方面，交易隱含著形式上等值的邏輯，女性主義學者已經證明，在異性戀性交易下，「主體」完全沒有平等的立足點；許多學者更表示，主體其實已經被置放在主體／客體的二分位置中；然而在〈尋找天使遺失的翅膀〉中，阿蘇某種程度上確實顛倒了性契約，比起在她身上花大筆錢的男人，她更能控制性契約的操作。在本文的最後一節，我關注的是這個故事的敘事結構，一般常見的敘事總是以主／客體位置的翻轉來呈現女性主義能動性，但是這個故事的敘事結構複雜化了上述公式，也因而帶領我

們進入夢境 / 現實辯證的另一向度中。這個夢境 / 現實辯證也引進另外一種由垂直的空間 / 時間所組成的空間邏輯與時間性，它與人類時間和敘事順序的水平空間（小說中所稱的「人類該有的方向」（20））相互作用，但也攪擾了後者。我認為這個衍生出來的向度是一種反論述，針對的則是那個名為「含蓄」、隱而不見的性規訓機制。

一、一些不滿

現代的個別家庭是建立在對妻子公開或隱而不彰的家務奴役上，而現代社會就是由這樣的個別分子家庭所組成的整體。
（Engels, 1978[1884]: 137）

但是合約的締造需要人們能夠自由支配其人身、行動和財產，並且在同等權益的立足點上互動。資本主義生產模式的首要工作之一就是創造這些「自由」、「平等」的人們……根據布爾喬亞（bourgeois）的思考模式，婚姻是一種契約，是一種法定的交易，而且也是所有交易中最重要的一種，因為它關係著兩個人在身體和心智上的共同生活。的確，在形式上，這樣的契約是自主締結的，缺乏當事人的同意就無法完成；但是大家也都很清楚這樣的同意是如何達成的，也很清楚誰是這場婚姻裡真正締結契約的雙方。如果其他契約都需要真正的自由決定權，為什麼婚姻契約就不是這樣呢？（Engels, 1978[1884]: 142-143）

——認識阿蘇兩年多，沒見過她用那種眼神看人。
草草，她愛上你了。

FK在我身邊坐下，一口喝掉半杯伏特加。

——起初我只是想要她的身體，那也不容易，花了很多心思很多錢，等她哪天高興了才能上床，當然比我更慘的人也有，大把鈔票丟進去，咚一聲就沒有了，更別肖想碰她。

做過愛之後我躺在她身邊好想擁抱她，她推開我的手站起來，低下頭看我，微微笑著，然後念起波特萊爾的詩……草草，那時我就知道自己完蛋了，我想要的不只是射精在她體內而已，我居然，居然愛上她了。

她說：別浪費錢了，沒有用的。

是的，沒有用的！我一直以為她是個冷血動物，現在我才知道，原來她愛的是女人！

我永遠沒希望了……（《惡女書》，36-37）

〔FK說〕阿蘇？誰是阿蘇啊！漂亮的女人我一定不會忘記，可是沒有一個叫阿蘇的啊！（《惡女書》，49）

如同許多女性主義學者一樣，恩格斯（Friedrich Engels）和陳雪也在處理號稱百分之百平等，實際上卻內含權力不平等關係的性契約。他們認為這些契約都是金錢交易：例如性服務、以錢或生計為終極目的的生殖與／或家務勞動，他們也都以不同方式提出了另外一個相關但常常被人忽略的問題：這種現代契約的運作所真正需要的是怎樣的主體？陳雪小說中的人物雖然也徹底涉入上述契約關係，卻不盡然是真實的人類主體，有時被描述成動物、夢境、或是尋找失落羽翼以盼能再度振翅飛翔的天使，因為她們再也無法找到「以人類為方向」（沿著水平軸向）的道路。陳雪安排小說裡唯一的男性而且是個很有天份的情人來追問「阿蘇？誰是阿蘇啊！」，

這個提問顯示陳雪並沒有簡單的把女性放在比男性優勢的位置上而不改變基本的性別結構，這也使得她對性契約的批判超越了簡單的條件翻轉。當然，在阿蘇的性能動性中確實有一種翻轉的邏輯，如同小說提示是透過性工作的「非正式經濟」而建立起來的；同樣的意涵也出現在阿蘇作為草草死去母親（她生前是個妓女）的化身身分揭露時⁶。然而，正是因為阿蘇是否真實存在一直是個問題，她作為夢境、作為鬼魅化身因而沒有身分（non-identity），再加上整個愛戀經過也像做夢一樣，只是在小說敘事的外觀上有著絕對具體的細節以及極富情慾張力的種種肉體鋪陳，而這些在小說的「真實」敘事中反而沒有——這些都為上述批判性的翻轉平添另一個重要的面向：小說在問「誰是阿蘇？」，其所提供的非寫實答案則使得這個角色更加難以詮釋，因為她沒有過去，也似乎不和任何人有長久的關連，就像是恩格斯所說的「有自由做決定的權利主體」（a subject of rights with freedom of decision）。阿蘇的存在指向另一個構成非主體及其難以理解、飄忽不定所在的辯證場域，這個場域是由主體／客體所組成的一般空間所沒有的，也是主／客辯證必須不斷試著脫離的，因為製造主客體二分、造成寫實主義等等可能的，正是這個（非現代的）夢境／現實的二元辯證。此外，夢境／現實的二元辯證也進一步質疑了認為性能動性是經由自由意志來達成的假設，反諷的是，反色情（anti-porn）和支持性工作（pro-sex work）的兩派女性主義都接受此一假設。為了能以該有的敏感和細緻來處理這個令人不安的問題，我們可能得重新思考恩格斯對性契約作為婚姻契約的重視，畢竟，這個契約正座落在資本主義生產自由主體的偉大事業中間。

恩格斯和陳雪一樣在問：「如果其他契約都需要真正的自由決

6. 小說對阿蘇和草草之母極具魅力的一頭紅色長髮有著相似的描述，而阿蘇名字中的「蘇」字指的正是重生或復活。

定權，為什麼婚姻契約就不是這樣呢？」這也突顯出他的位置不僅僅是個批判的現代主義者（critical modernist）⁷。恩格斯主張，女人在婚姻和家庭中所執行的工作基本上是一種不被承認、沒有報償的（剩餘）勞力，包括性、家務或生殖等面向；因此他在「妻」與「妓」間做出平行類比（一個是出租身體，另一個則是一次賣斷），目的是要破除羅曼史意識型態所企圖掩蓋的公開祕密：所有的布爾喬亞婚姻都只是便宜行事的婚姻。此外伴隨婚姻的還有壓迫（女性）的一夫一妻制，恩格斯揭發所謂一夫一妻其實就是男性在性事上有相對自由，而女性則受到絕對的限制。然而恩格斯所分析的無產階級婚姻仍然是浪漫的，他認為那是建立在性愛上的結合，完全不受經濟利益與維繫父系私有財產之慾望（也因而維繫布爾喬亞的經濟宰制）所污染⁸。而當他把愛情座落於異性個體之間，認為那種愛情不受社會建構的束縛時，這真是一種純粹意識型態的展現。不過，我想討論他為何會轉向布爾喬亞階級之外的情愛、那些「無關緊要」的主體（subjects who "don't matter"）間的羅曼史。換句話說，為什麼他在勞動階級中，在奴隸間，在市民對待奴隸的關係裡（！），或是婚姻外的姦情裡，都可以發現不受社會權力和經濟動機所污染的愛情，但是卻獨獨認為中產階級（如上文所定義）的一夫一妻觀念找不到這種不受污染的愛情？恩格斯在這些境外之地所找到的「愛情」究竟是什麼？

儘管承受污名，儘管位處邊陲，這些境外之地也不免有權力在內操作，不過或許這種愛情指的是在這些地方所發生的交易不同於那些由現代婚姻契約所決定的交易，因為相較於婚姻契約本身，這些境外之地更加無法提供形式上互等的意識型態主體位置

7. Engels, 1972[1884]: 143

8. Alice S. Rossi在介紹恩格斯的說法時提出這個論點。（Rossi, 1988 [1973]: 476）

給予那些參與交易的主體。就像其他的社會契約一樣，婚姻契約原本應該透過把一個不均等的經濟交換關係偽裝（雖然很浮面）成一個表現出參與雙方（即具有自由意志的兩個獨立個體）私密情感的儀式性盟約，來協助生產意識形態主體。恩格斯則認為，在那些無關緊要的下層主體之間締結的婚姻不可能生產出（只有在形式上）

「自由與平等」的主體，因為舉個最鮮明的例子，奴隸不可能相信他在婚姻中佔據著一個形式上和一般公民平等的地位。勞動階級或通姦之類的情愛關係無法生產出那樣的意識形態主體或者形式上的平等，反而可能揭露布爾喬亞的婚姻其實掩蓋了某種特定的經濟交換關係，這個經濟交換關係不但維繫了階級宰制，也在同一階級內維繫了恩格斯所謂的性別「奴役」（雖然人們不把它當成奴役）。恩格斯這個不太可能的邏輯轉向把愛情置換到一個恰恰被宰制階級意識形態否定的空間（不過，矛盾的是，這個轉向雖然換上了新的角色，卻繼續維繫著浪漫愛的內容及故事走向而不改變其情節）。在批判的現代主義之內，這個轉向連同它可能的揭露於是顛倒了愛情的所在，也顛倒了其下的主／客二分（即誰是愛情的主體）。恩格斯這個翻轉也許可以被視為馬克思主義預設勞動階級為革命與解放主體的整體規劃中的一部份；反諷的是，契約主體或許被恩格斯和馬克思斥為資本主義意識型態主體，然而階級鬥爭的辯證過程卻仍然需要一個和它體質相似的東西來作為反抗的主體（agent of opposition）⁹。我想指出，這個主／客體的二元辯證在當下仍然繼續驅動著階級和性別批判中的（自我）培力論述（discourses of empowerment），因為這些論述（包括那些並不自稱為唯物論的女性主義流派）正是從這個唯物主義典範中發展而來的。

9. Hartsock的闡述是，馬克思認為資本主義階級意識型態就是把社會理解為按照（內在於社會契約的）「交換」邏輯來運作。（Hartsock, 1983: 115-144）

然而，除了我們在恩格斯討論愛情的論述裡發現現代主義批判意識外，也許還有其他辯證形式的蛛絲馬跡，這些不是介於主體／客體之間而可能是由別的對立型態所組成。恩格斯的論証指出婚姻契約不同於其他社會契約，由此我們可以開始認識到這些別的辯證過程甚至不要求主體非得具備自由意志不可。如同恩格斯所說，在婚姻契約裡，沒有人是真正的主體（甚至不是客體）；這種狀況需要的是一種不一樣的政治，是恩格斯無法想像但是在其文章的問題中已經提示的¹⁰。前述其他政治類型的可能性也就是接下來我想藉由陳雪故事裡婆（意義大致同femme）的辯證來處理的重點；不過，在此之前，我想先略略岔開這個主題去檢視女性主義／酷兒政治在晚近酷兒理論有關婆身份認同論述中的發展。

二、婆女性主義

婆（Femme）通常被視為是表現得像非女性主義者異性戀女性的女同志——這種對於自我風格展現的誤讀往往將一種解放慾望的語言變成具有共謀性質的沈默。（Nestle, 1992: 42）

毫無疑問的，女性主義運動已經在很重要的一些方面徹底地改變了大家（所有人）對女同性戀的看法。無論在吧裡或吧外，今日已經沒有任何女同志能夠像十年前那樣討論

10. 恩格斯「回應」這個問題的方式就是主張：當現代性向前推展時，原先這種契約和其他社會契約的差異就顯得不是那麼明顯了，但是當契約徹底進入人權論述而生產可能真正「自由平等」的主體時，這個差異才會再度明顯。恩格斯並沒有質疑婚姻真正自由的可行性，但是認為唯有資本主義消滅時才有可能(144)。不過我想指出，即使當婚姻的契約已經更全面進入人權論述，它對「自由平等」主體的提問可能還是不會完全隱沒，在某些情境下，還是明顯的有問題。

事情。你知道嗎，女性主義已經滲透到我們的血液中。誠然女同性戀在女性主義陣營中已被接受，但多半是被當作政治或知識上的概念，看來女性主義已經成了保守主義的最後據點，它拒絕被情慾化，這就是它故做正經的方式。不過我既不想放棄我的情慾，也想做女性主義者。所以我會去開創一個不一樣的運動，兩個都要兼顧。（Hollibaugh & Moraga, 1992: 251-252）

對於性契約的不同反應與批判已經顯示，特別在美國女性主義思潮發展脈絡中，「差異」是重要的歷史軌跡之一，這也是當下女性主義與酷兒理論（queer theory）混亂對話的最根本癥結。這個說法乍看之下似乎離題，但我希望它能夠揭示：某些性別思考可能已經滲透入骨——雖然它們已先經歷了一些重大改變——甚至可以遠從深具影響的第二波（女性主義）內部論戰一直澎湃到此時。另外，新近有關T婆（butch/femme）乃至「婆女性主義」的諸多理論起碼在某個程度上啟發了這些分析，不過大體來說，只有在把這些理論和從這種論域生產出來且處理類似問題的小說及理論文本放在一起閱讀時——包括陳雪筆下為女性特質和性工作之間的關連開啟新面向的阿蘇——才有可能啟發並轉化出新的意義來。

對於性契約的批判大致上可以歸類成三個截然不同的陣營；唯物論女性主義（materialist feminism）、女性中心與女同志女性主義（womanist and lesbian feminism）、以及T / 婆（butch/femme）理論；而就批判本身來考量，這三種立場在性議題上共享同一知識軌跡。如果不以「性契約」為焦點來討論這三者，這個共有的軌跡可能就不會被注意到，而唯物女性主義與女同志女性主義重組其概念時所隱含的基進面向也將被埋沒：例如在談性議題或者理論化性別

與性的時候，需要說明女性主義實踐中所有可能的差異形式和體現，也需要指出把一種差異（如性別作為一個獨立的「階級」）置於其他差異之上（如具體的經濟階級差異、種族、性慾取向）有其侷限。第一類別的唯物女性主義對婦女的勞務提出了重要解釋，它依據馬克思主義對於資本經由剩餘價值（surplus value）而累積的說法，將婚姻理解為一種由不平等階級（性別）所組成的經濟關係。在美國的脈絡裡，這一支女性主義到了八〇年代初期（甚至直到九〇年代）因Heidi Hartman、Nancy Hartsock、Gayle Rubin等人的著作而風行一時；但是我想指出的是，實際上，早在1898年Charlotte Perkins Gilman的*Woman and Economics*一書出版時，這個女性主義就已經有相當程度的規模了。唯物女性主義早期的一些重要源頭，在美國境內是來自廢奴運動，而在國際上則源自於社會主義。由於這種女性主義把焦點放在女人的生殖議題以及在家庭或其他異性戀關係中沒有獲得報酬或報酬不足的勞動上，它在批判「性」的時候也將性當成上述勞動剝削和性別壓迫中很重要的一部份，因此它自己的邏輯便可能鼓勵採取強勢的負面態度來面對性的議題（當然不見得每個唯物女性主義者都這樣，Rubin就是一個明顯的例外）。Gilman 1915年的中篇小說《她鄉》（*Herland*）很生動的呈現了唯物女性主義的烏托邦想像（該作品在1979年美國第二波女性主義運動中被重新發現，饒富深意），此一女性主義烏托邦想像也同樣傾向於消滅性別差異及其慾望本質，認為這個慾望本質壓迫了女性（而對男人也會產生不良的、具傷害性且泯滅人性的影響）。第二種女性主義理論——女同志理論——嚴格說來並不是以階級模式來理解性別壓迫¹¹，不過我認為它仍然建立在批判性契約之經濟不平

11. Monique Wittig的作品是其中的一個例外（也許這跟她的書寫出自法國脈絡有關）。她在理論化一種基進女性主義立場時對性契約做出了批判（她在〈異性

等上，並且也針對異性戀關係中結構性的、以性別為基礎的壓迫發展出自己的理解，但是它主要的焦點就是把相對於性契約及其不滿的其他健康的、支援的（supportive）的另類實踐加以理論化。在七〇年代早期草根運動接下來大約10年中，這個焦點開始成為一些重要女性主義者的特色，包括以「女同性戀連續體」（Adrienne Rich），「女性中心的性別認同」（Alice Walker），或是女同性戀情慾力量（Audre Lorde）的風貌出現。有些作家（Walker和Lorde）深刻了解父權的實際多樣運作，因此從這個基礎出發，針對種族主義發出有力批判，顯示性別歧視在不同種族女性的身上有著不同的運作，故而在規劃或實踐一個建基於「差異」的女性主義時，其重要目標就是對白種女同志女性主義及其（如Judith Roof所稱）消融差異的傾向提出批判（Roof, 1998: 27-35）。照定義來說，女同志女性主義顯然應該支持情慾，然而它將性別宰制政治化並提出批判時，卻想不出要如何脫離異性戀關係的宰制來思考性別差異，甚至有時會在性的議題上採取一種「同性戀標準規範」（homo-normative）的立場（例如不搞「花樣」或者反T婆）¹²。有關性契約的第三種批判就是晚近興起的T婆理論，它將T婆理解為一種在女同志社會和性實踐中不屬於異性戀，也不屬於二元對立性別關係，一種相對於異性戀不平等性別關係的另類選擇，並以此批判上述「同性戀標準規範」（這種規範也出現在傳統的同性戀研究中）¹³。這一支新的酷兒理

戀思維〉〔“The Straight Mind”〕裡使用了「異性戀契約」一詞）。請參見袁正玉的碩士論文“The Making of a Radical Lesbian in Monique Wittig's *The Lesbian Body*,”（Cindy Cheng-yu Yuan, 1999）。

12. 請參見Rich（1994[1986]: 23-75）與Walker（1981[1971]: 118-123）。

13. 關於同性戀研究與新近崛起的酷兒理論間激烈論戰的詳細資訊，請見Bernard, 22:1(1997): 35-54。除此之外當然還有*differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6.2-3 (Summer-Fall 1994)一本名為*More Gender Trouble: Feminism Meets Queer Theory*的專號。

論主要體現在以下幾部代表作品中：*The Persistent Desire: A Femme/Butch Reader*；由Sally M. Munt所編的*butch/femme: Inside Lesbian Gender*還有Judith Halberstam的*Female Masculinity*。它們共有的傾向就是肯定情慾並肯定（女同性戀的）性別差異。在接下來的篇幅中，我想探討這些性研究所開發出來的女性主義可能性，同時我也將謹記自由意志（freedom of decision）這個概念在女性主義理論化能動性時已經形成的複雜遺產。

為了使T婆（butch/femme）的認同與性實踐在面對受到女同志女性主義強烈影響的批評時能夠站得住腳，支持者必須解釋為什麼T婆不是異性戀性別關係的翻版。在這種常見的質疑中，儘管T外表的複雜性與創造性明顯可辨，其性別認同仍會被化約為男性陽剛特質的模擬翻版，而婆在異性戀社會（有時甚至在女同志中）則只能以異性戀非女性主義者的身分「矇混過關」，這也促使Joan Nestle提出所謂「雙重否定」（double dismissal）之說（在性別認同上，婆被看成既不夠女同志也不夠女性主義），Laura Harris和Elizabeth Crocker則描述婆的處境為「雙重邊緣化」¹⁴。許多學者皆指出，這樣的否定及邊緣化源自於一個普遍的假設：明顯陰柔的外表，顯示當事人接受了異性戀體制的女性情慾規範，也顯示她毫無女性主義立場而內化了父權定義下的性別身分認同。也有學者批判這個普遍假設太過強調改變個人外觀的作用，以為這樣的舉動就可以破壞性別社會化的一部份效應¹⁵，他們也批判這個普遍假設勾勒出一種具

14. 請參見Nestle（1992）與Harris and Crocker（1997b: 2）。

15. 針對這一點，Lisa Walker曾提到：「有一次，有個異性戀朋友曾試著想讓我相信我紅色的口紅和指甲油代表我向女性美的理想常規屈服，而她澄色的指甲油則表示她排拒那些常規……在我們討論塗紅色指甲油及女性特質外觀的過程裡，她沮喪地問我：『可是到底要怎麼看出婆和剛出道的社交名媛之間的差別？』對於這個有趣的問題，我以另一個問題來回應：『為什麼非得分出差別不可呢？』」（Walker, 1998: 125）

有規範性的女性主義身分輪廓：其性別認同不會過度女性化（當然也不會太男性化）。然而，被邊緣化的女性特質（例如在風格極其鮮明的婆或性工作者身上的女性特質標記）卻恰恰提出了情慾上的獨立精神或者對性規範的僭越。

然而正因婆的女性特質可以「矇混過關」（pass），我們也必須記得像這樣的無從辨識在社會脈絡中就是一種特權的象徵，認清了這個事實，才能看得到不同性別認同的女同志會遭遇不同程度的社會污名¹⁶。舉例來說，一個婆可以在日常生活中瞞住眾人而不被直接或間接質疑其性偏好或性別認同，但是表現出陽剛特質的女人在日常互動中就可能引來質問或議論，更可能夾雜著恐同的敵意和暴力。在〈婆的情慾自主〉（"Femme Erotic Independence"）一文裡，Jewel Gomez承認以上的差異的確存在於T／婆與異性戀社會互動的過程裡，但她也主張婆的外型雖不至於將她們擺置在戰場「前線」，卻同樣是這場「解放戰爭」中的「戰略游擊隊」。對自我認同為婆的女人來說，這場戰事的長程目標可能包括讓婆的陰柔特質與異性戀的傳統女性特質區隔開來，並且去攪擾那個將主流（異性戀）的性別認同預設為優先、其他性別認同則視為複製（而非另類選擇）的邏輯¹⁷。

Harris and Crocker從這種區分「婆」性別認同與（異性戀）女性性別認同（過去婆認同多被歸屬於後者）的立場出發，建構一個支持「婆」女性主義的論述，根據的則是Joan Nestle早年在婆與性

16. 關於這個部分，Judith Halberstam曾批判：「想要主張T標示出身體和正常性別展演之間的斷裂，因而是一種既得利益的性別，這是非常荒謬的……雖然學術界可能會讚許（T跨性別的）逾越之舉，但是逾越的經驗本身卻往往充斥著恐懼、危險和羞辱，而非英雄式的自滿。」（Halberstam, 1998: 59）

17. Judith Butler在*butch/femme: Inside Lesbian Gender*中的〈跋〉寫到：「如果婆的出現非得附屬在T的身旁不可，這不就證明了有個較早的預設在偷偷作祟，認為要是沒有反證，那麼所有看得見的陰柔特質都屬於異性戀？」（Butler, 1998: 226-230）

工作者之間重建歷史「共有領土」的一篇文章（Harris and Crocker, 1997a: 100）。婆女性主義的基礎就是那些（因為性不正確）被女性主義排除、或者其目標和需求不被女性主義關照的女人（也就是「異性戀勞動階級女性、女同志和娼妓」）所建立起來的聯盟。婆女性主義和其他邊緣女性特質的這種合作結盟不但肯定了婆的性能動性，也以「娼妓的狂想」作為典範：「女人操縱異性戀經濟體系，而且在過程中也同時控制自身作為性客體的位置。」這個婆女性主義的重要貢獻在於它拒絕融入趨向性常規的女性主義，但是婆仍可以選擇利用自身的酷兒低能見度來近用後者，也可近用這些女性主義立場所能享有的所有正當性和道德權威（例如那些運用家庭價值論述的女性主義立場）。

婆女性主義翻轉了在性契約「平等」表象之下的性別主／客二分，也壯大了那些最被客體化的女人，具體的說，就是透過娼妓和婆的自由意志與表述情慾的能力，極具顛覆性地壯大了她們這些主體。很諷刺的是，女性主義運動就像它所抵抗的父權體制一樣，有很大一部份也把性工作者客體化，否認後者在選擇職業時有能動性，更反對後者的工作權。因此，考量上述婆認同所承受的「雙重否定」，以及女性主義運動對性工作的污名化，婆女性主義的顛覆行動是值得讚揚的。以這個典範為起點向前推進，我想提出如下建議：如果我們依循陳雪的反寫實主義邏輯，而且把恩格斯提出的婚姻契約問題延伸到其他性契約，我們就可能到達另外一種女性主義立場。這種女性主義立場可能有時取代酷兒女性角色的位置——她顛覆翻轉性契約的條件時，其女性主義能動性鮮明可見，其女性主義聲音清晰可辨（「沒有用的」），有時則如同陳雪故事裡描寫的一樣，與酷兒女性角色的位置並存。此外，這種另類的女性主義位置也可以與一種可能更為複雜混亂的「言說」（speech）對話，以

補強前述具能動性的酷兒女性位置。比方說，它可以從另一個角度來處理婆慾望特定形式的陽剛時所說的「解放」話語及其形成的矛盾；Nestle就曾指出，這個矛盾可以被讀成是女性主義在思考性別時，為了要創造一個居於反對政治立場的女性主義主體，因而只承認有男女兩性，也因而變成和父權沈默共謀否定婆的慾望。

三、不被看見的婆辯證性（Invisible po dialectics）

當我第一眼看見阿蘇的時候，就確定，她和我是同一類的。
我們都是遺失了翅膀的天使，眼睛仰望著只有飛翔才能到達的高度，走在炙熱堅硬的土地上，卻失去了人類該有的方向。（《惡女書》，20）

在一個「大聲出櫃」（speaking out）已經取得政治正統地位甚至道德感情力量的脈絡之內，婆慾望T時的解放式酷兒身體言說（liberated queer speech of embodiment）卻仍然繼續被誤讀，這帶出了一個重要的問題。照Joan Nestle所說：女性主義者甚至女同志們怎麼可以把那個充滿顛覆性的體現和慾望（而且慾望的對象是陽剛的女人而非男性的「男子氣概」）解讀成跟父權共謀呢？本文的目的不在回答這個問題，但是我想指出Nestle的觀點：在相當程度上，對一向以「用言說對抗沈默」（speaking out against silence）為特色的美國同性戀解放運動而言，婆的隱晦不可見確實形成了某種程度的壓力；換言之，它揭露了那些因言說或行動出櫃而被賦予合法位置的主體賴以存在的條件為何，它也揭露了那些允許上述出櫃行為和言說坦然呈現的政治論述之侷限何在。本文的重心則讓我們轉而看到：婆在一個建基於「以言說對抗沈默」的政治論述中固然不可

見，然而婆在「含蓄」及與之對抗的論述（我認為陳雪的小說有助於建構這樣的論述）中仍然是看不見的。我所謂的含蓄並不全然等同於Cherrie Moraga、Amber Hollibaugh、Audre Lorde等人在美國脈絡裡所提到的性沈默（sexual silences）。在〈含蓄美學的酷兒政略〉中，劉人鵬與丁乃非將含蓄看成是一種性意識的強勢論述，藉由漠視來否認任何難以接受的情慾認同、行為的蛛絲馬跡¹⁸。換言之，她們認為含蓄這種政略並不是像恐同論述一樣把異質情慾歸入性異常，讓它被定位成不正常，而是以一種明顯的委婉「容忍」，企圖把異質情慾消失滅跡。這種情慾於是變成影子一般（丁與劉用「罔兩」來指涉酷兒的非主體性）或者鬼魅一樣，居於一個無法進入「現實」的夢境世界。美國運動脈絡下所定義的大聲出櫃政略在對抗含蓄時恐怕無法產生同樣的情感效應：例如含蓄的「沈默」會聽不見大聲出櫃的道德主體位置，也聽不見大聲出櫃有何意義；含蓄只會將大聲出櫃斥為無稽，把它們的（非）主體進一步轉化為非物質或影子。

陳雪的現實／夢境辯證可以說是處理婆面對性規訓論述時的複雜不可見，這個性規訓論述正試圖將「所有」非異性戀認同、非一夫一妻、和短暫性關係都變不見。在小說裡，「夢境」指的是敘事者和阿蘇的關係、阿蘇本身、以及她們同居的地方——也就是阿蘇那用情色粧點但在草草夢醒後無處可尋的都會公寓。在阿蘇和草草之間發生的故事多半以酒吧和這棟公寓為場景，這些情節都有相當詳盡的鋪陳，而且有露骨的性愛內容，小說敘事也多次強調草草對這段關係的記憶既清晰又感官，敘事者甚至一度宣稱在阿蘇消失

18. 我對於陳雪小說的解讀的原始構想來自於對〈含蓄美學與酷兒政略〉（丁乃非、劉人鵬，3-4[1998]: 109-115）這篇論文的回應，當時這篇論文首度在1998年10月中央大學性／別研究室所舉行的超薄型學術研討會中發表。

之後，其「腥羶的體味」(49)還留存在草草身上。另一方面，草草的母親則屬於真實的國度，草草對母親的記憶只是努力接受母親在丈夫猝死於車禍後開始賣淫為生的事實，這個部分的敘事裡有一個很重要的、特殊描述的空間，那就是草草三坪大的地下室小套房公寓。公寓位在草草就讀的高中（台灣排名第一的女子中學）附近，小說對於這間公寓的描述就如同墳墓一般，象徵草草的現實——母親的職業、居家／工作環境、以及草草學生時期租賃的公寓——都是「地下」的。在敘事上比較接近地面現實的會是敘事者父親去世前的家庭生活，或者她的學校生活，但小說幾乎沒有提供任何有關草草過去生活的描述或指涉。另外，這個「真實」部份的故事，就像和它交織的阿蘇「夢境」一樣，都是以時空交錯穿插、支離破碎的方式敘述；但草草在家裡及和母親相處的經歷——不同於草草對阿蘇的記憶——總是很難想得起來，或者有時候甚至根本想不起來。

小說對於夢境的描述採取了非線性而且反覆重複的時間結構，但是與其融合的卻是非常具體的細節和情色的肉體感官性，這使得小說讀起來十分的鮮活和引人。夢境／現實的辯證關係，它們的相互穿透與建構（展現為鬼魅生活夢境中露骨寫實的情色描述）就是我所謂的反寫實主義（anti-realism）。這個詞彙使得我們得以認識其功能：透過生動而情色鋪陳夢境的觸覺感官現實，但同時卻拒絕粗糙地將這種夢境簡化為某種容易被辨識的真實，反寫實主義因此挑戰了含蓄的規訓策略。阿蘇這個角色，連同和她在一起時的草草，變成了另一種（非）主體，有別於她在和男性角色關係裡翻轉性契約時所表現出來的主體性。夢境／現實的辯證關係邏輯和主體／客體翻轉關係邏輯的不同在於：如果夢境／現實的辯證能夠使（〔非〕主體）壯大，那是因為它的「解放式」慾望並不去翻轉性契約的條件，而是將我們帶領到另一個層面，一個隱藏在形式平等

的單向度邏輯之後，甚至超越其單向度範疇的全新向度。這個新向度或許可以部份歸因於性契約本身無能要求參與者悉數成為主體，但是這種無能稍後卻可能導引出其他不在契約邏輯範疇之內的可能認同與慾望形式，這些慾望超越合約條件，也因此無法被合約的形式平等邏輯所掌握。

也許這樣也部分解釋了為什麼這篇關於詭異慾望及其解放的小說會採用其標題所揭示的奇異追尋為形式。這個奇異追尋在小說敘事鋪展的過程中持續累積層次，包含找尋一個目標（「我究竟在渴望什麼？」(35-36)），找尋一個敘事結構（一個「結尾」和一個把片段拼湊起來的方法(33)），找尋一個角色，以及找尋記憶本身。對這個追尋的指涉構成了故事的框架，給予它起始的動力——雖然敘事是從故事中間開始——以及它令人十分困惑的結局。時間上，這個多層次的、對天使遺失翅膀的追尋，不但驅使著故事中角色往非人（non-human）方向移動，也給予小說敘事另一個行進的方向。總括看來，非順時性的記憶片段也許在垂直面上是沿著兩個方向移動：向著天空中的翅膀，也向著母親在地上的墳，兩者在小說結尾合而為一。這是個縱向的、覆蓋在某些寫實主義獨立片段之上的進展和時間結構。在故事尾聲的最後一刻，當敘事者來到母親的墳前，承認她內心對母親的深厚感情（小說強烈的暗示這種感情是由性所驅動）時，阿蘇如鬼魅般的笑聲自天際響起。在這個場景的描述中，內容與結構匯集，水平和垂直、人類與鬼魅的時間框架與方向層層相疊：當阿蘇的笑聲被聽見，翅膀被「發現」只是遠遠逐漸成形、左右搖擺的雲朵時，母親墳上的土壤終於令草草感到堅實可靠。這裡暗示，當草草開始願意承認自己對母親的愛時，她尋回的不僅是失落的翅膀，還有原先失落的生命方向（而不是用翅膀來取代生命方向）。

我想要指出，小說除了提供這個解答之外，結局也顯示那個一直隱形的敘事者說話的對象是其他非契約的、同樣不被看見的無形規訓力量。草草最後的和解不僅恢復了她對過去的踏實感，也讓她雙腳踏地，暗示她已尋回未來人生的方向；即使在這否認有其他向度存在（如她與阿蘇的夢境）的「真實」世界裡，她也有能力走出自己的路。然而文本造就這個結局的方式是讓草草同時擁抱她對母親的純粹親情與越軌愛戀¹⁹；一種既越軌卻也同時具有「孝心」的愛情，成為草草慾望賴以成形的標誌，這是一種可以用陰柔特質瞞天過海且在人世間沿水平方向運動的慾望，但它同時又無形的沿著非人的軸向移動，朝向地下的生存型態，也朝向「只有飛翔才能到達的」高度(20)。這水平和垂直的重合，這夢境 / 現實的辯證，對無聲無影無息運作的含蓄提出了多向度的回應，同時從好幾個角度來「反制」（counter）它，揭示夢境和真實、鬼與人之間不對等的位置，並且將夢境及夢境裡那些非主體的難以捉摸行蹤方位帶進小說敘事的言說之中。作為慾望獲得解放的主體，草草在此同時卻不是——或至少不只是——為求自我壯大而翻轉性契約內容架構的女性主義權利主體；相反的，這個角色指出另一個女性主義位置，它從上述不被看見的辯證架構中「發聲」，以奧援（非）主體的慾求，而主體的這些實踐無法在當下脈絡中進入現代的權利場域，她們的聲音只能在鬼魅笑聲、散落的手稿、以及淫聲豔語中出現。這些詭誕的聲音如果真能被女性主義者聽見，或許會促使後者重新理解，當（性）規訓機制溢出現代契約邏輯的範疇時，什麼才能構成（女性主義）政治的主體。

19. 我的詮釋受益於Fran Martin的論文，她檢視了在這篇小說母女關係敘事中潛藏的兩股思想：拉岡式精神分析（Lacanian psychoanalysis）與儒家 / 孝道論述。這篇論文發表於1997年台北舉行的超薄型學術研討會，正式版本"Chen Xue's Queer Tactics"（Fran Martin, 7:1(1999): 71-94）。

【誌謝】

這篇論文的中心關切和其中許多想法發展都是在和Chandan Reddy, Helen Jun, 丁乃非、劉人鵬、陳光興的對話中成形的。我也感謝1998年選修我在中央大學開設的「馴化理論」課程的研究生們，特別是Chelean Lai，她對這篇小說提出的口頭報告令人印象深刻，顯示了「子宮」和「墳墓」都是孕育慾望的另類家庭空間，也都存在於一般現實之外。最後還要感謝葉德宣把這篇論文翻譯成中文，並提供意見，供我在超薄會議發表。也謝謝陳采瑛、徐國文、沈慧婷翻譯眼下這個新的版本。最後謝謝何春蕤在出版前夕對其中好幾段艱澀文字的清晰闡述。

引用書目

- 陳雪，《惡女書》，台北：皇冠，1995，頁19-52。
- 劉亮雅，1997，〈九〇年代台灣的女同性戀小說：以邱妙津、陳雪、洪凌為例〉，《中外文學》，26卷2期，頁115-129。
- 劉人鵬、丁乃非，1998，〈問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》第3-4期：酷兒理論與政治專號，頁109-155。
- Waiter，1998[1996]，〈史前書：活化石〉，（自刊詩集），台北：自費出版。
- Bernard, Ian (1997), "Gloria Anzaldua's Queer *Mestisaje*," in *MELUS* 22:1 (Spring), pp. 35-54.
- Butler, Judith (1998), "Afterwords," *butch/femme: Inside Lesbian Gender*, Sally Munt (ed.), London and Washington: Cassell, pp. 225-230.
- Chao, Antonia (1996), "Embodying the Invisible: Body Politics in Constructing Contemporary Taiwanese Lesbian Identities," Ph.D. Diss., Department of Anthropology, Cornell University.
- Engels, Friedrich (1972[1884]), *The Origin of the Family, Private Property and the State*, Eleonar Burke Leacock (ed.) (1972), New York: International Publishers, pp. 143.
- Gomez, Jewel (1998), "Femme Erotic Independence," *butch/Femme: Inside Lesbian Gender*, Sally Munt (ed.), London and Washington: Cassell, pp. 101-108.
- Halberstam, Judith (1998), "Between Butches," *butch/femme: Inside Lesbian Gender*, Sally Munt (ed.), London and Washington: Cassell, pp. 57-65.
- Harris, Laura and Crocker, Elizabeth (1997a), "Bad Girls: Sex, Class and Feminist Agency," *Femme: Feminists, Lesbians and Bad Girls*, Harris and Crocker (eds.), New York: Routledge, pp. 93-103.

- (1997b), "An Introduction to Sustaining Femme Gender," in *Femme: Feminists, Lesbians and Bad Girls*, New York: Routledge, pp. 1-13.
- Hartsock, Nancy (1983), *Money Sex and Power: Towards a Feminist Historical Materialism*, New York and London: Longman, pp.115-144.
- Hollibaugh, Amber and Moraga, Cherrie (1992), "What we're rolling around in bed with: Sexual silences in feminism; A conversation toward ending them," in *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, Joan Nestle (ed.), Boston: Alyson Publications, pp. 243-253.
- Latour, Bruno (1993 [1991]), *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter (trans.), Cambridge: Harvard University Press.
- Martin, Fran (1999), "Chen Xue's Queer Tactics", in *positions: East Asia Cultures Critique* 7: 1, Duke University Press, pp.71-94.
- Nestle, Joan (1992), "The Femme Question," in *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, Joan Nestle (ed.), Boston: Alyson Publications, pp. 138-146.
- Rich, Adrienne (1994 [1986]), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," in *Blood, Bread and Poetry: selected prose 1979 -1985*, New York: Norton, pp.23-75.
- Roof, Judith (1998), "1970s Lesbian Feminism Meets 1990s Butch-Femme," *Butch/femme: Inside Lesbian Gender*, Sally Munt (ed.), London and Washington: Cassell, pp. 27-35.
- Rossi, Alice S. (1988[1973]), *The Feminist Papers*, Boston: Northeastern University Press.
- Schor, Naomi and Elizabeth Weed, (eds.) (1994), *More Gender Trouble: Feminism Meets Queer Theory (special issue). differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6.2-3 (Summer-Fall, 1994).
- Walker, Alice (1981 [1971]), "A Letter of the Times, or Should This Sado-Masochism Be Saved?" *You Can't Keep a Good Woman Down*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, pp. 118-123.
- Walker, Lisa (1998), "Embodying Desire: Piercing and the Fashioning of 'Neo-butch/femme' Identities," *Butch/femme: Inside Lesbian Gender*, Sally Munt (ed.), London and Washington: Cassell, pp. 123-132.
- Wittig, Monique (1992), "The Straight Mind," *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, pp. 21-32.
- Yuan, Cindy Cheng-yu (1999), "The Making of a Radical Lesbian in Monique Wittig's *The Lesbian Body*," M.A. thesis, English Department, National Central University English Department.

鱷魚皮、拉子餡、半人半馬邱妙津

丁乃非、劉人鵬

前言

本文是一個三部曲計劃的第二部，嘗試閱讀當代台灣女同性戀主體的文化再現，以一種倫理上敏感回應的方式，試圖使得再現成為可能。

第一部〈含蓄美學與酷兒政略〉（本書3-43頁）中，我們勾勒出了一種恐同，以具有文化價值的美學—倫理之名佈署運作，亦即：寬容的含蓄。這種寬容的含蓄現今不僅在新而民主進步的家庭—社會連續體中，仍然以一種隱而不顯或者修辭美學的形式生發活力，並且新的知識規訓形構，如性別研究與同志研究，也可能蘊含了複製了這種恐同社會佈署之再生產，因為這些研究預設了一種文化本質性的「中國」傳統，一種本質上不恐同的主體與情境。

在此續篇中，我們將重新閱讀台灣最具影響力的酷兒女同性戀小說家之一——邱妙津。我們主要閱讀她前二部作品《鬼的狂歡》與《鱷魚手記》，勾繪這二部作品如何以一種裂解或是化石化的方式，再現了一種準T主體。我們將分析：這種破碎的、陰影似的，並且漸漸溶解中的（多重）T主體，如何與一種漸漸浮出地表的

「女人認同女人」的女同志主體們，並不相容相稱。把邱妙津多重分裂破碎的複數主體，放在歷史與運動脈絡中，脈絡化地重讀，我們將發現：在T的認同形構、T婆關係，與「女人認同女人」的女同志運動—學院主體們之間，刻劃著歷史性的多重緊張關係。



你在愛著我，這樣的義理，過去我不曾真的明白過。相反地，這正是死病的核心。我不相信有任何人會愛真正的我，包括你在內。（《鱷魚手記》，149）

自從青春期，我開始懂得愛別人以來，我就不明白我之所以是這樣到底有甚麼道理？對於我身外另一個人類的渴望這件事，像一把鑰匙，逐步地把隱藏在我身內獨特的祕密開啟出來，像原本就雕刻在那裡的圖案從模糊中走出來，清楚得令我難以忍受，那是屬於我自己的生存情境和苦難。你知道的，我總是愛上女人，這就是我裡面的圖案。〔……〕我曾說你太快樂了，那使我很寂寞，其實是我自己被苦的石灰岩層層包圍，你碰觸不到我，你只能靠愛情中的直覺，像盲人點字般摸到一塊輪廓，而痛苦時時轉向我裂解，那樣的石灰岩內部，你幾乎是完全無知的。所以自從你加入石灰岩，像硫酸一樣加速我痛苦的裂解，直到裂解的產物淹沒我，叫我叛逃的那個點為止，你並不了解我發生甚麼變化，也不了解你的命運正被我捲向何方。（150）

以上引文來自邱妙津《鱷魚手記》第五手記，一封給水伶的長

信裏，幾個片斷。水伶是敘事者拉子分開了十八個月的女朋友，倆人相戀於大一。這封信是對倆人關係的一曲告白悲歌，同時隱隱約約吐露著報復性的控訴¹。拉子說，當她因水伶的呼喚而回頭，當拉子想要重新投奔水伶，水伶已經有了別的「女人」，拉子說，「你所挑選的新情人令我難堪，更接近羞辱感。」(156)

在告白悲歌裏，拉子娓娓道出了對於「身體－自我」以及對於水伶的感覺。水伶的愛所觸及的，是身體上的，同時也是情緒上的，硫酸般的愛與碰觸。而拉子對於這情愛所及的「身體－自我」之想像是：殮葬——「我獨自睡在石棺中」(136)、並且幽閉於石灰岩——「像剛進監獄的囚犯」(137)。這個「身體－自我」老早已經是一個既獨特、又模糊的輪廓——它是雕刻在石灰岩內部的圖案。水伶的愛摸到了這既獨特又模糊的輪廓，卻不明白這是什麼，水伶已然加入石灰岩，參與造化，而不自知。

如果拉子對於身外另一個人類的渴望（這個人，不一定特指水伶），可以像一把鑰匙，把隱藏於身內、雕刻於石灰岩內部的圖案開啟出來，那麼，水伶的愛就彷彿如硫酸般發生了作用，加速了石灰岩初次的裂解，要讓那原本雕刻在裏面的圖案走出來。

這化石般的「身體－自我」活著，然而活得辛苦。它諸般的苦難在裂解的過程中擴散，尤其在與水伶的親密關係裏加速加劇。水伶也已經是石灰岩的一部份，雕刻在裏面的圖案的一部份。這又加速了石灰岩痛苦的裂解與變化。

1. 「報復性的控訴」是對於這封信語調的描述。然而《鱷魚手記》可以讀成是因著鱷魚「圓形逼供室」的逼供所產生的敘事舞台（「逼供室」之說，詳下文第二節）。從這個角度重新檢驗，「報復性的控訴」這個描述性語彙沒有考慮到的是：鱷魚告白的結構與制度的性質。必須留意的是，有時「報復」一詞太輕易用來譴責某種T的拒絕遺忘。我們認為，在《鱷魚手記》中強烈表現出來的是：這種拒絕遺忘如何被編織到先前看不到的「逼供室」以及一種生存的悲歌裏。

在這篇論文裏，我們要閱讀的是這化石般「身體－自我」的形構與裂解。閱讀慙²的無法被閱讀，閱讀慙既獨特又模糊不清的性別印記。我們盼望小心翼翼地剝開層層的話語與皮膚。那層層交疊著的不同聲音，與層層分疏粘連的皮層，已然交織成為複數「身體－自我」的一部份。這是拉子，以及絕頂可愛、詼諧滑稽又孤單、謎樣的鱷魚。我們認為，鱷魚正是拉子那化石化的石灰岩雕刻的「內部」，拉子以另類的方式藏匿、解嘲，那兒住著慙「隱藏在身內獨特的秘密」。

首先，我們將在臨界點的形構上，追索一種可能的鱷魚史前軌跡。在邱妙津早期一本現代短篇小說集《鬼的狂歡》裏，鱷魚的另類預表是一個「男性」敘事者，慙的男性氣質，怪異地在於乾癟歪了一邊的嘴，以及潰爛起水泡的香港腳（〈臨界點〉）。又或者，是一個具有某一種性別，而又反性別的「女性」敘事者－作家，她愛上了一個年輕的阻街女郎，她的長髮不久就被情人剪掉，最後，斷落的髮彷彿還有自我意志（〈柏拉圖之髮〉）。

之後，我們會回到《鱷魚手記》。分析這部手記形式的小說，如何在二個層次上佈署了一種弱勢的反霸權含蓄美學——一是敘事形式上的分裂（寫實 vs. 虛構），另一則是敘事主體不斷的裂解（拉子 vs. 鱷魚，而拉子並不就是鱷魚）。我們認為，台北八〇年代末、九〇年代初開展中的女同志－女性主義運動，召喚著「女人認同女人」的女同志女性主義，造成了一種文本與性的含蓄政治效應，在這個脈絡下，某種弱勢含蓄美學，一種宛如T論述的模型，一種可能是T形構的故事，一種T的化石化與（不）完整，在普同化的「拉子」或「女同志」認同下，變得幾乎難以尋索蹤跡。

在《鱷魚手記》的諸般評論文字中，有一種意見，曖昧地指出

2. 第三人稱的尊稱。我們暫時用這個字表達性別的既非「他」又非「她」。

了邱妙津這部（對於剛浮出地表的拉子社群或讀者來說）影響廣泛而相當成功的代表性著作裏，一種退步性的「沙豬」、「自恨」T女同性戀。我們則認為，需要回到上文所引的那一段「準T」或「T原型」的影子(150)，才能夠以另類的方式，讀成一種未曾被命名為T的含蓄符碼。這個「準T」或「T原型」的複數身體蹤跡，由於文本與敘事主體的限制，被輕忽了，或者被肢解了；也正由於要嵌在合宜的文本與敘事主體裏，於是不得不落魄地出之以一種不含蓄、甚至是反含蓄的裂解方式。簡單說，我們認為：一種慢動作的重讀是必須的，這樣可以在邱妙津較早的作品中（此處意指：不包括他最後的《蒙馬特遺書》³），追索不同的「準T」或「T原型」複數主體之間，諸般的張力與分疏。如果我們將這些早期作品的出版時際——北台灣漸漸浮出歷史地表的「拉子」或女同志女性主義運動考慮進來，我們相信，一種正在普同化又被單一化的複數女同性戀自我與關係之再現，在建構中，也在溶解中，而邱妙津機伶又暴烈地說出了內在於這種種再現的破碎斷裂。也許，這也並非偶然，只有在將近十年之後，這些破碎斷裂也才能夠開始被如此重新辨識（詳下文，特別是第二節所引傑西、葛霸的文字）。

1. 歪嘴，香港腳與長髮

劉亮雅在她討論邱妙津女同性戀小說的一篇相當重要的論文裏，讀出了一種折磨人的T的書寫位置（劉亮雅，1997: 8-30）。劉將邱妙津的作品閱讀為T文本，她認為，特別在《鱷魚手記》的鱷魚寓言部份，絲毫不妥協地對異性戀霸權與恐同作了批判(19)；同

3. 我們認為，《蒙馬特遺書》的閱讀，可能還需要另一隻眼睛或眼鏡，而這是我們目前尚無能力處理的。

時，她將這些T敘事者與婆的關係，類比於《簡愛》中羅契斯特先生與簡愛的關係。這些T（〈臨界點〉與《鱷魚手記》）雖然不是故意的，卻是「複製了異性戀沙豬的操控慾和虐待狂，而婆則純真善良」（13）。

劉亮雅注意到了邱妙津作品中所再現的複數T主體，以及複數的T婆關係中，各式各樣範圍廣泛而駁雜的「類型學」（16），然而卻沒有追根究柢。或許，部分原因在於：她論文中各種類型的T與各種T婆關係，都被擺在一個更大的「女人認同女人」式的女同志範疇裏了。

我們則試圖一方面接著劉亮雅的閱讀，把邱妙津的作品讀成是一種早期「挑釁」的書寫，（也就是白瑞梅分析陳雪小說所謂的「反含蓄」），是準T的複數主體與複數的T婆關係的複數再現。然而我們同時也回頭追索並且重讀一些特定的段落，以期不要那麼去分析「女同性戀的心理狀態」（劉亮雅，1997: 25）。我們想要聚焦的是：邱妙津以拉子的形構所說的那「屬於我自己的生存情境和苦難。」（《鱷魚手記》，150）這種「生存情境」，如何以這樣的一種方式再現，而讓人看見。再現一種更「男性化」的鱷魚（這個「男性化」，正是鱷魚與更為「女人」或／與「女性化」認同的拉子不同之處），無論在政治上或是在生態上，其存活竟是不可能。因此，我們的閱讀是：不預設拉子或女同性戀主體為女人或女性，使得T—女同志連續體可以被問題化；並且在「一個」身體（作為敘事主體與文本）的兩個面向上，在其破碎決裂處，探索其間的連結與不連。當化石遇見硫酸，而石灰岩不得不裂解並變化。

曾經有一個時刻，T的再現其實並不那麼自然而然就是女同志。我們這個說法，不斷要面臨的質疑是：為什麼要處理這種區別？在「女人認同女人」或／與女性主義的意義上，這種說法甚至

是個禁忌。然而，質疑與禁忌正見證了重新追索這些斷裂的困難。正如趙彥寧研究八〇年代晚期T吧裏的束胸文化所顯示的，以及她的論文在九〇年代晚期剛被接受時（趙彥寧，2001: 69-70），那種階序觀念裏階層較低的T吧文化，與大學校園裏的女同志女性主義文化的鴻溝，至今尚未被提出來研究⁴。

邱妙津的文本初發表的時刻，可以說是在這個鴻溝與校園女同志女性主義興起的交接點上。因此，它可以被讀成是一種特定的T形構，迫切尋求社會與社群接納，一方面在社會「人類」的範疇裏，另一方面在一種興起中的、以校園為中心的拉子—女同性戀社群中，將它主題化。

且讓我們回到邱妙津早期的兩個短篇故事，首先是〈臨界點〉，一個「男性」敘事者，他有著燃燒著的慾火，然而無法忍受被愛或是被碰觸。

我是不需要常常藉自瀆發洩的那種男孩子，即使是在遇見她以後，想著女孩的身體等於自己掌自己嘴巴。但到了最末的階段，鎖在一格格櫃子裡的欲望如山洪爆發地湧向我——喘息著嗅吻棉被、全身因劇烈地摩娑而發高熱、把手掐進棉被裡用力扭纏著身子……。 (4)

只有我的歪嘴才是我，二十多年了，每個日子都是為了告

-
4. 請特別參考趙彥寧博士論文（Antonia Chao, 1996）第二章 "Before the T-Bar: Female Homosexuals in the Sixties and Seventies"，那是美軍駐台的時空，反威權影響下的次文化裏，湯包（Tomboys）浮出地表的一個歷史記錄。趙彥寧說到 (30)，T男孩的建構，如何包含了一整套的「去女性化」，然而卻不能把他們讀成是「更像男人」，應該是「更像T」。這裏的「更像T」（宛若T）完全傳達了 Judith Halberstam所說的，另類而弱勢的男性化，兼具創造性的建構以及自我認定為T的面向。

訴我這件事，歪嘴在等我長大跟它結合為一體，我是屬於它的——它很有耐心地解釋證明，要贏取我忠貞的愛情。……而我可憐的腳像是代替我受處罰。從她再次出現那陣子開始染上，搓揉它能得到很大的快感，小小的煩惱常能於愈搓愈快、愈搓愈燙中得到解放，但它卻因我習慣性的搓揉而走上潰爛之途。隨著我對它逐漸加深的憐惜，居然生出一覺醒：「它也是我的一部份」，而我甚至為這因我而壯烈發紅的潰爛覺得美，就像發現自己硬瘡的蔓草庭院也能長出玫瑰般——我發現我居然能愛我自己，雖然只有一小片。(4-5)

也許因為這個故事的臨界點就在於這個歪嘴、香港腳，燃著奔騰慾火的「男性」敘事者，與一個愛他而無視於他歪嘴的女孩作愛(7-8)，也就難怪會被讀成是一個「衣櫃中」的文本（劉亮雅，1997: 25）。然而，「衣櫃中」隱藏的究竟是什麼秘密？

敘事者的歪嘴是他明顯可見的特徵，其實這也是他被大多數「一般」女孩拒絕的原因，她們隱住她們高傲的同情心，試圖尋找他的「內在美」(8)。他根本瞧不起她們對他的高傲同情心，然而有個女孩不一樣。從一開始，他就注意到她根本沒看到他的歪嘴。在此，敘事者寫道：「我真的害怕起來了，她是否將會向我索取那認真眼神裏所看到的我，然而那不是我，我什麼也沒有，什麼也不能給她，這對我是致命的侮辱。」(9)

另一方面，他的腳病蔓延，燃燒不停的慾火與潰爛的傷口所引起的強迫性摩擦與擦抹，卻也與他和女孩的關係平行發展著。最後，他們終於裸裎相見，在他床上翻滾起來。她吸吮他的歪嘴那一刻，他衝到廚房抓起菜刀又衝到浴室把門反鎖，用刀剝自己的腳趾，劈裂了石牆，他說「我不能愛你——」(15)。

他的歪嘴使他無法被愛，而他也看透了人們高雅地拒他於千里之外。然而這唯一無視於他歪嘴的女孩（或者說，與其他人都不不同，歪嘴之於她，微不足道），他卻不能愛，因為她以為他有一個「我」，而不是表面可見的「歪嘴」。這個「我」其實是一個內在的秘密，鑲嵌在一個比較看不見的地方，也許是一個身體中比較低下的位置，不在臉上，而在腳下，隱藏起來。唯在慾望的時刻，以及認知到「我」的時刻，腳病發作。他潰爛的香港腳與痛苦灼熱的感官，隱喻著他自慰的扭纏與性幻想。

「男—女」性慾與「男性化」對這個敘事者的位置來說，都不是那麼自然而然的事。故事的一開頭，敘事者就開門見山地說，他是如何「就像正常人一樣」(3)，他拒絕想起他的嘴，他的腳，以及那個帶著「那張嘴」與「那隻腳」的「特殊的自己」。「知道有一些特殊的感覺被存在我的記憶庫裏，但我很堅持『那是別人的，不可以亂用』。而很慷慨地跟那個『別人』比鄰而居、共用一個身體。」(3) 然而當腳的病情開始惡化，他決心「要展開『浮士德與魔鬼』的遊戲，假裝陷入盲目激情地追求她中」，他「徵調」屬於他「管轄」但卻一直「賦閒備用」的「男性本色」，「像是從儲藏室的角落取出一盒零件，七手八腳裝配出一個人型的男孩，再用遙控器指揮他去完成任務。」(6)

歪嘴與香港腳有個工具箱，裏面裝著零件，可以拼裝出一個機器人（人型的男孩），平常把它藏在儲藏室的某個角落裏，但最後當歪嘴的偽裝沒被發現，而腳又潰爛的時候，就把他叫出來分解「自我」。從這個脈絡看，最後的剝掉腳趾，不是自恨，不是一個適應不良者的自毀行動，反而像是敘事者的機器人對主人的報復。我們也許可以讀成是：罔兩的一種自我斬斷關係，脫離了那用遙控器指揮他的「正常」自我—身體。而這種歪嘴與香港腳從指揮中心

斬砍之所以可能，其動力先是來自強迫性的自慰式摩擦搔抓，最後則是由於女孩深深吸吮住他的嘴。

這樣的酷讀之下，〈臨界點〉就變成一種糾結纏扭地重新說一個故事：青蛙王子那彷如工具箱裏的罔兩男性，因著公主並不同情他的歪嘴，而是緊緊黏著於他的歪嘴，而宣告「獨立」的行動。在這樣的閱讀下，最後一幕就比較不是自殘或自毀。因為自殘或自毀的說法預設了一個整全的自我與認同，而這種預設根本與這個明顯而且幾乎是古典式分裂的「我」（敘事者）扞格不入。最後一幕毋寧是一種弔詭的、自我背叛地切斷一種無法信賴的神經組織及其相連路徑。敘事者的「男性」彷若一種不同的部位——正常日常生活中的「我」，以及與「我」共處，等待著「我」長大，可以與「我」結合為一體，可以宣稱那也是「我」的一部分的歪嘴與香港腳，彼此之間的連結無法信賴，於是狠命剝它。

《鬼的狂歡》最後一個故事〈柏拉圖之髮〉，敘事者是一個女性業餘愛情小說作家，出版社老闆要她買個人來模擬男女戀愛，寫個實驗愛情。她與一個阻街女郎簽了約⁵。出版社老闆說，「你寫了十幾本愛情小說，到底知不知道都市深夜的欲望世界如何進行愛情交易？」(130)於是她開著老闆的凱迪拉克，釣到一個二十來歲的紫背心阻街女郎，目的在於買一次半年的「模擬愛情的男人經驗。」(132)

塗滿整張臉胭脂蔻丹的女人，從整條街游動的女人流中浮出，標在M街的某幾個定點上，像是這條街的活化石。

我用墨鏡底下的眼巡覽過這一系列化石，紫背心刺眼地躍

5. 《鬼的狂歡》除了〈柏拉圖之髮〉，所有的故事都是用「男性」敘事者的觀點。這些「男性」敘事者含括的範圍值得注意；我們在此僅簡單指出，邱妙津對於非霸權的男性位置（不論是扭曲的外貌，階級或是性方面的），都值得我們進一步分析。

入，她似乎不安於標定在一特定上，我的車跟著她穿梭過一條街。(131)

從街上游動的女人流中浮出的，格外艷妝的活化石般的女人，也許就是一些「婆」女⁶。至少，她們躍入這個搜尋者—T—敘事者的眼中。其中一個格外耀眼的，就叫「紫背心」的婆，被她挑中了來進行交易。這些比一般女人更「女性化」的女人的「化石」性，故事中正好用來與敘事者本身的絕少意識／不在意「性別」或「女性」相對照。

接下來的敘事情節發生於她們模擬愛情、不包含性關係的合約中，一個關鍵的時刻。

這個年輕的阻街女郎要敘事者叫她寒寒。當晚她就開始與敘事者同居。敘事者的房間在一棟五層樓的屋頂，典型的那種頂樓加蓋的自用或出租的非法建築——這恰恰就是《鱷魚手記》故事發生的地點之一（《鱷魚手記》，89）。她們沒有作愛，然而就在敘事者看著寒寒整裝預備晚上出去招攬客人時，瀰漫著驚悸、激動的張力。

敘事者每天深夜兩點去接她，兩點以後是她們相處的時間。她們開著車夜遊、聊天、喝咖啡、做菜等等，在一些例行公事裏，她們逐漸進入親密關係裏。一夜，敘事者目睹了被嫖客灌醉的寒寒受辱，她救出寒寒，帶她回家，她幫她脫下衣服，為她洗澡。就在這一刻，

當我和她在窄小的浴室裡裸裡相對時，我的心跳竟快得使

6. 趙彥寧：「婆的身體含有一種誇張的社會規範下（異性戀）女性氣質，一種特別的撒嬌方式，以及『超級』女性。」(30)另參〈婆—女性主義、性工作與能動性的問題〉（白瑞梅，1999）一文對於婆—女性、婆女性主義，以及妓女的巧妙連結。〈柏拉圖之髮〉不同於陳雪的〈尋找天使遺失的翅膀〉（《惡女書》，1995），是從一個T看婆—妓女的敘事角度。

我滿臉通紅，我也慢慢地感覺到我的陰部有酸澀緊縮之感。罪惡感使我想丟下她逃出去，我慌慌憎惡起她，憎恨她的肉體太美麗，憎恨她對我曾做的性挑逗，於是胡亂地為自己和她用水沖洗了幾下，連香皂都沒用，就算洗完了。(139)

就在這一刻，敘事者突然明白，「這個女孩的身體和感情對我產生意義。」(139)而且感到了一種前所未有的「黏膩的喜悅」。這個三十六歲歷經各類愛情事件的敘事者，此刻承認那是「從未經驗過的均勻和平衡」(139)。敘事者開始為寒寒哭泣，她還醉著，受了傷害彷彿就要死去。後來，敘事者才體會到，她的眼淚是為自己流的，而不是寒寒。

意識到「女性」這個東西，我才真真正正明白使我狼狽哭泣的原因，只因為我也是「女性」啊！

絕少意識到自己的性別，即使在她提到「作愛」、邀我一起洗澡時，我都是從「人不可能沒有愛而性」的角度產生驚悸。甚至當她把我剪成短髮，要我穿西裝灑古龍水時，我也都抱著「徹底經驗男性」的敬業心態，而沒敏感到性別的問題。……

我一向不在意性別的差異，更少注意自己的男性或女性化，我和別人在我眼裡一律都是「人」一個種類。至於人與人相遇，戀愛、上床、結婚都是自然而然發生的事，我也是如此。但如今我才發現，這「自然而然」底下埋藏著多令我難堪的禁忌。……這麼順暢像溜滑梯般與人的關係，竟然就在這一瞬間衝出溜滑梯。(140)

這個「女性」敘事者，此刻被她對寒寒的慾望驚懾，因而開始反思：這個慾望是如何不屬於正常性別化的「人不可能沒有愛而性」的秩序。同時，這個慾望也從根翻攪了「自然而然」底下的禁忌。這個「自然而然」使人不安，使人難堪，而且竟然與一個人的男性化或女性化（的程度）相關。整齊劃一的「人類」，頓時溶解為不同程度的性別與性別樣貌，就像衝出了溜滑梯，滑落於某種未知的、模糊不明的性別化（因而也就是一種不近人情）狀態的領地。有趣的是，如果寒寒的性別樣貌明顯是典型風格化而誇張醒目的「女性」，這是「像妓女」的符碼，因而強調了一種特定的低下的社會階層或職業——但在這個故事裏，反作用的力道在於讓她出自自己的選擇，敘事者喻之為從事「智慧型犯罪」⁷(138)；那麼，在以上的幾個段落裏，敘事者倒不是擺蕩於正常「女性」與「男性」的兩極，而是在一種自覺的「女性」去性別化，或是雌雄同體，而且絕對是一種假裝的「男性」（男人服裝，男人的古龍水與短髮）之間游移。

或許，由於敘事者是一個年紀比較大而雌雄同體的業餘愛情小說家，而寒寒是個小他很多的都市超級女性化的阻街女郎，這種安排，使得她們的關係可以被閱讀成一種多重符碼化的T—婆關係。

（作家是有點女性化的T，相對於自我選擇作妓女的「強悍」婆；年紀大卻缺乏經驗而在性事上還沒開竅的T，相對於年輕的、異性戀經驗豐富的婆⁸等等。）然而與此同時，敘事者對於寒寒那種婆的吸引

7. 此處請注意敘事者的評論：「我也奇怪自己竟一點都不鄙視她對人與人肌膚相親的輕率，原因不在於對於歐美『性解放』觀念的嚮往，而是那些話由她說起來是那麼流暢優雅。」(134)。

8. 「每個晚上都要經歷過一次那樣的生離死別，從沒習慣、麻木過，像是她一個人回到現實世界，把我獨留在壁畫的森林裡。我一點都不因她的妓女形象和所作的工作而厭惡她，只是當她從我嬌弱的小情人，搖身一變成為一個強悍的女玩家時，我就感覺到如墜深淵的絕望——我和她之間有一堵石壁，是全世界的男人。想到街上隨便哪個男人現在都可以觸摸她的身體，唯獨我不行，我只能喝著烈

力的心虛與慌張恐懼害怕（較之於她以往與男人的性經驗），在修辭上卻從無法保有寒寒的不安全感，滑落成大「男人」的厭女口吻。

但不敢想像寒的身體，一想到，「痛苦」兩個字就浮上來，心都萎縮了。和對男人完全不同的微妙感受，和她在一起，清清楚楚地在害怕視線接觸她整個人、恐懼她的身體，相反地又貪婪地渴望凝視她、碰觸她。要努力克制想衝上去惡狠狠占有她的衝動，我想我若是男人，只有每天毒打她，才能平衡兩極的情緒吧？忍不住笑出淚來。(146)

像這樣的段落，當然可能為邱妙津的作品帶來「自恨」、「沙豬」之名。但我們要強調的是，這不是日常生活裏的男性沙豬（假如真有這麼一種純粹不摻雜的情緒），而是一種極其複雜的喻體，從敘事者認知到對寒寒的慾望，並且與她過去和男人的性經驗比較，以致於一種全新的震驚，同時也可能是一種對於挑釁的性的強烈慾望（在故事中，性的挑釁總在於寒寒，而不是敘事者）的錯置，感到需要被控制。因此，是這種想要訴諸對性的「控制」，激起了毒打妻子的厭女幻想，而這種幻想的荒謬性，就在緊接著歇斯底里的笑與淚中，反諷了性別的貧困。

然而最後環繞著敘事者與寒寒的長髮，故事從正常性別滑開之可能性的探索嘎然中止了，凝結於一個反高潮。如同〈臨界點〉，再度停格於一個暴力而荒謬的劇終。

愛情實驗合約當然要結束，倆人都得回到日常作息世界裏。然而敘事者對於親密關係的記憶揮之不去。故事由頭髮開始，最後仍以頭髮作結，結束的時候，倆人的頭髮都離開了她們的頭，纏繞在

酒，停止想像。」(144)

一起。留下的是她們光禿禿的頭，以及浴室鏡子反照的身體，轉而成為「一個禿頭的男人」的幻覺，而敘事者說：「分不清楚誰是誰。」(148)

「你的頭髮比我更長得多！」我習慣性地用左手撫弄她眉上的瀏海，枕在她頭下的右手掌面在她柔嫩的長髮上來回滑動。

「可是你是男人啊！」她眨動眼睛，露出抗議的表情。

「男人就不能留長頭髮嗎？」我也跟著抗議起來。

「不行，男人就是不准。」

「長頭髮很美啊，難道你不愛你自己的長髮？」

「你如果也有長髮，就會變得不愛我的長髮了。而且到時候又會有別的愛長髮的人愛上你，那麼不如我現在把我的長髮剪掉，讓我來當那個愛上你的長髮的人，好不好？」(127)

在敘事的脈絡裏，這段對話發生於故事的開端，可以讀成是與一種非常特定的次性別範疇共鳴。敘事者留著長髮，不想剪掉，然而合約關係一開始，就得剪掉，這是這場性別遊戲劇情的一部份。同時，寒寒也有著敘事者所愛的長髮，然而寒寒想要剪掉她自己的長髮，以便可以（先發制人）在一個短髮的（女性）位置上「愛上你（敘事者T）的長髮」，壟斷她的愛情。敘事者所擁有並且顯然也是所戀慕的長髮，標記了她的T性，卻在合約中因著要求要「像個男人」（短髮，男裝，古龍水）而代之以短髮。

那段回憶性的對話，持續縈繞著敘事者，直到故事的終了，以及想像的結局。T的男性化與婆的女性化同樣都座落於長髮，然而最後終究也都得因著不同的理由被剪掉。

故事最後一幕場景在一個酒廊。在她們合約 / 親密關係的五年之後，敘事者坐在一個角落裏，看著寒寒身邊環繞著男人。

我跟著「她」走進女盥洗室，拿出剪刀，在「她」還來不及尖叫之前，卡嚓卡嚓，將長髮大塊截斷。斷落的髮飛過去纏繞住「她」，竟然揪落「她」的假長髮。我從兩壁鏡子裡看到一個禿頭的男人，分不清楚誰是誰。(148)

這個相當暴力的、謎一般的結尾畫面，也許可以閱讀如下：敘事者剪掉了寒寒曾經宣稱她所慾望的長髮；斷落的長髮以一種顯然是報復的方式，同時也是以一種束縛的姿態，去纏繞寒寒，竟然揪落了寒寒的假長髮。寒寒一仍短髮，就像敘事者又長出了長髮。而當敘事者剪了自己的長髮，寒寒失落了她的假髮。鏡子裏，敘事者只看到一個禿頭的男人（而分不清楚誰是誰）。難道這個畫面是隱指她們之間（她們的關係之間）的那道全世界男人的牆？——「我和她之間有一堵石壁，是全世界的男人」(144)；抑或是，那是隱指一種已經被排除了開顯可能的T的男性，以致於唯有想像成幻覺？一種如同驚鴻一瞥游動於M街上超級女性化的妓女－婆活化石？又或者，也許可以讀成，所慾望的長髮（女性氣質）從阻街女郎－婆移轉到了敘事者T，而敘事者T的長髮，又報復性的回去纏住曾經是長髮而今卻戴假髮的婆。這就強調了，婆與T慾望與位置，無法用主流標準形式的女性化或男性化意義（長髮 / 短髮）來固著標誌。至少在這個故事裏，所愛與所失落的長髮，都無法這樣再現。

究竟是什麼樣的「屬於我自己的生存情境和苦難」，召喚出這些不可能的意象：總是性別不足，或者性別太過，一種性別滑落成強制性主流性別滑梯常軌的位置？

2. 「女人」= { 眾女人們 + (拉子 - 鱷魚) } ?

時光倒回四、五年前，大三某天閒來無事，翻閱報紙時突然看見邱妙津《鱷魚手記》的書介，這是我此生第一次有機會從報紙這樣公眾的管道，知道有關女同性戀的訊息；驚恐之餘，還是決定踏出面對自己的一小步，便到書局買來躲在房間角落一字一句閱讀著。有別於過去沒有人知、也不必提起，只要偷偷埋藏好這個自己的祕密，《鱷魚手記》就像一個暴露狂加自虐狂，把關於T一切只能暗暗自療、唯恐人知的創傷和痛處，全部自己挖刨，把破爛撕碎的心毫不遮掩地公然展現在眾人面前。（葛霸，1999）

葛霸初次閱讀《鱷魚手記》，就認出了T的傷痛暴露 / 自虐。葛霸也提到，這部小說的書介，是她此生第一次有機會從公共媒體中獲得有關女同性戀的訊息。我們認為，這個特定的歷史性交會口——「女同性戀」被當作一種社會問題，或是一種異國情調的現象，在公共媒體上出現；或者稍早一點，在婦運圈子裏，當作一種基進女性主義；以及1991年與1994年邱妙津兩部作品的出版，這個歷史網絡，必須要再次被閱讀。

邱妙津《鬼的狂歡》（1991）與《鱷魚手記》（1994）浮現的歷史時刻，大約是北台灣學院女性主義或婦女研究初興、同志社團初起，以及婦運團體成長⁹的流域。在這種種論述匯流裏，它隱約被標誌為女同志－女性主義。邱妙津以外，還有幾位新秀酷兒作家，也同時在這台灣第一波的酷兒書寫中掘起（包括洪凌、紀大偉、陳雪、

9. 學院女性主義研究方面，參張小虹，1997；北台灣女同性戀團體「我們之間」成立於1990年；1993年台大Gay Chat社團成立，《愛報》創刊。

曹麗娟等）。然而邱妙津的作品，也許部分由於她生命早凋的悲劇性自殺（1969-1994），在學院裏以及以學院為中心的女同志社團裏，一直是最具影響力而又被接受得曖昧兩難的。這種曖昧兩難，似乎來自葛霸所說的，邱妙津那種暴烈地固著於她的傷、她的痛，一種葛霸覺得是屬於T要隱蔽起來的暗自的創傷和痛處。也許，就是在這個意義上，邱妙津的再現，產生了一種「抗T」與「T效應」的弔詭。

邱妙津從來沒有將她的敘事者命名為T，然而劉亮雅與葛霸顯然都讀成是再現一種T敘事者（二人在不同的脈絡下閱讀，而且有不同的效應）。與此同時，對於這些T敘事體，也產生了某種我們也許可以暫稱之為「抗T」的閱讀效應。但或許在此要先比較精緻地區別我們討論裏的兩種T，一種是指再現出來的某種姿態，我們讀成T；一種是指在各種閱讀與批評裏所發現的T的問題性。

依趙彥寧對八〇年代晚期台北T吧的田野研究，把「湯包」（Tomboy）當作男性化女人或是butch的名字或範疇，是五〇、六〇年代美軍駐台時期造出來的。依趙說，反諷的是，台灣高度壓抑的戒嚴法，相對於（並且產生了）新帝國主義的美軍，對於越界女人們來說，反而提供了一塊反文化的空間與論述。她們束胸，她們愛女人，而且像男人，她們是Tomboys。因此，以T們為中心的T吧次文化，在時間上可以回溯到這個時刻，標誌一種社會空間，在象徵意義及社會意義上，被貶抑為另一種「頹廢」的反文化形式，有如戒嚴法之下的搖滾樂、嬉皮文化等等。正是這種社會及象徵意義上的貶抑（它「敗壞」、「頹廢」而且是一種「自暴自棄」的形式），使得它與主流社會—象徵意義下「好」「女生」的軌跡區別開來。好女生努力讀書立志上大學、步上異性戀婚姻之途，而頹廢的T不走這條路。這種階級性的區分，隱約強調的是文化與象徵意義上才學、性向與品味的差異。

我們認為，邱妙津較早的兩部著作可以創造性地重讀為一種蹤跡，走過的是一種在八〇年代晚期的台灣，受大學教育的脈絡下，走向T性格這種不歸路的不可能。她的作品重刻著一種T形構而又與T吧文化疏離，一種幾乎無可解決的多重張力。在一個新興的女性主義與女同志意義上漸漸強調的「女人認同女人」的新世代裏，追尋著沒有著落的歸屬感。而在一個要創造（基進）女同志文本與政治自覺的歷史接合點上，紀大偉言之諄諄的是，邱妙津的拉子（les一詞的俏皮音譯）敘事者，應該援引當代女同志認同的文本來助陣，而不是歐陸男同性戀作家，同時呼籲著更強的戰鬥性，而不是退縮避戰（紀大偉，1998:149-150）¹⁰。小說最後鱷魚的消逝，結尾於引用賈曼的「我無話可說……祝你們幸福快樂！」作旁白，紀閱讀為一種令人失望的退縮避戰¹¹。

值得注意的是，紀大偉的批評（初發表於1995年的研討會）提出的是一種有效的政治策略，以推進女同志－女性主義書寫與運動為目標。而本文則不同，我們已經處在一個不同的歷史接合點上，新的論述、寫作與運動資源開展著，借助於此時此刻興起的社群奮戰經驗，新的結盟、新的形構，T位置的多種多樣化，於是我們也就能夠回過頭來重新看待似乎做不成的女同志－女性主義的邱妙津拉子－鱷魚形構，而試圖作一種不同的再閱讀。

《鱷魚手記》採取了二種平行的敘事形式，二種文體並列，似乎分隔，卻又互動著、對話著。其一是第一人稱的拉子敘事體（就字面意義而言，「拉子」一方面是「拉」／「排泄」的人；另一方

10. 可以說，紀大偉主動將女同性戀認同、書寫與論述地景的文學、論述領域建構繪製為「基進女性主義」，由該文翻譯或引述Adrienne Rich 與Monique Wittig 可見，當時她們的作品在年輕一代的婦運圈裏已然流行。這是該文與當時大多數的女同戀－女性主義論述共享的運動策略。

11. 蕭瑞菁也讀成是「較為消極的」、「受挫的」，而同意紀說（1996: 54）。

面也是"les"的音譯)。拉子大學四年的八則手記，記錄著她與先是水伶後是小凡激烈的親密關係，同時也包括了與夢生、吞吞、至柔的關係，最後結束於她的畢業。

另一條敘事線索是第三人稱的敘事體，一隻孤單而瀕臨生存險境的鱷魚，「人類」不認識而且不接納的一員(或「次品種」)。這種特別的敘事體，在八個手記裏陸續出現，詼諧述說著鱷魚難過的故事。我們可以讀成是指涉九〇年代初的台灣，媒體與各類專家對於新近發現這種奇特「次人類」的研究報導探索熱¹²。敘事者也是一隻鱷魚，化名「賈曼」。大學畢業之後，敘事者暫時在一家茶藝館當店小二(158)，而在一家鱷魚酒吧裏遇見了鱷魚「惹內」，把它藏在茶藝館地下室裏，透過一台V8攝影機，寫它的故事。因此，這也是一則「故事中的故事」：鱷魚提供資料，而賈曼提供技術的鱷魚敘事體(160-161)。

從某一方面看，要消滅鱷魚或者保護鱷魚，對鱷魚來說是同樣的危險。電視評論裏專家說，現在全國都矚目於鱷魚，然而鱷魚在本國的危機狀況，卻應該是國家的機密，因為「萬一本國的鱷魚狀況很嚴重，我們將被踢出國際社會。」¹³這裏將國家全力保護瀕臨絕種的生物，以防濫用成為本地藥材的新聞，與九〇年代初媒體對同志酒吧的窺視狂¹⁴，作了巧妙的連結，因為都是以將台灣推上國際社會為名。

雖然會有爭議，但也許我們可以這麼說，鱷魚（滑稽的插曲）

12. 中國時報上有一篇文章是這麼寫的：台灣再不採取保護鱷魚的措施，鱷魚就要絕跡了。很多讀者來信問到底什麼是鱷魚，他們從出生到現在從來沒看過鱷魚。……另一篇文章說：如果鱷魚真的絕跡，就不須保護了。好像是聯合報。(55, 57)

13. 然而，各位國民收聽完新聞後，都應保密，萬一本國的鱷魚狀況很嚴重，我們將被踢出國際社會。……一旦洩密，將會導致如何的國際局勢，很難預測，畢竟我們關於鱷魚的了解，是少到如指甲縫中的菌屎般，而依靠習慣的先進國家，這次又用鋼牙死咬住資料，可憐啊。這次唯有全國國民團結起來，面對未知的謎！(88)

14. 例如，1992年「台視新聞世界報導」偷窺女同性戀事件。

與拉子—敘事者（寫實敘事體）的一個連結，在於使用V8攝影機的作者賈曼的消逝，他也是最後一幕終結小說的聲音，場景是台視新聞播放著鱷魚寄來的寫真錄影帶，最後的畫面結束於鱷魚坐在起火的澡盆裏，漂向深海。這個消逝的緣起，在小說中發生於第五手記，約莫在小說的正中間，緊接著拉子給水伶的長信告白（本文的起首摘引了部分段落）之後。

V8攝影機固定在牆角對準鱷魚，我邊吃著蔬菜拉麵，邊把眼孔對準觀景窗，螢幕上的小鱷魚手舞足蹈地自言自語起來，滿坑滿谷的話從鱷魚嘴裡吐出來，愈來愈快，像高速放映，最後的聲音只剩下長串的唧——唧——唧……，就這樣鱷魚不眠不休連續講了三天三夜，我昏沈當中記得它的最後一句話是：「我要上廁所」。(161)

鱷魚有很多話要說。每句話都記錄下來了。最後，其中的一個版本就是這部混合體小說。然而過程是諧謔的，像賈曼看著鱷魚對著鏡頭說故事——「鱷魚是個天生的演員，對著鏡頭講話是它唯一的『溝通方式』。」(174)，像看著高速快轉的帶子，聲音只剩下長串的「唧……」。鱷魚對著鏡頭不眠不休講了三天三夜以後，昏昏沈沈的賈曼只記得最後一句話是「我要上廁所。」

鱷魚的故事是小說的材料，而賈曼提供了錄影與編輯技術，把可以聽懂的聲音重新製作出來。結果就是一部日記一般的拉子手記敘事體。因此，在這個交織了二個組成部分的版本裏，拉子敘事者是鱷魚與賈曼的組合，加上鱷魚自己的故事點綴貫串其中。

許多讀者與評論都將她們的焦點放在拉子上，而將鱷魚讀成是附加的寓言體，諷喻台灣拉子或女同志的困頓。譬如，劉亮雅就

說，鱷魚若不「穿上人裝」就不敢說話，這是鱷魚對「現身」的焦慮，並且顯示了污名化經驗的羞辱(20)。紀大偉則把兩種敘事的模式讀成是一種慧點的規避策略。拉子的現身，用鱷魚看不見的身體與聽不清的聲音來抗衡，於是阻擋了讀者窺視的剝削(148)。

然而，鱷魚也許比較不是一種特定的女同性戀主體，而是環繞著那個主體的生存情境，受苦、折磨、甚至是消逝，以及透過強烈的看似自找的或是自我承擔的痛苦，而繼續不斷地剝解主體的世界。因此，小說中的鱷魚部分，可能可以讀成是在召喚一種新的性政治，一種能夠敏感到次性別，以及次性別的生態政治的新性政治。

從主流對於性別的定義來看（亦即，男人要 / 是男性化，女人要 / 是女性化），鱷魚「性別未知，一律去性化稱呼，便利溝通和傳播」（61）。從這個意義看，它是一種次人類。它們的身體狀態未知，通常穿貂皮大衣，以及「人裝」（61, 174）。「製作人」賈曼說，鱷魚即使面對面跟賈曼說話，也堅持要穿「人裝」（174）。然而鱷魚被賈曼安置躲在茶藝館地下室期間，鱷魚大都沒穿人裝，所以就只對著V8鏡頭跟賈曼說話。然而賈曼應鱷魚要求，也只能跟鱷魚一樣，閃到布幕後面跟鱷魚說話。為什麼堅持要一個布幕？是應對別人所必要的「設框」嗎¹⁵？

終年是沒有身體的聲音，與沒有聲音的身體，鱷魚皮上還披著貂皮大衣。

15. 而這個『布幕後面』不也正暗示著攝影機 / 照相機在選擇 / 獵取鏡頭內的景物時，設框（framing）的區隔作用如同這個『布幕』它限 / 界定誰被收納 / 攝入，當然也表示還有另一部分是被排除在外（left out）。設框也決定了『看』與『被看』的關係，世界 / 知識是根據（設框外）「看」的人的視觀所建構的，遠近、比例、光影、角度等等，在設框的過程中被決定，這種單一視點的設框影響 / 反映出觀看主體與觀看對象的權力關係。（蕭瑞蓀，25:1(1996): 52）

那是一種對世界的新觀點，或許很早我就用這種觀點在抵擋外界，而我沒「發現」它罷了——原來，從我心裡長出來的東西（筆者按：水伶），對我才有用。相對於其他，我在世間二十個年頭所攪到的關連、名分、才賦、擁有和習性，在關鍵點上，被想死的惡勢力支配，它們統統加起來卻是無。家人從小包圍在我身旁，再如何愛我也救不了我，性質不合，我根本絲毫都不讓他們靠近我的心，用假的較接近他們想像的我丟給他們。他們抱著我的偶身跳和諧的舞步，那是在人類平均想像半徑的準確圓心，經計算投影的假我虛相（我是甚麼很難聚焦，但什麼不是我卻一觸即知）；而生之壁正被痛苦剝落的我，在無限遠處渙散開，遠離百分之九十的人類擠身其間，正常心靈的圓圈。(137)

這是第五手記裏的文字，拉子大三，寫著她早已經「不合」的「性質」。拉子有著兩面構造，一面偶身與家庭和人類跳著和諧的舞步，而另外一面則恆常經歷著裂解渙散，以及生之壁被痛苦剝落的撕裂（生命的全部不過就是一面石壁？）在無限遠處渙散開，遠離人類。裂解的力道來自組成人類的正常心靈圓圈之外，遠離了圓心，身體渙散成碎片。

像我這樣一個人。一個世人眼裡的女人——從世人眼瞳中聚焦出的是一個人的幻影，這個幻影符合他們的範疇。而從我那隻獨特的眼看自己，卻是個類似希臘神話所說半人半馬的怪物。我這樣的怪物竟然還有另一個女人願意痴心地愛著。(138)

人類的圓圈由（女性化的）女人與（男性化的）男人組成。人類的眼球只看得到這些範疇的形像。拉子長了一隻獨特的眼睛看自己，獨特的觀點看世界。對這隻眼睛來說，她不是世人所看見的「女人」，她乃是怪物，希臘神話所說的半人（男性化）半馬（像動物一般）的怪物。而這樣的怪物，難以相信世上還有「另一個」女人會癡心愛著。從百分之九十人類擠身其間的圓圈的觀點去看，多麼難以置信。

我一直沒辦法愛上男人，那種情況就像一般的男人不會愛上另一個男人一樣自然。所以「改變食物」的內在律令，長期侮辱著我自己。在我發現自己以一種難容於社會、自己的樣貌出現之前，它已形成它自然的整體了，而我只能叫罵、恐嚇、敲打它，當實質上奈何不了它時，我就在概念上否定、戕害自己。這樣的悲哀，你能了解嗎？(152)

不相信或難以置信，產生了「改變食物」的內在律令。然而這對拉子來說，毋寧是另一項折磨。不僅止是生之壁被痛苦剝落，而在那百分之九十人類擠身其間的圓圈之外，在遠處浮游著的人種之中，也許足夠構築屬於她們自己的另類圓圈，也都被否定了。然而這似乎是拉子自己要否定它的。真的嗎？

我們試著把上文所引拉子的敘事體，與下面這段以身體的（政治）逼供折磨為脈絡、分析痛苦之結構的一段文字，並置閱讀。

姑不論事實上他已經被剝奪了對於世界、對於他的話語，以及他的身體的掌控權，因而也就是被剝奪了對於世界、話語、身體的責任；他對他自己之告白的理解是：告白是一種

背叛自我的行動，為的是要別人理解。當強迫要告白時，或者通常情況是被迫認可一種告白，種種折磨會製造一種模擬，在模擬中，被滅絕的人反而像是他自己滅絕自己。這種模擬本身雖是一則謊言，卻是模擬了一種真實而且已經存在於身體的痛苦，那是一種看不見但卻強烈感受得到的、是痛苦可以被看得見的那一部分的副本。不論他受苦的場所何在（在家，在醫院，或是在逼供室裏），也不論受苦的原因如何（生病，燒傷，折磨，或者病痛組織本身的功能失調），處在極度痛苦中的人所經驗到的自己身體是：他的身體是他的苦痛的始作俑者。自我不斷的發出身體痛苦的訊號，同時又是那麼的虛空，模糊，充滿了困頓的哀鳴，這裏面所包含的，其實不止是「我的身體在痛」的感覺，而是「我的身體讓我痛。」痛苦的這一個部分，就像痛苦的幾乎每一個部分，通常不易為受苦的身體疆域以外的任何人看到，雖然某些時刻可以看見，譬如一個小孩，或是一隻動物，在他劇烈傷痛的第一刻，狂烈地奮翅振飛，逃離自己的身體，彷彿那是環境的一部分，可以棄置度外。假如自恨、自我疏離，與自我背叛（以及恨、疏離、背叛那些包含於自我的東西——朋友、家庭、觀念、意識型態等），如果從有內容而且可以用語言表達的心理領域，轉化到說不出來，而且沒有內容的身體感官的領域，那將是劇烈的痛。（Scarry, 1985: 47，筆者自譯）

我們認為，閱讀拉子的敘事體，要讀成是一個架構並搬演「被迫」告白的敘事佈局。被迫的力量，如同拉子說的，來自於人類圓圈的距離。她被投擲於人類的圓圈之外。然而奮翅振飛的力量，也

來自於距離，以及拉子和婆之間的慾望。拉子是那樣的性質不合，她感到那樣的性質不合，因而像個半人半馬的怪物。如果要說拉子得為她的自恨與自我疏離負責，那就是站在一個逼供者或是旁觀折磨的位置上。那是一種站在人類圓心的位置，或者靠近人類圓心的位置，一種權力與力道都足夠把眾多身體遠遠投擲於圓心之外的位置。那種投擲的速率，足可以使她們渙散，使她們的生之壁永永遠遠被痛苦剝落。而那正是把苦難結構的模擬讀成真實了。於是那再現的、看不見的、無法閱讀的T「痛苦中的身體」也就更加看不見、無法閱讀。其實這樣一種模擬的閱讀，持續被敘事體自己堅持設置的苦難告白舞台及其搬演所蔽障。這種設置，我們可以稱之為鱷魚荒謬的苦難劇場。

鱷魚荒謬的苦難劇場，不止是打斷拉子敘事體中劇痛的時刻而已，而是把T雕刻於內部的男性化—女人身心的痛苦，內裏外翻，成為一隻深藏在厚皮下的鱷魚。這一次，不再是歪嘴與香港腳了，而是一隻嘟嘴而且容易臉紅的可愛鱷魚(88)。這些荒謬的苦難，對於九〇年代台灣的讀者來說，指的恰是異性戀心態的社會折磨（那個百分之九十的人類所擠身的圓圈）。

鱷魚荒謬的苦難劇場，其實不止是使得圓形逼供室（那個圓圈）對異質性別的折磨被清楚看見，逼供室的性別意識型態，以及固著意識型態的各種體制道具，如婚姻、家庭、學校、工作、「高尚」等等，同時也使得逼供室的逼供者，以及窺視者等都現形(160)；同時演出的，更是那種強烈的劇痛，那種「通常不易為受苦的身體疆域以外的任何人看到」的劇痛。

在《鬼的狂歡》中，有一種痛苦是透過身體的扭曲與潰爛的再現，而被看見。那種扭曲與潰爛，彷彿敘事者在那一刻可以假裝振翅奮飛，把這些痛苦的身體與製造扭曲與痛苦的環境都置諸身後。而在

《鱷魚手記》裏，一種劇痛，從一個性別性質不合的身體與感官說不出來的那個黑洞，無情地轉譯成一種不僅止是模擬的、可隨時啟動的自恨、自我疏離與自我背叛的語言，同時也是他自己走上舞台搬演。

因此，將邱妙津早期的兩部作品一起閱讀，或許是試圖將強力固著於兩個性別的正常主流直人類社會的「折磨」，與那個圓圈之內與之外各式各樣的T身體的「痛苦」，接合起來。這個接合對於邱妙津的書寫及其當初被閱讀，可以奠定一種新的歷史性理解的基礎。不止有直人類的大圓圈，而且有新興的另類圓圈世界、小社群等，也都在成形中。其中最重要的當然是同志運動、論述與社群。也許就是在這個脈絡下，拉子與吞吞的關係（拉子最喜歡的人），與至柔的關係（至柔曾經是吞吞的女朋友），以至於她與夢生、楚狂的關係，可能都需要重讀。拉子這名字是吞吞與至柔這兩個女孩取的，小說出版之後，很快成為台灣網路中女同社群的自我命名¹⁶。同時，和夢生之間，她似乎有意探索一種酷兒情感上連結的天地。在我們的閱讀裏，拉子的痛苦是一種T的苦難模式，是「屬於我自己的生存情境與苦難」，已經生活在邱妙津的T文本中，卻未曾被命名為T。而這個T也不斷在與吞吞、至柔、夢生、楚狂等朋友之間，探索另類的酷兒關係。

16. 什麼是拉子？我們將小說中以下這個段落引在這裏，作為腳註，以標記需要進一步分析。

「喂，誰是『拉子』阿？」我明知故問，抗議地尖叫。

「就是你啊。」吞吞驚訝地看著我，我不知道好像是我的錯。

〔略〕

「那為什麼又多加了個『子』呢？」我其實對她的創意很好奇。

「欸？因為『拉』是個動詞啊，要把它獨霸住，用『子』封住禁止別人使用你這個會動的名字。『子』這個字又像萬用貼紙一樣，撕下來『拉』就能萬用了。」吞吞這個昆蟲學家在解釋她發現的新昆蟲。(84-85)

拉子。我喜歡這個新名字，就像喜歡這對「雙冬姊妹花」一樣。(86)

在一篇討論《藍調石牆T》的文章裏，傑西回想起幾年前的
一個好友T的故事，她常常被她的女性主義女友指責為沙豬、學男
人，最後這個T朋友忿忿而傷心地說：「我們結束吧！女性主義只
到我家門口」。

潔斯的遭遇與不解，以及遭到女友的女性主義朋友的排斥
（認為她不是「女人」），讓我回想起多年前的往事。我
曾經看著一位老友常被自己的女性主義女友指責為沙豬、
學男人，最後我看到朋友忿忿而傷心的說：「我們結束
吧！女性主義只到我家門口」。（傑西，1999）

這段小軼事，可能可以提醒台灣成形中的、進步的「女人認同女
人」的女性主義圈：有一些身體與痛苦，從兩性的性政治觀點，是
不容易看見的。也許Judith Halberstam的「變態的當下觀照」在此時
此地可以提供一種有用的提醒。

我認為，一種變態的當下觀照，不止是將現有一切去自然
化，而同時也是一種對於我們現今所未知者應用於我們
所不能知的過去。……如果當今文化中有著各式各樣
的女子男性化，其中只有一部份毫無爭議地合併到女同性戀
主義裏去了，難道從歷史（以及地理—政治上）來看，女
子男性化不也是有著各種各式的樣貌？換句話說，今日我
們對於男性化與女同性戀主義之關係不確知，同樣我們對
於歷史上同性慾望與女子男性化之間的關係，也不確知。
（Halberstam, 1998: 54）

紀大偉與劉亮雅都提到，鱷魚是一隻聰明可愛的卡通化小丑角色。紀大偉把鱷魚讀成是文本去殖民策略：對抗的是Monique Wittig巧妙指出的「直心態」（在邱妙津小說裏，就是那個「圓圈」的社會－物質形構）。的確是，但是，也許還有其他。

鱷魚的部分可以讀成是一種虛構寓言的設計，在象徵及文類意義上印記著傳統戲曲中的「淨丑戲」。在「傳統」戲劇形式裏，這些演出通常是以比較低下位階的眼光作批判，但是以它在整部戲中的地位與作用而言，卻完全無法構成一種對抗或是挑戰或是批判。它完全被它（低下的、奉承性的）位置以及（諷喻性、滑稽的、弄臣式的）模態所統攝。邱妙津運用了這個手法，然而反轉了它的位置與價值：鱷魚的部分在抽象以及宏觀結構的層次上，有其重量與意義，而構成了與拉子部分的對抗或矛盾，雖然拉子的部分才是顯然具有寫實效應的「寫實故事」與情緒情感上的重量（悲劇式的自我再現），以及微觀結構的主題情節。因此，鱷魚即使有小丑式的行為，以及弄臣式的作用，卻無法被統攝。無法被統攝也就意味著：它不可能以平行的敘事體的方式，使得兩個敘事軸達成一個總是已經先驗存在的互補式整體與秩序。同時，也沒有一種辯證的解決方式，達到一個更高的平原，可以解決兩個平行發展的故事線，可以不顧問題與衝突矛盾，而獲得更高的意義（昇華）。

故事其實結束於一種顯然是在舞台的、而且是在舞台上裝腔作勢式的偽喜劇。鱷魚無法被統攝。因此虛構－寓言的作用就既不是去包含、也不是去解決拉子那部分寫實敘事體所展演的問題。同時，鱷魚與拉子都遇到了盡頭。拉子告訴夢生，說他的問題就在於不能讓自己完全去愛，只能在愛裏怯懦；而鱷魚在播放給全台灣的電視錄影帶裏，坐在木盆裏漂向深海。鱷魚在電視螢幕的一片火海中，緩緩漂走，結束於引用賈曼的話作旁白：「賈曼說『我無話可說，……

祝你們幸福快樂！』」這（還）不是自殺，這是搬演一種把自殺當惡作劇與嘲弄的預警，指責那些在聽、在看、在讀的人，他們一生有著直而主流的幸福快樂¹⁷。如果像紀大偉所說，這部小說是關於找出生機的（拉子的生機：當順著愛欲吃下食物，身體會中毒），於是需要社會—政治與心理的改變，使得吃下的食物不致於中毒，那麼，這部小說在另一道波長上，同時也提出了一種政治生態的敘事體。稀有動物、剛浮出地表的、或 / 與準人類的生命形式——比方說鱷魚，需要更多空間，不要過度的、不及的或是它不想要的注意。

3. 活化石，鱷魚與眾罔兩

要了解一個女性化女孩的權力，十分容易；要了解一個男人的權力也毫不費事。然而，如果你知道T的權力，你就知道，有一種東西甚至不及灰影，什麼都不是，如同空無。你知道你得像魔術師般把這玩意運之掌上。但你因而恨男人，你恨女人，你恨你自己。這樣並不好，並不健康，然而當你想通了，它就是這樣。（《T的氣味》，1998）

我原來是誰被粉碎成碎片，我完全找不到自己在男性和女性座標中的位置。（《鬼的狂歡》，146）

我是甚麼很難聚焦，但甚麼不是我卻一觸即知。（《鱷魚手記》，137）

17. 何以這種「幸福快樂」是直人的而且是折磨人的，可參〈玩具兵〉「要過幸福快樂的日子，才是高尚的人獸，且幸福快樂的日子愈多，就愈高尚。」（《鬼的狂歡》，105）

我於是選擇成為活化石
呼吸著律動著爬行著的標本
每一條皺紋與脈管流動著過去的歷史
那是洗不去的墨汁
永遠記得流淚的感覺
記得堅持著
身為一種證據的存在

活化石（《史前書：活化石》，1）

在〈含蓄美學與酷兒政略〉（1998）一文中，我們借用並且酷讀了《莊子》「罔兩問景」的寓言，作為文末「迴旋的餘音」，我們說：「罔兩的聲音、位置、身體、慾力都不可知。但可以描摹的是，不容罔兩的時間與空間的種種作用力，即便，或正因為，這些壓力是以最最善意體貼的形式展演出、感受到的。」(26)當時我們努力嘗試勾繪的，是特定知識或文化階層的含蓄美學對於「眾罔兩」的不容性，而將「罔兩」本身置於不可知。

本文我們則嘗試作進一步的探索，試圖探索某一種罔兩性（非）主體及其特有的生存情境與苦難。試圖貼近一種其實可能在現有語言或歷史社會範疇中，未曾確知、或有意忽略的「罔兩性」。我們嘗試在障礙重重的現有語言或結構機制中，在這個歷史時刻裏，借助於新近浮出的論述資源以及罔兩主體發聲，嘗試作一種重新閱讀。很可能必須是蹣跚困頓而結巴地，去說一種罔兩的生存情境與苦難，慙獨特而又模糊的痛苦、聲音、位置、身體、慾力。

罔兩不會只有一種，我們嘗試臨摹的這一種罔兩性主體，在台灣女同社群或酷兒文本研究中曾被稱為「T」，而在文本中未曾命

名為T，我們稱之為準T或T原型，並且嘗試分析了這個準T的再現或不現的某種在地歷史軌跡。當然，「T」也不會只有一種，我們在此嘗試的，可能是貼近石灰岩的某一種閱讀，而不是定義，不是建立一種固著的身分認同；而比較是在身體與文本效應的探索中，嘗試認識並掙脫兩種性別的性別主義枷鎖。看見一個拋擲於兩性圓圈之外的身體—自我，您在圓圈內與圓圈外的生命中，複數的身體與自我蹤跡，您多重的聲音以及傷痛和苦難。可望顯現的，並不是罔兩存在的真理，而是，對於罔兩生命中的「痛」與「愛」的重新追認¹⁸。

我們將再借用「罔兩問景」這則寓言，試圖思考一種罔兩的（非）主體性。在此，我們對於「罔兩」的思考，可能已經不容於《莊子》作為一部經典、現行認可的詮釋傳統。但是，《莊子》這則故事其實啟發了我們，是我們進一步思索的起點。我們不但在故事或故事的閱讀或詮釋傳統中，發現了形、影、罔兩三種存在主體及其相對位置與閱讀輪廓，並且我們可以試著將一種傳統被視為哲思或美學藝術的境界，作為一種借喻，借此思考在社會生存空間中不同的身體或主體建構與再建構。

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起。何其

18. 在此，要特別感謝蔡英俊，他曾提及，有一種文學傳統，是可以把「恨」或「痛苦」客觀化的，就是寫生命中的恨，生命中的苦，而不必訴諸其他更具正當性的意識型態作理由。在這篇論文寫作的最後階段，意外地讀到了鄭聖勳的論文大綱〈憂鬱的價值：江淹作品解讀〉（2004），他提議「追認沈淪，以憂鬱為一種閱讀的可能。」這個提議提醒了我們思考上極其重要的焦點。譴責一個生命的自恨與不夠自信快樂，多麼輕易，轉眼不看卑微的苦難而躋身於人類意識型態正常向上的圓心，又是多麼不假思索。能不能看見罔兩的生存情境，也許在於能不能追認一種苦難，一種百分之九十的人類擠身的圓圈內外的苦難。蔡英俊的說法在於認識一種客觀書寫苦難的文學傳統；鄭聖勳的提議，在於肯定耽溺與憂傷的價值，而我們想要說的則是特定於罔兩脈絡的生命情境與痛苦，可能不是普天下人類共有的在生命哲思下的苦難憂傷。

無特操與？」景曰：「吾有待而然者耶？吾所待又有待而然者耶？吾待蛇蚺蜩翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！」（《莊子·齊物論》）

罔兩問於影曰：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被髮，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」景曰：「搜搜也，奚稍問也！予有而不知其所以。予蜩甲也，蛇蛻也，似之而非也。火與日，吾屯也；陰與夜，吾代也。彼吾所以有待邪？而況乎以有待者乎！彼來則我與之來，彼往則我與之往，彼強陽則我與之強陽。強陽者，又何以有問乎！」（《莊子·寓言》）

常識世界裏世人所見，形、影以及影外微陰（影子的影子）的關係是：影待形，而罔兩待影。所謂「待」，是指倚賴的必要條件，亦即，有形才有影，有影才有罔兩，「彼來則我與之來，彼往則我與之往。」但在《莊子》「罔兩問景」的故事中，我們發現，這個「待」的絕對性被瓦解了，也就是說，看似乙待甲，甲似是乙的原因，但其實甲亦有所待，並非乙的絕對最後原因或存在條件，而且乙又不止待甲，同時也待丁，乙同時也又為丙所待。就像看似影的存在是待形，但若一定要從「待」的觀點看，則還可以再繼續追問：形又何所待？形又何嘗不是有所待而然，且影不止待形，同時也待火與日而有。我們無法追索到所待的最後真正唯一的條件。那麼，對莊子來說，就不應該或不必要以「待」來解釋不同存在體之間的依存或條件關係，而是萬物各自獨化，自然而然，不必也無法再問其所以然。蟬殼與蛇皮，看起來是依附於蟬身與蛇身，或者，蟬身與蛇身看起來為殼與皮所蔭蔽；但是，蟬、蛇並不是其殼

與皮的絕對存在條件，而殼與皮也非蟬與蛇的絕對存在條件。殼與皮在某些條件某些時間裏與蟬蛇相聚，它們會親密地共同生活一段時間，形成一種常識或知識所建構的依存關係，但其實可能皮與身各自有各自的生成變化或生命歷程，而不一定是表面看來的依存性。蟬殼與蛇皮也可以看成是長得像蟬、蛇而其實並非蟬與蛇的物體或生命體（似之而非也），是某種和蟬蛇一樣要在生命中經歷生老病死的另一種自然體，它們與空氣或陽光的關係，可能較之與蟬或蛇的關係，還要更密切。

如是，種種存在體之間在常識或知識層面的相待關係，以及依附者「無特操」的焦慮，在《莊子》這則故事裏解除了。《莊子》「罔兩問景」文本止於「惡識所以然！惡識所以不然！」或是「又何以有問乎！」亦即，莊子的建議是：停止無謂而傷神的知識追索或詢問吧，我們可以逍遙於「有而不知其所以」這種知其然而不知其所以然、任其自然而無待的生命境界。而這也是「齊物」的觀點。常識或知識世界裏硬生生而武斷粗暴區隔的物與物間，人為而不自然的此疆彼界，高下不齊、良莠不等以及主從對待等等，就在相反相成、無待而相互轉化的觀點下，行止坐起自然而然。影子不再只是尾隨形而無特操的陰暗，而是明白形的限制、持有另類生命哲學、具有另類主體性的存有。

《莊子》在這則故事裏所開啟的相對主體性的觀點，以及對於「待」的解構，在概念上都具有卸除枷鎖、開展生存空間的逍遙性。影的說話，不僅說出了作為影所提供於形的相對主體性思考，同時解除了形世界裏對於影之倚存性的歧視。但是，這種逍遙性或開展生存空間的理想，如果不僅是停留於某一時空書庫裏、某些知識分子心目中的「中國境界型態的生命哲學」，而可以在具體的社會生存情境中啟動自由，也許，我們可以試著把逍遙、齊物的觀點，帶

進物質性的現存社會生存空間裏，嘗試做一些加入社會性、歷史性與物質性的思考，同時也將「境界」式的逍遙、齊物問題化。

《莊子·寓言篇》曾經提到，「寓言」是「言在此而意在彼」，這種語言方式的使用，使得意義不定為一尊，具有召喚讀者一起思考的作用。「罔兩問景」作為一則寓言，它必然召喚我們從現存的時空處境閱讀它，讓它生發具體情境脈絡裏的意義。在這篇文章中，我們在當前性／別研究的脈絡裏，閱讀這則寓言，試著面對性／別建構中的形、影子與罔兩，並且試著探討某種罔兩性（非）主體的生存空間與身體形構，並且從罔兩的觀點，再回頭質問形、影的世界觀，以及逍遙以外的痛。

邱妙津說，百分之九十的人類擠身於一個圓圈。這個圓圈索求的是和樂，它向每一個身體索求一張張與一顆顆健康、快樂、自信、認同的臉與心，來維繫圓圈的「自然」。從邱妙津的作品看，這個圓圈並沒有殘酷血腥的暴力傷害¹⁹，他們謙卑，他們不以貌取人，他們有同情心與道德理想（《鬼的狂歡》，8），他們用愛包圍（《鱷魚手記》，137），他們有錢（《鬼的狂歡》，130）；它有三大制度，「強迫教育、強迫工作和強迫結婚」，這是「人類最偉大的發明」。然而敘事者說，這也是讓人「逃脫」的制度，三大制度的重疊交接點是大學制度，也是「好的」，缺點只是「通到天羅地網的社會」，以及「從某些人身上刮取不仁道的脂膏，仁道地塗在另一些人身上」，不夠平等，然而平等與太平屬於「死亡制度」（《鱷魚手記》，40）。圓圈之外的敘事者，可以丟一個幻象給圓圈內的他們，他們也可以投影一個虛像，彼此跳著「和諧」的

19. 王蘋：「常常我們對『石牆』的想像，僅止於一年一度『慶祝』石牆週年的盛大『驕傲』遊行，卻看不見『美麗燦爛』的背後，石牆年代對於跨越性別的異議份子——扮裝皇后、男—女人、石頭T——曾進行多麼殘酷血腥的暴力傷害。」（《藍調石牆T》，16）

舞步。這個互動關係，其實多少說出了一種「含蓄」。沒有殘酷血腥的暴力，沒有任何學說傳統、任何哲學、任何論述，說敘事者不可以愛女人；也沒有任何人會當面羞辱歪嘴的人。然而，如果圓圈的「合」不是一種強迫，「性質不合」為什麼會是問題？

回到形、影、罔兩的寓言，從一個層次上說，這個「形、影、罔兩」三種社會存在主體及其關係的想像，我們可以作如下比方。當女性主義的聲音尚未浮起之時，具有陰道的另一性別可能是一種常識中的影子性存在。她尾隨形而出現，但是並沒有屬於自己的「她」字，嫁雞隨雞、嫁狗隨狗是影子的宿命與社會責任以及道德規約。女性主義的浮現，是影子企圖以主體身分說話的時候，她的說話，使得原先「形」所假設的絕對主體性面臨挑戰，而不得不面對相對主體性的問題。影子的說話，使得「他」終於知道，「她」其實不止是待他而有的影子，而是有另一套生命哲學的另一種主體。

然而，正如我們在〈含蓄美學與酷兒政略〉（本書3-43頁）所提及的，影子回答罔兩的問題時，對話對象其實是形，她所思考的是形的世界裏有待、無待的問題。而她的發言，其實使「她」作為影子的存在性得以訴諸語言而為「形」看見。但是，如果我們追究發問的是誰，如果我們考慮罔兩的存在性，罔兩的說話位置，作為影子的影子，罔兩問的可能不僅止關乎形與影的依存關係，而更可能在罔兩的位置上，同時質疑「形影不離」的依存性。如果影子關心的只是影相對於形的主體位置的問題，那麼，影子很可能聽不到或聽不懂罔兩的問題。為什麼呢？比方說，當「她」說話，影子不再只是尾隨形而無特操的陰暗，而具有了與形對話的相對主體位置。但是，「她」之得以在「女性主義」的位置上說話，是在「若且唯若只有兩種性別認同」的認識框架下。當女性主義的聲音成功地被聽到，並且影獲得了相對的說話位置，但是發問的是罔兩，而不是形與影。拉子說：

甚至沒有「不公平」或「道德」的問題，因為世界根本就沒有看到我。（《鱷魚手記》，267）

「公平」與「道德」在形與影之間形影不離的世界裏協商著，男人與女人之間，以跳著和諧的舞步為目標，而罔兩「被世界徹徹底底推出來」了。「撞到『殘忍』的實體」(267)之後，

揮動殘忍的斧頭——對生命殘忍、對自己殘忍、對別人殘忍。這是符合動物本能、倫理學、美學、形上學，四位一體的支點。(11)

在這一幕痛苦的模擬劇場裏，我們看到罔兩揮動著殘忍的斧頭，將動物本能、倫理學、美學、形上學的殘忍都揮動出來了。然而正是那個「形影不離」的「和諧」含蓄力道，使得劇場上揮動殘忍斧頭的，永遠會是被拋出去的罔兩。殘忍的斧頭詢問著動物本能、倫理學、美學與形上學，而含蓄的世界裏，形與影形影不離地協商著公平、道德、同情與慈愛。圓圈內的人類滿坑滿谷的論述、語言，在歷史的長流裏慢慢累積著。罔兩當然也有很多話要說：

螢幕上的小鱷魚手舞足蹈地自言自語起來，滿坑滿谷的話從鱷魚嘴裏吐出來。(161)

然而，在逼供的模擬劇場裏，自言自語，

像高速放映，最後的聲音只剩下長串的唧—唧—唧……(161)

如果說，進入二千年的前夕，當女性主義已經在公共領域裏具有某種說話的位置²⁰，這時，罔兩所問的問題：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被髮，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」究竟是問什麼？也許我們不應該以先行矮化罔兩的方式，假定罔兩問了一個愚昧可笑的問題，認為罔兩笨到自己是影子的影子卻還要問影子為什麼隨形而無特操。在影子的邊緣，世人看不見的地方苟且偷生的罔兩，您很可能看到了影對形說話的問題性。眾罔兩也許不在「此疆彼界、高下不齊、良莠不等，主從對待」的世界裏，任其自然的「自然」，對於圓心之外、影外的罔兩來說，當您「碰到殘忍的實體」那一刻，您的另一部分身體已在無限遠處渙散開來。您必須追索，也必須詢問。

有時，有些悲哀與痛苦的深度是說不出的，有些愛的深度是再愛不到的，它在身體內發生後，那個地方就空掉了。回頭看，所有的皆成化石，頭腦給它訂深度，設法保存，腦裏嗡嗡一段時間後，車化石谷的風景畫也空成一片。
（《鱷魚手記》，189）

【誌謝】

這篇文章得以寫成，要特別感謝Waiter，還有王蘋、倪家珍、陳俞容、白瑞梅、趙彥寧、何春蕤、卡維波、蔡英俊、陳光興、鄭聖勳。我們書寫的動力，來自新又茁壯的小運動圈，也希望這篇論文能夠加入九〇年代末台灣各種各樣T／婆言說思考和行動已經開始匯聚的、撼動直圈圈的力量。

20. 當然，我們不會說，女性主義已經在各方面獲得了完全的成功，然而，如果走的是影子的道路，我們在此要提醒的是罔兩的觀點。

引用書目

- Waiter, 1998[1996], 〈史前書：活化石〉, (自刊詩集), 台北：自費出版。
- 王蘋, 2001, 〈關於《藍調石牆T》〉, 《藍調石牆T》, 陳婷譯, 台北：新新聞, 頁16。
- 白瑞梅, 1999, 〈婆—女性主義、性工作與能動性的問題〉, 發表於「女「性」主體的另類提問小型學術研討會」(1999年10月30日), 台北：月涵堂。
- 陳雪, 《惡女書》, 台北：皇冠, 1995, 頁19-52。
- 台大女同性戀文化研究社, 1995, 《我們是女同性戀》, 台北：碩人。
- 邱妙津, 1991, 《鬼的狂歡》, 台北：聯合文學。
- , 1994, 《鱷魚手記》, 台北：時報文化。
- 紀大偉, 1998[1995], 〈發現鱷魚：建構台灣女同戀論述〉, 《晚安巴比倫：網路世代的性慾、異議、與政治閱讀》, 台北：探索文化, 頁137-154。
- 張小虹, 1997, 〈性別的美學／政治：當代台灣女性主義文學研究〉, 鍾慧玲編, 《女性主義與中國文學》, 台北：里仁, 頁117-138。
- 趙彥寧, 2001, 〈不分火箭到月球：試論台灣女同志論述的內在殖民化現象〉, 《戴著草帽到處旅行》, 台北：巨流, 頁57-84。
- 傑西, 1999, 〈她的屌會思考, 她不是男人〉, 《勁報》。
- 葛霸, 1999年11月8日, 〈生命中一場又一場關於生存的戰役：從《鱷魚手記》到《藍調石牆T》〉, 《勁報》。
- 劉亮雅, 1997, 〈愛慾、性別與書寫：邱妙津的女同性戀小說〉, 《中外文學》, 26卷3期, 頁8-30。
- 鄭聖勳, 2004, 〈憂鬱的價值：江淹作品解讀〉, 新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文。
- 蕭瑞甫, 1996, 〈另一種視觀／看法：閱讀／書寫邱妙津的《鱷魚手記》及德瑞克·賈曼的電影《花園》〉, 《中外文學》, 25卷1期, 頁39-59。
- Chao, Antonia (1996), "Embodying the Invisible: Body Politics in Constructing Contemporary Taiwanese Lesbian Identities." Ph.D. Diss., Department of Anthropology, Cornell University.
- Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*, Duke University Press.
- Rosenfeld, Shoshana (1998), Scent uVa Butch dir. 中譯片名為《T的氣味》
- Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press.

寫實的奇幻結構與奇幻的寫實效應

重讀T、婆敘事

劉人鵬、白瑞梅、丁乃非

過去的女同性戀從來沒有以女同性戀的真實來取代幻想，從而獲致其後可能寫進文學寫實主義裏的純粹女同性戀認同；從這個意義上說，過去的女同性戀並不真實。這並不意味著，她們未曾以女同性戀的狀態存在過，而是，她們的女同性戀是鮮活、帶著風險，並且不得不是未完成式，如同當代女同性戀認同。（Nealon, 2001:174）

一、如何讀七〇年代的女同性戀通俗小說？——歷史與觀點

我們希望……有一個視角來閱讀女同性戀通俗小說，可以同時看到傷痛與性愛能動性、寫實主義與通俗濫情、女同性戀身體的物質性及其幻想的文本性——而不必堅持上列二元只有一端為真，而且把女同性戀的真實感當作一個社會壓迫的問題，而不是壓迫的解決。幸運的是，通俗讀物本身就讓人不得不這麼看。（Nealon, 2001: 160）

如果說，台灣九〇年代「同志」的可見度主要是在社會運動與

學院的論述和文化場域裡彰顯，那麼七〇年代的「同性戀」是在文學、租書店、新聞媒體、通俗雜誌、醫學論述的幽暗再現中出現，其中諸多寫實／奇幻模式總是或溫柔或暴力的捕捉著這個次文化的特殊面向。就女同性戀的再現而言，玄小佛1976年的《圓之外》只出現於租書店，多產作家郭良蕙則於1978年《時報周刊》連載發表《兩種以外的》¹（強調為筆者所加），相對於1977年朱天心的〈浪淘沙〉與《擊壤歌》，前面這兩本小說不但呈現了兩種再現風格，也展示了兩種結構不同的社會－歷史－美學：前者以通俗言情來寫實／幻想出T（婆）敘事，明白宣示其「外」在性；後者則以天真唯美來寫純情的內在含蓄性。而從某一角度看，兩者實是一體兩面，匯聚在九〇年代的某些T（婆）小說裏，映襯出不同的軌跡。

七〇年代的台灣，容許同性戀故事在某些場域發聲的眾條件終於匯聚。如果順從敘事的主調閱讀，在文學評論、媒體、醫生、敘事者之間，我們隱約可以找到某種一致性：一種「含蓄」機制裏人道主義的「同情」。正如《圓之外》的楔子引語：

有一種愛：孤獨、艱澀、寂寞。很久很久以來，它被拋擲於圓圈的周徑之外，那——就是第三種愛，一個永墜於悲劇的愛。(1)

「之外」的註定「永墜於悲劇」，也因此成為敘事的框限。從小說內容偶爾透露的蛛絲馬跡來看，七〇年代的台灣，「同性戀」浮現在多種實質與論述空間之中²，《兩種以外的》裏米楣君的好友殷潔

1. 郭良蕙《兩種以外的》原載於《時報周刊》，1987年由時報出版，更名為《第三性》，本文所引用為《第三性》。
2. 這與吳瑞元的歷史訪談與文本研究可以相互印證。吳(39-70)提及七〇年代浮現了各種同性戀活動的空間，如公園、戲院、酒吧、藝文場合等，少數人在剪禁的隙

的弟弟、醫生殷松的一段話可見端倪：

她（殷潔）關心米楣君，盡量找機會約米楣君到家裏來。最重要的是殷松的影響，殷松曾經一再要求她多多同情米楣君，並且對她說：「像米楣君這種人最可憐不過！連上帝給予每個人的最基本條件都不具備。」她望著殷松，不十分明白他的意思，於是他又進一步解釋：「每個人一生下來就肯定的是性別，不是男，就是女，可是像米楣君，是這兩性以外的第三性，又是男、又是女，又不是男，又不是女。」殷潔當時思索著弟弟的話，發出問題：「那不是陰陽人了嗎？」殷松搖頭回答：「所謂的陰陽人是生理缺陷，可以用手術糾正。米楣君的生理是女性，沒有任何毛病，完全是心理障礙，病源在思想，認為自己是男性，已經很根深蒂固，想糾正都不可能。」殷潔聽了也為之擔憂：「那怎麼辦呢？」殷松的結論是：「只好順其自然了，自苦也好，自樂也好，但願平安無事，不要鬧出亂子。」(122)

殷潔用憐惜的目光注視著米楣君的動作，……米楣君的一切雖然不足為範，但是確實值得同情。(124)

書寫的聲音，含蓄地必須在「形」主體的位置上閱讀罔兩，使得罔兩必須病態、悲劇、「不足為範」，以便「平安無事」，而「形」主體聲音也就在「同情」的位置上，將不公義的結構式壓迫轉化為

縫中從國外電影品嘗古光片羽，媒體也時有報導，雖然是以刑案形式，並有歸之於可憂的「西方」現象者。光泰《逃避婚姻的人》以書籍出版，曾在報端刊登，並有醫師們在報刊的評論；1978年創刊的《時報周刊》，就有關於同性戀刑案的專題報導，以及郭良蕙《兩種以外的》之連載。

罔兩主體個人自苦自樂的問題。有時，故事中的角色「作為影子的影子」式的罔兩存在，掙扎於內化與外在含蓄內斂的恐同論述中：

我的腦子閃過好多好多字眼；不一正常，畸一畸態，——不應該——，……好多好多，我真的是一個不合天理的女孩嗎？我做錯了嗎？我不要用變態來加在自己身上，但我確實在很多雜誌、很多言談中看到別人用這兩個字來形容，我眩惑了，眩惑於自己與別人中。（《圓之外》，38-39）

社會雖然跟隨西歐風氣而開放，但是開放的尺度卻仍舊有限，尤其那群有地位的女友們，對她的行為絕不會原諒。（《第三性》，118）

罔兩主體性的多重複雜建構多半可以從小說中抽絲剝繭地理解。《第三性》中的一段T婆對話恰恰道出了當時同性戀（T婆）故事得以說出的歷史條件：

「……現在這種情形普通得很，到處都有。」

「可是到底不正常。」

「誰說的？美國有好幾州的法律都准許同性戀結婚了，如果你嫌台北熟人太多，我們可以到香港，或者到美國去生活。天地之大，到處都能容身。」（108-109）

當時除了國際化腳步下「先進」地區的楷模之外，有些人已經感受到「這種情形普通得很，到處都有」的歷史事實，然而同性戀在故事裡上場的時候，書寫的基調還是採用了聖王的含蓄——「形」主體

一位置，必須宣告同性戀是「**到底不正常**」的。對於同性戀文學的評論亦不出此格局，以夏志清評論白先勇為例：

白先勇的同性戀傾向，我們儘可當它是一種病態看待，但這種病態也正是使他對人生、對男女的性愛有獨特深刻看法的一個條件。（夏志清，1989: 22）

評論家預設的閱讀位置是同質性的異性戀「形」主體——「**我們**」，然而在「我們」的位置上閱讀罔兩主體，不但排除了同性戀閱讀主體，同時也穩定了那個不證而自明的「視框」——「男女的性愛」，亦即「**圓**」與「**兩種**」。然而，夏志清的字裏行間卻同時透露了一個弔詭：能獨特深刻透視「形」主體因而揭露那個視框的，正是「病態」「罔兩」的視角。從另一個角度看，七〇年代的台灣已經有不少小說再現中發出這類聲音：要是從這個「我們」的角度來看，社會才是「畸形」的。這些聲音並不屬於敘事的基本焦點（不屬於那個敘事的基調），但是卻是在小說再現罔兩角色們對話時出現：

「有什麼辦法？社會覺得我們畸形。」「我們覺得社會畸形。」田可容叨著煙，嘴角下撇著，一付不屑和自信。
（《第三性》，74）

於是我們發現，如果我們不採用敘事的基調，那麼閱讀位置就會移位轉化，我們就可以讀到發動敘事含蓄美學視框的機制，以及框架內外形、影、罔兩階序性的眾主體位置，及其能動性。

本文擬先就《**圓之外**》與《**兩種以外的**》二書作分析，將這兩

本台灣七〇年代的女同性戀通俗小說讀成具有奇幻結構的「寫實主義通俗濫情劇」。不過這觀點並不是把寫實與幻想看成兩者互為替身。或許比較像Christopher Nealon所謂「雙重焦距」³，亦即，在對照的位置裏，暗示性地強調或比對兩種不同的敘事傾向或敘事效應⁴。我們嘗試指出的，在這類容易被歸類為「寫實主義通俗劇」，或者在文學價值上因為包含「奇幻」或「假想」成份而被上述當代批評者貶抑為幻想或不真實的作品中，寫實主義濫情劇與奇幻的結構／意符其實是共生的。

七〇年代，白先勇的男同性戀書寫首度出現在高級文學圈裡，當時的文學批評聚焦於書中再現的同性戀，認為它撼動了「寫實」與「幻想」之間的差異和疆界。例如，歐陽子評白先勇1969年寫新公園男同性戀的〈滿天裏亮晶晶的星星〉：

瞭解「滿天裏亮晶晶的星星」一篇之主要障礙，卻是呈現於外的寫實部份。許多讀者，很可能根本沒領悟到這篇裏面也有社會寫實的層面，只認為是作者夢囈一般故弄玄虛的「印象派」作品。這樣的讀者，卻也大可不必感覺慚愧，責怪自己不懂得欣賞文學作品，因為這和文學鑑賞能

3. Bannon的雙重焦距式閱讀將小說讀成一種文類的顛倒〔如同性倒錯〕，從某個意義來說，這種閱讀的優點在於它有多層次的解讀。然而，這個多層次卻會把那個給予碧寶強壯雙手的狂想歸於過去。在這些解讀中寫實主義和狂想被各自放在不同的所在，要不是用寫實主義把過去情色化，作為現在式的狂想，就是呈現一個當代的寫實主義，奇蹟式的超越其早先被狂想遮蓋的煽情戲。（Nealon, 2001: 171）
4. 後石牆年代的批評家在煽情戲對痛苦和自我毀滅的過度強調，及其所衍生的出人意外的寫實主義之間做出分野，認為這是歷史張力及改變的不解之謎。因此通俗小說被讀成既是寫實主義也是煽情戲，既具有政治上的顛覆性也在文學上令人尷尬，隨著讀者如何詮釋前石牆到後石牆的解放故事，而讓〔寫實主義或煽情戲〕其中之一成為主導位置。（Nealon, 2001: 146）

力並沒有什麼關係。

實際上，就連一個最高明的文學鑑賞者，如果對「同性戀」世界的一般景象沒有相當程度的認識，也會同樣覺得這篇小說有點莫名其妙，不知所云。因為此篇從頭至尾，勾繪呈現的，便是今日男同性戀者的世界，而裏面角色也全是男同性戀者。小說裏，使許多讀者覺得玄虛空洞的描寫和敘述，如果從這個並非人人皆知的特殊世界之觀點來看，卻是具體實在，逼真逼肖的社會寫實。（歐陽子，1976: 213-214）

夏志清評白先勇〈青春〉、〈月夢〉則說：

白先勇早期小說的第二類，幻想（fantasy）的成分較重，最顯著的例子是「青春」，敘述一個老畫家在白日當空的海邊上，企圖在繪畫一個裸體少男的過程，抓回自己已失去的青春。……幻想成分很重的另一篇是〈月夢〉，此外，……也多少是幻想的產物：它們的人物有其社會的真實性，但他們的舉止，脾氣都有些彆扭乖張，不像《台北人》的人物，幾筆素描即能活現紙上的真人。……

〈月夢〉的老醫生回憶中重遊湧翠湖，他和他的伴侶一起游泳。湧翠湖這個名字這樣美麗，多讀了時下流行的小說，我們一定可以想像在湖畔散步的是一對俊男美女。但老醫生回憶中的伴侶卻是：

一個十五、六歲的少年，……（夏志清，1989: 11-13）

同一篇文章裏，當夏志清評論白先勇的〈玉卿嫂〉時，卻特別引出小說中容哥兒目睹玉卿嫂與慶生做愛的一段，夏說：「是一幅老鷹

搏擊兔子的圖畫」(20)，「在她的故事裏，作者用他獨特的看法，還給我們極真實的而且和中國舊社會客觀情形完全符合的世界。」(21)（強調為筆者所加）

小說世界是寫實抑或幻想，端在於閱讀、評論者的「視框」⁵。在上引七〇年代的評論中，評論者假定閱讀位置永遠都是異性戀常規的「形」主體—「我們」；然而今日，在後九〇年代的台灣已經累積了相當不同於七〇年代的論述資源，或許我們可以開始用「罔兩」作為一種方法來重讀過去的女同性戀敘事。事實上，九〇年代洪凌作品中T婆角色化與T婆原型的哥德模式，已經改寫了寫實／奇幻的共生，創造性地生產了新的「寫實—通俗劇—奇幻」文本效應。

七〇年代女同性戀通俗小說中內含的奇幻結構啟動了「寫實通俗濫情劇」的劇情效應，也啟動了「奇幻」的烏托邦社群想像，我們在《圓之外》、《兩種以外的》裡發現了幾個意味深長的奇幻（幻想）結構：包括「吸血鬼」隱喻與次文本、T（湯包Tom Boy）的性別認同、與婆在性方面的能動性。被逐出於「圓」與「兩種」以外的部落裏有著「同性戀」（性倒錯）⁶的T，以及在性方面浪蕩漫遊的婆，而T婆都是「假性別」。這種種之所以可以讀成「奇幻」（幻想），主要在兩個層次上。

其一是文學層次：敘事在情節上以T—婆主體為主角，可能對某些「形」主體來說，會被讀成幻想或不真實（如上述歐陽子、夏志清的文學評論所顯示）；這種閱讀啟動了語言霸權系統以及異性

5. 吳瑞元的訪談研究也曾指出，〈滿天裏亮晶晶的星星〉寫新公園實況的片段「對於一般讀者而言，是篇模擬情境的虛構遊民故事，但是對於孤單的共鳴者而言，卻可一眼看出文中男男間情慾搜獵的投射。」（吳瑞元，1998: 43）

6. 《兩種以外的》書中有一段藉醫生殷松之口描述「湯包」（Tom boy）主角米楣君：「所謂的陰陽人是生理缺陷，可以用手術糾正。米楣君的生理是女性，沒有任何毛病，完全是心理障礙，病源在思想，認為自己是男性，已經很根深蒂固，想糾正都不可能。」（《第三性》，122）

戀體制，將歷史過程中尚不允許其存在或者尚未有可資辨識的視框以致於只能被當成是變態、越軌、或者「悲劇」性的存在，都全部「奇幻化」了——以其奇幻想像而不真實。在這種閱讀裏，所有鬼魅奇妖的罔兩性T—婆角色與情感被編織在一起，也只是用來強化一種已經可疑文類（寫實通俗劇言情小說）的整體性「不真實感」。

第二個層次則在於：閱讀這些編織於寫實通俗劇裏的奇幻結構，提供了另類罔兩閱讀（與想像的讀者社群）在歷史中現身的可能性⁷。這種閱讀對上述敘事之政治投資（情感關注）與第一層次的閱讀大相逕庭。因為在台灣九〇年代前的歷史中，罔兩現身通常是負面性的（略見於煽情的媒體報導、醫學論述，以及漸漸浮出地表的文學再現）；而九〇年代中葉以後正進行中的對抗性論述，對於台灣「前九〇年代」（前—台灣同志運動與性權論述）性少數的故事與生活嘗試進行批判性的歷史研究；這兩種讀法以不同的方式將七〇年代通俗文類的罔兩主體刻板化（前者以污名的方式；後者以尋找歷史的方式）。我們試圖讀出這些編織於寫實通俗劇裏的奇幻結構，將在上述兩種讀法之間開啟罔兩空間與閱讀，這也是本文第一部分旨趣所在。

我們這種閱讀與直人的「形」主體閱讀位置相比，看待「寫實通俗奇幻」的立場比較認真（認真對待正典視框以外的文類），同時也比較不認真（不認真對待正典視框重視的價值），這也是我們認為這些通俗小說奇幻結構的「寫實效應」之所在。簡而言之，七〇年代T—婆的存活在日常生活裏有著許多性／愛與工作之掙扎，

7. 這種大量流通的次文化特殊性，在通俗小說和男體雜誌以及大眾讀者之間建立起一個幽微的關係。至少從某個角度來說，這個幽微的關係是以暗櫃的形式出現：……女人撰寫的女同志情節通俗小說，在男人所撰寫的女同志通俗小說中是一個次文類，後者則是大量流通的色情小說（次文類）的一部份。（Nealon, 2001: 142）

這些通俗小說的「寫實效應」則把這些掙扎予以「準政治化」，運用歷史的寫實力道，把女同性戀的情感、慾望、關係當作主題，具體的呈現包括家庭、學校、婚姻（離婚）與工作（電影事業、小公務員、上了年紀的社交花、酒店大班、貿易商等等）⁸。含蓄的衣櫃機制特別在親密關係脈絡中運作著（家庭、工作、T－婆關係、婚姻，以及與朋友在「公開場合」），同時透過主要角色之間在親密關係上因著衣櫃狀態所受到的經常性傷痛（＝暴力效應），批判性地揭露／發衣櫃機制。在這個意義上，這些小說可謂預見了日常生活性／別方面的政治性，而這個政治性面向到九〇年代早期，就透過社群集結、運動奮戰與學院論述逐漸使其浮現。

同時，這種歷史性的寫實力道在世俗物質性日常生活脈絡（家庭、學校、工作）裏問題化、複雜化，事實上也「奇幻」化了性別化的情緒與性愛能動性（T婆慾望、愛情、嫉妒、恨等），這些情緒與能動性的主體政治認同在台灣「前九〇年代」的「女同性戀生活與情感」中尚未成形。這也就是寫實主義通俗濫情劇之奇幻結構所具有的未來導向的力場與寫實效應。

我們認為，需要重讀七〇年代的T婆通俗小說，當作一種指向跨文類與跨性別的閱讀。通俗羅曼史敘事中的T婆主角太容易被輕忽為負面性的刻板印象呈現，或者被否認／遺忘為一個已經被更自由進步的當今所超克的時空與情緒。正如Chris Nealon所說，從過去個別的性別倒錯個體，到自我肯定的存在於歷史－社群（酒吧、圈

8. 現在我們可以把這些空間讀成一種原型政治寫實主義，因為七〇年代的抗爭，就是在這些空間而不是另外那些司法案件裡發生。這個閱讀使得我們可以了解這些空間裡的抗爭，是先於後來的政治運動。如同Nealon所說：「女同志在『法院』或『社運』戰場』上演的煽情戲在五〇和六〇年代不可能像今日一樣寫實，因為那些脈絡〔場域〕還沒有被女同志『日常抗爭』所予以政治化。」（Nealon, 2001:156）

子與運動）的同志主體這種發展性敘事，是在美國評論者對五〇與六〇年代的敘事的雙重焦距（廉價書與「廉價書」⁹，通俗劇與寫實並置）閱讀中繁殖出來的。對九〇年代的美國讀者與評論者來說，其效應是斷裂，而非連續。這種斷裂區隔了過去的不堪，以相對於當下的光明磊落。而重讀七〇年代台灣T—婆通俗小說中的寫實通俗奇幻劇，透過閱讀編織於這類小說敘事中的奇幻結構及其寫實效應，我們試圖指出的是：斷裂中的連續性以及連續中的斷裂性。

我們嘗試在這些敘事中讀到內蘊不同形式的批判能動性，這種批判能動性目前因著進步論述與正面性的再現，反而看不見了；然而我們認為，這種批判能動性不論在當時或現今，都具有歷史價值。正如Elanor Jaluague曾認為，八〇年代菲律賓的通俗劇（有著勞工階級與性工作角色），顯示通俗劇有能力成為一種形式，特別是藉著移民到美國的敘事，標誌出在階級化、性化的污名與新殖民地意識型態（應許美好未來）之間存在著極端的對比。《第三性》裏曾有如下T婆對話：

（米楣君）「……現在這種情形普通得很，到處都有。」

（白楚）「可是到底不正常。」

（米楣君）「誰說的？美國有好幾州的法律都准許同性戀結婚了，如果你嫌台北熟人太多，我們可以到香港，或者到美國去生活。天地之大，到處都能容身。」

（白楚）「說的簡單！拿什麼去？」

（米楣君）「只要下決心，就有辦法。錢你用不著愁，你既然是我的婆子，我有責任養你。」(108-109)

9. 這裡「廉價書」的引號是將廉價書作為一種類別予以問題化與複雜化。參見本文註3。

小說裏，相對於白楚，米楣君在社群資源方面毋寧較樂觀。她對美國與香港的同志生活想像很符合美國文化帝國主義新殖民論述，完全異想天開，米楣君說：「美國好幾州的法律都允許同性戀結婚了」。當女友白楚問她拿什麼去，他說：「只要下決心就有辦法」。然而在這一段裏，我們要指出在兩個層次上操作一種批判的能動性。首先是找到一個烏托邦理想，使人得以重新想像比較平等的生活條件，這是基本但較為曖昧的一層。七〇年代在台灣唾手可得論述是，以為美國的生活方式比較民主，可以帶來社會平等的條件，這種論述可以有效地生產這類烏托邦想像；其曖昧處在於，由於米楣君迫切需要看見（想像）同志平權的未來，因而也就不能去看實際生活與應許之地的扞格與落差。正當米楣君試圖「感覺參與歷史」（Nealon, 2001）時，美國文化帝國主義歷史生產出來的幻想卻弔詭地產生了一個重要的歷史盲點。然而，烏托邦應許的虛假意識卻又是米楣君的心理資源之一，可以使她有意識地拒絕自殺的誘惑以及對自己情緒危機的病態解決。

第二個層次是，這段對話裏批判的能動性不在於角色的命運本身，而在於它如何直接認同並被標誌為天真（Jaluague, 5:2[1998]: 30），因此是透過通俗劇形式本身挑戰進步主義論述（對未來提供正面應許的新殖民敘事）。通俗劇裏描述著種種即便藉由移民或前往更現代化的在地社會也無法解決的艱困、苦難以及身心暴力，這顯示了應許之地的敘事結構所看不見的現實差距，也正因為看不見現實差距，敘事結構本身於是無限延異。通俗劇的形式將這個差距突顯出來，進而挑戰了對未來的應許。換句話說，如果通俗劇在敘事時間裏面臨危機的事件持續增加、強化（此通俗劇之所以為通俗劇），這個敘事也就與新殖民的進步論述與對未來的應許相互矛盾，應許與主體軌跡之間的差距，就凸顯出來了。

二、弄「假」成「真」：T—婆主動〔性別化〕的性愛¹⁰

破費兩千元買一套衣服，對白楚算是大手筆。通常她都買些外銷廉價品，或是託女友從國外帶，那要便宜得多。而這套衣服非買不可，原因就是為了穿給米楣君看的。

米楣君是她的「女為悅己者容」的對象嗎？白楚如果仔細想，便會覺得不值得；但是很多事在做的當時並沒有冷靜的分析，否則她根本不會接受一個半女不男的情意。

嚴格說來，白楚不會接受任何人的情意，即使一切都夠水準的男人。

自從刑可仁的行為輾碎了她的心，她一直將自己沈陷在不再有生機的嚴冬裡將近十年了。雖然活著，表面安寧而緊湊地活著，卻活得毫無意義。

米楣君卻像一陣春風，吹去滿園的積雪，枯枝似乎在萌芽，她的體內感到消失已久的燥熱。

她挑起手指，整理一下蓬蓬的頭髮，然後眯起眼睛望著鏡內的熟悉形象，默默自問：你是不是最漂亮，最迷人？然後做了個嬌笑，向鏡子擺擺手，轉身而去。（《第三性》，99）

「不是說好的去看電影嗎？你喜歡看恐怖片，《吸血鬼》，先去買票，還可以吃點東西，再晚就趕不及看七點半那場了。」

10. 在美國女同志通俗小說中存在著一個主動而目標明確的性，這個事實一方面使得通俗小說這個文類內爆，也使得它的內容從明顯的決定論，轉向混雜了決定論、選擇和性政治。（Suzanna Danuta Walters, (1989), "As Her Hand Crept Slowly Up Her Thigh: Ann Bannon and the Politics of Pulp," quoted in Nealon, 2001: 159）

「性別化」三字非常重要，因為這個面向對這兩本台灣小說中的T婆情慾表現模式而言，非常關鍵。

「跟你到西門町，好多眼睛盯著，真難為情！」白楚雖然在抱怨，卻開始準備外出了。

房門半掩，可以聽見裡面唏唏嗦嗦在換衣服。米楣君很想闖進去，趁機一親芳澤，只是內心的衝動被白楚的一番話壓下去，突然洩了氣。像是創口被觸痛似的，每一個和米楣君交往過的女性都有同樣的感覺，總是躲躲藏藏的，難道自己真的見不得人嗎？（《第三性》，133）

「一個月五萬。」

白楚的聲音固然很輕，卻像尖針一樣扎在米楣君心上。米楣君的臉色又青又白，雖然白楚翹著嘴唇在作一貫的嬌態，而在米楣君的眼裡她比女巫還恐怖，吸血的女巫。

（《第三性》，228）

《第三性》裏的白楚，是個已婚的社交花，假單身，徐娘半老，風韻猶存，殷勤穿梭於社交名流間，想伺機找個比自己那食之無味的丈夫更專情的人。上述第一段引文裏提到她自從上一段不愉快的婚外情之後，她已有近十年的時間幽閉自己。米楣君是故事的窮公務員T主角，小說裏稱「湯包」（Tom boy）。米楣君如一陣春風復甦了她，令她體內重新感受消失已久的燥熱。小說描述她們的約會，一方面強調白楚的躲躲藏藏難為情，不想被人看見；另一方面卻是白楚精心打扮出自己的最女性化，樂意出門。小說接近尾聲，白楚跟米楣君要一個月至少五萬的生活費，心想就此嚇退米。這是她們關係結束的開始，米楣君終於發現，白楚比女巫還恐怖，像個吸血鬼女巫。

小說裏，米楣君與他的湯包兄弟們大部分是在各式各樣的白領

工作中掙錢。他們的婆子，除了白楚是全職「妻子」，大部分來自娛樂工業（酒店小妹，電視演員等）。這些特殊階級與職業的女人背著性別污名（戲子與性工作者），與逾越性別的T們其實有著類似的烙印。然而白楚與更中（上）階級的京劇業餘票友交往。白楚在小說中之所以特別具吸血鬼性，可能可以讀成是一種對特定婆子位置的批評，亦即往上向菁英認同，過著雙重生活的已婚婆子，她們沒有性別方面的污名，反而使她們成為「吸血鬼」——她吸著掙扎於污名生活的人的血。這是敘事的觀點之一，也是米楣君信任的好友殷潔的觀點。

第三人稱的全知敘事明顯傾向米楣君。一個三十六歲的湯包，愛上了大他十歲的白楚，並在白楚有意無意的挑逗下跟白楚獻殷勤。米楣君幻想著白楚離婚之後，跟她建立一個家。也許移民到香港或美國，過自由自在的日子，把他那癱瘓需要照料排泄的老媽托給經濟能力比較強的湯包朋友向肥他們。敘事的聲音似乎最接近米楣君的一位已婚好友「殷姐」殷潔（年紀稍長，是京劇青衣票友）。米楣君信任她，並且不時對她恭敬地表達尊重的調情愛慕。殷潔代表米楣君不恐同的女友。殷潔的弟弟殷松過去常義務為她老母親看病，相當「同情」米楣君。殷松代表了最善意的醫生版本：同性戀是心理障礙，是性別認同錯誤的可憐人（請參本書109頁引《第三性》，122）。米楣君是在殷潔家的除夕晚宴裏認識白楚的，不多久白楚就打電話到米辦公室，開始約會。

白楚喜歡鬼故事，喜歡吸血鬼電影，當她與米楣君的關係日漸進展，她也就花更多心思打扮自己，讓自己看起來更年輕。她極害怕老去，極害怕被人看到與米楣君公開在一起，然而小說裏少有的幾次與米楣君親熱歡愛過後的場景裏，她卻是容光煥發，神采奕奕。小說進行到大約三分之一過後，其中一次這樣的場景裏，米楣

君幻想跟白楚一起移民到香港或美國：

「不管你怎麼說，只要你承認我是男人就夠了！」米楣君長吁了一聲，舒坦的攤開四肢：「我總覺得老天虧待我，現在我才覺得快活！心裡一點烏氣都沒有了。」

「你只替你自己想，替我想過沒有？你把我害成這樣，讓我怎麼見人？」「咦？奇怪！你又沒有少眼睛、少鼻子，怎麼不能見人？」

「總覺得不對勁，作了虧心事。」

「笑話！那是你心裏有鬼，才會大驚小怪。現在這種情形普通的很，到處都有。」

「可是到底不正常。」

「誰說的？美國有好幾州的法律都准許同性戀結婚了，如果你嫌台北熟人太多，我們可以到香港，或者到美國生活。天地之大，到處都能容身。」

「說的簡單！拿什麼去？」

「只要下決心，就有辦法。錢你用不著愁，你既然是我的婆子，我有責任養你。」

「可是你的老媽呢？」

「托朋友管，都很熱心，向肥他們。」

「這些問題，你好像都想過一樣。」

「當然，我想的可多了，連我們生活在一起的細節我都想過，還想到有一天我們老了，黃昏的時候，兩個人拉著手，慢慢散步，你說該有多美？」

「哼，才不美呢！」

「為甚麼？你怕提老是不是？人都要老的呀！」

「我知道。可是我比你大，我會老在你前面。」(108-109)

米楣君的心滿意足與信心，他的T性別主體性在早晨性愛之後，與白楚經常性的負面性「矯揉做作」婆比起來，鮮明凸出。白楚作愛之後的滿足感以一句負面性的說話「你把我害成這樣，讓我怎麼見人？」充分表達出來，而米楣君遭受的批評「你只替你自己想，替我想過沒有？你把我害成這樣」，一方面可以讀成婆的自恨（我無法忍受自己竟然那麼享受性，都是你害的），但其實也是白楚在小說裡從頭到尾表現的特別巫婆式的女王婆模式，那或許是白楚經常會惹起的社會眼光。米楣君點出了白楚的「那是你心裏有鬼，才會大驚小怪。現在這種情形普通的很，到處都有。」然後米楣君繼續幻想移民到某個大城市（香港、美國），兩人可以白頭偕老。

「老」立即喚起了白楚的不安全感：她確定米楣君的愛與慾望，然而她懷疑的是T的殷勤愛意是否經得起婆身體的日漸老去。此處白楚心裏的鬼不是她吸血鬼般的性慾，而是那些打造直人與道貌岸然社會的眼光之鬼。T婆性愛後的早晨，良辰美景的瞬間，社會變得像鬼，為幻想製造了空間，實現一個同性戀存在與社群的影子——「到處都有」，而且可以移民，去加入這個行列，白頭偕老¹¹。然而米楣君的「有一天我們老了」，立刻觸動了白楚罔兩性別的性愛不安全感，那是隱約感受到的年華老去與想要的女性化之間的無可共量。於是對白楚來說，米楣君的夢再也不是一幅美麗的遠景，因為我會老在你（米楣君）前面。

在小說的大部分裏，米楣君是湯包族的一員，被第三人稱的聲

11. 小說在此隱隱指出米楣君與她同志社群朋友之間共享的知識。這是浮現中的同志都會社群。他們對美國六〇及七〇年代同運的知識，以及小說本身與美國女同小說再現及論述之間拐彎抹角的關係。

音如醫學權威（殷松）、媒體（煽情新聞）論說著，被當成是「見不得人」的一員，他們是個「笑話」，是「同性戀」，於是，他們沒有讓人尊敬的正常的臉可以見人。吸血鬼想像觸動了米楣君與白楚，並且把他們封藏在一個可以分享的感官（陰影、衣櫃裏的）性愛慾望世界裏，由米楣君詼諧而懇求性地說出來，並得到吸血鬼一女巫白楚的共鳴。¹²米楣君如同她的一面鏡子，同時也是她的黑貓。米楣君服務著她的慾望：要被愛慕，要當皇后。白楚是米楣君這個階段的婆子¹³（《圓之外》與《兩種以外的》裏的T，都有同時或不同時間的不止一個婆子）。婆像是一種潛在的位置，以不同的方式捕捉，最強烈的形像大約就是白楚的吸血鬼化，以一種負面性強調性愛能動性與表演性質矯揉造作的女性化。

婆表演性質矯揉造作的女性化與吸血鬼般的性愛，在《圓之外》裏也有類似的勾勒（更加重階級與性污名的重量）。這本小說以第一人稱敘述，主角是英姿煥發的青年湯包于穎，一個富裕家庭裏驕縱的小女兒。慙從小就知道自己不是「女孩子」，並且比男孩優秀，而且不論女孩男孩都會被慙吸引。于穎的母親在慙高中時過世，喪母的哀慙中，慙與慙第一個女朋友——公主一般但家境欠佳的唐美嘉在一起。後來唐美嘉承認，她當時之所以接受于穎是基於同情。于穎溺愛著唐美嘉，把唐美嘉描繪成一個長著可愛雀斑的天真姑娘好學生，她的美是靈氣的美，而不是肉體的。

12. 「別一口一個男人，你好像已經是百分之二百的男人了。」

「怎麼又殺我的銳氣？你自己也曾經說過，第一次見我的時候，你不是覺得我比男人還男人嗎？」

那倒不假，除夕晚宴上初識米楣君時的印象確實如此，而且她還對自己說想辦法逗逗這個假男人呢！不料竟弄假成真。（《第三性》，110）

13. 儘管米楣君的感情部份從沒有空白過，白楚、馮斯玉、小珊，以前還有何雅蘭、丁丁，還有一些已成事實和可能成為事實的女生，但是熱熱冷冷，最後仍然歸於一無所獲。仍然是孤魂野鬼一個。（《第三性》，15）

小說前半部童話故事般的氛圍與語言，與後半部迥異。變調開始於于穎要搬出自己的家（因為慇的父親只「尊重」慇，卻從沒有真正「接納」慇——從小說可以清楚得知，但自尊好強的于穎卻不會接受）。于穎搬出去住，開始了無家無室剛強自立的旅程，也意味著敘事從青澀童話般的愛情故事走向成人慾望的寫實言情幻想劇。于穎高中時曾試著跟最要好的朋友曹月陵的哥哥曹蔚彬約會，以試驗自己是否真的無法變成異性戀，唐美嘉對此毫不知情。小說後半部，于穎兩次發現唐美嘉與別人約會親吻，第一次是跟一個大學男生，第二次則是孔曉江，一位歌星湯包，曾是于穎好友，在于穎最需要的時候邀于穎與美嘉到家裏同住。就在此刻，小說的吸血鬼隱喻出現，並且藉著帶菌者（孔曉江、程秀君）感染蔓延，他們的特色是懾人心魄地結合了老練、性慾與逾越的誘惑。

握著拳，衝進酒店，台上孔曉江正在唱，一眼，我就看到美嘉坐在靠台最近的位子。燈光朦朧的，唯獨台上那盞淡紫的燈比較亮，照在孔曉江的臉上，像一具吸血的魔鬼矗立在那。(169)

長髮，竟是長髮，與美嘉相同的長髮，只是那長髮沒有靈性，未有美嘉散發出來的那份靈性，懶懶的、疲倦的垂至胸前。亮片的緊身長裙裡裹著渾圓的身軀，這與美嘉有強烈差距了，美嘉好纖細，好瘦小，台上這個女人，純粹的封面女型。濃度的臉部化粧，我一點也臆測不出這個女人的年齡，一點也窺視不出她的真正面孔，這個假女人，這個封面女郎型的假女人，除了歌，除了低沈沈的，沙啞的，帶股疲倦的嗓音，其他，沒有一絲絲可愛的地方。

[...]

渾圓的封面女郎身軀，長髮懶散、疲倦的散落在胸前，我斜著頭注意了她的面孔，注意了藏在濃度化粧品後面的面孔。假睫毛將她的眼睛襯得好大，也好媚，薄薄的唇染著深鮮紅的唇膏，弧度明顯的微啟的喝著酒，煙圈從鮮紅的唇弧噴吐出來，好媚，像她的眼睛。(178-179)

陽光仍然一絲絲射在她臉上，沒有化粧，長髮又束在後腦，整張臉尤其呈現出歲月最坦白的痕跡；皺紋、斑點和長期受化粧品吞噬的蒼白及隱隱透出的蠟黃。陽光照在她臉上，她的眼睛半眯靠著窗，蒼白及隱透的蠟黃使得她的臉色給人嚴重的貧血感。(215)

吸血鬼隱喻的使用，主要在小說描述兩個角色時：孔曉江與程秀君（君君）。于穎在第一次心碎時遇到孔曉江，當時美嘉離開他，去嘗試異性戀情，而他面臨退學，大部分時間花在酒店裏喝酒。在這裏他遇到了孔曉江，一個歌手，原以為他是男歌星，但他的聲音露了底¹⁴，讓于穎立刻覺得是「碰到了我自己世界裡的類型」。當美嘉又回到于穎身邊，倆人就一同住進孔曉江的公寓。此時于穎的父親破產，于穎與美嘉從此必須擔心金錢問題（在此之前，于穎「當然」是用父親的錢養美嘉）。正是這個經濟危機把美嘉從靈氣的公主變成了潑婦，美嘉扯著嗓門吼出了她的理解與害怕，她知道，以他們兩個大學女生住在一起，邊緣位置帶給她心靈深處的經濟不安

14. 一件頗震驚我的事實出現了：台上的歌星竟不是男的，是個女的。女的？天——我心中大叫了一聲天，女的？但那裝扮：短短的赫本髮、襯衫、長褲、舉止豪邁瀟灑，那樣的裝扮，難道我碰到了我自己世界裡的類型嗎？可能嗎？（《圓之外》，126）

全感¹⁵。美嘉開始暗地裏去找孔曉江，當然，被于穎發現了。上所引第一段引文就是于穎在嫉憤中衝進酒店，看見孔曉江在台上，打了他下巴一拳。此刻的孔曉江是個名副其實的吸血王子，具現的是T魔鬼般的性愛本事與魅力。

不久于穎在另外一個類似的酒店遇到了程秀君。于穎再度哀悼著美嘉的離去（她現在與孔曉江在一起）。程秀君被描述成與纖細靈氣的美嘉正相對照，程成熟飽滿，年紀約莫將近三十，依于穎的敘述，她像個「假女人」。從以上三段引文，顯然「假」在此指著化妝，一種化了妝的「性別」，以相對於美嘉的年輕「自然」美。這種「假」性是君君認同的重要部分，畢竟，她就像這兩部小說中大多數的「婆子」，是在娛樂界，有著自己的階級烙印（戲子、歌星等）；簡言之，一種被貶抑的女性化。她長髮（又是另一種主流女性化的標誌，與美嘉相同），但她的長髮是「懶懶的、疲倦的」（178-179），而這種「懶散性」強調的是情緒的成熟與性愛的頹廢。¹⁶

我們認為這裡需要重讀七〇年代台灣T婆小說裡的「婆子」「假女人」。君君這「假女人」的批判力道正來自文本中從她的職業與年齡而來的負面性差異（婆—女性化），與隨之而來的撫慰、性愛、情緒經驗與知識¹⁷。君君在後來就是因為這種精明的「假女人」與其詭詐而被敘事貶抑，于穎則被敘事的含蓄規訓邏輯強迫走

15. 「妳不懂嗎？妳真的不懂嗎？妳不懂我們會變成最可憐的人嗎？妳懂！妳懂！」吼完最後一個你懂，美嘉帶著那個鄙視的嘴臉，斜眼看了我一下，衝出去了，門碰的一聲，好響好響。（《圓之外》，162）

16. 在T婆敘事與T婆圈裡，髮型與服裝是極重要的性別打造要素。這部小說中，T的髮型都是赫本型短髮，婆則是各式長髮，T都是長褲襯衫，婆則依年齡職業個性等各有風格。

17. 于穎遇見程秀君時，她還在婚姻中，因為還有個女兒而沒離婚，但不久就離婚了。「知道嗎？妳帶給我快樂和勇氣。我很久很久沒有快樂過了，緊隨著快樂後面的是勇氣。」（《圓之外》，240）

向報復性的自殺，一個不得不讀成是批判整個敘事與社會機制的結局，但我們現在可以讀成：邱妙津在《鱷魚手記》裏幻想式的重寫了這個結局。

《圓之外》與《兩種以外的》二部小說都藉著吸血鬼比喻把T婆關係敘事化了，而談到有著強烈污名的年紀（經驗）與性愛知識的T婆角色時有著不平衡的發展：精明老練有經驗的婆（白楚、君君）或T（孔曉江）相對於比較年輕的被看似佔便宜或啟蒙的T（米楣君、于穎）或婆（唐美嘉）。有趣的是，不論米楣君或唐美嘉都不是清純無辜到底，而是曖昧地隨著敘事的過程漸漸轉化為同樣有著吸血鬼情緒與性愛。米楣君最後還是放不下白楚，缺乏性愛與情感的滋潤而顯得蒼白憔悴。而當唐美嘉冷冷地告訴于穎她如何無法忍受與別人有任何親密關係時，變成了跟君君一樣的幽靈¹⁸。重要的是，吸血鬼比喻在敘事的延伸中發展著，作用卻是對抗敘事的污名化，使得性別化的（T婆）表達出強烈、壓抑不了的性愛與情緒能動性。君君的「假女人」與米楣君的「半女不男」性別，在懲處與壓迫的情節裏，也具現了主動明顯的性愛慾望。

18. 美嘉、于穎與君君拖拖拉拉的三人行關係在小說近尾聲時，美嘉的長髮也變了，她在性方面的嫉妒與暴怒也變得像鬼。接下來的一幕，她要求于穎安排三人談判，再次攤牌。

美嘉直立著，兩隻手摸著她的臉，紅腫的眼睛發出憤怒的光，直直的瞪著我，就像希望我能在她瞪視中死去。那憤怒的眼光像一把磨得銳利的刀，任何人在憤怒視線中都感覺刀的逼迫，好尖厲，好尖厲。…銳利的刀消失了，美嘉轉過身，朝門口走，那長長的頭髮蓋去她大半的身子，我覺得美嘉像一個幽靈，幻想中的幽靈不就是披著長長的頭髮，虛飄飄的游離在人的恐懼中。我猛的回嚥了生存勇氣這句話，一個強烈的意識使我伸出手，一把用力捉住快走出門口的美嘉，像一個幽靈般，美嘉僵直得停了，頭也沒回，只有那束披散的長髮背對著我。（《圓之外》，263-264）

三、要的是「活生生的」，而不是「真正的」

蘿拉嘲笑碧寶的工作是名升降機操作員，這是碧寶為了可以穿褲子而找的工作。蘿拉說：「你真可笑，就像一個小女生想要變成一個小男生，或大男生。你還不懂，你根本不是那塊料，全世界的升降機都無法把你變成男的。你就算穿褲子穿到臉都綠了，也改變不了褲子裏面的事實。」（*I Am a Woman*, 175）

「內化的恐同」還不足以形容這段話的惡毒。這段話的暴力在於把碧寶立體又得以活生生的T性——他的工作〔電梯〕，他的衣著〔褲裝〕——具象又去脈絡化了。蘿拉如此強調一種極度窄化的性倒錯故事，並且把升降機從碧寶的性向中抽掉，這把兩人都硬降回了慾望的殘暴底層，這裡，慾望總是慾望那「真實的」，而不是活生生的；每一項要求都是要求全盤的肯定與接納，否則就全然毀滅——在此，恨與自恨沒有差別。（Nealon, 2001: 166）

儘管書寫與閱讀的主流含蓄規訓形式（例如本文一開頭提到的七〇年代書寫與閱讀同性戀的視框）同時運作著，通俗濫情幻想寫實主義容許背逆的意象、敘事和慾望，亦即，慾望與想像的是某種活生生的東西，而不是「真正的」（寫實的）什麼。事實上，我們認為，正是在敘寫、因而也就保存想像「活生生」的可能性，是在日常精疲力竭掙扎於「真正」含蓄形構的縫隙之間，想像「活生生」的可能性，這使得這些早期T婆敘事實是非含蓄、對抗含蓄而通俗濫情。

如果說，奇幻有助於兩部小說想像T婆性愛與情感情緒能動

性，儘管是一種怪物式的能動性，女巫般的操控性，或者不清純的性魅力等，通俗濫情心理劇是T婆「社群」影子式的集結形式之一——把嫉憤與羞辱攤開來（《圓之外》就是如此），使得羞辱論述的暴力與情感力道搬上舞台，揭露為一種源自慾望「真實」而產生的毀壞性慾望（《圓之外》），又透過慶生會與相約吃飯（《第三性》）以肯定T婆網絡是個活生生的社群。¹⁹

《圓之外》這些菁英T婆配對裏，彼此關係的身體性主要透

19. 在《圓之外》裡，T婆社群的組合方式是以一連串攤牌的形式出現，一邊是美嘉和他的兩個朋友章可琳和潘情，另外一邊是君君，于穎則夾在中間被人說是騎牆派。在第一次攤牌裡，美嘉和君君彼此羞辱對方的年齡（剛離婚有小孩）、階級（沒受太多教育，在夜總會唱歌），以及同性戀身分（同性戀的不可說，相對於離婚作為一個較少污名的性／別位置）。透過這個牽涉了階級、年齡、情慾的對話，小說的敘事成功地引入一些位置不同的婆子所承受的極大痛苦和侮辱，也揭露在彼此再現對方時所鑲嵌的不同物質和社會條件。

我的話斷了，被君君突然僵怔的表情弄斷了順著君君僵怔的表情我回過頭，一個簡直不可能的事實擺在我身後：美嘉、潘情、章可琳，三個人成列的站直在那。美嘉的臉白的透青，嘴巴僅僅抿著，眼睛像要咬掉君君一樣瞪著呆板在那的君君。…潘情和章可琳，就跟和美嘉有甚麼血誓的同盟，一副隨時等美嘉一聲命令，就擊打過來的嘴臉。(276)

（美嘉）「但現在妳未經同意闖入我們，我們原本快樂的生活方式有了改變。我不是有意指責妳，可是必須要妳聽著，妳這樣闖入我們的生活，只是暫時迷惑了于穎。真正的感情是要經過長時間累積下來的，我和于穎的感情，這麼多年來的培養，妳有能力破壞嗎？縱使妳有，妳能這樣做嗎？現在不說妳沒有能力，就算妳有這個能力，有這個能力，妳也要想想，妳是一個年歲不小的女人，妳結過婚，生過孩子，又離過婚，妳的職業，妳的教育水準等等，妳適合于穎嗎？說句不好聽的話。妳配嗎？妳配跟于穎在一起嗎？妳想過這些嗎？程小姐，妳想過嗎？」(266-7)

（君君）「美嘉和于穎，潘情、妳和妳這位朋友，還有我。如果以社會的習慣，社會的傳統來講，我們五個人的生活方式，這種人生態度，誰的名譽會比離婚這件事好多少？嗯？我有勇氣對別人承認我離了婚，但妳沒勇氣對別人承認，妳沒離過婚。因為，妳一輩子不可能和男人結婚。原因，妳是同性戀者。妳還有甚麼疑問？妳還有甚麼需要知道的？如果沒有的話？我要到後台去了，馬上是我的節目。最後，我要說一句話，如果有人問我和于穎的感情，我會像我離過婚一樣的承認。」(257)

過語言辱罵與身體暴力表達²⁰，我們暫稱此為一種菁英式的含蓄性愛。在《圓之外》裏，君君的「假女人」吸血鬼比喻，特別以她「懶懶的」長髮、她妝化得太濃的臉，以及職業性的亮片服飾透露出來（這些特別在小說裏被注意到「怪怪的」）。因此，「假女人」被建構為一種對身體含蓄感覺的一種冒犯，假女人是低級、粗俗、暴露，而且通曉性愛。這也就是通俗濫情劇—幻想（吸血鬼、嫉憤與拳鬥）的語言之所以使得情緒具有身體性。在這個意義上，通俗濫情劇的暴力「翻譯」了一種色情性愛的禁忌與污名。我們這種閱讀，意不在試圖否認這些T婆關係裏的暴力再現，而是認為暴力不應化為個人性的心理病態。寫實通俗濫情劇形式裏，「正常」的強迫性需要被再檢視：寫實形式強迫性的「正常」，是如何敘事化了「總是要什麼真正的東西，而不是活生生的東西」的慾望。

20. 最後一次攤牌時，美嘉和他的兩個朋友跟監于穎赴君君為于穎辦的慶生會上（就在美嘉剛為于穎慶生之後），於是一陣互毆，君君先逃跑，于穎被狠揍以後也逃了。小說對這個場景的描述非常詳盡。這一幕的身體感覺與激情強度，濃縮了小說中描繪過以及無法描繪的情慾場景。跟《第三性》是呈現小公務員米楣君的悲喜劇對照來看，《圓之外》描述的則是菁英T—婆配對（于穎和美嘉都是一心向上的大學生），他們的社會—家庭—性別—情慾位置以及隨之而有的企圖心，造成極大的含蓄暴力和痛苦。《圓之外》在效應上揭露的是，位置越菁英，就越恐同。其性慾（撫摸長髮和手）大量被置換並轉向煽情的、狂想的暴力（肢體衝突和羞辱）。《圓之外》的暴力言語和毆打都在強調堅持一個非常狹隘、一生唯一（因此是非同性戀或比較不那麼同性戀）的真愛故事，在這個真愛故事裡，正如Nealon所謂，「慾望總是慾望那『真實的』，而不是活生生的；每一項要求都是要求全盤的肯定與接納，否則就全然毀滅—在此，恨與自恨沒有差別。」（Nealon, 2001: 166）

我恨妳，于穎，我曾經對不起妳，但我恨妳，不是妳，我不會變成今天，妳明白的，我今天別說男孩子根本受不了，就連女孩子，也只能接受妳，我不像潘情、不像程秀君，章可琳離開潘情，妳離開程秀君，她們經過一段時間的痛苦，都可以再從別人身上找到新的感情，我不能，整個世界除了妳，沒有誰會讓我培養新的感情。我恨妳，我也恨我自己，為甚麼除了妳，我竟容納不了別人？這是我恨我自己的地方。現在，世界上我最恨的兩個人，一個是妳，一個是我。（《圓之外》，307-8）

我們認為，這兩部小說的結尾都批判性地銜接了這種正常寫實模式——一種想要什麼「真正」的慾望，這也就是邱妙津在《鱷魚手記》裏重新說出的：「百分之九十的人類擠身其間，正常心靈的圓圈。」²¹

我們的閱讀，不是要把《圓之外》結尾于穎奇幻復仇式的自殺讀成對病態性質的肯定，而是，我們要指出的毋寧是，小說敘述出的歷史境況，對於支持親密關係、友誼與社群之艱難。小說結尾的超寫實效應，于穎的車朝斷崖飛去，汽車即將爆炸，翻騰中怨「看見」君君對著包圍著的大批記者呆癡著不開口，看見怨父親，美嘉，母親揮手，最後君君堵住耳朵，彰顯出荒謬與逃離的意義。社會「異性戀正常性」的真實，毀滅性地嘲笑著于穎。這種荒謬性決定了折射性的自殺，從小說寫實的強迫性中粉碎逃離。（也是一種慾望著什麼「真正」的，而不是「活生生」的東西）。

不論在T婆社群的再現或是敘事的結尾上，《第三性》都提供了對《圓之外》的另類方式，或是回應。社群的形式在這本書裏，是米楣君與諸多T好友長長的午餐，T哥兒們在約會與戀愛上出點子、金錢周轉、吐苦水、情緒上的嫉妒羨慕等等²²，還有為向肥半百年紀的女友（崔大班）舉辦的生日舞會。生日舞會裏，各種各樣

21. 家人從小包圍在我身旁，再如何愛我也救不了我，性質不合，我根本絲毫都不讓他們靠近我的心，用假的較接近他們想像的我丟給他們。他們抱著我的偶身跳和諧的舞步，那是在人類平均想像半徑的準確圓心，經計算投影的假我虛相（我是甚麼很難聚焦，但什麼不是我卻一觸即知）；而生之壁正被痛苦剝落的我，在無限遠處渙散開，遠離百分之九十的人類擠身其間，正常心靈的圓圈。（《鱷魚手記》，137）

22. 他媽的自己是受氣包，受定了氣！沒有人欺負向肥，向肥塊頭大，連真正的男人見了也有三分害怕，崔大班看上向肥還不是有保鏢作用？也沒有人欺負田大，田大財能通神，一付罩得住的姿態。別看梁妮妮年紀輕輕的，打扮得又女性化，也到處佔上風，誰也不敢惹、不敢碰。只有他媽的妳這個姓米的是個廢物！發起脾氣至多會罵人，會哭，連一個老女人都治不服。（172）

的T與他們的婆子聚在一起社交²³。這次聚會唯一不開心是吸血鬼婆子白楚，而且，她的不開心又是部分與不搭的階級位置與野心有關。《圓之外》代表在非菁英認同的T婆關係與網絡中，社群凝聚與友誼的部分情況。

結尾米楣君表示不打算殺白楚，以免社會再度歧視同性戀「我們這個圈子」²⁴，這個結局，強調了米楣君作為湯包－同性戀的政治性主體。所謂的社群，是T朋友們的「圈子」，與他們五花八門的過去、現在與未來的「婆子」；是想像的社群（想像的抵達應許之地－香港與美國）；是想像的在地同性戀社群——她們必須每天面對媒體的窺淫與病態化。如果說，這裏媒體與國際同性戀的「社群」是一種新想像，在面對並尋找（社會－家庭－經濟與再現上的）另類真實時，具有批判性的力道（「真實」是那麼具有排他性與毀壞挫傷性）；那麼，酒吧與T婆網絡的這些聚結便是肯定「活生生」社會形式的次文化。小說為強迫性的「真實」帶來了「活生生」，並且揭露了它們之間極度不平衡的關係，同時也肯定了透過T婆社群的存活，「活生生」是可以維繫的！

23. 電梯的日光燈把臉色照得很慘，尤其崔大班，脂粉蓋不住縱橫的皺紋。白楚暗暗驚悸，彷彿崔大班就是自己的影子！這種人真樂觀，還有心腸過生日，不知道她有多少歲了？很可能比自己還小。再瞄一眼那個電視小歌星，雖然也是滿臉脂粉，而且鼻子一定打過針，但是像一個成熟的桃子，光澤而圓潤。白楚急忙低下頭來，她的臉可能比崔大班好一點，不過也經不住別人的目光考驗。(161)

24. 我們這個圈子，差不多大家都認識，就算不認識，也聽說過誰是誰。(283)
報上也沒有寫清楚，登的很小，只說那個女孩子有未婚夫在美國，誤入歧途以後想出國，同性戀不肯放過她，一天晚上女孩子睡覺，同性戀把她殺了。(272)
「現在不會了！小羽既然幹過，我沒有辦法再幹了！我不能讓社會批評我們這種人都是兇手。社會本來就不了解我們，如果我再殺了白楚，弄得大家更抬不起頭。」這麼說來米楣君確實有過犯罪動機，劉令珩雖然心有餘悸，但是又因為這份坦率的自白而使她產生了寬容的心意。(284)

四、魔性寓言——洪凌的T / 婆認同與書寫的吸血鬼比喻

我都找不到一套完整的語言系統，可以把「我」放進去。到了最後，語意與符號之間的突兀斷裂，讓文字永無止境地撲顛於文本的迷宮，像一群群找不到海洋、無法投水自殺的迷路旅鼠。（《在玻璃上走索》，75-76）

「為什麼要捐血？魔鬼終於想得救了嗎？」

我略帶譏笑地問她。K這個酷愛穿黑板衣的採花大盜，在T Bar釣小妹妹時最愛擄掠她們粉嫩的脖子，故作魔鬼情人狀地說「可否賞我一點血」。這等狂妄傢伙，居然要我陪她去捐血！

她邪門地看著我，一副似笑非笑的吊樣。太逞強啦，硬要抽滿500cc。這下可好，連嘴唇都發白了。

「說真的，吸血鬼最大的歡愉也許不在於從獵物身上得到血液，而是把自己受到黑暗祝福的魔血散播到這個世界，增殖自己的愛侶。」(64-65)

以上分別從洪凌作品〈在月球上跳舞〉與〈玻璃子宮的詩〉²⁵摘錄的引文中，文字就像兩個故事裏的角色一樣是魔鬼或吸血鬼「認同—型態」的。他們有著疏離而頑強的吸獵慾望，有著自訂的歡愉與意義，居住在凡人世界的迷宮牢籠裏；然而他們是傲慢不馴的，作為不死魔物的特質發出詭異的力量，使他們迥異於一般人類。吸血鬼的認同比喻使得這些故事得以處理酷兒主體所面對的一些最艱難也最敏感的議題，譬如憂鬱、凌虐、暴力以及自毀傾向。

25. 〈在月球上跳舞〉與〈玻璃子宮的詩〉皆出自《在玻璃上走索》（1997）。

然而這些主體在此刻很令人苦惱，因為他們已經和一些「前－運動」時期的認同連在一起。對照此刻酷兒論述因為挑戰污名而產生的正面積極效應，這些主體就變成了一種不可說的新禁忌。洪凌的作品並沒有像主流同性戀論述一樣，把這些特質具體化為刻板的、天生自然的。事實上，即使最實證的主流論述在面對其主體時都會傾向於把議題與「心理」去歷史化。這是個重點，因為運動政治一旦有了成果，似乎很弔詭地造成一個現象，就是愈來愈難在文化敘事形式中面對這樣的議題，一不小心就會使得敘事（或其解讀）被挪用成為一種統籌劃一的悲劇，不但無法探究主體的複雜性，也無法停止對那些非正規的酷兒主體進行道德評斷。當洪凌的敘事呈現這種情感結構的時候，可以很清楚看到這些情感是回應那看不見而且不被質疑的、源自常規社會價值的暴力。（〈在月球上跳舞〉正凸顯了體現在常規性別論述中的價值其病態面向）。

最重要的是，這些故事強調書寫來自類似吸血鬼主體的詭異力量，以藉此面對最掙掙麴麴的經驗，並從脆弱的生命和鮮血中得到力量（創造力與生產力）。書寫的手勢激射出創造與生產力，尤其是書寫與皮衣帥T的「採花」都勃發出某種「黑暗祝福」。這不是一種讓「我」可以無扞格地表達的、平順的寫實主義；這是一種實驗性與艱澀的語言，創造一種新的流利，讓四、五種不同的觀念性隱喻可以在一個句子的空間裏相互混融。書寫的觀念性與隱喻性力量——也就是它形式上的耽溺——為迷宮式的文本加添了新的價值，暗示其語言上的扭曲環轉可能導向目前被「直接了當」的再現架構所否認的概念。在目前這個時刻，最容易找到的另類論述就是頗為傳統的寫實主義通俗濫情悲劇，或最近出現的寫實主義正面再現模式。在這個脈絡下，書寫寫實通俗濫情劇的困難就在於它會立即被嵌進既存的病態化論述中，無法被正面再現論述所收編，於是

就會被大肆批評或者被看成無關緊要。相較之下，迷宮式、深具實驗性的書寫文本就比較可取了，這好比讓老鼠困在迷宮中，而不是讓牠們馴良地步向一個早就先驗建構的實證主義牢獄，自溺於暗流中——就像污名主體一現身就被現今的常態化論述淹沒於含蓄暗潮中。這一段裏，海洋的深度是無意識與（或）社會性死亡的適切隱喻，要是身處其中，所有被壓抑的真實陰影（the "repressed" shadows of the real）即使造就出瞬間的感知，都會被不著聲息地委婉移除。

接下來我們想要以這一節來說明，在目前這個歷史時刻，主流含蓄規訓裏的性論述是如何同時被學院與身分政治論述所挑戰，互相交涉；此外，我們要更進一步就本節探討的兩篇小說來思考，何以敘述背景鋪陳了迷宮似的哥德風景會形成／造就激烈有力的衝擊。這個效應主要是由於洪凌小說使用的哥德幻設場景的書寫，串連了台灣女同志寫實通俗劇的露淫（campy）特質，反而可以抗顏前一節提及的那些飽受污名染指的課題；再者，這些書寫也重新凸顯某些並不傷害酷兒主體但是被當今論述爭戰所塗消的經驗與感覺結構有其絕對的重要性。這些經驗與感情包括諸如狂怒、激情、愉虐實踐，以及無法被常態化規範納入的多角複雜情慾關係，尤其重要的是在〈玻璃子宮的詩〉裡呈現出的跨代（母子）T婆戀。以下我們要指出，洪凌的這些小說以吸血鬼的寓言形式鋪陳性別身分，可以包容被污名而且時代錯置的議題和感情結構（尤其是抑鬱與其相關的激情）；但是這些小說同時也拒絕統籌劃一的悲劇結局，反而展現這些經驗如何帶來壯大、力量、知識。在她的小說中，這些權力與知識的呈現鮮明歷歷，顯示這些書中人物與會死的凡人（mortals）有強烈的差異。

讀出這裡的可見差異，也可以和另外兩個不同的次文化連結：其一是另類地下的舞客社群文化，另一則是部份以學院為基地的酷兒

社群。事實上，我們可以說在這兩篇小說中，新歌德式的舞場文化想像和一個酷兒理論文化結合起來，以生產各式不同性別體現的酷兒角色。以下列舉的這些人物都在這兩篇小說登場，族繁不及備載。

〈玻璃子宮的詩〉的主要出場人物包括：

九寸釘——年長的吸血鬼天后婆

黑暗王子T（水泠）——狂野叛逆、帶有嗜血性傾向

鮮嫩雪白的小妹妹學生婆——如同吸血鬼王子獵物的集體

原型化身，在〈在月球上跳舞〉也出現這樣的類型，就是S甩掉dora之後的下一任女友。

捐血的皮衣帥哥T（Kalian / Kalki）——把散播黑暗的魔血視為酷兒的性與「生殖」儀式，彷彿她身為陽性原型劫掠播種者，在T吧「採花」，與被引誘的少女從事魔幻的受孕。

女王婆（葉貝）——儼然就是台北都會高檔文化核心化身。

〈在月球上跳舞〉的主角則是包括：

T（S）——高傲俊美、具有性虐待攻方身分

生理男體蕾絲邊（dora）——執迷於月亮魔力象徵、充滿謀殺激情。

男同性戀（另一個K）——強調性／別常態、以致於成為一具（被宰掉的）屍體。

五、深諳世(色)情的T與過程中的婆：〈玻璃子宮的詩〉中的跨代T / 婆關係

我說不清楚，那就像一種無可抵消的慾望——如果我要在生命中抓到任何歡愉、任何美麗的東西，我就不允許自己

卑微，不允許自己妥協。更甚者，我要看到這個地球和我一起狂亂起舞，讓所有的制度與廟堂崩塌解體。

怎麼可能當我愛著妳、用我的身心體膚愛著妳的時候，我能夠容許這個世界告訴我，我的意識形態是一隻不能見光的變態昆蟲，父兄獨大的權力系統能默許我的存在，就夠仁慈了。(64)

其實，那倒是無所謂。我一直是齜牙咧嘴的鬼臉公然現世，而他們繼續以某種不釋手的惱怒眼神瞪視著我，咬牙切齒地掃描著我一無遮掩的文體與情慾。

「和主流文壇金字塔高層結構的共謀關係」！這種滑稽小丑的標題，是個男同志「教父」眉批給我的標籤。他自以為把我攔腰斬成兩半，卻不知道異形的身體會無性生殖，一乘二乘四乘八……(42)

何況我不是騎士，只是一個不滿現狀、略帶嗜血饑渴的詩人。(50)

我的大腿之間濕膩的一片，甜甜的血味在我的睡夢之間瀰漫不去。我扯開被單，看到從黑色內褲裏一絲絲滲出的濃稠經血，凝結在我的腿間，兵不刃血地舔遍了我的下半身。有些凝結的血塊是粉嫩的黑色，我掐了一小塊放到嘴邊，嚐到比淚水更色情的鹹味。(63)

〈玻璃子宮的詩〉有著許多T婆角色，「不得不」用一種不同於七〇到九〇年代發展的歷史來閱讀。就像洪凌的其他作品一樣，

這篇作品也不迴避那些自九〇年代以來已經變成病態或禁忌的主題。洪凌選擇「黑暗」的主題，以怪物的方式描述角色，並且不迴避暴力、執迷／強迫症、佔有慾，絕對性的全有全無律²⁶——換句話說，形形色色的強烈情感與激情。但是這些故事也徹底而且絕不妥協地拒絕「悲情病理化」的閱讀。如果說一隻生存於暗夜的蟲很可憐（借用美嘉的話），那麼一隻暗夜的巨型魔物就充斥致命誘人的魅惑力。小說選擇「怪物」這標誌，也是在面對新近興起的正常模式同志典範時的莞爾嘲弄，或是對於差異的堅持。而相對於跨代愛慾對象選擇在台灣文學及電影的文化敘事中總是被暗示暗指或呈現為別種主題（例如孝道）的隱喻，這個故事裡的T婆跨代對象選擇卻以一種挑釁的書寫模式展現其明顯的差異。

讀者可能無法看出哪部分是寫實，哪部分是隱喻，這顯示小說可能在玩弄早年（七〇年代）的「寫實」敘事，把寫實敘事裏現實與幻想之間的差異問題化，但是這邊的問題化並非在句子的層次上，而是在整個二三百頁的情節過程中。〈玻璃子宮的詩〉就是以同性戀母子／女的關係（夾帶青年成長故事的原型、親子兩代之間的情慾齟齬與糾葛）充當象徵暗喻T婆跨代戀情。由於跨代戀情一旦進入再現就會被嚴厲批判，或許正因此，跨代戀情如果出現，幾乎都要在一個不可言說的隱喻層次上，被其他的故事結構——例如母女或父子關係的發展——召喚出來。在洪凌的故事，由於隱喻被抽出來解構掉，透過孝道論述包裝的跨代關係也就不那麼禁忌，反而「母親」葉貝這個角色完全不像母親，她對孩子的愛是血肉之軀的愛，而非母愛，以致T婆性別的互動被凸顯為故事的重心。再者，故事的敘述翻轉了七〇年代的公式，在這個世界裡，年輕的T

26.（年長婆有一次說到她的前任情人）「但是，沙沙死了。她受不了我的全有全無律。她在我絕對的佔有慾之內。溺死了。」(49)

才是「深諳世情的不死者」。吸血魔王形象呈現年輕的T是太古以來就存在的，雖然他們「年輕」，但比起其他必死的族類，他們已經累積了幾個世紀的知識。在與幾個重要的年長婆的互動中，主角T早熟的知識有著詩人般的單刀直入，慙有才情，總是能為很難再現或被否認的經驗（或情感）找到精確的語言；根據故事看來，這種才情的成長是得自於探索並面對許多經驗（包括強烈的快感、睥睨體制，或是情緒與身體的痛楚）。年長的婆也像吸血鬼，或者像惡魔，然而她們的太古屬性與累積經驗似乎使她們的現況化為類似黑洞的存在，有著（最壞的情況是）自我摧毀的否認特質，而且堅持看似可得但事實上無法得到的狹隘「現實」面向；或者（在最好的情況下）是一種開放未完的、進行中的過程，混亂曖昧但是「活生生」地存在於知識與快感的深沈迷宮中（小說中有個名為「迷宮」的地下酒吧，有個調酒師就是這樣的婆）。

在〈玻璃子宮〉裏，涉及亂倫／孝道主題，但又藉著把母親變成吸血鬼而岔開來：吸血鬼不會老，但是可能活了非常久，儼然女王般的貴族風華，頹廢的性與性愛口味，並不以異性戀的方式生殖²⁷。母親的角色也在多方面是可議的：生物層次上的「假」（移植的卵子）；非母性的特質（特別是不想懷孕）；反母性的行為（受不了時就自行剖腹了）；愛女兒的方式（例如「我從不認為自己是個母親。我不以那種無聊的方式愛她。」（47））假媽媽變成了一個年長的戀愛對象，這反而帶出了跨代禁忌慾望結構，這通常是比較含蓄地在亂倫禁忌裏說，或者，變成比較不駭人聽聞但其實深深交纏著「母—女」主題（在此亂倫禁忌代替了跨代禁忌，似乎多少變得比較能被接受——或許因為它被呈現為既是幻想又是孝道）。

27.（年長婆說自己）「我一直覺得，自己老早就是一個溺斃的屍體，只是被某種不知名的力量挽留，小偷似的苟活於人間。」（43）

作為七〇年代小說的一個主題，跨代T婆愛侶多少是被呈現為年長有經驗的婆與年輕比較沒經驗但又不全然天真的T。而在〈玻璃子宮的詩〉中，雖然仍是個年輕的T與相當於母親年齡的婆，雖然婆在性方面經驗豐富，卻是一種「深諳世情的T與過程中的婆」關係。婆是未完成式，或者不一定自覺，而是在一個過程中，並且掙扎著。事實上，所有重要的婆（假媽媽、九吋丁與雪衣）都可說是「過程中的婆」。說她們是在過程中的未完成式，不是一種指責，而是呈現這是一個人在某種情境下所能做到最好的狀態。〈玻璃子宮的詩〉中有個婆否認她對「魔女」的愛²⁸，就像她否認自己在歷史意義上的不完全，拒絕放棄那對她來說似乎可以進入「真正」的特權，最後反而害了她，然而，這個婆擁有一種真正強烈的感情，對她的愛人來說魅力十足，這使她比一般人更「活生生」，而其他吸血鬼型的婆則是模模糊糊地「活」著，因為吸血鬼的生命與一般現實裏的真實不同，她們不必服膺現實的法則。當現實拒絕她們，她們不必然死，而可以採取一種標記為「污名」的生存方式，把污名變成一種不可思議的魔力，當然對種存在方式的理解可能不同（而且在T與婆的型態間，這種不同最明顯。）於是，將T婆呈現為吸血鬼，就是拒絕傳統「真實」的視框及其蘊含的性愛規訓再現T婆，同時也拒絕晚近政治／運動場域與學院論述「正面再現」的寫實策略。吸血鬼系的T婆也許來自早期鑲嵌著奇幻結構的T／婆寫實敘事，但是他們堅持一種不同於當代寫實主義的差異（difference），即使自己往往是與其勾連或對抗。

這種勾連甚至本身就蘊含於故事中。當T從假媽媽身邊逃離

28. 其實他心知肚明，雪衣並不愛男人。就算她屢次在小說中以無比的認同與耽迷，書寫「擁有天鵝般眼神以及風信子命運的少年，遇見蛇蠍般的陰性魔力，導致永恆墜落」等等情節，這一切都只為了要替她無法也不願意承認的『魔女之愛』找尋出路罷了！（55）

時，先從她那兒偷了一件東西：那就是這個年長婆所寫的秘密札記，裡面有著婆所寫的文學批評片段，這個片段則被呈現為一個轉喻，把這個婆用部分代全體地比喻了台北高級文化文學批評圈的那些天后級人物。這個故事裏沒有「深諳世情的婆」，這或許暗示著這些婆在上述優勢圈子裏的位置，這個位置的特權是長時間形成的，付上的代價則是不斷進行而且衍生盲點的性別階級規訓。那些一般T / 婆敘事中熟悉的「深諳世情」的婆 / 性工作角色在洪凌這篇小說中並沒有出現。這種「過程中」的狀態並不是被呈現為婆應該要徹底克服的問題，而是一種複雜的歷史決定的標記。整個敘事裏，婆不同的「次故事」描繪出了不同的「活出來」的方式，有著不同的能動性與歡愉與進行中的認同。再者，當那個T偷走秘密札記時，就好像這位T詩人「二度挪用」了年長婆，因為婆的吸血鬼特性被呈現為一種挪用（就像文學批評是寄生的，完全倚賴其他作品而存在，或者像黑洞或沼澤，以無止盡的吸吮而存在）。

故事裏所強調的兩個T的吸血鬼特性是他們能夠藉由捐血（K）與書寫（T主角）而無性生殖，繁衍自我。²⁹這個故事本身也許可以讀成是對那些偷來的秘密文學札記的再挪用，以T主角自己的方式繁衍著他還給世界的黑暗祝福。

雖然在某個層次上，我們比較了七〇年代與九〇年代的敘事，把這些文本當成個案研究以顯示歷史的連續性與移轉，但我們並不想說洪凌敘事假仙露淫(campy)與饒富力量的面向在某種簡單意義上是優於七〇年代通俗濫情劇——尤其在小說是否以自殺收場上。同樣的，把洪凌文本假仙式的驕縱誤讀為光明輕鬆或甚至虛浮，那也完全模糊了它以批判性清晰呈現的嚴肅議題。審視七〇與九〇年

29. 透過書寫，她多少釋放了骨子裡的嗜血激情——如果連文字領域的殺戮也滿足不了她，我猜，那就是我失去她的時刻了。(56)

代的作品就會發現，所有這些文本都創造性地回應著它們的時代挑戰，顯示的是「活生生」與「真正」的兩股力量如何以不同的方式在非常態主體身上交戰。然而我們也不是說那麼多酷兒敘事以悲劇或自殺結局完全沒有問題，尤其當它們又在一個比較高的層次上與現實酷兒的自殺傾向一致，於是敘事似是可以當成操作了全然寫實的效應，活生生的經驗與非正式的文化敘事似乎都再次肯定了悲劇性的文學敘事在天地之間無可遁逃。我們真正想指出的是，對「自殺敘事」的批判似乎傾向於把它們讀成是在現實上造成病態，或者是「前－運動」時期的認同，連同他們的羞辱、傷痛與苦難都需要被克服或邁向長大成熟。這種評論雖然意在提供T婆更正面的形象，但實際上卻是肯定了他們原本想要批評的負面再現，因為對「自殺敘事」的批判就像污名論述，也傾向於把自殺讀成是個人化、病理化的主體個人錯誤（有病或者政治上不成熟）。然而，如果我們的焦點在於敘事與通俗濫情劇如何向他們自己的歷史情境說話，並把這些歷史情境看成是部分塑造了悲劇結局的推動力，那麼就有可以重新理解這些悲情命運與通俗濫情劇結構：它們其實標記了主體企圖爭取社會認肯的身分與集體性以便進入歷史時遭逢挫敗。相較於個人主義式的正常化敘事總是把這種挫敗視為個人的失敗，在這些作品中把挫折（濫情通俗）敘事化就有其批判性的文化價值；而且它們更進一步以新敘事形態不斷再現傷痛與掙扎，也以此驗證對於認同與集體的努力仍然在進行中。³⁰

30. Nealon曾經批判過Jonathan Dollimore建構的歷史軌跡(7)，我們沿用他的批判，反對把歷史軌跡讀成是早期小說好像是記錄了一種病態，現在則是已經被克服，而且已經被政治性取代：「細讀通俗小說是很有價值的，因為他們可以幫助我們避開漸進式或自由主義式的觀點，來把美國同性戀歷史讀成一個還沒有完成的抗爭，朝向適量的翻轉和族群性，孤獨和社群，個別獨特和普世。」(23)

【誌謝】

本文的完成，要特別感謝洪凌在過程中持續的討論、對話，以及對論文初稿的建議、修改，與文字上的潤飾。

引用書目

- 玄小佛，1976，《圓之外》，台北：南琪。
- 朱天心，1977，〈浪淘沙〉，《方舟上的日子》，台北：言心。
- 朱天心，1986[1977]，《擊壤歌》，台北：三三書坊。
- 吳瑞元，1998，〈《孽子》的印記：台灣近代男性「同性戀」的浮現（1970-1990）〉，中壢：中央大學歷史研究所碩士論文。
- 洪凌，1997，〈玻璃子宮的詩〉，《在玻璃懸崖上走索》，台北：雅音，頁39-70。
- ，1997，〈在月球上跳舞〉，《在玻璃懸崖上走索》，台北：雅音，頁71-100。
- 夏志清，1989，〈白先勇早期的短篇小說：《寂寞的十七歲》代序〉，《寂寞的十七歲》，台北：允晨，頁7-25。
- 郭良蕙，1987，《第三性》，台北：時報。
- 歐陽子，1976，〈「滿天裡亮晶晶的星星」之語言、語調與其他〉，《王謝堂前的燕子》，台北：爾雅，頁213-229。
- 劉人鵬、丁乃非，1998，〈岡兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》第3-4期：酷兒理論與政治專號，中壢：中央大學性／別研究室，頁109-155。收入本書3-43頁
- Bannon, Ann (1986[1959]), *I Am a Woman*, Tallahassee: Naiad Press.
- Hollibaugh, Amber (2000), *My Dangerous Desires: A Queer Girl Dreaming Her Way Home*, Durham & London: Duke University Press.
- Jaluague, Eleanor M. (1998), "Melodrama and Alternative Spaces of Survival in Lualhati Bautista's *Gapo*," *Hitting Critical Mass: A Journal of Asian American Cultural Criticism* 5: 2 (Fall), pp. 29-56.
- Nealon, Christopher (2001), *Foundling: Lesbian and Gay Historical Emotion before Stonewall*, Durham: Duke University Press.

自戀與「幫幫忙」樂團的引導問答

台北『地下』拉子樂團

白瑞梅 (Amie Parry)

葉德宣、徐國文譯

我沒錯，卻仍等候世界證明我是對的

〈接受〉，以台北為表演根據地的拉子樂團「幫幫忙」（BBM）所創作的這首歌曲以幾秒鐘簡單但令人迷亂的音符作為開場，喚醒聽者回憶半已遺忘的童謠曲調。在這段令人意亂神馳的序曲之後，音樂加快節奏，變成兼具幽默以及強烈「姿態」的另類搖滾。音樂本身的幽默與姿態強化了歌詞的社會批評，藉由標明與批判顯而易見的同性戀恐懼，以及圍繞不合常規性態的所謂「含蓄論述」¹（discourse of reticence），在短短數行篇幅之內提出了一個複雜的政治規劃。我以這首歌詞的討論開展本文，正因為其中議題涵蓋的複雜性對本地的文化政治做出了意味深長的貢獻²。雖然本研究

1. 劉人鵬、丁乃非，1998: 109-55

2. 如果我的視角在接下來的分析裡過度集中於語言而非音樂的層次，這不僅是因為我相信這些歌詞裡的政治立場值得仔細分析，也是因為我個人的學術專長是現代詩與當代詩。在〈不分火箭到月球：試論台灣女同志論述的內在殖民化現象〉中，趙彥寧曾相當有力地論證，本地對於另類文化實踐（例如在T-bar唱KTV的討論）因過度偏向歌詞的文本分析所產生的侷限。趙指出，使這些歌曲產生重要文化意義的，並不是歌詞本身，而是這些歌曲如何在其表演的特定脈絡中衍生其意義，而這個部分正是純粹的文本分析所遺漏的。我完全贊同趙的說法，然而我

的起點是「幫幫忙」樂團首張CD中兩首作品的歌詞，然而我最終的目的並非將它們當作一般的「文本」從頭讀到尾，而是解釋它們作為某種文化物件（cultural objects）的重要性。我想提出的說法是：它們的形態是在視覺聽覺上或隱或現的物件／表演，也就是在微觀（microscopic）且具有踰越潛力的（potentially transgressive）音樂反文化（musical counterculture）與大眾文化所形成的重疊場域裡時而淡入、時而淡出（張育章，25:2 (1996): 109-29）。這樣的閃爍，在溜過一些文化裂隙的剎那，會呼召出某些短暫而亮眼、可能具有猥褻意味的目光，聚焦於她們的奮鬥掙扎、心靈創傷、酷異快感、不軌的性實踐、跨性別的認同，以及自我表現的形式等等。

〈接受〉的歌詞為瞭解上述文化閃爍的可能策略提供了絕佳的起點。這首歌列舉了異性戀社會如何定義酷兒以及其他不正常性／別化主體的幾種方式，也列出了異性戀社會對常態性實踐模式的強制要求，但是也對上述壓迫保持了一貫反抗的姿態，最後則以呼籲社會接受異質者結束。歌詞全文如下，

指著鼻子說我不對 大聲罵我不正常
什麼男大當婚女大當嫁倫理常規
妳說不愛男生 那就乖乖一個人
不要違背社會善良習俗為所欲為
告訴我 妳懂不懂愛是什麼
憑什麼 我的愛是毒蛇猛獸

也相信「幫幫忙」樂團所創作的這些重要的、流暢的歌詞的確需要仔細的討論，只要討論本身不要忽略追溯脈絡的重要性即可。因此，除了文本的分析外，我也將同時處理現場表演以及她們CD的製作與流通。另外，根據「幫幫忙」組團元老Dingo的說法，樂迷對於她們的歌詞也提出了相當正面的評價（資訊來自於作者本人對Dingo在2000年10月於台北所進行的訪談）。

到底妳 是不是閒閒沒事做
幹什麼 拚命對我猛打窮追
我知道這世界有一天 總有一天 會改變 會改變
我請妳睜開眼 打開耳 放開心 接受吧

在這些歌詞之前還有一句口白，那就是本節的開場白：「我沒錯，卻仍等候世界證明我是對的。」如果這句話指的是在歌詞中提到的——世界以各種方式「尚未」證明「我是對的」——那麼我們或許可以開始思考所謂「世界」指的究竟是什麼？我將透過兩個方式去處理這個問題：一方面分析歌詞如何描述這個「世界」，另一方面則反向思考，歌詞本身也是其所描述的世界的一部分，這有何意義。

這個座落於歌詞中的「世界」，似乎有部分是以「家庭」作為傳達社會義務的管道，而家庭本身也同時是一個充斥社會規範的場域。在強制主體進入婚姻關係（女性不願與男人婚配就只能維持單身）的過程裡，家庭扮演著舉足輕重的角色；歌詞一開始的呼召——「指著鼻子說我不對，大聲罵我不正常」——事實上可能來自於任何主體，透過召喚（interpellation）而將被召喚的對象建構為不正常的變態，而相對的也將執行這個召喚的主體建構成正常人³。因此在這裡，「世界」可以被解釋為社會常規以及家庭義務，這些常規與義務則是社會廣泛規範年輕人情慾的手段工具。

但在此同時，〈接受〉及其歌詞對酷兒社群所傳達的訊息則構成了反抗文化（counterculture）的一部分，這個所謂反抗文化的脈絡包括了「幫幫忙」樂團的現場演出以及大眾對她們CD的消費和流通。「幫幫忙」樂團曾在台北的T-bar以及許多同志的節慶與活動中表演（包括2000年9月在華納威秀影城由台北市政府首度贊助的

3. 此乃Judith Butler在*Gender Trouble*中的重要命題。（Judith Butler, 1990）

台北同玩節）。2005年6月，「幫幫忙」以最陽春的方式完成其首張專輯的錄製：她們現場演奏，同時以MD收音，在電腦上編輯所有歌曲，然後將成品燒成光碟。她們從母帶中轉錄三百份拷貝，隨後將此三百份拷貝分散至女書店、晶晶書庫以及該團自己的網站上銷售。因為整個錄音過程、CD封面設計、乃至於每張CD的包裝皆由團員獨力完成，身兼貝斯手、譜曲者、以及創團元老的Dingo的「我們完全靠自己做音樂」一語遂可以說得鏗鏘有聲，理直氣壯⁴。由「幫幫忙」的表演和CD流通所促成的女同志和酷兒次文化當然也是「世界」（生活環境）的一部份，然而這部份的「世界」並不和歌曲所挑戰的家庭社會規範同聲一氣，更不被家庭社會常規之利益所驅策，反而抵抗這些利益。由於這首歌的表演與消費乃是藉由CD的形式，開場白中看似被動的「等候」因此已成為一種「實踐」（doing），或者用「幫幫忙」自己的話說，成為一種「證明」，固然有點間接，卻透過充滿感情地向聽眾訴說她們每天可能面對的許多壓力來源，以便同時向那個更廣大的世界提出抗議。

〈接受〉的歌詞簡要的指出了日常生活壓力中各式各樣的規訓技巧。首先，歌詞直陳一種毫不掩飾將酷兒指認、歸類為「不正常」及「錯誤」的恐同論述；接著它指出某些社會規範並不建構「不正常」這個類別範疇，但是卻公開定義何謂「正常」，不但以婚姻作為成年的必要條件，而且把個人（尚未明確的）慾望描繪為違反社會善意的自私行為。最後歌詞則突顯非常軌的可能性如何在含蓄的操弄之下遭致抹煞，例如歌詞：「妳說不愛男生 那就乖乖一個人。」同樣的，做為世界的一部份，歌詞所包含的引導問答（catechism）⁵針對了異性戀社會，對其家庭價值提出詰問，向它

4. 引自筆者和Dingo的email通信。

5. 引導問答：一連串의正式提問，就如向候選人提問一般，以便引出對方的立場

要求解答以及實質的改變，也就是要求這些價值負起責任。雖然，「幫幫忙」呼籲被社會接受，但就如同其CD一樣，被其所屬的反抗文化聽到的機率，可能要比被主流社會注意到來得高。因此，讓我們回到一開始曾提出的問題：當這首歌被聆聽或者被表演出來時，當它成為世界的生活經驗的一部分時，究竟「證明」了什麼？為了回應這個問題，我想轉而處理同張CD上的另一首歌〈我自戀〉，我想指出這首歌所談的不僅僅是看自己，同時也是挑釁的回應別人的注視。

一朵幸福又悲劇的水仙

〈我自戀〉

看著鏡中的自己 可以花上幾小時
我的左臉不錯看 光線暗點也很酷
走進浴室洗把臉 撥髮轉身甩甩頭
想像對面站著她 對說我是帥T
我自戀 我自戀
我自戀 無可救藥的自戀
我自戀 我自戀
我自戀 真是他媽的自戀

如果龐克風格就是先挪用明確可辨的時尚與姿態，然後將它們「重新脈絡化」（recontextualize）與去熟悉化（defamiliarize），以表達與非主流團體的認同⁶，那麼我認為龐克風格可以被當成某種抗

（韋氏辭典）。

6. 在*Popular Music in Theory*（1996）的第一章，Keith Negus除了摘要介紹Hebdige的

拒深度的浮面（surface）。就情緒和音樂風格而論，〈我自戀〉可以說是這張專輯裡最具有龐克風格的歌曲，然而它似乎和上面所說的挑釁回看無關，因為它僅僅處理反諷似的自我觀看。歌詞中投射出來的三個物體分別是：鏡中的反射（「看著鏡中的自己」），投射的她者（「想像對面站著她」——可能是個想像的婆），以及這個想像的她者如何反向投射到那個回看的自我（作為「帥T」）。這三種投射組成了一個三角形，在每一個尖角轉彎處反身指向自己，並無任何外在的慾望客體或責怪的對象。既然沒有這個外在的對象，自戀的凝視可能只是觀看一個既定的內在（interiority），它似乎只能侷限在自我反射中。而由於歌詞前面的註腳——「一朵幸福又悲哀的水仙」——這首歌也勾起有關Narcissus不幸命運的典故，特別是其悲劇且全然的孤立。不過，當我將這些歌詞的重要性讀成一種文化政治的形式時，其中最重要的立論就是：此處的「自戀」不只是其「自我耽溺」，事實上，這種自戀也全然自足到了一個地步，使得那些強加在酷兒主體身上的外來壓力都變得面目模糊。然而我還想指出，如果這樣的凝視是向內的，這應該是第二步，在此之前應該先有了某種對自我表層（surfaces of the self）的肯定。因此我想要說，這個表層投射的三層結構，不論多麼反諷，都並不膚淺或瑣碎；相反地，這個三層結構可以使人與社會原先規定的孤立內在性（isolated interiority）保持距離，而且當它結合了其他的文化表達方式或行動時，甚至可能開始為上述孤立內在性建構出一種增補的效果（supplement）。在〈接受〉的歌詞中所列舉而且抵抗的那些造成傷害的召喚與規訓手法，固然可能產生深刻的統攝力道，但是前述在表層投射的三層次結構卻可能在此增補中拮抗這個統攝的力道。

經典之作*Subculture: The Meaning of Style*之外，也詳盡地列出該書出版後的改寫、批評、及修正版本的大要。

除了歌詞內容裡投射的諸多表層外，歌詞的龐克極簡主義、音樂和語言的重複、及其擺出來的姿態裡，這首歌曲在在都排拒了深度。（這裡所說的姿態，包含了可能被稱為「自戀反諷的石牆」精神。石牆指的是佛洛伊德描述自戀時所使用的視覺意象，自戀對分析者來說正像是一面無法藉由移情作用穿透的石牆）⁷。不過，雖然在一開始的小註腳以及歌詞第三行洗臉的部分都指涉了Narcissus的神話典故，〈自戀〉的歌詞卻並不盡然具有心理分析的意義。註腳中以「悲劇」來描述水仙，的確暗示了一種不同於任何表層的深度，但是並沒有像正規分析那樣進而開始探討內心世界哪裡出了差錯才造成如此的變態自戀結果。相反地，歌詞——特別是歌詞中的幽默——反而肯定了這個變態的表層：「看著鏡中的自己 可以花上幾小時。」更重要的是，隱含在註腳中（也是其反諷所暗示的）孤立隔絕之「悲劇」並不以自戀者的心理結構為元凶禍首，而是沒有明確鎖定，處於一種不確定的狀態。這個關於該怪誰的問題在此並未得到解答，但是卻可以從別的地方得到一些較為明確的答覆——我們可以思考專輯中其他作品（包括〈接受〉）的歌詞，就會看到它們明確地指出恐同召喚所採用的一些特定操作方式，以及其他更為含蓄的性規訓形式。由於其他歌曲明確點出了一些原先被個人化的「悲劇」，我們因而得以將心理學意義上潛在於自戀內的統攝與悲情力道，轉化成一種對心靈創傷的政治性理解。此外，如果有些召喚原先乃是特別針對陽剛的女人（專輯第一首歌〈我在搞什麼〉就提到了外貌，或說的具體些，老闆要求女職員一定要穿裙子），那麼這種對罪魁禍首的重新定位也正是一種跨性別的文化

7. 在這些病人的案例裡，每次當我們好像有所進展時，總會發現有一道無法推倒的石牆橫阻於前……在自戀神經官能症中，抗拒是無法被克服的；充其量我們只能拉長脖子稍微瞄到牆另一邊的情況來滿足我們的好奇心。因此我們原來的技巧必須由其他的方式取代……（Freud, 2001 [1963]: 423，葉德宣翻譯）

政治，因為它將原先那些召喚的效果轉化成無可抗拒、衍生自戀的「帥T」鏡像。

也許這種表層反射的空曠空間，會暫時和另一種「混雜的」、甚至可能混亂的深度產生距離——這樣的距離來自於各種不同召喚（既有規訓也有否認）的錯誤配置，但是也來自於正面的召喚方式，更可能出現在以將原先污名化的召喚顛覆轉化為正面肯定酷兒身份的實踐中（Judith Halberstam, 1998）。就這種意義看來，〈我自戀〉作為一種以CD為媒介在酷兒女同志間流通的文化物件，作為一種在T-bar與包含現場演出的酷兒集會中被消費的對象，在在透過上述表層反射來邀引聽眾對於深度（depth）的貼近保持距離。由於社會機制總是嘗試在某些酷兒或跨性別主體身上讓這種深度產生悲劇效果，因此這些歌曲對酷兒文化政治所擔負的重要任務就是提供一種發言的空間去回嘴抵抗這些社會機制。這個任務也是一種起點，由此開始——透過文化實踐的方式——去想像更多的策略與途徑，以便在對那些深度的反抗中得以重構另類與肯定快感的感情結構。就此看來，歌詞中描述的表層投射的自戀過程，正是這首歌作為一種文化行動的潛在效應，也有效地開發了年輕聽眾的活力。

音樂的性魅影（sexual shadows）：文化暗夜中的猥褻閃爍

我的唱詩班朋友——一位討人喜愛的婆低音歌手——如此說道：

下列兩種現身的話語是呼應的。「我是音樂人」（I'm musical）既能傷人——亦能療人——就如「我是酷兒」（I'm queer）的告白一般。在喜悅和恐懼的情緒之中，我介紹自己是個音樂家……我從來沒聽任何人解釋過音樂

如何逃不掉性的魅影，或者為何「我是個音樂家」這句話聽起來就像「幫我口交」一般的粗魯、酷異、和必要。我需要證明自己是個音樂家嗎？音樂家的資格有可能被吊銷嗎？我是天生的音樂人嗎？你呢？你的本能是否也與音樂緊緊交纏——只是民俗的過度糾結與局限使得你無法表達？（Koestenbaum, 1994）

流行音樂的語言——靈魂樂的創傷之情，搖滾樂的精力豐盛，饒舌樂的扭曲文字，龐克樂的憤怒尖嘎——都傾向於驅動身體經歷某種（羅蘭巴特所謂的）粗糙的感官經歷來到舞台中央，在舞蹈及表演的立即體驗中，這種對於音樂的「當下性」的親身體體驗是最重要的，因為「最終產生、接收與回應音樂的是身體；而將聲音、舞蹈、時尚與風格與性慾潛意識連結起來的也是身體。」於此，浪漫與「現實」被揉合在一起，常識則常遭譏嘲、扭曲、乃至拆解支離破碎。（Chambers, 1992）

上述第二段引文取自一篇非關情慾——遑論酷兒情慾——的文章；Chambers對於流行音樂文化的重要分析有著相當進步的政治關懷，而這樣的政治關懷在本質上是相當異性戀（straight）的。但是當他談論到身體面向對於音樂的重要性（引文取自他自己的作品），尤其是現場表演的部分時，原來不見於文章其他篇幅的情慾，又悄悄溜進他的措辭當中，就如在第一段引文中摘自酷兒音樂理論家Wayne Koestenbaum的文字提到的魅影一樣。這兩段文字都同時指出，音樂能夠扣合儲存在聽眾熱切聆聽（與舞蹈、參與）經驗中所儲備的潛在能量，而這樣的能量是具體彰顯的、本諸身體的、且至

少具有潛在的性涵義⁸。它那魅影卻又具象的公開性模式，究竟如何以前衛的模式來譏嘲、扭曲、乃至拆解常識支離破碎？這和前面提到的那些短暫卻充滿能量的事件或活動有關——正是這些事件或活動將一般無法被辨認的知識、慾望、情緒、或經驗，「快閃」進入現代都市的文化生活。

以「幫幫忙」樂團為例，上述那種龐大的轉化潛能是被包裹在某種文化閃爍之內：它短暫的露出一般不為觀眾所見之事物——例如一個拉子樂團，或是自戀狂想的一種侵略性音樂演出，或是對恐同召喚的高亢反抗。另外，藉著思考「幫幫忙」樂團的短暫歷史，我們發現其文化表述的「閃爍」性至少來自兩個因素。第一，用Dingo的話來說，該團的位置可謂「另類中的另類」。據Dingo所言，這樣的地位無法為其尋找適當的表演場合：她們在男女同志的社團活動或節慶中的演出雖獲致相當成功，但卻始終沒有固定的表演機會。T-bar並不一定是為現場樂團表演所設計，且往往訴諸主流的KTV口味；地下酒吧一般所簽的表演也都比「幫幫忙」來得重口味，也不會特別吸引到酷兒的聽眾。雖然「幫幫忙」的音樂一般說來並不「重」（〈我自戀〉或許算是唯一的例外），因此該團也有可能被整合到流行音樂中比較另類的類別，然而它卻始終必須留在「地下」，因為並不是所有的團員都能夠現身接受大眾媒體報導的烈日灼身。第二個同時也是更關鍵的因素，在於這張CD之所以出現是因為當團員們知道她們不久即將解散，或至少將會無限期的休息下去，她們才決定製作這張CD聊表紀念，而「這也是為什麼總共只燒了三百張。」⁹

8. 請見張育章的論文（25:2(1996): 109-129）。他解釋台灣「地下」音樂以相同的方式開發年輕聽眾的精力儲藏庫。張文也指出，政府近幾年贊助了島上各地的音樂活動（做為一種相對健康的青年活動），因此增加了大型公眾場合的表演機會。

9. 本段的引言以及所有關於該團團史的資訊係來自於我在台北為「幫幫忙」創始者

雖然短暫如曇花一現，然而它閃爍的光華卻是萬分璀璨甚至亮麗的。也許，就像英文flash一字所暗示的：它同時也是猥褻的，就像是如影隨形跟著文化身體場域的情慾魅影一般。〔譯註：此處係以flash一字召喚讀者對英文flasher的想像，後者在俚語中意謂暴露狂，取其從遮蔽的「黑色」或「深色」衣物更替至「光」溜溜的快速轉換。〕如果文化大致上所提供的是完全的冷漠（其粗暴性自成一格）、敵意的召喚、以及具有殺傷力的再現——所謂文化的暗夜——那麼，我們就需要注意這些曇花一現的閃亮光華、匯集它們隱晦感情的強度、強化它們的動員潛能。這些「效應」會積累，會持續，主體會把它們放在記憶中，每次播放CD時就會重新體驗這些效應¹⁰，因此，它們所累積的效應將可能驅動原CD中一些歌曲所期

Dingo所進行的訪談。

10. 這當然不是「幫幫忙」團員們的絕唱。在本文完成後，Dingo提供了樂團成員持續活動的更新資訊。

- 1) 在推出專輯之後，「幫幫忙」拉子樂團曾在台北市"Y2K" T Pub 駐唱。2000年初，團長Dingo因個人事務離開了樂團，樂團找了一位新的bass player (CoCo) 加入樂團。「幫幫忙」拉子樂團在2000年9月2日「台北同玩節」園遊會（台北華納威秀）演出時，Dingo 臨時跳上表演台與老團員一同演出2首曲子，成為「幫幫忙」拉子樂團老班底最後一次公開表演的紀念。
- (2) 沉寂一段時日之後，幾位原有的團員再度一同組團 / 練團 / 創作新歌，因團員有所更換，因此改名為「好市民樂團」。由Dingo (bass)、KK(drum)、BC(keyboard)、Cream (E-guitar) 組成，主唱由BC兼任。2001年1月7日，「好市民樂團」於台北市 Zoom Pub為TO-GET-HER 老朋友聚「睹」會演出，當時臨時招募一名新主唱JoJo參與演出。
- (3) 之後不久，由於團員又有更動，「好市民樂團」再度改名為「T-time創作樂團」，由Dingo (bass)、KK(drum)、Zoe(keyboard)、Cream (E-guitar) 組成，以創作為主，每個團員都有自己的創作歌曲。2001年6月30日，「T-time創作樂團」於『台灣同志諮詢熱線協會(HOT-LINE)』募款晚會中（台北市議會大禮堂）演出所創作的歌曲。

之後團員因各自的事務而停止練團，「T-time創作樂團」因此算是正式解散。

- (4) 幾位「幫幫忙」拉子樂團的老團員Dingo(bass)、KK(drum)、皮皮(E-guitar)、Pepi(Keyboard)，另加一名新主唱，一起再度相聚練團，為2005年10月1日的台北同玩節同志大遊行（台北華納威秀廣場）表演。之後「幫幫忙」拉子樂

待的那種正面社會變革。這也是為什麼早先我會把〈接受〉歌詞詮釋為以性、性別規訓為批判對象的引導問答模式：這個歌名是一個（句法與邏輯上的）命令，它支撐著歌中一連串的問題去引出並澄清被質疑者的政治見解，闡明那些在地下文化中生產出來的一閃即逝知識觀點。然而，我的結論希望指出，這種閃爍並不將它們的對象帶至常識的理性曝曬下；相反的，它們或許是以一種前衛藝術的形式，其突發與聚焦的天性似乎製造了一種可以包含許多罔兩的知識，而罔兩的性魅影則為這些閃爍提供了其文化含義背後的反抗動力，就連常識自身也必須屈服於這個引導問答。

【誌謝】

我要感謝寫出〈我自戀〉的Dingo以及樂團成員BC創作〈接受〉；感謝Dingo大方提供她樂團的資訊，以及「幫幫忙」瘋狂樂迷們最初給我的靈感；感謝Maureen Wang協助我進行訪談；還要特別感謝葉德宣不但將訪談記錄、歌詞、及本篇論文初稿翻譯成中文，也在過程中對論點提出了幾個重要、釐清論點的建議；最後要感謝徐國文細心修訂原譯手稿，並且翻譯後來增加及改動的部份，感謝鄭巨良與何春蕤在本書出版時的最終文字校訂。

團再度形同解散狀態。Dingo，電子郵件通信，2006年10月19日）此外，讀者可期待在未來能夠聽見Dingo持續創作的新歌。例如：

1. 〈Lez Bossa Nova〉：巴薩諾瓦（節拍與和弦）風格的女同志歌曲。
2. 〈我又戒煙了〉：這是關於一個嘗試戒菸者的故事（「告訴你一個新發現，戒煙是件簡單的事，所以我才會戒了好幾回」），是首有趣的歌。
3. 〈T之頌〉：類似饒舌風格的歌曲，討論「T」的許多定義，例如「永遠的老處女」。相當逗趣。

引用書目

- 張育章，1996，〈望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡〉，《中外文學》，25卷2期，頁109-129。
- 趙彥寧，1999，〈不分火箭到月球：試論台灣女同志論述的內在殖民化現象〉，《第三屆「性／別政治」超薄型國際學術研討會》，中歷，中央大學英文系性／別研究室，11月27日。本文後收入《戴著草帽到處旅行：性／別、權力、國家》，2001，台北：巨流，頁57-85。
- 劉人鵬、丁乃非，1998，〈岡兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》第3-4期，「酷兒理論與政治」，頁109-155。收入本書3-43頁。
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Chambers, Iain (1992), "Contamination, Coincidence and Collusion: Pop Music, Urban Culture and the Avant-Garde," *Modernism/Postmodernism*, Peter Brooker(ed.), Longman Critical Readers, London: Longman.
- Freud, Sigmund (2001), "The Libido Theory and Narcissism," *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (Part III), Standard Edition of the Complete Psychological Works, James Strachey(trans.), London: Vintage. (1963).
- Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press.
- Hebdige, Dick (1981), *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.
- Koestenbaum, Wayne (1994), "Queering the Pitch: A Posy of Definitions and Impersonations," *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge.
- Negus, Keith (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction*, Cambridge: Polity Press.

在「經典」與「人類」的旁邊

1994幼獅科幻文學獎酷兒科幻小說美麗新世界

劉人鵬

「多虧你們權充反對勢力，奧曼帝公司才可能迅速擴張。」

「別發火了，有正必有負，光影必須共生。」¹

曾經有人將科幻文學與漫畫作品等稱為「旁若文學」²，指的是工業革命以後不同的時代裏通俗、低階、平民大眾的文字產品。它幾乎是文學，但其實是「文學」被壓抑而不登「經典」之堂的雙胞胎，與正典文學平行而另行發展。它與「經典」文學作品不同之處在於：「經典」文學在學院裏「教」給學生，而「旁若文學」在學院以外被大家「讀」（Darko, 1979）。當「科幻文學」出現在學院或者有關文學獎的評審時，它會立刻突顯出「似之而非也」的「幾乎」與「旁若」性，或者疆界不明的模糊性。這也正是為什麼科幻文學獎的評選討論中，經常出現對於一篇作品夠不夠科幻、是不是

1. 洪凌，3[1994]: 42-43

2. 「旁若文學」是paraliterature一字的暫譯（Darko, 1979）。後來著名的科幻作家 Samuel R. Delany 沿用此名（Delany, 1999），而在“Is Cyberpunk a Good Thing or a Bad Thing?”（Delany, 16, 2& 3(1988): 28-35）一文中，他也提出paraspace的觀念，指稱科幻空間——一個與常態空間平行並存的另一種空間。又見Scott Bukatman 的討論（Bukatman, 1993: 157）。另外，也有人提出paracinema一範疇，包括一些「壞電影」等等（Hawkins, 2000: 14）。

科幻、夠不夠文學、是不是文學等等爭論的原因之一。事實上，科幻文學的「旁若」性不僅在涉及「文學」的方面，同時也在於涉及「科學」方面——它既非受各種機制保障而理所當然的「科學」，亦非受教育機制保障而理所當然的「文學」。於是，它既受人們心目中現成的經典「科學」或「文學」觀所評價或棄置，同時這些現成的科學觀或文學觀也永遠駕馭不住科幻，而科幻似乎也永遠在這些「經典」旁邊，成就一種躑躅於「無特操」與「似之而非也」的擬似主體性，或者說，變動不居、似是而非的主體性³。當科幻出現於學院，我們看到的現象是：人文學者講科幻，似乎會引來「科幻是文學嗎」以及「妳懂科學嗎」的質疑，而被迫擺到一個似乎既「墮落」（文學方面）又「僭越」（科學方面）的位置上⁴；而理工學者講科幻，則似乎也會被嚴肅的「科學」質疑，被迫產生「不務正業」的心虛，因為科幻被認為不及科學「真實」。某些只允許或承認一種僵硬現實的「科學」，有時喜歡像父母一般，告訴活在不同世代並開創著不同現實世界的孩子：真正的「現實」是什麼，唯一的「真實」與「正確」又是什麼。於是，我們看到某些科幻愛好者一方面自得自足，開拓、發展或寄託其特定關切的主題或議題——其實早已逸出傳統的科學與文學，然而與經典科學或文學愛好者卻絕非「現實」與「虛幻」之別⁵；同時另一方面似乎也在「似

3. 典出《莊子·齊物論》「罔兩問景」。

4. 筆者曾在交通大學旁聽蔣淑貞教授開的「科幻小說與電影」課。第一節上課前，聽到後座一位男學生驚訝地對旁邊的女同學說：「怎麼那麼多女生！科幻不是男生才有興趣嗎？」在第一堂課的最後，男學生向授課教師提問：「科幻對我們來說，是entertainment，妳為什麼說它是文學？」「科幻的一些科學知識專有名詞，即使對我們學理工的人來說，都很困難，妳們人文學者要如何讀科幻？」問完這些問題後，下一節課他即消失於課堂。從他提問時舉的例子（電視科幻影集裏的英文），似乎是個典型的通俗科幻愛好者，問的問題也相當典型：操作了性別的刻板印象，以及科幻既是「娛樂」又聯結於「科學」的既虛幻又真實的階序感。

5. 如果說，進入某一特定學科的意義在於：學會正確使用該學科訓練的特定用語，

之而非也」的擬似主體位置上，順人而不失己地應和著經典性的要求，像聰明頑皮的孩子們敷衍著父母，為了自己有更多自得其樂的空間，努力提供一些關於科幻的用處或益處的說辭，例如：「真科幻具有深層的哲理與人文思想，藉科幻手法拓展人類的心靈空間與視野」⁶，或是「這裡面有豐富的寶藏，能給人遠大的胸懷」⁷等等，如響應聲，而響早已非聲。

台灣的科幻文學獎自1984年（一個彷彿呼應著歐威爾《一九八四》的年代）「時報文學獎附設科幻小說獎」開始，關於科幻小說的討論，概念範疇就經常集中於「科學」（事實、合理）與「文學」（幻想、虛構）之間的反覆辯證。就選出作品的內容而言，1994年《幼獅文藝》的「科幻小說獎」目前為止是個空前絕後的異數，不僅入選作品好幾篇涉及性／別政治，並且有些似乎被認為在「科幻」的邊緣或者「不是」科幻，因而在決審討論中引起疑慮⁸。此外，在入選作品短評中也不時出現如「後現代」、「同

而這些用語呈現了特定的再現或理解或處理世界（現實）的方式。那麼，學科間是不同的現實或不同的虛幻，而非有些現實，有些虛幻。但通常學科間會在階序格局裏以「現實－虛幻」的二分法假設某種價值階序。例如，預設「歷史學」、「社會學」的敘事法比「文學」真實（或有現實效益），而「科學」、「科技」的建構又比「歷史學」、「社會學」真實（有現實效益），（當然，這種價值階序亦有其歷史－政治－社會的成因）。又如同在性／別階序裏預設整體的男比女有現實效益（對社會有貢獻），異性戀比同性戀有現實效益，已婚比單身有現實效益等等。

6. 參〈葉李華科幻講義〉，在《科科網》<http://sf.nctu.edu.tw/yeh/yeh.htm>。
7. 參〈中國思維抑制了科幻空間：王建元談科幻作品學術地位〉（王建元，2000）。這些說辭之所以只是「說辭」，是由於這些話是應和提問的論述環境而產生的，與說話者本身的論述氛圍卻是格格不入。例如王建元回答這問題時，正在批評「抑制科幻空間」的「人文主義」的語脈裏，而試圖進入一個「後人類」的狀態，但是，「給『人』『遠大』的胸懷」一語，卻恰恰又回到自己正在批評的偉大人文主義傳統裏。
8. 例如，張系國評張啟疆的〈老大姐注視你〉（後來入選首獎），認為該篇「文筆絕佳，具潛在能力，對女性自我認同問題，有深刻探討，但是奇幻因素薄弱，無

性戀」、「異度空間」、「虛擬實境」、「縱慾的世紀末人生觀」等過去台灣科幻文學較少出現的詞彙，甚至決審委員之一王建元在〈總評〉中對於「台灣的文藝長期浸淫在中國傳統特有的人文主義之中」、「台灣的主流文化一直擺脫不了人文價值掛帥的局面」提出批評⁹。以上現象，不論放在台灣科幻文學發展或是文學領域性／別議題發展來看，都饒富意義。本文擬以入選該次文學獎、特別涉及性／別政治的三篇作品：首獎—張啟疆〈老大姐注視你〉（以下簡稱〈老大姐〉）、優選—洪凌〈記憶的故事〉（以下簡稱〈記憶〉）、以及佳作—紀大偉〈他的眼底，你的掌心，即將綻放一朵紅玫瑰〉（以下簡稱〈他的眼底〉）¹⁰，討論其中的「後人類」身體再現政治，以及主流正統論述的含括策略；並分析在全球化的浪潮中，流竄於某種科幻場域之「後人類」的生存政治。這個討論的另一意義在於，一般談論台灣近年性／別論述的發展，多半注意的是婦運或同運的重大事件，或是學院論述的開展，但是在主軸之外，其實雜草叢生。1994年這幾篇入選作品中，除了科幻方面的成就，伴隨科幻小說而提出的對於性／別議題的思考，其實已逸出當時婦運、同運或學院性別論述的範圍。小說設定的場景是全球化、

創意，是『平路體』的好小說，但不是好科幻小說。」會議紀錄報導：「此時，眾人又開始討論『奇幻』與『科幻』的真正定義，述說兩者的不同在哪裏。」王建元則舉證說明該小說的科幻成分何在：「……這樣的世界，就是它科幻的成分。」此外，洪凌〈記憶的故事〉（後來獲「優選」獎），張系國說：「〈記憶的故事〉非常有趣，但對同性戀描寫太過露骨，勉強割愛。」又說：「我其實蠻喜歡〈記憶的故事〉，但本篇對性愛的描述，是否適合入選，是個問題。〈他的眼底，你的掌心，即將綻放一朵紅玫瑰〉也是同性戀及自戀，但比較含蓄」等等，參〈在科幻與文學的臨界點：「科幻小說獎」決審會議紀實〉（吳金蘭記錄，4[1994]: 17-41），本文對於評選過程的分析討論詳後。

9. 參王建元，3[1994b]: 4。又可參其〈科學意念與科幻小說之間〉（王建元，1[1994a]: 6-9）。另外，對科幻相關的科學、文學、後人類等觀點，可參其〈科幻，後現代，後人類〉（王建元，2002）。
10. 下文引用三篇小說，頁數皆用《幼獅文藝》，3[1994]。

生物科技、資訊科技的世界，一個科幻的世界，然而同時也是一個性別或後性別議題益形複雜與重要的某個「真實」世界，一個台灣1990年代開創著的「美麗新世界」。

「當然，你是人類。但是在某種層次上，又不止如此。至少，你必須先明瞭這一點：你和貝塔刻骨銘心的愛情只是程式設定出來的遊戲。現在，遊戲結束了。」¹¹

〈老大姐〉、〈記憶〉、〈他的眼底〉三篇故事中的人物，其實都已經不是「天生自然」的「人類」，如果一個新的詞彙可以產生一個新的類別以區分意義，那麼，姑且可以借用「後人類」一詞稱之¹²。

11. 洪凌，3[1994]: 41

12. 晚近討論「後人類」或「後人文主義」的文獻相當多，各有其偏重。本文借用該詞，概念上一個重要的意義，在於「後人」既是天生自然又是人工建構，過去「人類」是理所當然的「天生自然」，但「後人」則不行，例如「機器動物人」(cyborg)，您的起源就是一則建構，您是生物科技的對象。事實上，也可以說，自然與不自然，先天與後天製造的區別，在「後人類」是一個需要一再爭論的過程。另外一個意義則在於在「後人」的位置上，可以出入於以「人」(正統異性戀並且學而優則仕的中華知識男人)為中心的「人文主義」傳統。關於「後人文主義」，當然也是一個不斷爭論的過程。「人文主義」的內容隨文化脈絡而不同，英語世界的討論例如*Posthumanism* (Badmington (ed.), 2000)，編者以笛卡爾為「人文主義」代表，訴諸一種核心的人性觀，或人之所以為人的共同本質特性；「後人文主義」則以馬克思、弗洛伊德說明，自馬克思，「人」有了人文主義所否認的偶然性，「他」不是歷史、物質的原因，而是結果；而自弗洛伊德，「人」是慾望發動的生物，潛意識逃離於自我理性意識之外。*Posthuman Bodies* (Halberstam and Livingston (eds.), 1995) 則在性／別身體相關議題上，呈現後人身體政治諸多面向。中文方面，陳榮捷曾說「中國哲學史的特色，一言以蔽之，可以說是人文主義。」(陳榮捷，1993: 29) 台灣科幻小說家黃凡曾說：「現在科幻小說幾乎也可被視為正統文學，我個人就是從事這種嚴肅文學創作，藉著科幻來表達我一些嚴肅的想法。我認為正統文學是以『人』為出發點，完全描寫人的處境。」(轉引自林耀德，8[1993]: 46) 事實上，在某些科幻作品裏，「人」

如果說現代性人文主義所想像的「人」是以人為主體而定義「人」，假定了人是德性、理智的主體，是自己的主人，是文化的創造者。那麼，上個世紀以來歷經科學、理論、社會運動、資本主義全球化、生物科技、資訊科技等等的衝擊，「人」的理性主體以及宇宙中心地位早已受到挑戰。人與科技的新關係想像，有些反而類似「前現代」的模式——融會在具有能動性的「他者」力量裏。「身體」不再是理所當然的父母所生，或者是「心靈」的對立面。身體不僅座落於意義與權力的網絡中，在文化、歷史、地理的脈絡裏，同時與高科技相互滲透，並且在動物或生物有機體的邊緣。然而，「後人類」的想像總也是充滿著曖昧：一方面是此疆彼界的失去或游移；另一方面，科技決定論造成的「恐懼科技」或者「擁抱科技」之兩極，對於「人」之所以為人的本質、身體與心靈的二分、性別的本質主義等等堅持的焦慮，也從未消失。

〈老大姐〉的時間設定在下一個世紀，基因工程革命後的新世紀，某一個「美好時代」。空間並不確定，但是因為文中有「聊齋館」一名，並互涉「鬼」故事，有人將此視之為「本土化」的一種實驗¹³。然而，文中的警察主角，卻是「聯邦警察」。於是種種語碼

已經無法再是那理所當然無可置疑的出發點或中心點了。以本文討論的幾篇小說為例，〈老大姐〉中的「奉全人類之名」，已經是一個徹底的諷刺，不僅「人」與晶片、生殖科技、教育統制、企業統制、動物獸性等水乳交融，並且性別、生養、繁殖等等差異，已經遠非傳統「人文精神」可以如實理解。王建元曾討論台灣科幻小說的「後人類」面向（Wong, 31:2[2000]: 71-102），該文的「後人類」主要討論Katherine Hayles 對於塞波奈提學(cybernetics)發展相關的後人類論述（Hayles, 1999）。至於出入於中文「人文精神」的後人文討論，目前為止尚未多見。（本文不用「統治」而用「統制」，是試圖表達象徵秩序的統制。）

13. 陳長房評論，見〈在科幻與文學的臨界點：「科幻小說獎」決審會議記實〉（吳金蘭記錄，4[1994]: 28）。但是我們可以問進一步的問題：如果中文科幻小說裏用了中文傳統的名詞，就叫做「本土化」，這個說法，對「科幻小說」以及「本土」的預設究竟是什麼？

的雜燴，呈現出一種傳統、現代與未來，以及全球與本土、真實與虛擬空間的無法清晰，以幾乎寫實的筆法，與寫實掛勾同時也脫離寫實。這個世界裏，有「後人類」也有「自然人」。小說中，「後人類」與「人類」最大的差別可能在於：後人的「記憶」與「母親」都失去了天然性。所謂「記憶」，當然不是舊世紀「人類」具有人類歷史性與認同的標誌（Bruno, 1990: 183-195），而是一種人工的「輸入」，思維意念與生活點滴以「感應」的方式，輸入電腦「知心伴侶」。「美好時代」只要婚姻不要性，意淫是罪，身體接觸是罪。事實上，讀者之所以能夠知道這名已經因為試圖對「妻」身體接觸而被處決的藍領警察的故事，正是因為他選擇開放「知心伴侶」（聯感電腦），讓全世界的電腦自由進出他的心靈(14)。「我」的「身體」是電腦晶片「知心伴侶」與肉體、感官、思想、記憶的水乳交融，敘事者說：「多年來，我一直相信『自我』不過是一枚感官的碎片。」(14)如果「母親」與「記憶」都不是可以確保認同的天生自然，那麼，關於後人類「起源」的故事必然是一則神話性的事實。或許也可以這麼說，後人類必須以不同的方式了解什麼是「母親」這個語彙：「母親」意謂著：「保育箱、輸送帶、人造羊水、智慧型合成乳，」以及種種「教育訓練」。「我」可能來自「科學生母」：「蜂巢般的子宮房，蟻穴似的育嬰室，培養皿、胚胎液、細胞粒腺體、激素、不斷改良的荷爾蒙……」(17)，可能來自「金屬子宮」，也許有過一位「自然人母親」——可能是「生母、女育嬰師或男護士。」(18)總之，生命的誕生與養成，都不再是天生自然。為什麼上述語句都加上了「可能」、「也許」？因為對敘事者來說：「我的母親是誰？」是一個相當困難的問題。

前文曾提及科幻文學的「似之而非也」，其實這還不止是在其與「文學」之間的關係，同時也在於現在與未來、現實與虛構

等等的關係。「人」與「真實」究竟是什麼？這在某些科幻裏是一個不斷要問、要追究的「問題」，而不是理所當然、放之四海皆準、強制人人同意「我們都是地球村的人類」。科幻小說裏「科技」經常代表未來，一個嶄新或完全不同的未來，故事著迷於一個超出於現代的社會。科幻文本也常常會預見一種新的、被改造過或被操弄監控的（非）「身體」，想像其為科技的成果。另一方面，高科技的時代裏，人們面對的「科技」或科技再現，似乎早已經超出了人類工具性與控制性的想像範圍，「科技」似乎有著屬於自己無可預測的科技邏輯與生命¹⁴；而「人」則隨時處在「人究竟還是什麼」的模糊疆界邊緣。於是，以科技決定論想像科技與身體的關係，固然難免化約；而離開了科技決定論，不論科技或身體都在生存、再生與毀滅的邊緣交戰，不論可選擇或不容選擇。值得注意的是，上述說故事的方式，也許不一定是眼前科技發展或科技本身的轉變，而比較是再現（書寫與閱讀）高科技的方式：亦即，瀰漫著一種說故事的方式或修辭習慣，使得科學與科幻、真實與想像的界限何在，再也無法一刀兩斷，而成為可以一問再問、一答再答並且充滿爭論的「問題」。其實，今日不僅是「科幻」作品裏的「科學」與「科幻」的邊界沒有抽象準則因而需要在每一個個案裏被討論，「科幻」與「科學」界限模糊的現象同樣出現在科普刊物或科學作品中，給人「當今或未來科學就像科幻般難以想像」或「這已不再是科幻，而是日常生活」¹⁵的印象。早在1950年，科學家溫諾

14. 略舉一例。著名的機器人學家在其科普著作中討論未來的機器人，表示雖然現今科技仍未見多有智慧的機器人，但未來「我們人類」終會老去，默默退出歷史舞台。而對於「我們」的孩子機器人來說，曾經「我們」分享了他們的勞力，但他們終將長大，走出自己的世界，紀念人類曾經為他們所做的一切。這種說故事的方式，亦即，想像科技或科技成果終將有自己的生命，在現今並不少。（Moravec, 1988）

15. 例如這樣的句子：「電腦科技的使用，已不再是科幻小說裏的虛構情節，而是可

（Norbert Wiener, 1894-1964）就認為，身體是一種形式，而不是本質，像傳送電報一般傳送人這樣的活物，至少在理論上是可能的。當他討論這個可能性時，說：

我說這些，不是因為我想要寫一個是否可能以電訊傳送人的科幻故事，而是，它可以幫助我們了解，通訊的基本觀念是信息的傳送，有形有體地傳送物質與信息，只是達成目的可以想像的方法之一。（Wiener, 1954[1950]: 102-4，筆者自譯）

科學家喜歡儆醒謹守著科學與科幻的疆界，不願意科幻踰越雷池，然而科學與科幻交會的火花，其實經常出現在科學書寫的想像／再現中。中文科普作品也有例子。刊登在《科學發展》的〈恐怖分子就在你身邊？談生物檢測〉，討論九一一以後德國生物檢測系統辨認「身體」的反恐怖攻擊方案，這是一則「科學、技術與社會」的科學討論，同時再現的符號互涉是歐威爾的科幻小說《一九八四》，對於該科技方案的想像也聯結於該小說的「老大哥」（胡湘玲，355[2002]: 75-77）。同樣在《科學發展》裏，王秀雲的〈美麗新嬰兒〉討論當今生殖科技：科學家製造嬰兒的十八種方法，不僅題目互涉了赫胥黎的《美麗新世界》，不時出現如「說來好像很科幻」、「或許，活在古典世界裡的人希望科學家的雄心壯志只在科幻世界裡實現」（王秀雲，350[2002]: 78-80）等文字。同時，再現方式也類似科幻：文字建構一個可能的世界，引發語意空間及物質與社會關係在觀念上的重構，並對當前社會現實產生一種認知視野的擴大或改

以每天上演的生活片段。」（宋鎧，1994）

變¹⁶。這「科幻」似的再現方式，同時，也是介紹「科學」發展「現實」的文字。再現科學與科幻關係的修辭方式，似乎使得「科幻」幾乎等於「令人驚訝的科學事實」。

〈老大姐〉裏，敘事者「我的母親是誰？」這個問題，在「科技改變人類社會」這個意義上，也正是王秀雲的〈美麗新嬰兒〉裏討論的「我從哪裏來？」的問題。該文介紹2001年美國公視科學家介紹「製造嬰兒的十八種方法」，包括「自然性交、三種人工受精、十二種體外授精法及『複製』」等等。文中討論「我從哪裏來？」這個小孩常問的問題：

一般常用的標準答案——「從你媽媽的肚子裡跑出來」——則會引出一連串更頭痛的問題。因為小孩媽媽的肚子不見得就是小孩出生前的居所。小孩的親生父母可能是「雙親」，也有可能是「三親」、「五親」。例如：大頭的父母利用試管嬰兒技術結合了王昭君的卵子與潘安的精子，然後借用大頭祖母的子宮懷孕。如果大頭周遭的大人都據實以告，詳述大頭的「身世」，大頭大概會變得很頭大。換句話說，要是一對長期愛人（不管是一男一女或是兩男或是兩女）由於種種因素，決定利用科學生殖技術來「生孩子」，於是他們選擇了一個捐卵子、一個捐精子、一個實驗室及一個子宮的提供人，藉由體外授精的技術，就能抱個嬰兒回家。這首科技家庭狂想曲，是科技影響人類社會的最佳寫照。（王秀雲，350[1991]: 78-80）

16. 請參考Teresa De Lauretis從符號與再現的角度討論科幻小說（De Lauretis, 1980: 159-174）

「大頭」的故事，是「科技」家庭，還是「科幻」家庭狂想曲呢？恐怕不同知識或不同意識型態背景的社群會有不同的判準，不單單是以當今「科技」發展的現況或理性（或非理性）就可以立即有唯一答案。

當身體與生命如同拼圖，性別還會是「人類」的性別嗎？〈老大姐〉說：「不論我來自金屬子宮，抑或一具虛幻的背影，我的母親怎麼都不像『她』，而是一個「它」或「祂」，難以理解的聲、光、形、構的連鎖，殘破的人體意象」(17)。這段話一則說出了〈老大姐〉裏有問題的「身體」，一則也說出了有問題的「性別」。

〈記憶〉的時空設定在無限久遠的「後星曆」，無垠的星際。這是一個一切都是擬真、仿造、人工的世界。如果說，昔日人類以為的「天然」或者「大自然」是真也是美，那麼，「在這個時代，美麗——真正的美麗——是不存在的，正如純粹的天然果汁或者湛藍海洋。它們都隨著那葉酩酊醉舟消逝在渾沌的蒼茫氣團裏，它不復返。」(34)甚至連主角們意外迫降的星球，最後都發現是一顆人工行星。「我」和「你」的「腦」中都有晶片，而「你」的情人則是「Beta型人造人」，有著金屬管線的「神經網絡」(42)。還有一些「生化侍者」。所謂「記憶」是晶片的儲存與消弭，「愛情」是程式的設計，而「食物」與「衣服」都是「萬能再生系統」在太空中對排泄廢物再生轉化的擬真品。即使這可能是虛擬遊戲的內容，但我們談的是小說建構出來的世界，是關於故事與說故事、敘事與敘事體。故事透過文字小說這種媒介而被述說，我們也透過閱讀而接收或建構人物與故事。

〈他的眼底〉的時空在「新世紀」的星球，故事中的人名如同〈記憶〉，都是類似翻譯小說的音譯中文附原文。除了無名的星球，地名如「地中海」、「阿根廷」外，都使得文字展現一種異

國情調的陌生遙遠感。小說的形式是「我」在三重括號裏和「你」說話，閱讀「你」的所思所言所行，滿足自己偷窺與書寫的慾望，同時也充當敘事者，以全知的角度告訴讀者事情始末。首句如下：（（（親愛的孩子，你還記得一種幻覺遊戲：拿紙捲成筒狀，緊貼在左眼上，睜大雙眼，你會看見右手上出現一個大窟窿。）））（96）而根據「我」最後向「你」揭示的「真相」，「你」是碟卡與巴提這對男同性戀即將老去時為著延續生命而有的「愛情結晶」：碟卡的精蟲加工處理，高度模擬卵子的特性，成為「卵子化精蟲」，與巴提的精蟲結合為男性受精卵，成為一個擁有兩個父親的孩子。後來一些變故，「你」的「記憶」被更替了，而最新研發的「人體寄生」計劃，能將「年老智者的大腦皮層和中樞神經從老朽軀體取下，配合生化晶片，一起植入年輕肉體」，使得「我」——碟卡，又寄生於「你」的體內，成為「你」「腦海」的一部分，可以閱讀「你」，同時知道「你」所不知道的關於自己的「真相」。碟卡也曾經「自體受精」：「讓自己卵子化的精蟲和自己的精蟲結合，就這樣，他陸陸續續培養出一個個孩子」（109）。

以上，我們發現，這些角色早已經不是今日的天然「人類」，他們的起源、真假似乎都有問題。機器（晶片、知心伴侶）內在於生物有機體，同時，生物有機體也內在於機器。〈老大姐〉中，「我」完美的「妻」曾有一段有趣的形容：「你不像人類，倒像個象徵化但顯然不完美的動物意象組織。」（18）可以說，他們是「機器·動物·人」¹⁷。世界從來沒有那麼簡單：不是人利用機器，就

17. 按「機器·動物·人」是cyborg的暫譯。Cyborg是cybernetics與organism二字的組合。此處用"A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," (Haraway, 1991: 149-181) 一文中所討論的意義：機器與有機體的雜種，是社會現實的創造物，同時也是一則虛構的創造物。「機器·動物·人」同時是動物與機器，居住在模糊於自然與人工的世界裏。關於該字中譯

是機器統制人類。當「後人」們腦子有了晶片，愛情成為機器的設定，這些故事並沒有驚慌於佈置一個化約了的「機器統制人類」的恐怖世界，而是，因著與機器的關係改變，「人」當然也改變了。他們沒有標準無誤的認同（包括性別認同，甚至做為「人」這個「人種」的認同），不是權利、尊嚴的主體，甚至不是自我意識、理性與愛情的主體。在〈記憶〉與〈他的眼底〉中，「主體」像是一種腹語術的操弄，擺脫了主人與奴隸互動產生的主體性。晶片我閱讀我，晶片我就是我，晶片我跟我說話，「我們」對話著。主體性變成一種客體性，而究竟是誰在擔保「我們」的主體性？是晶片，是「我們」與機器（跨國企業）親密聯結的關係，甚至，彷彿一種親屬性的關係。

這其實又是一個在認識論上資訊封閉的世界。有機體對外在環境的反應是由內在的自我組構決定，唯一的目的就是不斷生產與再生產那定義它們為一系統的組構，因此，它們不僅是自我組構，同時也是自動生產或自製¹⁸。這是〈記憶〉的世界，也是〈老大姐〉的世界。〈老大姐〉如是描述著：

也許是我的電腦功能過強，強到超乎我這個主人的想像；
也許是「交流」得過了頭，我接收到的不再是對方的殘餘
或影本，而是自我的投射。或者，黑暗中另有一部更精
密、智慧的電腦，巧妙地干擾我的收訊，左右我的感官。

的討論，參清華大學性別與社會研究室網路雜誌《烘焙姬》第6期「女性主義經典讀書會」<http://r703a.chem.nthu.edu.tw/~rpgs/gzine/issue6/dushu/cyborg/cyborg-01.html>。

18. 這是Katherine Hayles對於Humberto Maturana與Francisco Varela之*Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*（Boston Studies in the Philosophy of Science, Vol. 42, Dordrecht: D. Reidel, 1980.）一書的介紹。這樣一種科學家解釋的世界，在知識論的涵義上，與小說世界遙相呼應。

我這個查案者不再只是扮演循線追凶的角色，與此同時，我更成為凶手窺伺的對象。(13)

這裏，我們（讀者，以及敘事者）不再擁有一個「外在客觀」的世界，可以用傳統主體對客觀世界的追究觀察去「查案」、「追凶」（以及「追究作者本意」）。而是，觀察者本身就在被觀察的系統裏，是系統的一部分。再也沒有外在於系統的訊息或任何資訊可以讓觀察者在系統之外查案追凶。

三個故事並沒有為傳統「主體」的失去而產生鄉愁，即使偶然感傷，但過河卒子已經永遠失去回頭的路。反而我們看見的是，一種不同的新「主體」與「身體」的浮現。這種新「主體」，像一個可以幾個部分組合起來，也可以分開的系統，但無法假設為一個有機的整體。這種「後人」主體是一種混成，是許多異質成分的集合體¹⁹，是物質體，同時也是資訊碼。而這些種種不同成分之間的界線，在恆常不穩定的建構與再建構中，當然是無法假設您們有一種現代性個人被理所當然預設的「自我」能動性或「自我意志」——被幻想為一種絕對異於「他人的意志」的「自我」；因為，這種後人的認知、情感、甚至慾望，都在某種程式的設定裏，如同自動控制的機器，是自我調控系統，也是被設定的資訊處理系統，同時也常有失控因子造成的種種干擾。自我與「別人」的主體慾望糾葛不清。但這並不意謂著「後人」沒有「自我」，而是「自我」變得異常複雜。它不僅無法與「別人的自我」、「晶片的自我」、「動物性的自我」截然二分沒有關聯，也無法自外於機器科技與程式設定的世界，一廂情願地以傳統「人文」精神孤傲地遺世而獨立。

19. 正如同台灣常見「科幻」評論中的「科幻」，是科學、幻想、文學諸異質成分的集合體。

如果我們仍然部分借用了「人」這個字來描述，那麼，這些「後人」的圖像顯示的是一種破碎而曖昧不明的「（非）人性」，處在一種沒完沒了的轉換鎖鏈之中。他們或者沒有名字（如〈老大姐〉的「我」），或者名字是從別的语言翻譯來的（如〈記憶〉的「阿爾法」、「奧梅嘉」）。造成這些故事的角色或地點（「非本地天然華文」）與故事所使用的語言（似乎是「天然的華文」）之間的小齟齬，產生國族性交媾或不確定的效果，甚至他們使用的象徵系統，也像是從別的语言翻譯過來，或者說，偷來的。於是，這些象徵或語言的意旨也就十分不穩定，也在一種沒完沒了的轉譯鎖鏈中。事件都像是模擬的，或是虛假的，在毀滅與死亡的邊緣，沒有救贖之路。然而，我們發現所有的翻譯、轉換、模擬、虛假，絕非天真無邪，而是刻意傳達一種符號的轉換，以及轉換的間隙可以帶來的新空間。他們儘管偶爾感嘆美麗不再，但似乎並不哀悼「天然」與純真的失去，也不在一個全然無政府狀態中。我們可以注意的是其中寄託希望的所在，以及這些「（後）人」的陰鬱、痛苦、瀕臨毀滅邊緣，以及同時而有的忘形狂歡。在這幾個故事裏，從「人」到「後人」，絕不是一個全然可怕的「失去」與哀嘆「人性」墮落的陳腔濫調，不是天真無邪地展現全然新奇的烏托邦，也不是傳統科幻的負面烏托邦，而是痛苦與希望夾陳、恐怖與歡樂共生，同時掙扎於求生與邁向死亡的書寫過程。「美麗新世界」從來是一則美麗與醜陋、全新與腐朽陳舊的辯證、共生、交雜與弔詭。

三個故事裏關於「意識」與身體似乎是可以分離的部分，這個想法其實在晚近的科普想像裏並不陌生。例如，機器人學家Hans Moravec認為，人類的認同主要是一種資訊的型式²⁰，而不是具體有形的行動，只要下載人類的意識到電腦裏就可以證明，而他想像在

20. 本文不用「形式」而用「型式」，主要是強調其為一種類型。

原則上這是可行的²¹。「意識」怎麼可能與身體分離？尤其與身體分離，到了不同的載體裏，還能是同一個東西？Katherine Hayles在驚訝於這種想法之餘，發現這想法並不罕見。早在五〇年代，著名數學家也是塞波奈提學（cybernetics）²²的創發者溫諾（Wiener）其實已經有了類似的假設：人與機器可以適用同樣的通訊、控制理論（Wiener, 1954）。如果「意識」可以與身體分離，是一種資訊的形式；那麼，「身體」意謂著只具有偶然性，而不與存在必然有關；或者，「身體」和任何義肢也失去了涇渭分明的界線，所謂人與人工智慧的機器也就具備了前所未有的親密關係。但代價是：此處的「人」失去了天然有機的身體。著名的吉布森（William Gibson）的小說《神經浪人》（*Neuromancer*, 1984）敘述者就提到資料製作的軀體（Gibson, 1984: 16）。《神經浪人》中生物科技扮演了關鍵的角色。肉體可以是「大桶子裏製造的」，而且，任何器官都可以從身體裏拿出來換新的。大黑市網絡不斷販賣身體的部分以及基因物質，並且手術可以用無數的方法增強身體的力量。「身體」（或者任何物質性）與「資訊」在概念上可以二分的世界裏，總是彷彿「資訊」比「身體」更具基本性與重要性。「資訊」是什麼？它被

21. 參Hayles（1999）引自Moravec（1988）。

22. 按cybernetics一詞中文譯名不一，常見的有「自動控制學」、「控制學」或「電腦控制學」、「模控學」、「聯絡管制學」、「人工頭腦學」等等譯法。「控制學」較常見，但因譯「控制」易與control theory混淆，暫不擬採用。幾經考慮，由於諸多譯名皆難以一目瞭然，且每選用一種譯名，就要付出遺失某些意義的代價；再者，其後由cyber-又造出幾個新字，如首見於吉布森小說《神經浪人》的cyberspace，又如八〇年代興起的科幻小說的一支cyberpunk；以及目前常見的cyberculture。目前諸字中譯皆不一，選用任一中譯，除了遺失該字某些意義，也無法顯示諸字之間的關係，故參考其他語文如日文等，擬暫採音譯。Cybernetics暫譯「塞波奈提學」，cyberspace暫譯「塞波空間」，cyberpunk暫譯「塞波叛客」，cyberculture暫譯「塞波文化」。感謝葉李華教授對cybernetics建議「模控學」、「攝控學」或「電駁學」等譯法，對cyberspace則提供「位元空間」、「電腦空間」、「網際空間」、「電駁空間」等譯法。在此一併列出，以供參考。

想像為一種型式，一種數位的型式，不具物質性，也不與意義有必然的關係（Shannon and Weaver, 1998）。如果這是某種關於資訊之統制世界的文化想像，那麼，〈老大姐〉、〈記憶〉、〈他的眼底〉幾篇小說，表達了在這樣一種身體／意識想像中，對於「身體」的眷戀、質疑與抗議，特別是對有性別的身體，而且是在社會－歷史中不斷被性別化的身體。〈老大姐〉執著於尋找性愛的器官與身體的接觸；〈記憶〉展演著禁忌的人工而熾烈的身體；〈他的眼底〉以違法製造身體的幻想出入於異性戀生殖定律。如果「穩定」是社會慾望的目標，這幾篇小說也質疑了這個穩定慾望的諸多複雜面向，及其必須付出的代價。

「奧梅嘉的中性面容浮現在她的腦中。她不是不喜愛奧梅嘉，只是那並非愛慾。從小到大，她只會對純陰體產生反應，而奧梅嘉……她只想和奧梅嘉傾心深談，暴露自己最隱潛的夢想與憂懼。奧梅嘉像是她的『親人』——雖然這語碼已經失去了實用性。」²³

三篇小說中，後人類的「性」與「性別」都不再是歷久無新、枯燥無比的兩性生養、戀愛、繁殖的世界了。然而，三篇小說也都沒有天真地幻想一個性／別變幻莫測的嘉年華烏托邦，而是快樂原則與現實原則一起作用。在馳聘想像的同時，質疑著社會性別建構的暴力，揭露著性與愛情的絕非純真。一方面犬儒地厭倦嘲諷，有其虛無的睥睨；另一方面也縱情於禁忌，在書寫的當下完成反叛；同時第三方面，卻也對虎視眈眈的控制體系保持警覺，因為天羅地網可能早已經把你的反叛設定在「自己反對自己」（洪凌，3[1994]: 43）的程式裏。

23. 洪凌，3[1994]: 40

〈老大姐〉的敘事者「我」，是一個「美好時代」裏基因生產線上的瑕疵品，性別曖昧又不「合群」，總是有著「不當」的心思慾望，也正因著他的瑕疵，而想要追究真相，使讀者得以參與這場遊戲。「我」一點都不確定自己的性別，所有關於性別的肯定都來自教育體系——「妻」的解釋，以及「法律」的宣告。「妻」告訴他：「在基因上，你是男性，外表和構造也算是。實際卻不然。」

「實際」究竟如何？在小說中始終是一個謎。雖然「法律」宣告了他的「男性」正身——只因法律給他一位「法妻」(17)。教育階段中，起先他被編入女校，穿著裙子，後來聯邦立法取消了充滿性別歧視的裙子，當人人不再以衣著分別男女時，他在女童堆裏扮演男性的角色。後來，也許電腦錯誤或其他陰錯陽差，他又被編入男校，而且是藍領階級（階級也是編派的而不是天生自然的），在「那個充滿淫念、穢語、性暴力陰影的雄性地盤」（「人類」相當熟悉的某種「男性」文化），陌生詭異的「男性」眼神，讓他懷疑自己是「性別認同錯誤的易裝狂」——「自以為是女性的『小男生』，或企圖回到『男性』的精神上的女人。」(20)這裏，敘事其實有一點微妙。在男校階段，顯然他不是「雄性」地盤裏的標準性別，而且，似乎是某種被慾望的對象；但這裏寫得十分隱晦，而且，「我」立刻此地無銀三百兩地辯白說：「天知道，我自始至終愛的是『女人』。」(20)然而「女人」加了引號，讀者不禁好奇，這個引號究竟是什麼意思？直到故事的最後，我們發現：原來他的「妻」這個「女人」也並不是理所當然的生理女人，因為，當他剝光了妻的光罩外衣，發現她「沒有陰道」(26)。會不會故事中悄悄隱藏了一個沒有出櫃的男同性戀故事呢？以上種種線索也許可以支持這一種解讀，於是，當再回到小說的第一句：「一向是她進入我，而非我占有她。」對此敘事者特別說：「這段文字裏的每個動詞所指涉的都

是不確定的動作，諸如進入、占有」(11)，也許可以有另一種「想入非非」的可能。中間「聊齋館」一段的女鬼似亦有蹊蹺，聊齋傳統的女鬼通常是性愛的，但當敘事者探索「自己」而電腦跳入交流程式時，出現一段「聊齋情境」的最後說：「女鬼上上下下都是女人的模子，但沒有一個器官對他說話……」，並且至此煞地「關機」。當然，沒有陰道的女人絕不一定是「男」人，對於女性器官沒有反應，也絕不一定是男同，敘事者當然也否認「同性戀」這個認同：

坦白說，我有點羨慕近年流行的「第三性」族群——非陰非陽，不認同男性且排斥女性更非同性戀的新意識型態人種，雖然我不確定他們的「性」是什麼。(20)

這段話遣詞用字其實微妙。「非陰非陽」指的是生理的陰陽或者性別氣質的陰陽？也許兼而有之。接下來明顯是性／別認同問題，這是一種對於社會既定認同範疇的「不認同」立場。這個「不認同」（或者無法認同）相當重要，因為從目前「跨性別」的研究看，性／別認同與實踐繁複萬端，絕非男—女、同性戀—異性戀兩個二元組可以窮盡。而非陰非陽非同性戀，也絕非就是「什麼都可以」²⁴。上文述及，「我」是「人類瑕疵品」之一，故事曾提及一系列人類瑕疵品的名稱，那是在提及「聯感電腦」問世後，「作家」不再寫作，而是出售「心靈密碼」，消費者直接進入作家的心靈，賣的是靈感本身。此刻，敘事者說：

問題是，「靈感」上市後，人們發現作家的想像力遠不如

24. 王建元討論〈老大姐〉時說：「中間也間雜男女的問題，他自己不是男，不是女，甚至是什麼都可以。」（吳金蘭記錄，4[1994]: 28）

殺人狂、變態狂、窺淫狂、竊物狂、多重易裝狂、二度變性者或戀人狂（一種始終堅持只愛「人」的人）的心靈世界豐富，更正確地說，逼真。與其消費那些過時、抄襲的文字或畫面，不如直接進入「人類瑕疵品」（我們習慣這麼稱呼罪犯或藍領）的心靈。(12)

〈老大姐〉正是一篇直接進入某一種「人類瑕疵品」的嘗試，一種也許可以稱之為「酷兒」（queer）的性與性別狀態，在生理性別、社會性別、性別認同、性傾向、性實踐之間，找不到（拒絕了）標準一致的聯結，證明著天生自然的性與性別之不可能，暗示著「男」與「女」的可疑性：唯有人為的「法律」規定才有確定「正身」的可能²⁵。

〈記憶〉的跨星社會裏「變性已經是無比常態」(35)，「我」奧梅嘉是相當難得的異數：「天然純粹的中性體」、「兼具雌雄美感又渾然天成」(35)。故事的世界表面看來有同性愛者，也有異性愛者，更有怪誕性愛族。然而仔細分析，卻是精密複雜無比，展現一則透視性／別建構的後性別敘事體。「你」阿爾法在「後星曆三三三年」裏，與情人貝塔是「兩具硬挺著堅實性器的雄性身軀」(36)，憑著「雄性身軀」四個字，我們就能夠斷定「你」是天生男性嗎？未必。在這個變性已是無比常態的世界裏，在「後星曆六六六年」裏，阿爾法是「只會對純陰體產生反應」的「她」，與女詩人情人貝塔之間，「無可遏抑的激情使她們在對方的體膚遺留道道愛痕」(42)，我們可以猜想，很可能後星曆三三三年阿爾法的「雄性身軀」是變性後的雄性，如是，硬挺著的「堅實性器」，仍

25. 本文對於〈老大姐〉文本的「酷兒」讀法，顯然不必然為作者的意圖，參〈超越廿一世紀：解讀老大姐注視你〉（湯芝萱記錄，5[1994]: 19-22）。

是一對人工造作的真實²⁶。「人類」的世界裏，硬挺的陽具向來是一則不敢揭穿的關於陰莖的幻想，假裝著自然而然；而變性的「後人」，擺明了這只堅實性器的人工性，反而展現活生生鮮艷逼真的雄性，以及熾熱自然的身體纏綿：「彷彿兩朵顏色互異的變種百合，張狂地翹著光束鎗頭般的粗長花蕊，不時地隨著蒸騰霧氣款擺肢體，攀附彼此火燙的肌膚。」(36)於是，這個看似男同志的書寫，其實是跨性別所展現的非男非女非同非異的人造艷麗。分析至此，仍然是表面。兩個陽性身體纏綿盪漾的此刻，耳鬢廝磨的枕邊細語竟是關於他們之間的第三者：「你後悔嗎？選擇我這個普通的純陽性。奧梅嘉在各方面都凌駕我，而且很喜歡你——」(36)，直到最後，奧梅嘉向阿爾法揭露真相：「我們才是真正的一對」(43)，誰是第一者？誰是第二者？誰又是第三者？原來是一場錯亂，是記憶晶片自動消弭程式的結果，原生記憶已遭清洗。失憶的人，性別與性愛都必須套用陰與陽、異性戀與同性戀等現成公式。愛情機制的人為性與程式性昭然若揭，是墮落，也是懲罰。然而，完美的雌雄合體的肉體終將瀕臨終點——「該淘舊換新了」(43)，刻意保留的雌雄同體，只是一則失樂園，一樁最後的紀念，然而沒有救贖，也沒有回頭路，太空船依然再度起飛。擺脫了道德與政治正確的女性主義，〈記憶〉裏美麗的陽性來自變性與跨性別的人工造作擬真，看似「露骨」的同性戀性愛書寫，其實既悄悄然反諷了陰陽、同異、男女的絕非自然而然，同時又以「露骨」的虛擬，嘲弄著正統異性戀的偏執。

〈他的眼底〉基本上是一個「全是男性，沒見到女人」(96)的世界。男子出雙入對、戀愛、製造孩子、組織家庭、吵架、分居，

26. 按此處關於變性及跨性別的詮釋，受益於與洪凌的討論，謹此致謝。錯誤或誤解仍屬於筆者自己。

最後又同體寄生。曾經，讀者讀到了兄妹亂倫的戀愛悲劇，到故事最後揭露的「真相」裏，變成「愛上變性時的自己」(111)的一段關於自戀的偽記憶。

林耀德曾經批評〈他的眼底〉中述及「自體生殖」的過程「幻想的成分大過科學邏輯」(114)。然而，將「科幻」與現今科學知識並列時，並不是只有一種傳統的階序關係：即是以「科學知識」衡量「科幻」的真偽或優劣²⁷。「科幻」作品中的「科學」如果是特定科幻社群使用的特定符碼，那麼，它的符旨也涉及特定符號建構的「事實」，而不是天真的科學現實。

字面地讀，三個故事的性別世界，也許大部份的批評家會以為天馬行空，超出「現實」。然而，誰的「現實感」算是真正的「現實」？我們如何閱讀這幾篇小說裏對於正統兩性世界的異議，及其與一般所謂「現實」之間的聯繫，才不致於太快泯滅了小說原可開創的新現實，或者，與舊現實之間錯綜複雜的關係？

「彷彿從頭到尾都有一雙來自N度空間的隱形眼睛，靜靜覬視著你們興緻勃勃地安排自以為天衣無縫的種種步驟。」²⁸

〈老大姐〉的「老大姐注視你」很明顯來自歐威爾《一九八四》的「老大哥注視你」；然而，值得注意的是從「老大哥」到「老大姐」，不僅是注視者的性別不同，而是1994年一篇台灣科幻文本裏

27. 英文世界頗有一些著作主題是用現今科學知識檢驗科幻作品，略舉一例。Mark C. Glassy, *The Biology of Science Fiction Cinema*, Jefferson, N.C.: McFarland, 2001, 作者是生化科學專家，同時又鍾愛科幻電影，該書以他的專業知識對一部部科幻電影具體討論其中涉及生物學的部分，指出何者正確，何者錯誤，何者才是要達到這部電影的結果所需要的生物學知識，以及是否真的可能發生等等問題。但是，他也同時強調，合不合乎「科學」，並不是評價所有科幻電影的唯一標準。

28. 洪凌，3[1994]: 39

的「老大姐」，透露了某種「混血本土」的訊息。我們可以探討的是：這個「老大姐注視你」的世界，透露的只是一般科幻小說或電影裏表達的「高科技恐懼」嗎？或是如同一般解讀「老大哥」的注視時所說的，對於資訊監控將帶來的個人隱私瓦解的預言？顯然不全如此。

〈老大姐〉的世界裏，其實已經沒有語言文字，那個世界不需要語言文字，因為「聯感電腦」直接做心靈收訊，進入人的心靈，記錄或顯示人的思維、意識、事蹟、行動。「我」每天的「日記」是「以感應的方式」將生活點滴等等輸入「知心伴侶」(14)。如果說，「語言」是一種文化建構，對於語言的不信任讓人慾望著直逼更具真實性的「心靈真相」本身；那麼，這篇小說顯示的是：意識與思維本身也早已經不是純真的本然，而是老早已經被佔據了。但是另一方面，敘事者其實將思維、意識等同於「語言」，其作用又與血肉之軀物理世界一致，辦案時調查的是語言「血跡」與「思維」指紋(14)。

小說透露，「警方推測」，「老大姐」可能是一個「高科技犯罪組織」，但是敘事體基本上對此點相當懷疑，「這一部分的『科技』又該怎麼解釋？」(22)一語，顯示敘事並未肯定一個唯一的現實事實，將「高科技」視為「老大姐」的唯一特性；敘事體將「現實」呈現為不同觀點的眾多詮釋。弔詭的是，「老大姐」看似黑道「犯罪組織」或者個人，但她（們）所做的事並不是非法的危害社會秩序的事，或是為正常社會秩序所不容的事——如非法賣淫、販售毒品、電腦駭客等等——而是反諷地似乎站在「正義」的一面，以強力「維護」社會秩序之名，同時以「女性主義」或「婦女組織」之名，致力於消滅性幻想、同性戀，剷除愛滋，杜絕一切「法外性交」，處罰「意淫」與「不當勃起」。「婦女組織」所傾力維護的，是一個「清新乾淨的中心區——白領世界」(24)，在這個世界裏實施

「新性交法」，所有的「身體接觸」被稱為「法外性交」，包括性病、罪惡，都被趕出這個清淨地，並且強行通過了「意淫罪」：

「意淫罪」——凡在觀念中涉嫌與他人身體交媾或從事不當接觸或幻想他人身體全部或部分者，經查證屬實比照「新婚姻法」之排除對象，重則入獄，褫奪白領公民權，輕則列入生涯記錄檔，作為升遷、獎懲、福利配給之依據，該項資料永久保留。(24)

這裏「意淫」作為法律處罰的對象，即使在塞波空間（cyberspace）裏沒有「身體」的純意識世界，字裏行間仍極盡反諷之能事。「老大姐」是不是「女性」，故事並沒有肯定²⁹。故事的敘事者「我」並非以全知觀點告訴讀者唯一及全部的真實，讀者所能知道的是「我」有限的所知所想。「我」之所以用「老大姐」之名，來自老大姐的「自稱」(13)，但敘事者無法肯定其為「神秘婦女團體」或「反婦女組織」(13)。而在「老大姐究竟是誰」的討論裏，敘事者提到，「每天都有失婚婦人或離婚男士『自首』」(21)，婦女組織認為「老大姐」根本是男人的投射或翻版，也有人懷疑「老大姐」就是白領階級「大老闆」或其敵對集團(21-22)。顯然，「老大姐」這個名稱無法確定其性別。然而，敘事體也的確導引讀者在異性戀的框架裏，相信注視者（亦即監控者）的象徵性別為女性，不僅因為主角不斷感受到「背後的女人」的窺視監控，同時受害者清一色為「男人」，死因似皆由於男性的「不當慾望」。「美好時代」

29. 關於這一點，作者張啟疆亦作如是說：「其實『老大姐』指的不一定是女的，那個時代有性生殖已經被禁止，不再有兩性抗爭的問題，兩性之間的異同被弭平了。」（湯芝萱記錄，5[1994]: 21）

裏，處心積慮要滅絕的是陽具象徵以及性幻想，例如，科幻電影《二〇〇一太空漫遊》中的陽具狀石碑，以及棒球運動（球棒引起不當聯想）均遭消滅或廢除。陽具的本身其實是一則無法滿足的性幻想，而就像所有的嚴刑峻法，永遠處罰不到真正的惡魔；因為惡魔本身在施行嚴刑峻法，查案與遇害的「我」不是強暴的惡魔，而是「不喜歡槍械、暴力、肢體衝突」的藍領警察，個性半陰不陽，不知勃起為何物（找不到身體性愛的器官），卻總犯下「不當勃起」的罪。他的「性」是無以名之的怪異的性，已經很難稱之為「男人」。「我」以為「知心伴侶」是他的日記，是他與世界交流的工具，殊不知這也是注視者的監控器。當人人履行新婚姻法，只要婚姻不要性，以「促進人類整體進化」，「以萬能的試管傳遞人類最美麗的基因」，他因為好奇於妻的「身體」而遭到處決。

〈老大姐〉曾經被讀成是一篇具有「很明顯的反女性主義色彩」³⁰或是「玩弄現在女性主義的敘述」³¹的作品。這個說法需要再細緻化，亦即，澄清是在什麼位置上反，以及反什麼樣的女性主義。林耀德說：「老大姐」是「用赤裸裸的女性暴力來壓抑男性的慾念本性」，反映的可能是典型而刻板的僵化兩性本質論，〈老大姐〉其實已經質疑了男、女的任何「本性」。如果改用細緻一些的分析框架，也許可以閱讀到不同的故事。如果〈老大姐〉令人聯想到女性主義，事實上，我們同樣也可以在這篇小說裏讀回女性主義。故事的最後，歇斯底里的主角發現「妻」沒有陰道，其實也同時要面對「不知勃起為何物」的自己。該小說其實反轉了性別刻板印象，故事中的男子（況且職務是應當相當男性化的警察），有著陰性氣質與動物性，內省多疑而歇斯底里（過去賦予「女性」的特

30. 林耀德語（吳金蘭記錄，4[1994]: 29）

31. 王建元語（吳金蘭記錄，4[1994]: 28）

質），女人則完美理性而有權力（過去賦予「男性」的特質），敘事嘲諷著因閹割焦慮而誤解或懼怕女性主義的男人或男性。不過，這個兩性框架的讀法並不十分有趣。

也許我們可以與稍晚台灣的一則法律修改條文引發的討論並讀。1999年初，台灣立法院修改法案，其一是刑法中「妨害風化」罪章條文修改（刑法231條），將原先「良家婦女」字眼刪除，將「意圖營利、引誘或容留良家婦女與他人姦淫者」的處罰條文，改為「意圖使男女與他人為性交或猥褻之行為，而引誘、容留或媒介以營利者」。當時各大報報導：「婦女權益將更獲保障」、「婦團，大勝利」、「婦女平權又邁一步」等等，但〈良家婦女走火入魔〉一文則與當時文學評論等現象並讀，作了不同角度的分析，該文認為當時：

在小說再現和評論的領域中，已經有一種「女性」主義主體，她／他浮出了歷史地表，佔領了新而威權的論述發言位置。在當下台灣文化的性／別再現政治中，她／他是現代的、美學的、兩性平權的，一把朝向冥冥未來的度量尺。
（劉人鵬、丁乃非，5-6[1999]: 438-443）

文中指出的這種「女性」主義的發言者，不一定只是女性。該文分析「良家婦女」刪除後的效應，謂：

在刪除「良家婦女」之後，男的女的，也就是人人，都被迫成為「良家婦女」。男的女的，所有人，就性事或『淫行』來講，都（應當）是「良家婦女」，也才可能成為純淨的被害客體。凡是「良家婦女」之外的性主體、性行為，都已經成為被鎖定要取消排除的對象，……當傳統

父權社會逐漸式微，而改由新又好的男女共治，「良家婦女」看似消失，卻重新以影武者的態勢網羅規訓不限性別、年齡、族群、階級、男男女女的公共「性事」。(441)
〔……〕

〔良家婦女〕這個影子可以現形，重新討論和理解她的形構條件和身分位置，而不致於把她單薄的看待成一種性別，進而將特屬於她自己的性文化加諸於和她非常異質的女女男男身上。這也才能免得她誤以為她可以幻化為所有現代好男好女，反而把現存的不同人類，比方說，娼妓、男妓、同性戀、愛滋患者，都變成幽靈。(443)

1994年〈老大姐〉小說裏的「老大姐」，某方面正如同1999年台灣社會分析中的影武者「良家婦女」，他／她把男性陽具幻想得無限大，但最後可能真正處決的只是不男不女「不完美」的人種，而父權資本主義白領之父「大老闆」在舞台後老神在在，也許他們根本才是老大姐的競爭對手或正身。「老大姐」（包括男女）既是良家婦女，也是恐怖分子；既是「大老闆」的對手，也是「大老闆」的同謀。

當這樣閱讀這篇小說，〈老大姐〉就不是站在既得權益的男性位置上，保守地因閹割恐懼而警告女性主義將形成新的集權暴力，藉以鞏固既定秩序。而是讀成類似塞波叛客（Cyberpunk）的佈置：它的角色是社會邊緣的人物——局外人、不適應的人、無法「合群」的人——處在一個以「全人類」、「美好」為名的暴力時代裏。「美好時代」籠罩在商業、科技、法律的控管之下，命案重重，陰濕腐臭；這是怪異的身體被追殺、消滅的過程，也是怪異的身體以身試法的抗議過程。塞波叛客（cyberpunk）這個字結合的是塞波奈提學（cybernetics）與叛客（punk），有人打趣道這像是一

椿不神聖的婚姻，因為一般傾向於把前者聯結於控制、溝通、次序與邏輯，而後者是無政府、混亂、不溝通與不安定。然而，當二者放在一起，其實正好再現了一個為矛盾衝突所分裂的弔詭現實。不過，出現於台灣1994年的〈老大姐〉，與塞波叛客不同之處在於：彷彿「叛客」基於都會街道文化的反叛性在書寫中並不特別彰顯，故事中被害者雖然眾多，然而並不以一種對抗性的次文化形式出現，而是精雕細琢一個無辜受害個體的「自我」，一個類似「良家婦女」的受害男子個體：

我的半陰不陽的個性，不會動不動就拔槍的美德，凡事請教電腦的好習慣，完全符合「消除犯罪」（而非打擊罪犯或製造暴力）的新警精神。(25)

此外，「我」的無辜尚表現於「犯罪」是來自基因生產線上的瑕疵，而非對抗性的價值選擇。「我」以無辜受害客體的個人形象出現，而不是某種典型負面烏托邦裏破壞社會制度的畸零人或對抗性的異議組織。小說的批判性是以大肆強調「老大姐」無所不在的心靈監控來表現，而「老大姐」的暴力同樣以「良家婦女」的形象出現：將罪惡的「性」與「身體」（性與身體無論如何都被認為是罪惡的）趕出清新乾淨的白領中心區，貫徹「精神性遠勝過肉體性」、「促進人類整體進化」(24)等「性教育」內容。對這種極右、極「崇高」、極「乾淨」的控制，當它要以「暴力」的形象出現時，小說手法是先將它婦女化（以符合一種性別偏見）；而善良的男子以受害形象出現時，在小說中也自然而然被女性化——「半陰不陽」。也許這種種再現暴力的方式，正是這些表面看來「後現代」、「全球都趨向一致」的科幻小說的「本土性」所在。

在三篇小說中，「窺伺」與「被窺伺」似乎都是故事進行的重點之一。然而，三篇小說所在乎的，似都不在於未來資訊監控窺伺之眼無處不在所帶來個人隱私瓦解的焦慮，因為關於「監控」的書寫部分，似皆未特別強調來自高科技發展而威脅到「個人」，卻更像是個人已經太熟悉監控，內化監控，或者監控無處不在，以致變成個人的幻視幻聽——「內在的幻覺」，或者成為內在的另一個自我。試看以下文句：

不必開機，我可以強烈感覺到：那個「女人」正在我背後幻化成形。（〈老大姐〉，13）

天呀，難道這些都是奧曼帝以不為人知手段所鋪陳出來的招徠手段，為的是更進一步地掌控，掌控所有的心靈、意識、思想與精神？（〈記憶的故事〉，39）

「老大姐」正在注視我嗎？
她的「一秒鐘」凝視是不是等於我的「一輩子」？
她在哪裏？背後、眼前、側面、腳下，以一種超越我的渴望的速度，直撲而來？（〈老大姐〉，25）

「她」一步步逼來，五官體能變幻飄忽，我一寸寸後退，背後的一片闇黑宛如看不透的過去，這道死巷的絕壁。
當時，真正的我在做什麼？（〈老大姐〉，26）

感到悲憤、絕望、而且無比惶惑罷——計劃全盤失敗，彷彿從頭到尾都有一雙來自N度空間的隱形眼睛，靜靜觀

視著你們興緻勃勃地安排自以為天衣無縫的種種步驟。
（〈記憶〉，39）

這裏什麼都沒有，就連赤道上的雙蛇狀光環也文風不動，
冷冷地注視著萬事萬物的肇始與終端。（〈記憶〉，39）

來罷，讓我再度與你唇齒與共。安心罷，我是個優秀的閱
讀者，從未自作聰明，只是互持地在晶片聯鎖網路上靜靜
地瞅著你瞧……（〈記憶〉，44）

你就像一篇耐人尋味的小說。我，正在閱讀你。在你無限
流動的頁碼間，我發現這則小說中的破綻與缺陷……我這
般閱讀，是不是一種侵犯？（〈他的眼底〉，96）

因為，SM不佔據土地，SM，只占領人的感官、心靈與夢
境。（〈他的眼底〉，97）

既然人類是依賴鏡子這般窺視者的窺視者，你想看看鏡子
究竟從自己身上觀察到什麼：一隻無神的眼睛，一張疲倦
的臉……只看到這些？是嗎？鏡子裏外，恐怕有的是肉眼
看不見的景像……（〈他的眼底〉，101）

雖然以上引文在不同的故事脈絡下，意義各異；然而，當我們並置
這些文句，發現一個在某些科幻小說中常見的書寫傳統：「窺伺」
（或「注視」）。以上引文，放在各自故事脈絡裏，顯示「窺伺」
的來源既是他者又是另一個自己，無所不在的既外在又內化的窺

伺。一種監控，像擺脫不掉的惡魔纏身，然而纏身的既是外來不速之客的注視、掌控、佔據、侵犯，同時也更是「我」之為「我」，在種種莫名的控制系統中，作為能動（情慾）主體與受控（被害）客體之間，艱困無比的掙扎過程。

〈記憶〉關於窺伺的書寫，又饒具特色。首先，在敘事體的人稱設計上，拒絕了傳統的「我」說故事表演生活給「你」（讀者）看、給「你」閱讀、被「你」詮釋的成例，而成為「我」窺伺「你」，「你」表演給「我」看，「你」的所思所想與最深處的愛慕、恐懼、感念、憎惡、憂鬱，甚至夢境(33)，都被「我」公然以美麗而結構精緻的故事體述說著。「我」隱藏在「解讀」與「說故事」的簾幕後，偷偷但也不無痕跡地享受著窺伺與說故事的快感。讀者跟著窺伺與說故事的「我」，閱讀著「你」的故事，似乎再也無法故作天真，以為可以在故事之外客觀地讀小說。一方面讀者跟著「我」對於「你」無止盡的貪婪注視，滿足著窺伺狂，然而另一方面敘事本身也完成了一種反窺伺，因為不再有一個含蓄表演故事的「我」，天真無邪地讓「你」（讀者）假裝無知，故作與你無關地看。例如，故事中在程式控制系統裏歡愉交纏著享樂的肉體，敘事渾然忘我忘機，讓「機器・動物・人」與「人類」這個「種」的生殖慾望機器一刀兩斷後，反而弔詭地展現活生生的肉體感。此處睥睨的敘事反轉傳統第一人稱「我」表演故事被人讀、被人看的被解讀性，就像演員破壞規律凝視鏡頭，觀眾不得不面對故事的虛構性，以及正在看故事的自己與自己的慾望。

故事裏的奧梅嘉既監控又慾望地注視著阿爾法，述說著阿爾法的一切，包括他（她）已經被消弭的記憶。這種敘事手法，又使得「故事」與「敘事者的位置與慾望」之間的關係問題化，不再容易透明。對於被述說的「你」阿爾法而言，是從敘事傳統「我」

的主體性變成某種「你」的客體性；而對於敘事者奧梅嘉來說，則又由於她³²既是故事外的聲音，又同時在故事中，而益形複雜了。一方面，奧梅嘉豐沛滿溢的生命能量，徒然凝固成「互持地在晶片聯鎖網路上靜靜地瞅著你瞧」(44)，無所不在的監控、注視或「窺伺」，它的另一面是無法停止的慾望、嫉妒，以及偷窺的秘密快感。然而從另一方面看，奧梅嘉從來不是自有永有的上帝，她的注視，總已經不是原因，而是效應或結果。她是主角阿爾法含蓄地「虧欠」的主體，阿爾法記憶雖然是被消弭，然而也不無盡力又含蓄地遺忘著一體共生如同「親人」的奧梅嘉。奧梅嘉是阿爾法抗拒以愛慾注視，是在阿爾法的生命版圖中懸吊著座落不定、在非陽即陰的墮落二元性別世界裏如同衝出了滑梯的雌雄同體，一種被置於客體性的存在主體。於是，她掌握敘事、成為注視者與故事的創造者，其實又是「客體變成主人」³³的回返過程。

與窺伺有關的另外一個問題是「真相」。在這些小說中由於窺伺者的不可知，又由於不再可信的記憶、認同等等，因之窺伺帶來的主要議題，似乎不是「個人隱私的失去」，而是感知的現實之外另有不可知的「真相」，亦即：「現實」不是真相，「真相」在現實之外：

32. 雌雄同體的奧梅嘉，在洪凌的不同版本中，用了不同的人稱代名詞。《幼獅文藝》版的〈記憶的故事〉，被阿爾法述及時用的是「他」；但其後收在《在玻璃懸崖上走索》(102-132)的〈記憶是一座晶片墓碑〉中，用的是「她」。到了《復返於世界的盡頭》(100-126)，則用「它」字。二分性別的語言世界裏既然欠缺屬於雌雄同體的人稱代名詞，不在二元性別語言裏定居的游牧者，只有逐水草而居，隨時挪用、擴展或變化既有名稱。

33. 這裏要特別感謝洪凌的意見，他在閱讀本文第二次修正稿後指出：「奧梅嘉從來都是那個objet petit a of Alpha(s)...她的注視也從來都是returned gaze of the object. 小魔鬼（筆者按：洪凌自稱）一直以來想寫的幾個core themes之一，就是『客體變成主人（master），但不是主體』；主體總是主體，可是會（也必然）委身於客體（submit to the desired object）。感覺上，這個關鍵點好像是模糊地從『主體注視深淵注視回主體』這脈絡而來的.....。」（2003年3月17日電子郵件，經洪凌同意引用）。

還是那個老問題，關於我也關乎我們這一代的命題：「老大姐」究竟是誰？那位如水銀瀉地的「她」或「她們」？（〈老大姐〉，25）

最後，祝你們抗暴成功，一舉推翻萬能的宇宙托辣斯。也許，到時候你才會明白何謂真正的真相。（〈記憶的故事〉，44）

而對於「真相」的追究，似乎不是由於先知先覺者或革命分子的覺醒，終於探知真相（例如電影《駭客任務》），而是「真相」的揭露總來自掌握「真相」者的宣告，或者終極真相始終無法大白（如果敘事決定不告訴讀者）。〈老大姐〉屬於後者，這與小說採用傳統式的第一人稱敘事也有關係，「我」的有限觀點無能全知真相，小說也沒有運用技巧讓真相掌握者揭露真相，於是「老大姐」始終是最後的謎。至於〈記憶〉與〈他的眼底〉，則改變了傳統第一人稱敘事，使得「我」分裂，製造出一個全知的敘事者或故事創造者，讓讀者與另一部分蒙昧的「我」知道最後的「真相」：

不管你相不相信，告訴你「真相」是我的義務。好好聽著——（〈記憶〉，42）

你必須知道事情的真相。……

就讓我告訴你，我究竟是誰。你是我的一部分……（〈他的眼底〉，111）

聽我說。事情發展到此，是該由我來說出一些真相了。是

的，真正的真相。孩子，你總是一直被矇蔽，然而這對你來說並不公平。你冷靜聽我細說……（〈他的眼底〉，106）

然而有趣的是，說故事的「我」不止述說「你」的故事，其實「我」也逃不出故事，也是故事的一部分³⁴。〈記憶〉中，「我」最後揭露的「真相」顯示：「我」之所以能夠公然敘述關於「你」的一切，述說關於你的記憶的故事，只因為「你」不是贏家。輸的人並非沒有屬於自己的記憶，而是被遊戲程式自動消弭了，而你能否擁有屬於自我的記憶，關鍵只在於你是輸是贏：

好好聽著——別插嘴，沒有人會洗去你的記憶，那是晶片自動消弭程式的運作系統。你會忘記，那是因為你輸了。（42）

遊戲其實很「現實」。有趣的是，現實背後的「真相」本身，也無法自外於故事的虛構，因為只要同樣的遊戲繼續玩下去，同樣的遊戲規則就保證了贏家解說「真相」。〈記憶〉透過「我／晶片我」揭露這個遊戲規則，同時也嘲弄這個遊戲。掌握「真相」的奧梅嘉，枯守在「空漠無人的海市蜃樓、假惺惺的膺品樂園，為的就是三百三十三年一度的真相大白演說」（43），付出的代價卻是像無端被判出局般，必須瞅著過去的情人與不同的別人「無窮盡的誕生快感與死亡高潮」（43）。「真相大白」的解說，變成一件遺失了歡愉、窮極無聊的歷史例行公事。

34. 洪凌在《宇宙奧狄賽》（1995）的〈作者絮語〉中曾自述對於「歐美科幻小說或日本動漫畫的文類背景」之享受與挪用，並指出其著迷的某種「原型」：「某個異於常態生命的主角，註定擁有不死的肉身，注視著所有故事的發衍與流變，本身卻也是故事的一部分。」（6）

「五大星系被無數的政治勢力集團瓜分切割，他們以各自的律令與法規分出邊界線、禁令、守則與規範，最介意的，就是這種在各個勢力範圍竄來竄去的安那其族類，統稱為『反安定指數過高族群』。還好，這種弱勢族群還有個在緊急難時可以投靠一下的老大姊：奧曼帝公司。」³⁵

由於這幾篇作品在當時評審會議中曾引起「是不是科幻」的疑慮，本文擬在本文結束之前略討論關於「科幻的定義」這個問題，不是行禮如儀地要為「科幻」下定義，而是，試著歷史與問題性地觀察「科幻的定義」這個問題，並藉著這個問題的討論，進一步說明以上三篇酷兒科幻小說在台灣1994年科幻文學獎得以浮現的某些脈絡以及爭戰的過程。

台灣的中文科幻，當然翻譯的作品是不容忽視的大宗，但譯作與著作可能同樣重要。目前已有不少先進致力於中英文科幻發展歷史的溯源³⁶。至於科幻的定義，則大多從「科學」與「幻想」或「文學」等詞琢磨，給一個折衷並重的說法。典型的句式如1984年「時報文學獎附設科幻小說獎」決審會議裏宣讀的「定義」：

35. 〈記憶是一座晶片墓碑〉此篇於1994年獲《幼獅文藝》科幻文學獎時，名為〈記憶的故事〉，此處引自收入於《復返於世界的盡頭》（洪凌，2002：108-109）的版本，前後版本僅一字之別：「老大姊」原作「老大哥」。

36. 這些成果多半都已放在網路上。中文世界裏重要的科幻愛好者，有些有著「勢單力孤的沈鬱感」（見蘇逸平〈當代中文科幻生態〉一文，http://www.white-collar.net/wx_hsl/ts/002.htm），有些則有著「推廣」科幻的使命感（如葉李華，見其《科科網》），他們對於「科幻」的討論，分析範疇集中於「科」「幻」與「文學」或「小說」的部分。當然也有例外，如〈未來色慾繪本——當代科幻小說的性高彩烈〉（洪凌，2005）描繪了一個完全不同的科幻歷史與世界。中文科幻本身發展方面，例如，從五〇年代寫到1983年的〈台灣科幻小說初期發展概述〉（黃炳煌，1983：81-90），以及收有黃海、葉李華、呂應鐘的〈台灣科幻50年年表〉的《科幻文學概論》（2001）等等。

科幻小說，是以認知性的理念為出發的虛構故事，幻想的基點建立在科學原則上，換言之，即以科學與幻想架構而成的虛構故事；除了對科技發展作嚴肅反省外，科幻小說並從另一角度空間，直接間接來詮釋當前社會文化的發展。³⁷

定義所使用的詞彙如「認知」、「科學」、「幻想」等等，都是人類在特定時空中的活動，而不是固定的一套知識或思考內容，而且與其他體系不時重疊，在特定社群與知識脈絡中變動不居，因此，即使綿綿密密編織定義，每一個詞彙仍是爭論一篇小說是不是（好）科幻的戰場。

從歷史來看，「科幻」很難有一個讓所有讀者或批評家都滿意的定義³⁸。以美國為例，美國學院對science fiction產生興趣大約在七〇年代。既然要教這門課，就得先談它到底是什麼，於是產生許多對科幻的定義。這就發現，科幻很難有令人滿意的定義。因為這個「文類」——有些科幻名著也並不是文類科幻³⁹——的主題、處理方式、技巧、風格、形式，以及與所謂「科學」或其他文類的關係等等，都變幻莫測。科技的主題，常常與明顯不是科技或科幻的主題或議題交織在一起。例如赫胥黎的《美麗新世界》當描繪未來世界時，讀者會聯想到科幻；但同時它也處理複雜的社會政治議題，

37. 呂學海，1984，〈小說新戰場的先頭部隊：科幻小說決審會議紀實〉，《中國時報》，1984年10月21日。

38. 以下關於科幻歷史的討論，受益於2002年春交通大學蔣淑貞教授的「科幻小說與電影」課，謹此致謝。當然，任何錯誤都由於筆者疏失。

39. 像John Clute and Peter Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*. (New York: St. Martin's Griffin, 1995.) 一書就將科幻分為「文類科幻」與「主流科幻」。科幻文類作家指的是那些自認為在寫科幻，他們的書與故事在市場上也被標註為「科幻」的作家。主流作家的科幻則是指：雖然寫科幻，但是自認為只是寫小說，不受「科幻」這個文類標籤的保護或污名。

是社會政治的負面烏托邦小說。我們似乎無法為科幻作本質性的定義，而必須歷史性地去看「科幻」是什麼。然而，要歷史性地為科幻溯源也並非易事，因為如果「歷史」溯源是一種說故事，那麼「誰」在說以及「從什麼觀點」說，總也是故事不一的關鍵。通常「科幻」都被認為基本上是廿世紀的現象，主要來自西方科技成長的經驗。台灣常見的是美國的觀點：science fiction一詞的出現以及作為一種「文類」，是在1926年以後，在美國二〇年代新興的一些科幻雜誌中培養出來的。直到四〇年代左右科幻的「黃金時代」，這段時期定義的科幻多半強調科幻作品的教育性、進步性，以及知識性，特別是科學方法、科學精神等等。其實，六〇年代有一種新的想法從英國產生(Brian W. Aldiss)，把科幻作品當成是世界性的文學，有著十九世紀的根源，而不止是一種美國二〇年代以降美國科幻雜誌上培養出來的現象。這種角度就不強調科幻中的科技成份，他們說：科幻不是為科學家而寫的，就像鬼故事不是為鬼而寫的。是這種說法把瑪麗雪萊的《科學怪人》(*Frankenstein*, 1818)當成科幻傳統的源頭(瑪麗雪萊本人當然不自認為在創作「科幻」小說)(Clute and Nicholls, 1995)。但是，在英文世界裏為科幻溯源，我們還看到有人往前推到西元二世紀的星際旅遊與戰爭的實驗性主題，或者十七世紀月球之旅的故事⁴⁰。也有學者把一些經典之作中涉及想像之旅、超自然探險等作品，都視為科幻的先驅，例如荷馬(Homer)的奧迪賽(*Odyssey*)等等。除了文學、哲學的源頭，人們也為科幻小說追溯科學的來源。比方說，科幻中「塞波叛客」這個次文類，其中的「塞波」特別是指「塞波奈提學」這套科學對於人與機器之間關係革命性的重新定義(Cavallaro, 2000: 2-3)。此外，

40. 指Cyrano de Bergerac 的 *Voyage to the Moon* (1661)，Italo Calvino就認為這是「科幻真正的先驅」。(Cavallaro, 2000: 1-2)

一般來說，八〇年前通常科幻「文類」會保護自己的純淨性、不受玷污，而八〇年代以後，就有大量作品與其他文類或風格主題雜交了，譬如與奇幻、恐怖、魔幻寫實、驚悚等等，有各種混血的可能性。有一個說法是：作為「文類」的科幻相信文字的寫實能力，但是後起的後現代文學對於文字的寫實能力已經不信任，例如「塞波叛客」的後現代書寫，我們也就必須以不同的策略去閱讀。

事實上，當人們為「科幻」下定義時，通常不止是在說明科幻的實然：例如給一個全面性的描述，涵蓋過去、現在所有被稱為是「科幻」的文本，而更是在下定義的同時，宣告著科幻「應該」是什麼。因此，關於「科幻」的定義，常常涉及科幻評論的慾望，藉著「定義」強調出哪些要素的重要性，以面對不同的主張，為自己的興趣作辯護，同時也把不合格的要素逐出「好的科幻」王國。*The Encyclopedia of Science Fiction* (Clute and Nicholls, 1995) 給了 science fiction 一個看似沒有定義的定義：science fiction 指那些被標誌為 science fiction (可能是出版社、書商標誌的，也可能是作者自己標誌的)，或者立即可以被讀者指認出來是屬於 science fiction 的作品。這種「定義」的含義是說：這個文類的作者，是有意識地在某種文類中寫作，有著特定的思考習慣，特定的「書寫傳統」——有些甚至有著特定的說故事的律則。至於什麼是科幻的主題、寫作或表現方式等等，則與創作者和讀者之間的默契，或者科幻社群之間的交流有關。「科幻」如果是一種次文化，它的產生 / 製作得力於作者、雜誌或書籍的編輯、評論或評選者、以及科幻迷；在這個次文化裏寫出的故事或小說，他 / 她們分享一些特定的假設、特定的語言與主題符碼。如果採用這個似乎沒有定義的定義，我們總可以發現：一篇作品「是不是」科幻，經常在誰寫、誰評、誰讀的交涉協商與爭戰中，並且與主客觀時間、空間、文化喜好與禁忌等等都有關。

以1994年幼獅科幻小說獎為例，在決選會議上，多篇入選佳作究竟是不是科幻，或夠不夠科幻，在評審間意見懸殊。以〈老大姐〉、〈記憶〉與〈他的眼底〉三篇而言，評審之一王建元不僅認為是「同時以電腦程式、VR，放在人體（腦）內的晶片為題材，描述所謂大老闆或大企業怎樣利用科技操控整個後工業社會」，同時是相當典型的「當代科幻小說」（王建元，3[1994b]: 3, 6）。但是，從決審記錄看，這次評選過程與結果其實令曾經有「中國科幻小說掌門人」（呂學海，1984）之稱的張系國相當不安，他認為「我一個很嚴重的問題，就是覺得這次選出的作品，都是科幻意味很薄弱的東西。」張系國所謂的「科幻」，其實他自己稱之為「奇幻」⁴¹。他又認為〈老大姐〉是「好小說」而不是「好科幻」，〈記憶〉則「非常有趣，但對同性戀描寫太過露骨，勉強割愛」，但同樣寫同性戀及自戀，〈他的眼底〉卻因「比較含蓄」反而受讚以「能大膽面對同性戀的問題。」⁴²其實，張根本把此篇讀成是「以後設小說的格局，敘述一個自戀的故事」⁴³，科幻方面，欣賞其「人造人、明鏡」的部分，卻稱之為「奇幻因素」⁴⁴。但另一評

41. 張系國曾經解釋「奇幻」為"fantastic element"，認為「科幻小說就是在小說內有一個或多個奇幻因素」，當然這個定義很容易引起「有幻無科」的疑慮，但張似乎有意將「奇幻」包括「科學的與幻想的」（石靜文，1987）。但其實一篇小說是不是科幻，歸根究柢對張來說，還有「會心」的問題，「因為有的奇幻因素並不一定合乎科學，作者也不打算提出合理的解釋」這種顯然不符合「定義」的小說，只要「讀者會心一笑」，也就成為好科幻的例子（張系國，2001:4）。

42. 似乎「含蓄」的同性戀書寫可以賦予張系國一個扮演「寬容」的長者位置，並且把同性戀當作一個「問題」去「大膽面對」；弔詭的是，同性戀的「露骨」描寫則必須「勉強割愛」，張系國難以否認閱讀的趣味（「非常有趣」）以及自己的喜愛（「我其實滿喜歡〈記憶的故事〉」），顯然，「露骨」之必須「割愛」，並非來自文學或美學上的缺陷，而是觸及了無以名之的禁忌。

43. 「含蓄」與「同性戀」的政治解讀，（劉人鵬、丁乃非，1998: 109-155；收入本書3-43頁）

44. 按張在此次評選中屢用「奇幻因素」一詞，似指「新奇的科幻因素」，但曾引起

審鄭明娵認為該篇「科幻因子不高」，林耀德更認為其「人造人」的部分「幻想成分大過科學邏輯。」⁴⁵在1994年的台北，當天人在美國無法親臨辯論的張系國以簡短的電話、傳真致意，似乎敵不過現場諸多來自香港、台灣藝文與學界的評審環繞著「後現代」、「後設」等等興緻勃勃而彼此影響的評論。最後，現場諸評審透過討論，凝聚出了整體的「我們」，林耀德在電話中向孤單的「你」張系國表明：「你的科幻觀念和我們的科幻概念不太一樣」，而張系國對於最後評選結果也只能再次重申：「我要強調的，仍是科幻的重要性。」張系國並沒有為他念茲在茲的「科幻」下定義，然而從他的言論脈絡，我們發現「科幻」絕不止是科學、幻想與文學三種成分。一篇作品能不能入選為科幻獎佳作，包含了太多在抽象概念上非關科學與文學，但在社會歷史上，卻又從來沒有與科學、文學分開過的各種社會、價值、道德、性／別書寫的預設等等。

林耀德等人的「我們」與「你」張系國之間的「科幻觀念」之異，在這次的評選討論過程中，不僅涉及「我們」與「你」所閱讀或知道或承認的科幻題材範圍，可能已經不同了——譬如王建元指出某些題材如電腦、異度空間等等「只要看過這種文類的讀者都知道，這是現代科幻小說很流行的題材之一」，而「你」可能只因沒有跟上或有意忽略，辨識不出這「也是」科幻而說它「不是」科幻，或者是因「你」站在「推廣科幻」的立場有特定考量而拒絕它。同時所謂不同也包括了對於科幻讀者的假設：「你」假設科幻的重要讀者是某些成人幻想中的「青少年」，閱讀範圍需要被保護。但是，這個「青少年」也很可能只是個人美學主張的藉口。

會場其他評審困惑，不知「科幻」與「奇幻」的「真正定義」。

45. 見林耀德給該篇的短評〈解剖我，解剖一雙迷宮中不存在的白老鼠〉（林耀德，3[1994]: 114）。

例如張系國評介他強力推薦卻落選的〈斷章〉時說：「只有這篇，男主角既不要女人，也不要後代，為的是『創出自己的命運』。一個人獨處星球，他的命運顯然只有毀滅一途，仍然做了這個選擇。」為什麼「不要女人」並選擇自我「毀滅」一途，這樣的內容適合「青少年」，而「文學藝術性很高」的作品卻對「青少年」不宜⁴⁶？這可能與「青少年」關係不大，而主要訴諸類似美國四〇年代前文類科幻的某些背景：科幻主要訴求青少年、科學精神與想像，文裏文外形塑一個屬於某些異性戀中產階級科學男性的一種孤高的「人文」世界。這一次的評選，像是一次「新」科幻在台灣浮現或發掘的爭戰過程，而科幻前輩張系國的「傳統科幻觀」⁴⁷終於寡不敵眾⁴⁸。決選會場中，如同長輩般的主席庠弦，不僅現場受到討論的影響而改變自己意見，由原投〈斷章〉而改投〈記憶〉，同時與張系國同樣讚美〈他的眼底〉「勇於面對同性戀的問題」，並且對當時台灣的文學方向致意：「今天，台灣正應該面對世界最新的思潮的衝擊。」

對於這三篇小說的評論，評審們多半提到了它們與「後現代」或是當代「流行」的密切關係，例如，〈他的眼底〉評審鄭明嫺提及「作者跟上了後現代種種現象」；庠弦甚至說這篇標題「相當後現代」；王建元及林耀德也都提到〈老大姐〉「很後現代」；論及〈記憶〉，王建元說：「它能將我們的世界放到將來的後現代」。此刻，雖然從發言脈絡看，諸評審間對於「後現代」一詞的使用，

46. 這是張系國在入選名單出爐後對〈老大姐〉得獎的疑慮（吳金蘭記錄，4[1994]: 37）。

47. 按張系國對每一篇的評論中，「傳統科幻」或「科幻格局」與「正統小說」是重要的衡量術語，見〈決審會議紀實〉的張系國兩次傳真內容。

48. 現場評審們「笑說」張系國「此次觀念如此保守」，庠弦還（「開玩笑地」）說，「想不到一向前衛的張系國也道學了起來」。

不一定有一致的意義⁴⁹；但不論如何理解「後現代」，可以確定的只是，此刻諸評論者似乎正對「後現代」一詞有著新奇的嚮往與想像⁵⁰。不似後來呼應英語世界某些保守學者反挫、回歸的浪潮，「後現代」一詞在某些場域似乎已成污名。除了〈老大姐〉因為用了「聊齋」一詞，論者歸之於「本土性」⁵¹的一種嘗試，其他諸篇的討論大都將新奇有趣的要素與西方文本互涉，認為是受了「西方文學」的影響，同時也伴隨著一種發現台灣「跟上了當代」的喜悅。於是，在這樣一個歷史偶然的聚合點上，三篇台灣「傳統」（經典性）科幻觀所難以欣賞的作品，獲得了浮出歷史地表的機會。

然而，對於台灣酷兒科幻小說的評論，我們總不能一直停留在跟不跟得上「西方」的枯燥注視裏，甚至，只把它們當成「西方」影子，彷彿只有目不暇給的複製熱鬧與興奮。

「也許我們反而可以不再受到遊戲牽制？

其實我，也，很，累，了。」⁵²

至於另一條路線的作家，有臺大外文系畢業的紀大偉、洪

49. 事實上，究竟他們將什麼現象或特性理解為「後現代」也值得探討，本文暫從略。例如，當痲弦說〈他的眼底，你的掌心，即將綻放一朵紅玫瑰〉這個標題很「後現代」時，「開玩笑說這標題像詩，一定是受了後現代詩人的影響，因為後現代詩人的作品常有很長的標題。」（吳金蘭記錄，4[1994]:21）劉紀蕙曾指出林耀德的「後現代」其實是對抗八〇年代詩壇壟斷的體制，而企圖銜接早期文學史忽略的新感覺派、現代派、超現實主義等等（劉紀蕙，2000: 368-395）。

50. 蔣淑貞曾有如下觀察：「在台灣談『後現代』，可視為一種希望與世界同步流行的心態，這與過去五十年來台灣與美、日、大陸的政治關係有關。」「在台灣擁護後現代潮流者，抱持著台灣需國際化這個觀念。」（蔣淑貞，1997）當然，我們無法一概而論，但至少這個觀察多少可以解釋這次評選裏部分評審意見。

51. 以上引文俱見於〈在科幻與文學的臨界點：「科幻小說獎」決審會議記實〉（吳金蘭記錄，4[1994]）。

52. 洪凌，3[1994]: 43

凌，以及陳雪等，他們的作品充滿天馬行空的想像，有科幻、夢遊等各種超現實世界，其間情慾流動極為繽紛，甚至超過一般現實所能理解的程度，它們大多是要體現其政治實踐，這些「酷兒小說」與之前「同志小說」所顯露的懺情、傷逝、自毀又自戀的情感很不同，並且多以一種昂揚自得的姿態，向主流的文學或文化挑戰。（梅家玲，1999）

上列引文中，「天馬行空的想像」與「一般現實」似乎組成一個二元，「科幻」被歸到一個「超現實」的世界，而「繽紛」的情慾流動，也超出「一般現實」的理解。「一般現實」裏究竟先行排除了什麼主體／主題？引文中的「昂揚自得」，一方面指出其自覺在現實裏的挑戰性，是一種腳踏實地的政治實踐體現；另一方面，卻又將這種挑戰歸入一個已經離開「一般現實」所能理解的境域，將這種「昂揚自得」虛化。那麼，誰是「一般現實」裏理所當然的居民？而又是誰在定義與持守「現實」與「天馬行空」的界限？也許，爭論這個界限的絕非理所當然，是酷兒科幻評論的可能戰場之一。事實上，任何對抗性的政治實踐，可能都包含一個對於社會「現實」的否認（但絕非無知）；唯其如此，「改變」才有其可能，才得以想像。為什麼「繽紛」的情慾流動可以為「一般現實」理直氣壯地難以理解？既然不理解，那麼，「繽紛」這個形容詞的實際意義何在？為什麼在「一般現實」裏必然已經失去「天馬行空」的想像？這個行之已久的「現實」與「超現實」二元，本身在政治實踐上的作用何在？

其實我們談科幻小說，不是真的談未來、談外太空，而是比如說以古諷今或是以未來諷今。以另外一個星球來談現在的

一個空間。我也是跟寫科幻的人一樣藉由科幻這樣一個框架談現在的社會。」「當時寫科幻小說非常大的動機，是逃離現況。我從小開始讀異國文學，雖然說英文不好還是要讀翻譯的文學，基本上是對現實的逃避，以致後來到美國唸書也是對現實的逃避，科幻小說其實也是一個對台灣寫實主義的逃離。我剛開始寫作才二十出頭還在唸大學，沒有什麼人生經驗，所以沒有東西可以寫，所以要寫的話我必須要發明一個新的時空來寫，而且實際上當時有一些無法說出來對於台灣現實社會的不滿、憤怒，如果要我去寫我會無法下手，但是我如果可以跳脫一個時空去寫的話，可能比較寫的出來。」「雖然當時寫科幻小說好像是不太負責的，可是我後來想想好處多於壞處，當時因為有科幻小說這保護罩把自己包起來，我才能夠非常放肆的亂寫。」「我會非常支持新手去寫純想像、科幻的，我們會發現在文學獎的評審會上很多評審都會批評投稿的新手亂寫一通，沒有章法，大量玩弄文字實驗。雖然他們這樣說有幾分道理，但是我會非常同情那些新手，因為如果要要求文學新手一開始就寫很好看的小說，那是非常非常困難的。⁵³

是什麼樣的論述環境或現實社會，使得「科幻小說」變成一個現實社會裏某些主體／主題的「保護罩」？成為逃離「台灣寫實主義」的一種方式？使得不論是讀、寫、評論某種科幻（包括本文），都要不斷以各種方式澄清與「現實」的各種不同關係，彷彿台灣只有一種「現實」？而又是什麼樣的論述脈絡，建構著「非現實」的類別，

53. 紀大偉，在「公共電視紀錄片系列」「文學風景」訪談記錄，參：<http://www.pts.org.tw/-web01/literature/p8.htm>

讓特定主題／主體得以逃生，卻也因此又獲得被隔離於「天馬行空」的想像世界裏的藉口？從這種問題看，也許我們可以重新看待「本土」這個觀念，以及本土的諸多現實。「本土」不是一個天生自然固定不變就在那兒的、抽象的中國或台灣⁵⁴，也不是歷史教科書裏的中國或台灣，更不是「全球」的另一面，它與「全球」同時發生，就是本土各個場域關於本土及外來的種種現實／說法及效應。

【誌謝】

本文初發表於《清華學報》新32卷第一期（2003）「梅廣教授榮退論文集（思想篇）」，頁167-202。謹以此文感謝梅廣老師。梅老師當年的指導，讓我體會到學術研究以及追索問題的興味。記得當年，我們稱他為「中文系的科學家」。如果不是這一分研究的興味，我想讀書寫論文都不會是件愉快的事。然而也因著興味，一直沒有停止追索想探問的議題，走的路卻是跟老師愈行愈遠了。然而也因著得以愈行愈遠，更感念那曾經的源頭活水。另外，對於科幻的興趣，我要特別感謝我的學生給我的靈感，她對科幻、漫畫、電玩的酷愛，引發我的好奇。感謝交大蔣淑貞教授的「科幻小說與電影」課，在她的課上，我讀到有趣的科幻文獻及觀點；感謝洪凌、葉李華、蔡英俊、林健群，祝平次、楊谷洋以及兩位匿名評審對本文初稿的閱讀、批評與指正，最後，還要感謝長久以來與白瑞梅、丁乃非之間趣味橫生的探索與討論。而所有的錯誤，都由於我自己的疏失。

引用及參考書目

王秀雲，2002，〈美麗新嬰兒〉，《科學發展》350期，91年2月，頁78-80。

王建元，1994a，〈科學意念與科幻小說之間〉，《幼獅文藝》1，頁6-9。

54. 林建光曾批評張系國等「科幻小說中國化」的「中國」是「缺乏時間感的空洞空間」（林建光，21:9[2003]: 130-159）。

- ，1994b，〈八十三年度幼獅文學獎科幻小說獎總評〉，《幼獅文藝》3，頁4。
- ，2000，〈中國思維抑制了科幻空間：王建元談科幻作品學術地位〉，《香港文匯報》，2000年2月10日，引自<http://bbs.ee.ntu.edu.tw/boards/ScienceFicti/3/7/7.html>
- ，2002，〈科幻，後現代，後人類〉，發表於「科幻與後現代」學術報告會，2002/04/12，引自<http://www.wuyancentral.com/khwx/0006.html>。
- 石靜文，1987，〈美人魚和複製人：張系國科幻小說獎決賽會議紀實〉，《中國時報》，1987年11月13-4日。
- 吳金蘭記錄，1994，〈在科幻與文學的臨界點：「科幻小說獎」決賽會議紀實〉，《幼獅文藝》4，頁17-41。
- 宋鎧，1994，〈序〉，尚青松譯《電腦叛客》，台北：天下文化。
- 呂學海，1984，〈小說新戰場的先頭部隊：科幻小說決賽會議紀實〉，《中國時報》，1984年10月21日。
- 林建光，2003，〈政治、反政治、後現代：論八〇年代台灣科幻小說〉，《中外文學》31卷9期，頁130-159。
- 林耀德，1993，〈台灣當代科幻文學〉，《幼獅文藝》8，頁46。
- ，1994，〈解剖我，解剖一雙迷宮中不存在的白老鼠〉，《幼獅文藝》3，頁114。
- 紀大偉，在「公共電視紀錄片系列」「文學風景」第八集訪談記錄，參：<http://www.pts.org.tw/~web01/literature/p8.htm>
- 胡湘玲，2002.07，〈恐怖分子就在你身邊？談生物檢測〉，《科學發展》355期，頁75-77。
- 洪凌，1994，〈記憶的故事〉，《幼獅文藝》3，頁42-43。
- ，1995，〈作者絮語〉，《宇宙奧狄賽》，台北：時報，頁5-8。
- ，2002，〈記憶是一座晶片墓碑〉，在《復返於世界的盡頭》，台北：麥田，頁108-109。
- ，2005，〈未來色慾繪本：跨世紀談科幻小說〉，《魔道御書房：科幻作品閱讀筆記》，台北：蓋亞出版社，頁14-22。
- 張系國，2001，〈陌生的美！〉，呂應鐘、吳岩著《科幻文學概論》，台北：五南，頁4。
- 梅家玲，1999，〈閱讀性別座談會記錄〉，1999年3月15日，見http://homepage.ntu.edu.tw/~meic/part_02/speech_02/speech_02x.html
- 陳榮捷，1993，《中國哲學文獻選編》，台北：巨流，頁29。
- 湯芝萱記錄，1994，〈超越廿一世紀：解讀老大姐注視你〉，《幼獅文藝》5，頁19-22。
- 黃炳煌，1983，〈台灣科幻小說初期發展概述〉，《科幻小說教學研究資料》，吳

- 岩編，北京：北京師大教育管理學院，頁81-90。
- 黃海、葉李華、呂應鐘，2001，〈台灣科幻50年年表〉，《科幻文學概論》，呂應鐘、吳岩着，台北：五南，頁25-35。
- 葉李華，葉李華科幻講義，在《科科網》<http://sf.nctu.edu.tw/yeh/yeh.htm>。
- 劉人鵬、丁乃非，1998，〈岡兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》第三、四期合刊「酷兒理論與政治」專號，中歷：中央大學性／別研究室，頁109-155。收入本書頁3-43。
- ，1999，〈良家婦女走火入魔：新台灣人是不「習於淫行」的女人？〉，《性／別研究》第五、六期合刊，頁438-443。
- 劉紀蕙，2000，〈林耀德與台灣文學的後現代轉向〉，在《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，頁368-395。
- 蔣淑貞，1997，〈台灣文學的後現代觀念：兼論當代女性小說〉，東亞細亞比較文學國際學術大會。
- Badmington, Neil (ed.) (2000), *Posthumanism*, New York: Palgrave.
- Bruno, Giuliana (1990), "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*," in Annette Kuhn (ed.) *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London, New York: Verso, pp. 183-195.
- Bukatman, Scott (1993), *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham and London: Duke University Press, p. 157.
- Cavallaro, Dani (2000), *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London & New Brunswick Nj: The Athlone Press, p.1-2.
- Clute, John and Nicholls, Peter (1995), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York: St. Martin's Griffin.
- Darko, Suvin (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- De Lauretis, Teresa (1980), "Signs of Walonder" in *The Technological Imagination: Theories and Fictions*, Teresa De Lauretis, Andreas Huyssen, Kathleen Woodward, (eds.) Madison, Wisconsin: Coda Press, Inc., pp. 159-174.
- Delany, Samuel R. (1988), "Is Cyberpunk a Good Thing or a Bad Thing?" *Mississippi Review* 16, 2& 3(1988): 28-35.
- (1999), *Shorter Views: Queer Thoughts & The Politics of the Paraliterary*, Hanover, NH: University Press of New England.
- Gibson, William (1984), *Neuromancer*, New York: Ace Books, p.16
- Halberstam, Judith and Livingston, Ira (eds.) (1995), *Posthuman Bodies*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Haraway, Donna (1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, pp. 149-181.
- Hawkins, Joan (2000), *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*, Minneapolis: University of Minnesota, p. 14.
- Hayles, Katherine (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Moravec, Hans (1988), *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge: Harvard University Press.
- Shannon, Claude E. and Weaver, Warren (1998 [1949, 1963]), *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Wiener, Norbert (1954[1950]), *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Boston: Da Capo Press, p. 102-104.
- Wong, Kin Yuen (2000), "Urbanity, Cyberpunk and the Posthuman: Taiwan Science Fiction from the 60's to 90's," in *Tamkang Review* 31:2 (2000): 71-102.

「別人的失敗就是我的快樂」政治 「真相」、「暴力」，「監控」與洪凌科幻小說

劉人鵬、白瑞梅 (Amie Parry)

前言

台灣九〇年代新世代作家洪凌的「混血科幻」，需要有不同於正統科幻的閱讀與分析模式，以免化約，本文正是一種嘗試。

洪凌的混血文本，以及看似囂張怪異的性／別書寫，是在台灣快速的全球化過程中，既拒絕了「全球」的暴力，同時也逃離了「本土」的政治正確。

本文擬以台灣布袋戲裡一句流行的台詞：「別人的失敗，就是我的快樂，哈哈哈哈哈。」來深入分析霸權論述系統的邏輯，並以洪凌的混血科幻，探討這種混血科幻文本如何規避、挑戰並反諷挪用霸權論述及其效應；並藉著揭示其運作邏輯及效應，以分析洪凌混血科幻文本中關於「暴力」、「監控」以及現實背後的「真相」等現代科幻常見的議題。

正文

別插嘴，沒有人會洗去你的記憶，那是晶片自動消弭程式

的運作系統。你會忘記，那是因為你輸了。異化人性、收買靈魂的奧曼帝公司，全知全能全在的宇宙人工神又大獲全勝！根據最原始的「協議」，你必須再來一次，再玩一回，直到你「擊垮」奧曼帝公司，晶片洗刷掉的原生記憶才會歸還原主——（《在玻璃懸崖上走索》，127）

妳明白了？在那次交會之後，文本與慾望一起跑入妳的體內。妳的身體就是這個故事進行的場域。（《在玻璃懸崖上走索》，161）

洪凌（1971-）的作品通常被認為是台灣解嚴之後的九〇年代裡「後現代」「情慾」書寫的繽紛異色之一。近十年來她出版的著作包括動漫畫評介、文化評論、長短篇小說、散文等，刻正進行的則是一系列長篇科幻／奇幻小說創作，以及英文科幻名著選譯導讀。她的早期短篇科幻小說〈記憶的故事〉（其後收入選集時更名為〈記憶是一座晶片墓碑〉），曾在1994年的「幼獅文學獎・科幻小說獎」中獲得優選，其他多種創作雖未標誌為科幻作品，但讀者評論或學者推介文字中，多半會指出其揉合「科幻」要素。

本文將試著離開台灣常見的科幻論述脈絡，重新閱讀洪凌科幻小說在文類上的特色，以及她在科幻小說創作方面的貢獻，特別是對於由科幻產生的某些議題的探討，例如：隨時空而改變的社會「監控」形式，「暴力」的文化意義，以及特定常模被自然化而認其為「現實」的呈現等等。許多學者指出，對這些議題重要而具批判性的探討，是從當代科幻文化產生的。這幾個從過去與當代科幻文化產生而被問題化的要素，有著不同的形式。我們認為：如果深入探討洪凌對於這些問題處理方式的創新性，可以突顯洪凌的書寫

所呈現的特定政治性。本文並非將洪凌作品視為典型，乃是認為：洪凌從一個不尋常的所謂「邪惡霸權」¹的敘事觀點，切入這些重要議題，開啟了一種新的政治。本文將論證，這種書寫策略是從一種複雜的雜種性酷兒、後殖民與次文化的立場，對既有的中、英文科幻閱讀框架都提出重要的批判。

洪凌文本擷取多種來源，例如，英文的哥德文學、英美科幻與奇幻文學電影、中文武俠小說、日本動漫畫、中文漫畫、網路角色扮演遊戲等等，構成了就文類與歷史而言都是雜種性的書寫。因此，洪的書寫政治具有多重脈絡，溢出於當代中文酷兒與科幻的主要閱讀框架之外。

當然，要完整探討這些脈絡，也超出本文範圍，以下的仔細閱讀，主要目標在於：理解您的文本如何在以下兩個面向提出了挑戰。

一、關於英美科幻文化。英美科幻文化中較具批判性的經典文本，英雄角色常是著重於一個起初不起眼的人物，當然通常是一個白男人，他終於揭發了（有時是不同種族或族群的）政治領袖、主流階級或跨國組織的敗壞，因而拯救了地球或其他世界。就這個科幻傳統而言，洪凌的故事挑戰性在於：您批判性的拒絕那個不起眼的主角位置，而創造一些具現為「邪惡霸權」的敘事者，這些敘事者的慾望，也是敘事體慾望的一部分。二、關於台灣對酷兒科幻小說之接受方面，尤其是長久以來幾乎未曾質疑將「科學」當作定義文明或文化的主導性霸權論述。本文將論證，由於「她／他」（在此「她／他」字加引號，是因為我們認為洪凌的敘事者們都既是所謂生理上的女人，同時又有陽具）挪用「邪惡霸權」的位置，以致能在一種全新的批判性立場上，對上述兩種既存的理解科幻文本的框架提出挑戰；同時也將讀者導向一種新的閱讀快感——或者也可能是閱讀的痛苦模式中。

1. 按此詞出自洪凌。

學者其實已經指出了洪凌科幻作品的「雜種性」(hybridity)特色，例如王建元曾經稱洪凌文本展現的世界為「雜種的科幻傳奇」(hybrid science fantasy)(5)，事實上，這個詞也可以描述洪凌科幻作品在語言與文類上的雜種性。目前台灣常見的對於科幻文類的討論，或者是分為硬科幻、軟科幻；或者是在科幻作品中分解出科學、幻想或文學的比例與成份。這些討論模式使得科幻的跨學科研究成為可能，並且也指出幻想與文學成分的重要性²。然而，這些針對科幻文類的討論同時也要求，科幻作品必須以一種寫實性的表現，展現足夠的科學知識。比方說，在這個模式下的「科學」，指的是現實世界的科學或科技，即使不存在於目前，也要存在於目前科技可以實際想像其發展的「未來」³。科幻在台灣是個新興研究領域，但我們仍要指出，這種科幻研究的分析模式，雖然類似英美三〇、四〇年代早期科幻論述架構，但不能只當成是後殖民性的問題，視之為文學批評上的落後狀態。恰恰相反，它反映的其實是當代台灣學院裡的科技霸權現狀。這種霸權狀態，乍看也許與英美學院問題類似，然而，在九〇年代東亞經濟危機之後的現在，科技的產業性與發展性更形迫切。所有的研究（包括人文學）都難以與「國家發展」脫勾，而「發展」的經驗一直還是處於感覺落後的狀

2. 例如，台灣第一次科幻研究學術會議（「2003科幻研究學術會議」）中，就十足展現了這種跨學科特色，與會及發表論文學者包括哲學、文化研究、英美文學、中國文學、人類學、天文學等。

3. 這一類型的科幻評論，的確強調「想像力」的重要；然而，雖然認為可以馳騁想像，也認為可以呈現目前看似不合理或尚不存在的科技，但這類的評論通常也弔詭地強調：想像必須合理而不荒唐，科技方面則要求「現在雖不可能，未來未必不可能」。這類的評論，實則是將「想像」臣屬於現實的既定範疇，而非認為「想像」與「現實」同等重要，是以現實的「可能性」來衡量「想像」的合理性。這個思考方式的基本問題在於：「想像」的力量侷限於現成「現實」的所謂合理性或可能性，而沒有將現成的「現實」問題化。事實上，在很多科幻文學中，「現實」是被問題化的。

態，於是「科幻」也連帶很難與「發展」壓力下的科學、科技無關。然而，實際上科幻本身在台灣是一個相當寬廣的文化領域的一部份，而且持續不斷在歷史中擴展、多樣化。上述分類框架或評論模式，並不適合於現存每一種類型的科幻文本。

洪凌的作品就是一個例子，其作品無法嵌進當前台灣居主導性的科幻文類分析模式。一方面，洪的科幻以及其他作品，是極度自覺地經營「假設的虛擬場景」（洪凌，1997：19。討論詳下），並不假裝寫實或宣稱任何在現實裡的未來可能性。這使得其作品明顯地自成一個超現實世界，虛構的場景並不存在於虛構之前或之外。另一方面，就「雜種科幻傳奇」或者英文科幻評論所謂「後現代科幻文學」而言，其「科幻」語言本身，是一種符碼運用的方式，並不臣屬於現實科學⁴，換句話說，雜種性文類裡的科學，並不必然是「現實可以想像的科學」再加上「不脫現實的幻想」。洪凌科幻作品之較具雜種性與後現代性，使得諸多評論者一方面輕易辨識出其作品中「科幻」的要素，並不否認其為科幻創作，但卻又無法與正統或傳統「科學+幻想」的科幻作品相提並論。洪凌「雜種科幻傳

4. Damien Broderick在*Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*（1995）一書的第二、三章中，追溯了英文科幻這個文類或「模式」的發展。Broderick參考了許多一、二手資料以說明：科幻最常使用的是科學的語言，而不是科學知識本身，尤其是當代最被（批判性地）接受的科幻作家，例如Samuel Delany。Broderick認為科幻作品文本互涉所建構的「大文本」的力量，類似超現實主義與神話，其中有著「一種瀕臨於意亂情迷或夢的力量。」（1995：62）最後他認為，「科幻」從「科學」汲取的，主要是後者「探索、懷疑、客觀化的面向」（154），正是在這一點上，而不是科幻內容本身在科技方面的可行性，決定了科幻與大多數正典文學作品的區別：科幻是「客體」導向的，而不是主體導向的。換句話說，科幻作品中，敘事的主體變得比較不像在其他小說形式中那麼重要，反而異世界環境的不透明性，變成敘事的主要焦點所在（詳該書最後一章The Autumnal City, 153-158）。Broderick的「後現代科幻」一詞，也許取意於Larry McCaffery之用該詞勾勒科幻與前衛小說、叛客（punk）與後叛客次文化，以及一般性的後現代文化之間的關係，詳參*Storming the Reality Studio*（1991）導論。

奇」的這個特色，在詮釋上可以與好萊塢電影《駭客任務》（*The Matrix*）作一個分析性的比較⁵，因為從現實科學或科學邏輯來看，《駭客任務》情節的「科學」面向可能會被認為有些許「荒唐」的特色⁶；再者，《駭》的「科幻」符碼其實混雜了多種來源，包括文學作品（如數學家路易斯·卡洛 [Lewis Carroll] 的「荒唐」文學作品《愛麗絲漫遊仙境》*Alice in Wonderland*與《鏡中奇遇》*Through the Looking Glass*等）、歐陸哲學、禪佛學、西方宗教、後現代主義、後結構理論、日本科幻動畫等等，因此如果單從「寫實性」的「科學」觀點去看，很可能所獲不多。

語言與文類的雜種性之外，另一個經常為評論者提出的洪凌作品特色是「酷兒」。事實上，這些特色之間密切相關，洪凌作品的「酷兒性」，不僅在於作品內容對性／別方面的呈現，同時也是語言本身。雖然科幻所呈現的「異世界」性質，經常會把現存對於「現實」、「人類社會」等等本質性的預設問題化，但許多正統的「好」科幻作品，仍然有著極其重要卻常辨識不出的意識型態特色。在特定意識型態下，現實的某些特定面向無法被挑戰或質疑，至少在敘事結構與流暢性方面，為了明顯區分「科」與「幻」，語言必須「透明」——這意味著語言被誤以為只是表達工具，不構成閱讀的障礙。洪凌作品恰恰挑戰了這個習而不見轉成為傳統的透明性。評論者經常提及的對於洪凌作品語言風格的描述，諸如：異常

5. 其實，在洪凌的網路討論區裡，就有讀者將洪凌的〈記憶是一座晶片墓碑〉、〈水晶眼〉與《駭客任務：重裝上陣》在哲學上的複雜性面向比較，並特別指出其解構了傳統正典科幻的神話性英雄敘事結構。

6. Ian Cambell在一篇別具洞見的線上影評中說：「為了保存能源，他們（按指機器）不顧我們習以為常的熱力學法則，而把人類放在一個小器皿中，從中獲取人體所產生的生物電能。機器從哪得到能量以餵養人類，以維護那些器皿？他們何不乾脆就用那個能量做為能源？我們不理解。」（Cambell, 2000）然而這篇影評接著指出，這無損於這部電影反省社會的效果。

濃艷、詭誕、桀驁「張牙舞爪」的語言等等，這些特色與人們熟悉或習慣的某一種「現實」徹底決裂。這個決裂突顯出的正是日常語言正典習焉不察的建構性。因為所謂「張牙舞爪」的效應，其實來自不同於正典的其他現實，例如漫畫語言、無可共量的翻譯語言，以及已經被日常象徵秩序內的現實再現所排除的酷兒性現實或酷兒經驗。因此，洪凌文本的語言顯然不是透明的，洪致力於使語言本身不成為透明的表達工具，而是構成敘事內容的一部分。

洪凌作品常被注意到的第三個特色，大約就是「暴力」了。我們認為，關於「暴力書寫」的評論，必須發展出新的觀察或分析角度，以避免在批判性地討論「暴力」時，使用了習以為常、不假思索的對「暴力」的常識性定義。在《再現的暴力：暴力的文學與歷史》（Armstrong and Tennenhouse, 1989）的〈導論〉中，極具說服力地指出：

暴力事件並非僅僅就是暴力，而是因為它們糾結了不同的社會秩序觀念，而被稱為暴力。把特定的行為活動稱為暴力，絕非僅僅看見它們的本質，而總是已對它們採取了一致或對立的位置。(9)

他們並且進一步指出，正如該書書名所示，暴力不是現實世界總可以座落於事件中、「就在那兒」的某種東西，而是再現的一部份，認知架構的一部份，必然媒介著主體與現實事件間的關係。就此而言，本文試圖闡明的是：學院著作指責邊緣性之文化再現過於暴力，其實已經參與在更大的、具暴力性的再現規則中。容或無意如此，但現成的批評模式可能不斷複製的是現成的權力關係、利益結構，以及現成的對「暴力」未經反省的定義。因為，許多意識型態暴力，經常被制度化而隱藏不見；而許多弱勢位置聲嘶力竭的對

抗性回應，卻經常會被放大成具有危險性的暴力。就暴力的再現來說，酷兒文本可能看似暴力，這是因為酷兒語言裡有時企圖再現的，是日常或隱或顯的將「不正常」收編或排拒在外的暴力。這種「暴力」有時相當明顯，有時卻十分含蓄——尤其在多元寬容論述中。

再者，科幻文類可能看似比其他文類更暴力，因為不論是科幻文學、電影、動畫或漫畫，暴力或恐怖常是科幻美學的一個文類上的要素。在日常主流道德論述框架下閱讀科幻文類的「暴力」，看不見的是日常「反暴力」或「譴責暴力」的論述所可能隱藏的暴力，因為日常意識型態的「反暴力」論述所反對的，其實常常是「非主流」對於「制度化」暴力的再現，而制度化的暴力早已鑲嵌在主流價值系統且習以為常了。這是以制度性的暴力，反對那對於「制度性暴力之再現」。而就科幻作品而言，有時當一部作品被標誌為「暴力」，其實是因為該文本質疑現實某些自然化的面向——就洪凌的作品而言，例如異性戀定義的性別認同、人與機器之間的二元對立等等——這些自然化的面向為特定社會主流利益之所在，藉著「孝道」、「社會秩序」、「人性」等名義而維繫，在這些名義下，特定主體（如酷兒）根本沒有位置或無法發聲。的確，不論是中文或英文脈絡，許多通俗文化包含暴力；但我們認為這些文本更明顯的「暴力」在於，它們強烈地解構主流價值，而有時正是這種強烈的解構性招致反對的聲浪，但反對的聲音只是譴責這些文本呈現暴力畫面。我們的建議是：將敘事的暴力視為一種再現策略，那麼每一個文本、甚至每一特定個別的再現，以及結構每一種再現的政治，就可以分別被脈絡化地討論，而不必套在既定現成的道德系統框架中，將「暴力」與「非暴力」的現成標籤視為理所當然。那麼，這些標籤在主流再現系統中所服務的利益，也就可以被檢視⁷。

7. 文學批評以及科幻作家都曾強調，科幻有能力解構或質疑常識對於「現實」的

洪凌作品中暴力書寫的一個面向是有時用來再現S/M玩虐性實踐（劉亮雅，1998），然而一旦考慮S/M玩虐性實踐在「性階序」中的邊緣位置（Rubin, 1993: 3-44），則更重要的解讀應在於，分析作品中呈現S/M快感的書寫政治及其敘事中暴力的再現策略。尤其是當一個女性作家不符合歷來性別系統賦予女性的婉約、美德形象，選擇暴力性的再現模式；同時也不符合政治正確的正統女性主義立場，而選擇「邪惡霸權」的敘事位置時，「複製父權沙文暴力」⁸的指責可能失之輕易，因為「複製」的指責，泯滅了不符合性

信念，語言之不透明而投資於價值系統是這種論述的一個重要部份。Broderick指出，比較不保守的科幻文本能夠實踐重要的意識型態批判，尤其是「當涉及的『科學』是所謂的『人性』（『人文』，通常是意識型態的教導）學科規訓：心理學、經濟學、政治學。就是在這個最大的縫隙上，科幻可以顛覆既定價值，亦即，那些被權力與常識所合法化，而且用來滿足特定利益的價值。」（Broderick, 1995: 55）他認為，關於科幻語言的更大一個議題是「所有的科幻文本都測試著我們視為理所當然的文本透明性，以奇怪的方式出人意外地串連字詞，扭曲著文法與語彙習慣。」（Broderick, 1995: 15）

在Changing Kingdoms（Le Guin, 1997）一文中呈現了六〇年代以來，理解語言與「事實」之間關係的轉變，構成了科幻文類上的改變：「以為有硬生生的事實，而語言可以忠於事實且恰如其分地描述之，以為語言可以在道德上中立：這些預設是大部分舊式科幻的根基，與其他任何虛構小說都不同。其他虛構小說假設的是：現實是文化與心理建構的，語言只能夠間接描述現實，以及，道德價值與語言分不開。自六〇年代以降，這些觀念暗含在許多科幻當中，使得它們與早期科幻不同，於是科幻與之前奇幻的異域之樊籬降低了，奇幻一直以來都同樣承認，語言建構現實，而不是描述現實。」（11-12）

8. 按劉亮雅討論洪凌《肢解異獸》與《異端吸血鬼列傳》之作〈洪凌的《肢解異獸》與《異端吸血鬼列傳》中的情慾與性別〉，初刊於1996年，後收入《慾望更衣室》（1998: 57-82），是台灣文學評論界闡釋洪凌酷兒異端性別與情慾作品的先聲。該文擺脫傳統「衛道」侷限，指出「洪凌的探索所引起的不安適足以顯示我們的情慾想像的貧乏」（58），發人深省，其論洪凌S/M書寫的深長意味，亦極具開創性。至於將S/M書寫分為「玩虐S/M」與「病態S/M」，認為洪凌作品中如〈純真罪行〉與〈焚燒的星〉兩篇，「過於耽戀暴力與邪惡」（79），其中戀童的暴力書寫忽略平等權力關係，是「女性主義的省思付之闕如」（75）；而顛覆性的書寫聯結於「反社會的暴力」，則「無異於複製父權的暴力結構」（76）。我們認為，劉的評論的確觸及某些難題，因為，「病態」的性與暴力是很少被再現的主題，一旦被再現，目前尚缺乏複雜度足夠的評論語言，我們認為批評工具

別與道德常模的「變態」主體之能動性與批判性，並且，透過「複製」的批評模式，反而可能無形中複製歷來性別系統的性別與道德定義，使得批判性的另類倫理意義難以彰顯。

本文對於洪凌作品的立場與政治，有不同的理解。一般對洪凌的印象是，她⁹出身外文系，長年浸淫於西方情慾文化敘事，在九〇年代台灣解嚴之後鬆綁的年代裡，正好躋身於百花齊放的情慾書寫。但我們關切的是，何以在距離正式解嚴的1987還不到十年的九〇年代中晚期，「新世代」的年輕作家被再現為似乎百無禁忌，生活於一個與戒嚴時期完全無關的世界裡。若合符節的另一種常見印象是，很多人認為新世代的年輕人對於全球化年代裡日精月進的監控科技毫無批判、全盤接受。然而，對這一點我們不以為然。下文將指出：事實上，洪凌作品中再現的「監控」與人們熟悉的模式

之不足是目前的困境。另一方面，「玩虐」與「病態」之界線，正如同前文引述所論「暴力」，並非「就在那兒」明顯可見的僵硬事實，而是早已經在重疊的價值系統中（Armstrong and Tennenhouse, 1989）。我們認為，評論者也許可以發展出不同的解讀策略，闡釋出既有的道德女性主義之外、較複雜的批判立場。例如〈純真罪行〉一文，劉亮雅的評論沒有提到，該文其實並列了報紙報導、涉案者自白、回憶、敘事者說故事、記者札記等不同媒介、不同敘事觀點的故事，加上涉案者的學院身分、社會新聞公共空間裡的法、醫、心理等論述，與所謂私人空間裡的變態情慾、暴力、快感、創傷等等，各種衝突的社會秩序、暴力與逾越，都在這篇小說中紛然並陳；如何解讀寫作策略，及其中的政治，可能需要在整體性的脈絡裡看見各種衝突張力，而無法僅就其中政治不正確的單一事件孤立來看。另外，當代有些恐怖小說或電影，再現出某些範疇的混淆，例如罪惡與快感，正是讀者「恐怖感」的來源之一，這種再現政治也涉及通俗文類的問題，詳細分析，另俟他日。

9. 本文在交通大學「2003科幻研究學術會議」發表時，曾經出現一則我們認為饒富意義的插曲。洪凌在觀眾席中舉手發言，主席禮貌地稱之為「洪凌小姐」，洪凌立即明確表示「請不要稱我為小姐」，同時拒絕「女士」的稱呼。這個跨性別立場的宣示，也許因為撼動了人們習以為常強迫性卻安穩的性別認知框架，在會議中竟然招致了觀眾席中極其不友善的回應，當場有人以「你結婚了沒有？」向洪凌提問。本文指稱洪凌，特別使用粗體的「他」字，試圖表達以男女兩性為框架之語言使用困境。

——如西方冷戰時期「反烏托邦」科幻作品中再現的對於來自政府組織的「監控」（如小說《一九八四》），以及近來全球化論述對科技無孔不入而去中心的「監控」威脅到個人隱私的焦慮（如電影《楚門的世界》）等，氛圍都不相同。洪凌文本中變態地反映並挪用的「監控」，其實是台灣後戒嚴時期的新監控狀態。而洪凌對科幻「監控」模式的情慾化書寫，使得您的敘事者以一種全知性的注視，佔據一個「邪惡霸權」的位置。您的敘事者們，運用這種變態的「監控」，作為一種方式，拒絕委婉含蓄與輕易的答案，也不採取女性作家被賦予的道德立場，更不應和台灣主流性／別論述因強調「受害者」而抹消權力關係所造成的看不見的暴力——文本中這種複雜的政治性，我們都嘗試在下文中予以闡析。

〈殺手的情書〉：酷兒「假設的虛擬場景」中的暴力政治

意義如同叛徒，是本身最致命的盲點。

所以，我無法告訴你，無法運用解析微積分的格調，有條不紊地陳述，為何我愛你的方式就是將你的血滴灑在我們走過的陰影上。

然而你已經死了。所以，從頭到尾，我只是在假設中的虛擬場景裡演繹你的死亡。我企圖強調你的死屍意象，好讓你化身為不朽故事裡的不朽，如同虛無本身。（洪凌，〈在玻璃懸崖上走索〉，19-20）

因為你已經死了，這封信只是一個假設，無法真正寄給你；然而，也正因為這封信是一種假設，在假設的虛擬場景之外，你也不必然是死的。

洪凌收在《在玻璃懸崖上走索》裡的短篇小說〈殺手的情書〉接近尾聲時，出現了上述引文中的矛盾修辭語句，顯示您以超現實抽象手法所描述的唯一事件，可能只是想像的。然而，這個想像的事件，不是日常現實世界裡的想像，而是包含了一個日常現實疆界所排拒的「真相」，這「真相」比任何疆界內的任何現實都重要。這個「假設的虛擬場景」的矛盾在於，可以同時表現出「謀殺」這個現實以及「謀殺」之被排拒於日常現實的「再現常模」之外¹⁰，亦即，這種「真相」無法以日常寫實的方式呈現。

〈殺手的情書〉這個「短篇故事」中，沒有情節，這是一封情書，當然有它書寫所假設的時刻——寫於謀殺之後，整封信顯然是對這個事件的反思。那個謀殺事件持續不斷地被提到，甚至強迫症般地在想像裡一再復甦；然而謀殺又只是孤立而沒有脈絡的，信中沒有提及任何導致這個謀殺的事件。它只是將色調鮮艷的性愛暴力圖像，與灰暗而四分五裂捉摸不定、沾黏著情緒的記憶，這些段落重疊並列著，如同鮮艷的血滴灑在灰暗的陰影上。有許多形式令人難以捉摸：譬如，二個角色的身分就只是愛人與被愛，不像《在玻璃懸崖上走索》裡的其他科幻故事如〈記憶是一座晶片墓碑〉等，〈殺手的情書〉裡沒有未來世界，也沒有科技場景機關布景。事實上，全文只有一處超現實弔詭地使用了標誌現實時空的符號，卻又是完全沒有指涉時空的意義：「一個類似倫敦雨夜的滂沱凌晨十時」(16)——「類似」倫敦，所以我們其實不知其所在，雨「夜」

10. 洪凌對於謀殺發生地點的解釋是：「故事中，超現實與假設的謀殺絕對發生在大寫的Real領域裡，所謂Real，我的意思是拉康意義的Real：reality（象徵秩序）在此無法掌握事件／罪行。殺手與被殺者並非罪犯與受害者，而是永遠相擁的愛人，殺戮的姿態是終極的象徵性／隱喻性「陽具」（陽性的butch phallus），而不是座落在生理男人身上的陰莖。」（2003年3月18日電子郵件，經洪凌同意引用，原電子郵件使用英文，在此由我們譯為中文）

的「凌晨十時」，也使得我們時間錯亂；意義的確如同叛徒，成為自己最致命的盲點。然而，它也編織出某種聯想網絡：倫敦的雨夜，在文化再現上，傳達的是一種哥德式的淒暗，略帶恐怖氛圍。主角或受害者的名字只知是性別不明的Chris（一如常例，這個名字是用英文寫的），除此之外，全文沒有背景設定、也沒有身分指認標誌。敘事者沒有名字，第二人稱的說話，將敘事體的焦點從敘事者轉移到說話的對象「你」。小說虛構場景在角色與背景上極度曖昧，相對照的是一再重複的對謀殺本身的具體圖像式想像。

我們認為，這個想像事件的重要性及其在情緒上的真相，顯示的是：我們不能以為「假設的虛擬場景」臣屬於這封信所在的「真實」世界，事實上，它與所謂的日常「現實」世界，並沒有主從關係。因為真實世界裡，也許發生了謀殺，也許根本沒有發生謀殺事件，與此無干。從這個意義上看，想像的景象所佔的位置，是一種類似「超現實」裡「夢」的真實，其中包含了陌生化的知識，無法在既定社會脈絡所指認的現實裡、用既定的知識論框架予以適切掌握¹¹。因此，我們認為，正是在、而且也唯有在「假設的虛擬場景」裡，不論是〈殺手的情書〉裡所想像的謀殺，或更大意義上「假設的虛構」，才可能容許同時說兩件不尋常的故事或故事片斷，亦即：既說出了被日常現實壓抑而難以說出的「真相」，也同時在說日常現實模子難以再現這個真相（即：日常「再現常模」的排他性）。若不脫離平常熟悉、寫實的文學形式，很難建構這兩種故事。

我們更認為，洪凌科幻作品中的暴力書寫，作為一種策略，有助於再再現兩種故事。一種故事是由一種強烈的性愛快感構成，這種快感強度的極致性，是以「謀殺」與「暴力」的「模式」表現

11. 洪凌曾說，〈殺手的情書〉以「超現實」模式書寫，是相對於該書收錄的第二篇〈真相〉的「寫實」手法。（這是我們討論作品時的對話，經洪凌同意引用）

的。在當前性／別論述中，不論是在台北文化圈，或是使得台北文化圈得以合法談論酷兒性／別的全球同志敘事，這種暴力模式的再現，都還找不到位置。例如，在〈殺手的情書〉裡，紅色的血滴灑在灰色的陰影上，這意象恰似一種強有力的具體圖像的暴力，以不和諧地清晰顯現，劃破論述的陰影。因此，在洪凌敘事者假設的世界裡，「暴力」在某個層次上可以被理解為一種「再現模式」，可以傳達出極端性的感覺，否則，這種極端性感覺，在一種對於「非常態（變態）」的性／別，以「漠然」與「含蓄」為特色的論述氛圍裡（詳下文），很難以適度的力道再現。這也許正是為什麼洪凌曾說，殺死Chris意謂著：表達敘事者對Chris劇烈之愛的力道與激情¹²。另一種不可思議的故事，則是另一種日常暴力形式操作的效應，這種暴力就是意圖取消那種極度的快感，這種暴力通常看不見，一則因為太平常，二則因為它的效應就在於讓對象（強烈的性愛快感）消失不見。後者的不見性，在〈殺手的情書〉一文的開頭，描述為有著被遺忘的危險性，也許這就是為什麼該文開頭二次提醒讀者切莫忘記：「最後一道遺忘的封印是死亡。」「然而你已經死去，請切莫忘記這一點。」（14）然而，這第二種的暴力故事，通常來自某種更大的論述結構，而不是任何特定個人的意圖，亦即，常常是某種習焉不察的論述結構，會生產出一種可能不是說話者本人刻意為之的再現上的暴力。

例如，《台灣新文學思潮史綱》（2002）一書，在〈後現代思潮洗禮下的情慾書寫與身份認同〉一章中，介紹了台灣酷兒小說，這是「酷兒文學」首度出現於通史性的台灣文學史著作中。該章由

12. 這一點，以及把「暴力」解釋為一種再現的「模式」，都來自我們與洪凌的個人性對話（經洪凌同意引用）。關於「暴力」是再現「模式」的說明，來自洪凌回應我們提出的問題：暴力是否可能被當成對於激情之愛的一種再現「方法」，而不是一種寫實性暴力的再現？洪凌比較喜歡用「模式」，而不是「方法」。

著名文學批評家（但非性／別研究學者）呂正惠執筆，「酷兒小說」被歸為九〇年代「女性書寫」中「女性情慾」與「女同性戀」之外的「第三種文學」。他先介紹「酷兒」是英文queer的同音譯詞，而後引酷兒作家紀大偉對「酷兒」的說明：

酷兒是一種態度，並不見得是耍酷搞怪，而是重視層層衍異性別身份的觀念：性別不是只有男女兩種，也不是女女／男男／男女／女男四種，而有太多歧異的可能，而且同一個人身上即可能呈現多種性別風貌。（紀大偉，2000: 207；轉引於趙遐秋、呂正惠，2002: 371）

定義之後，接著討論本地作品，隱然將本地作品放在一個必須達到「定義」要求的位置上。似乎「定義」本身被賦予了一種源自西方、本源標準的權威性（例如，指出英文該詞的原始意義，而中文則來自翻譯），又暗示本地作品皆無法達到定義的要求。事實上，「定義」的意義在批評家手中相當詭譎，因為，批評家常是以一種「腹語術」的方式在說話，遮蓋的真相是：那些「標準」可能與該詞定義本身無關；真正相關的是：批評家自己的要求標準。我們認為，洪凌的作品其實是無法達到批評家本身的美學或道德要求，而不是未能符合「酷兒」的原始定義，才使得批評家在引述了紀大偉的定義之後，立刻將洪凌的作品當作一個不合格或壞的（「不忍卒睹」）台灣本地酷兒作家代表：

按這種講法，「酷兒」是對男權社會既定的性別／性愛規範所作的最大的反叛。但就實際的小說書寫而言，「酷兒小說」常常表現為一般所謂的「性變態」與「性暴力」，

讓人不忍卒睹，這在洪凌的作品中特別明顯，這裡就不再作為例證加以引述了。（趙遐秋、呂正惠，2002: 371）

由於這種常態化而「反暴力」的閱讀，來自一種人們熟悉的意識型態，於是即便它以一種看不見的暴力抹消了「非常態」的主體性，卻仍然看似完全理性、客觀。其實，在紀大偉的說明裡，並沒有排除「性變態」與「性暴力」的書寫，甚至，五花八門的歧異性／別都應當包括在內，但從主流性別框架來看，許多「非常態」的性／別型態都有可能被污名為「性變態」或「性暴力」（例如S/M等）。在此，批評家一方面把洪凌當作「酷兒」這個新文類的縮影，同時另一方面又以「反暴力」、「反變態」之名，把您從這個新文類裡排除了。「不忍卒睹」、「不再引述」的結果，也使得台灣的「酷兒小說」在這一章文學史裡，變成有（西方之）名、而無（台灣之）實。底下我們想說的是，洪凌的敘事結構設計與「張牙舞爪」的語言，常常就是想要「謀殺」這一類的閱讀。如果〈殺手的情書〉鼓勵一種受信者觀點的閱讀，文中的「你」，在閱讀的同時也指讀者，那麼，文章開頭第一句：「然而你已經死去，請切莫忘記這一點。你已經死了，執行你死刑的利劍還在我這裡滴血，你為什麼不相信？」（14）也許正是不斷要提醒被殺死的讀者：你總已經是死去的了。

最後我們認為，洪凌的敘事，在說這些故事時，反覆拒絕的，是主流性／別論述的「受害倫理」——亦即，主流認為弱勢位置唯有扮演受害者的角色，才可以提出抗議，只要「趾高氣昂」，就被認為不是弱勢——底下我們將要說明，在「別人的失敗，就是我的快樂，哈哈」的主流含蓄論述裡，這種假設的「受害者」位置，只會掩蓋受害者其實根本沒有發言位置的事實。從洪凌的觀點看，

這反而根本就是完全沒有倫理，值得批判。除了拒絕主流性／別論述這種認定的無形暴力，「趾高氣昂」或「張牙舞爪」的酷兒故事帶出的，其實是「另類倫理」與「次文化意識」，甚至與同志運動，以及台北文化圈所流行的酷兒敘事所提供的另類性都不相同。當然，我們的意思並不是說，同運或台北文化圈的酷兒敘事有什麼嚴重問題，只是我們認為，不與此同聲氣，並且帶出台灣酷兒性文化與政治再現所忽略的、不同知識典範的文本，有其重要。

本文以〈殺手的情書〉一文開頭，探討的是它如何毫不妥協地以一封信展開書寫，同時對著（被謀殺的）讀者與（自我異化的）作者／自己說話。這封信的重要在於，它的角色類似一個導論，同時也以其對「暴力」、記憶以及再現的複雜關係的思考，設定其後的故事：「監控」是一種包裝了的慾望，而「真相」是一種虛構的場景。這在下文將要討論的〈記憶是一座晶片墓碑〉一文裡，尤其明顯。

兩種「別人的失敗就是我的快樂」：「假裝的無知」與「假設的謀殺」

最可惡的錯誤並不是挑釁，不是暴烈，而是故作天真無辜的不解。（《在玻璃懸崖上走索》，62）

上述引文來自〈玻璃子宮的詩〉，洪凌將「故作天真無辜的不解」當成是嚴重的「錯誤」——比作者再現的一切更可惡。我們認為，這「錯誤」恰恰指出了一種日常生活裡的暴力：它以「故作天真無辜」的姿態，既佈署同時也隱藏了日常世俗裡「別人的失敗就是我的快樂」的雙刀。

「別人的失敗，就是我的快樂，哈哈」是台灣霹靂布袋戲最

富盛名的角色之一「黑白郎君」的出場台詞，指的是一種帶著惡意的滿足感，這種滿足感來自別人的不幸。一般而言，這種滿足感幾乎在潛意識中，是自己無法承認，只能用來指責別人「幸災樂禍」（沒有「好人」可以大刺刺地表示自己「幸災樂禍」）。黑白郎君引人注目的特色正在於：他赤裸裸而且坦然大聲地以「哈哈」的姿態說出了這個「常態人」無法坦承的、祕密的黑心惡意。

我們認為，「別人的失敗就是我的快樂」其實可以用來指主流論述邏輯：它為「常態」的自我在「非常態」（變態）的別人落敗或不幸裡，提供一種祕密的快感。尤其，這種「別人的失敗，就是我的快樂」的大論述邏輯，是以一種含蓄規訓機制，希望「非常態」（變態）的位置最好都不要出聲，好從中享受祕密的開心或安全感。這是一種含蓄，它的操作是以負面的烙印方式，而不是公然面對面的污名。例如，是一種含蓄的恐同，而非公然給「同性戀」一個歧視或對立的位置（劉人鵬、丁乃非，1998: 109-155）。當它成功地將其他「非常態」（變態）的可能性消音時，也就是它勝利而享受祕密的自戀快感之時。依此邏輯，一旦「非常態」主體位置發聲，就會被認為是強勢¹³或「另一個中心」，或有「流行」之虞，於是，這些主體位置可能蘊含的政治意義就都被解消或中立化了。消音的含蓄性在於，它既是規訓機制，同時又是掩飾。這種形式的「別人的失敗就是我的快樂」，以其消音的含蓄性，不止相對來說難以當作一種機制來對抗，同時也很難被看到。也許，最難看到這種祕密快感的，正是操作者以及永續維護者自己本身。然而永續維護者其實也並非始作俑者，他們只是參與在一個更大的社會動

13. 「變態」位置發聲，經常會基進地指出常態位置習焉不察的暴力，而常態位置生存的要件之一，正是隱藏自己得以生存所憑藉的這種修飾過的暴力，於是，反而會認為揭露者是「強勢」。

態結構中，已視而不見這種主流的「別人的失敗就是我的快樂」邏輯與祕密快感，不知不覺地扮演著其中一個角色。

含蓄結構的永續維護者之所以無法看見這種「別人的失敗就是我的快樂」含蓄邏輯的另一個原因是：它不會樹立明顯可見的衝突意識。一方面，它並不用毀謗的方式命名「非常態」形構，而是故作無知，忽略漠視，只假裝不知道發生了什麼事，甚至讓自己相信，這是善意的無知。另一方面，也可以持一種理性、自由派、非恐同的姿態，宣稱自己的確可以在多元理性下接納「酷兒」概念，但有問題的是眼前的酷兒主體，他／她無法達到真正理想的「酷兒」標準，比方說，他／她（們）太浮淺，或者有道德上的瑕疵等¹⁴。這一類的批評否認酷兒主體的政治立場，而只從習慣的常態現狀觀點，使用「變態」、「流行耍酷」、「性暴力」等指控，而「變態」一語其實弔詭，因為並不是恐同地直接指控「同性戀」或「酷兒」是「變態」，而是暗示著另有「正常」的同性戀或酷兒，完全可以令人接受。在這個脈絡下的「性變態」、「性暴力」等語，並非所謂西方恐同論述中污名化的認同標記，而是在所謂的「含蓄美學」脈絡（劉人鵬、丁乃非，1998）裡，一種沒有位置的孤魂野鬼或罔兩。在這個脈絡下，給予一個人「性變態」或「性暴力」的標籤，意味著他不該被聽到、被看到（不忍卒睹，不忍卒讀），不該存在於公共論述空間；而「流行」這個標籤則意味著，裁賊某種主流化的效果，使得主體的邊緣位置立即被忽略或否定。這種含蓄論述，否認的是它本身之否認抹消差異，並且以一種「收編」的邏輯運作，以預防弱勢位置成為對立面。

上述兩方面，無論是否認差異或「寬容」地接受想像中常態化

14. 事實上，「浮淺」與「道德瑕疵」二詞在這一類的指責裡，互為表裡，一詞暗示了另外一詞。

的形式，都在避免衝突——因為要衝突就必須至少有超過一種之可辨識的位置。於是含蓄邏輯反而宣稱自己不恐同，寬容接納，和平和諧，因為從未因誰是酷兒這個理由本身，而遭到公然指責。這種「寬容」，抹消了差異，不承認異於常態的「非常態」主體之存在、形構或主體性，就算只是故作天真無辜的不解，對洪凌來說，也是一種可惡的錯誤。「收編」的邏輯不是明顯的「排除」，或者，是透過「收編」以遂其微妙的「排除」。其實，這種否認差異形構或位置的含蓄效應，對「非常態」主體來說，較之那些公然驅逐的暴力，其排除性或傷害性並不會更少。

我們認為，洪凌的某些小說，恰恰運用了「別人的失敗就是我的快樂」策略，來反對「故作天真無辜的不解」這種看不見的論述暴力，以及這樣一種含蓄性、掩飾性的「別人的失敗就是我的快樂」。恁挪用虐待性的角色，正是把含蓄掩飾的外衣揭開，使得「別人的失敗就是我的快樂」邏輯得以彰顯。例如，〈水晶眼〉（1997）故事中，敘事者奧梅嘉對著阿爾法揭露「真相」：

我自己就是完整的雌雄同體，陰陽合一，沒有缺憾也沒有弱點，僅有的慾求也許只是在揭曉遊戲結局時，期待妳瞬間的警醒。妳痛苦懊惱的表情，讓我感到一股感傷而淋漓的快樂……唯有在那一刻，我才能夠肯定自己是掌握妳命運的人。（148）

奧梅嘉變態地表白了心跡。這裡，挪用的是邪惡霸權位置的「別人的失敗就是我的快樂」作為一種策略，恁一方面挪用霸權位置，毫不含蓄地彰顯出「你的失敗，就是我的快樂」的霸權心跡；但另一方面，則又以精巧的敘事結構，將這個位置的複雜度，淋漓盡致地

勾勒。例如，敘事的一個面向是，故事的敘事者奧梅嘉，豐沛滿溢的生命能量徒然凝固成無所不在的監控、注視，枯守在「空漠無人的海市蜃樓、假惺惺的膺品樂園，為的就是三百三十三年一度的真相大白解說」(129)，然而，付出的代價卻是必須瞅著昔日的情人與不同的別人「無窮盡的誕生快感與死亡高潮」(129)。在此，淋漓的快感裡，是無以名狀的感傷。「監控」的對象，既是別人，也是曾為一體的愛人；帶著強烈慾望的注視、監控，說出的同時也是「在種種莫名的控制系統中，作為能動主體與受控客體之間，艱困無比的掙扎過程。」（劉人鵬，2002: 190）換句話說，洪凌不相信「監控」只是一種單純的主客二元控制，而是將此二元對立視為實則是一個更大、更複雜之權力結構的一部分，在此權力結構中，二元對立意義的「抗拒」，只不過是不知不覺維持現狀的共謀角色：

多虧妳這麼高明的技術，我們的中樞電腦才能循著妳腦中的磁片，設置陷阱，算計出反動與消費的比例數值，預留恰當的空間，好讓那些天真可愛的革命份子不致於過度沮喪。如此，二元對立的矩陣才能夠保持均衡的操控與適度的抗拒，精美地運轉下去。(145)

透過層層敘事結構，包括遊戲程式、虛擬現實、真相解說等等，單純的「控制－反抗」二元對立，只是徒然的「自己反對自己」遊戲，因為，比方說，阿爾法在墮落後，失去了記憶，不知道自己曾是遊戲的設計者之一，於是如同棋子一般兀自在遊戲中被控制著。遊戲是勝是負只是一場徒然，因為無止境的「監控」（凝視）所維持的，終究只是「二元對立的矩陣」，完美的平衡為的是整個結構可以精美地運轉下去。這種「監控」形構，強調的不是因為高科技

發展而威脅到個人隱私的焦慮，而是「監控」根本已經內化，成為自我的一部分。而在洪凌挪用的監控模式裡，敘事者既在故事之外，採取全知的觀點，卻又也在故事之中，是故事角色之一，是敘事的凝視所控制的對象。奧梅嘉一方面誇張地以「邪惡霸權」的全知姿態說話，另一方面，他顯露了自己無法停止的慾望、羨慕，以及偷窺的祕密快感。

從一個層次上說，不論是已經內化的監控，或者是外在無孔不入的監控，二者目的都在於成為規訓機制，但在上述洪凌的寫法裡，二者充滿了窺淫的慾望都被揭穿，偷窺著他們企圖控制的對象，與此同時，偷窺或凝視的主體之自戀傾向，也昭然若揭。在另一個層次上，在上述的挪用模式裡，不僅反思監控的主體，同時更重要的是改變了監控主體。最有趣的是，這種改變，不是試圖否認或棄絕那祕密的偷窺快感，而是彰顯它、揭穿它，並且敢曝（camp）¹⁵地使用它，以建構「邪惡霸權」的快感，又讓「邪惡霸權」的快感成為敘事的觀點。這種敘事所使用的新的監控模式，也許多少有點類似Larry McCaffery所定義的「塞波叛客」（cyberpunk）的政治或批判性能動主體。他認為，「在我們都變成只是軟體、很輕易就可以在跨國大主機的硬碟裡被刪掉之前」，人們必須「開創新的方式，為我們自己的目的而使用科技。」（1991: 12）然而，這說法所暗示的認同位置是：面對跨國企業權力時，可憐蟲式的個人。從這個可憐蟲認同位置，來標誌一般科幻小說的批判立場。然而，洪凌的敘事不同，他從一種不尋常的酷兒政治出發，進而向著不同（也許就是與吉卜生 [William Gibson] 小說不同）的社會脈絡說話。他拒絕的是那種個人在科技面前像可憐蟲的位

15. 「敢曝」是採用葉德宣對camp一詞的音譯。本文所採用的，主要是蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）所謂「對於不自然之喜好」的意義。

置，而重新研發一種變態的、S/M變調的邪惡主人位置。如果從尋常科幻政治的架構去理解，這種邪惡主人的位置，可能會被批評，然而，我們要說的是，正是怨敘事者這種變態的邪惡性，才使得怨的敘事能更嚴肅、淋漓地揭露內化的監控機制之意義，同時又能挪用那種監控，當成敢曝式的幽默與酷兒快感的來源。

除了敢曝式的挪用「別人的失敗就是我的快樂」，洪凌的整個作品，也可以當成是在闡發一種委婉修辭所永續維護並且遮蔽的主流含蓄暴力，亦即：反諷或敢曝彰顯出以規訓性的含蓄作為掩飾的「別人的失敗就是我的快樂」的暴力。在這個意義上，用「暴力」作為一種再現模式，也是種拒絕的方式，拒絕輕易而錯誤的那種「故作天真無辜」倫理，那在文學批評圈對性／別的討論裡，已經太常見。那是種故作客觀而抹消規訓評價標準的策略（如上文所述，其暴力總是早已經在抹消的含蓄動作中），就好像抹消反對那些衡量標準的暴力回應——通常，對於含蓄規訓機制的反對性回應，總會成為唯一被看見的暴力，因為他們所拒絕的暴力，早已經被掩飾或視而不見了。就如洪凌在〈玻璃子宮的詩〉一文所說：

他們嘗試要把我吊在廣場上，當作世紀末的變種動物來保育展覽。有趣的是，我那充滿狂妄、背德的嘴臉與文字，竟然成為當今台北文壇爭相賞玩的櫥窗景致。

就連我和所謂正在實踐「同志運動」那群人的齟齬與情仇、我遊走於荒誕虛無的「新新人類另類場所」、我揍過男警員的種種惡行，都是他們用以搭配「血腥瑪麗」、「天使之吻」或台灣啤酒的下酒點心。(42)

此處的台北文化圈，特色是某種「故作天真無辜的不解」，試圖把

作者與作品框架成稀罕而有趣的櫥窗流行消費品，把狂妄背德馴良化或瑣屑化。以當代標準看，包括在政治進步人士眼中，「狂妄背德」的除了作者以外，連敘事者們當然也都是。可以理解的是，這個面向對學術性讀者來說是最難處理的，特別是對進步人士來說，他們會想要支持台灣酷兒文學的發展，以呈現台灣的進步面；然而，完全忽略掉這個「背德」的面向又是不可能的，那麼，最直接可得的回應，也許就是否認或者抹消，故意視而不見那「背德」正是敘事者的核心特色，因為這個特色可能不會被接受，可能會在文化圈裡被當作是一種落伍，而與現代社會倫理根本不合。弔詭的是，正是現代社會倫理，使酷兒文學具有合法性。上述洪凌引文以「保育」一語生動揭露了某種為著「進步」而善意支持的父兄獨大的權力系統(64)作風——彷彿作者代表一種瀕臨絕種的生物，只能以公共領域裡善意學者的支持而維持存活。這種支持雖然沒有否認酷兒主體的存在，但顯然又是操作另一種含蓄政治，在其中被否認的也許是：在酷兒次文化裡，有著其他不同的實踐或快樂及其操作原則，異於全球性同志認同所能輕易接受的道德立場——這立場是透過第一世界脈絡（尤其是美國）所生產的文化敘事與政治修辭而通行於台灣¹⁶。

整體性來說，洪凌那些「背德」的故事，並不是為物質性的暴力本身背書，而可以看成是拒絕與那種全球性同志認同敘事同化，並拒絕它所提供的「更具能見度」的合法性。全球化的同志敘事之

16. Chandan Reddy與Javid Syed討論到南亞酷兒移民在美國的組織策略時強調，當這種敘事試圖將美國主流的酷兒認同與經驗形構普同化時，是充滿了帝國主義：「我們想反抗一般的帝國主義式修辭，說西方是個解放與自由之地，而我們來美國經驗同志解放。雖然到美國可能給我們現身的機會，但那種現身總是與一個事實妥協著，就是，我們在一個更大的社會世界裡，因著種族歧視與帝國主義，得協商我們的酷兒性，因為他們不認得、也不討論我們自己當酷兒的方式。」（Reddy and Syed, 2002）

所以在台灣可以提供合法性，並非因為台灣真的開放，而是因為，即使是溫和的自由派人士，也可以把這些敘事當成是由第一世界（尤其是美國）的現代性這種權威所背書。美國的現代性，從新殖民的濾鏡來看，總顯得比實際情況來得單一，例如，酷兒政治論述與文化生產，經常被誤導而呈現為在美國已經實踐民主多元的例子，而忽略其來自美國社會裡持續被威脅與邊緣化的位置。再者，如果同志運動的「弱勢政治」只是某種程度上以主流含蓄論述所提供的現成受害者倫理為中介，終將瓦解掉所有「非常態」主體位置的建構。這個弱勢位置之所以瓦解，是因為被「寬容」地視「非常態」立場為可憐達不到「常態」標準，而不是異於常態的標準，而常態標準本身卻從未被問題化。其實，這種「受害者」倫理，當它在一種「別人的失敗就是我的快樂」論述裡操作時，會將所有差異都收編到「勝者為王」的標準裡。而值得注意的是，洪凌的小說拒絕「受害者」位置，〈真相〉一文雖似例外，但即使在這個故事裡，也不是同情這個位置，而似乎是有所批判。

我們並非認為，所有站在受害位置的敘事體，都會囿於自我瓦解的受害邏輯，事實上，我們了解，很多文本之所以採取受害者位置，為的是建構抗拒性的敘事，既是批判性、又是增強弱勢力量的。但我們想指出的是，在一個強調受害位置的論述脈絡裡，洪凌之「變態」性地挪用一個「勝者為王」的位置，很容易被誤讀為被主流同化或者昧於權力關係，那麼您對台灣酷兒文化政治相當有貢獻的黑暗面以及高度頑強的異議性，就很可能被忽略掉了。以下我們將說明，洪凌的敘事者傾向於採取一個自我模塑的、變態的「邪惡霸權」位置，而不是人們期待於性變態敘事的受害者位置，這種「變態邪惡霸權」位置，我們必須放在一個異議反抗的脈絡裡來看，也因此必須視為一種敢曝美學，它不馴服於含蓄美學，也不

被主流同化，更非只是處於「受害者／反叛者」相對於「霸權／主流」之二元對立的另一端——因為，正如上文指出，慫反對單純的「二元對立」對抗邏輯。

趙彥寧（1997）的一篇書評是上述誤讀模式的一個好例子，她曾經在洪凌《末日玫瑰雨》一書的書評裡，批評洪凌的作品缺乏批判立場。雖然書評中並沒有假設一個相對於外來他者的真正「自我」，但仍弔詭地將討論聚焦於洪凌之使用西方文本與英文字詞，認為這變成慫「指涉系統」的一部分，書評質疑的是：

是否其「真實性」及快感的來源乃為外來指涉系統所保證的價值？(179)

這樣一種問題化的重點，在書評的最後一句更加明顯：

因此我要問的是：如果這是酷兒文化的代表，那麼酷兒（別忘了，這也是queer的音／翻譯）究竟與「主流」（以及「草根」）有何不同？(179)

首先，這種閱讀假設了一種「代表性」的「酷兒文化」，這種詮釋框架的問題在於：不論是什麼東西構成「代表性」，這種彷彿不言而自明的「代表性」預設，對台灣「酷兒文化」生產而言，都會變成一種未曾明說的標準，模糊掉了比較次文化的酷兒再現形式。

其實，這篇書評否認了作者任何有意義的能動性，更遑論批判的主體性——這種否認經常伴隨著我們已經太熟悉的指控：「抄襲（模仿、來自）西方」或「複製主流」，即便這種指控是後結構對於語言與主體形構理解的一部分。此處我們也必須強調，趙彥寧在

女同社群及文化生產方面的其他優秀著作，在觀念架構上，從來不會有這種無意的二元對立——在她分析台灣酷兒文化形構時，也不會輕易使用任何常態化的標準。這個事實所顯示的，除了上述她對洪凌作品涉及年輕學生之間的次文化接受度有限之外，更在於：即使洪凌的作品有其市場，這篇書評仍有其重要性，因為這代表著洪凌的作品可能太輕易就被誤讀為政治上不負責任，特別是在學術圈裡。個中原因在洪凌自己寫的回應裡很清楚，這是一個例子，顯示人們要逃脫「權力結構的陰魅回返」之艱難。因此，我們在此不惜篇幅，引用洪凌對於該篇書評的回應：

對於當今在身分政治上的論述版圖，我們（所謂的「我們」是個從第一世界到第三世界都難以遁逃的集合名詞，指涉在學院內從事關於性別、情慾、族群、階級等論述工作的人）似乎剛好碰到了一個關口——對於獻身於抗爭與顛覆的書寫／運動主體，究竟要到怎樣的地步，才可能徹底避免掉某個特定身分／位置的被排除（exclusion）與權力結構的陰魅回返（as a haunted return）？……

在不想規避掉我的文本確是有著第三世界作者對於第一世界典律模擬／致意的事實，我想更進一步思考的是，既然權力關係從來都不是單向操作的粗率與簡化，那麼，對於一個台灣中文作者在書寫中挪用或揶揄（parody）某些既成的文類以及語彙，是否也該較仔細地看待其不同程度的學舌（mimicry）與擬仿（simulation）？例如，對於西方科幻小說的指涉與對於日本動漫畫的收納，顯然也是不同的殖民互文關係，何以不見趙彥寧對於不同程度的抗拒／收編，稍以清楚地釐清呢？

最後，身為作者的私心，忍不住想說的是，在《末日玫瑰雨》中的最大指涉——電腦網路（internet）與角色扮演遊戲（RPG）——在本篇書評中完全被忽略掉的情況，是讓我感到最遺憾之處。難道說，因為這些通俗科技文化並不是正典的文學傳承，是以它們如同天譴的寄生物，夾生在文本的眾多指涉之間，充當殖民被殖民關係的最下層，所以不用被提及？又或者說，評論者的眼睛只凝視到高級的第一世界智識移植，而看不到雜種的第三世界次文化，與其可能的「解域」（deterritorialization）作用，因此反而更加成就了原先（應該要）被崩解的「帝國之眼／我」（the imperial eye/I）？（洪凌，1997: 164）

趙對於漫畫與角色扮演遊戲的忽略，造成她因此而不能理解，這些因素如何影響到《末日玫瑰雨》書前的人物表。書評說，由於書中角色「血肉模糊」、「個性亦不清楚」，於是需要「主角素描」表。換句話說，這裡暗示得很清楚，書前之所以有人物表，是因為小說本身缺乏人物特色，而這是最傳統意義上對一部「好」小說的基本要求。我們並不相信敘事必須有個性清楚的角色、才有文學或文化價值，並且，我們要指出，傳統的角色分析模式無法讀出洪凌的角色寫作技巧，慫創新之處在於：角色更具彈性，而比較不是自我完足的傳統主體模式。正如洪凌許多其他作品，敘事體並非缺乏個性清楚的角色，而是生動地包含了一連串來自日本漫畫、動畫與角色扮演遊戲的角色，這對許多青少年讀者來說，都是相當熟悉的文化想像。這些文化形式提供了豐富的角色可能性範疇，在角色扮演遊戲裡會有相當清楚的細節勾勒，然而，角色同時也是有彈性的，依遊戲進行的規則而適應變通。角色扮演遊戲的影響，在洪凌另外一本小說《宇宙

奧迪賽》就更清楚了，該書的「主要角色介紹」不僅有文字說明，同時還有人物畫像。畫的圖像全是漫畫人物（見下圖），封面則是挪用吸血鬼的漫畫人物（見上圖）。這種文類在當代青少年文化裡雖然流行（而且大有影響力），但對不熟悉漫畫、角色扮演遊戲符碼與母題的學院讀者來說，這個文類在「再現」上豐富的可能性（包括在角色的彈性及變通性上的實驗性質）就很容易被忽略。正如洪凌在上述引文中所指出的，雖然在青少年文化及次文化裡有其「流行性」（也許正是因為這個流行性），這個文類也就很難被大多數學者注意，並賦予文化資本¹⁷。這也就是為什麼一些「大人」讀者很可能在閱讀時，忽略角色扮演遊戲的影響及隨之而來的生動漫畫文化想像，結果就使得閱讀欠缺了辨識這些角色清晰度所需要的理解範疇或聯想脈絡。

若是堅持角色必須要有傳統意義上的「個性清楚」，就必然無法理解洪凌敘事中的一些創新。例如，〈記憶是一座晶片墓碑〉的角色扮演遊戲，特色在於將「別人的失敗就是我的快樂」式的「偷窺」與「自戀」作了驚人的結合。這種作法將「角色」本身的觀念複雜化了，因為「偷窺」需要的是不止一個的玩家，而「自戀」從某個詮釋的層次上說，整個遊戲是作者／敘事者的自戀式表演，「我是妳的觀察員、反派角色、



17. 美國學院脈絡裡，Susan Napier注意到相對於日本豐富多元的動畫學術研究，對於動畫嚴肅研究之不足的問題。

真相說明者」(147)，彰顯出一種傳統角色評論所忽略的意義：「角色」既是他人，又是敘事者的詮釋，不再隱藏「角色」的被詮釋性而假裝透明。這種「角色」模式也與傳統不同，因為傳統角色概念所支撐的，是完整自足並自以為絕對異於他者的「個人」；洪凌的「角色」模式不然，透過「自己反對自己」(128)、「對立者也正是同謀者」(128)等等設計，在後人類星際世界裡，顯示傳統意義裡自我與他人那種簡化式的清楚界線，已然不適用。

「第二人稱敘事」做為變態的「收編」¹⁸

洪凌的兩篇最著名的小說〈記憶是一座晶片墓碑〉與〈水晶眼〉，活動場景大部分在電腦遊戲的虛擬實境中。敘事者是雌雄同體的奧梅嘉，她／他曾經與阿爾法一起設計了遊戲，後來阿爾法輸了，失去記憶，兀自陷在遊戲的輪迴裡而不自知。他／她倆腦中的晶片是一體兩面，兩人是對立者，也是同謀者。奧梅嘉在阿爾法「墮落」之後，只能偷窺地靜靜瞅著您曾經的愛人阿爾法，與程式設計出來的生化愛人貝塔談戀愛。故事由奧梅嘉述說，她／他是唯一擁有記憶的角色（因為她／他是贏家），也因而知道一切真相（亦即：這是一場遊戲）。奧梅嘉說：

別插嘴，沒有人會洗去你的記憶，那是晶片自動消弭程式的運作系統。你會忘記，那是因為你輸了。異化人性、收買靈魂的奧曼帝公司，全知全能全在的宇宙人工神又大獲

18. 這裡「收編」指的是incorporate，就如同晚近科幻電影所常見，最明顯如《突變第三型》（The Thing），「異形」會收編人體，與異形合為一體，被「收編」的人，已分辨不出究竟是人是異形。

全勝！根據最原始的「協議」，你必須再來一次，再玩一回，直到你「擊垮」奧曼帝公司，晶片洗刷掉的原生記憶才會歸還原主——(127)

這一段裡奧梅嘉向阿爾法揭示「真相」，然而，稱阿爾法為「你」的這種說話方式卻是貫串整個敘事——即使當奧梅嘉不是與阿爾法對話的時候。奧梅嘉常以第二人稱說話，利用她／他是贏家的特權——亦即，佔有一個「全知」的遊戲設計者的位置，而且掌有記憶——說出關於阿爾法的一切，包括您的思想以及情感、情緒細節。〈記憶是一座晶片墓碑〉（以及上述〈殺手的情書〉）敘事最有趣之處在於，它不像大部分的小說（不論是第一人稱或第三人稱），故事裡沒有一個「我」表演「我」的生活給別人看，讓人詮釋與閱讀，而是「我」（敘事者）注視著「你」（主角），你表演你的生活給我看，被我詮釋（「我」是敘事者，而不是讀者）。以下兩段來自〈水晶眼〉（可視為〈記憶是一座晶片墓碑〉的續篇），都是這種例子，解釋了這種敘事策略的某種面向：

別抬頭看啦，沒有人類在和妳說話，只有「我」這個敘述的聲音。(160)

以及：

妳明白了？在那次交會之後，文本與慾望一起跑入妳的體內。妳的身體就是這個故事進行的場域，藉著密碼【1999+chimera+0999+amphisbaena】的串聯，妳成為拉比絲的遊戲對手。(161)

藉著第二人稱，敘事者滿足了自己的偷窺欲，同時反轉了日常的敘事偷窺結構，因為不再是讀者注視敘事者，而是敘事者注視著「你」。另一方面，當讀者認同敘事者，讀者也分享了敘事者的偷窺狂，敘事者的偷窺狂因著強調使用第二人稱而鮮活。在一個描繪得淋漓盡致的場景裡，「純陽性」(111)的阿爾法與「beta型人造人」(127)貝塔，用她／他們二只硬挺得極造作的人工陽具，以一種陽性跨性別的爽，忘形作愛，然而她／他們是在愛情的程式裡，敘事者注視著她／他們，像個露骨的窺淫狂，鉅細靡遺的描寫，顯示的是「監控」裡夾帶著的慾望：

你們在八角形的自旋淋浴室裡飄浮、盪漾。兩具硬挺著堅實性器的雄性身軀，彷彿兩朵顏色互異的變種百合，張狂地翹著光束鎗頭般的粗長花蕊，不時地隨著蒸騰霧氣款擺肢體，攀附彼此火燙的肌膚。(114)

這些「機器·動物·人」(cyborg)¹⁹在電腦程式的虛擬世界裡作愛，與人種的繁衍了無干係，故事對於「機器·動物·人」作愛的描述，反而弔詭地充滿了肉體性。第二人稱的敘事，用電影來比喻，這就如同演員破壞規律注視鏡頭，觀眾不得不發現自己帶著慾望在看故事。正是這種方式，使得敘事同時殺了讀者也愛著讀者，「你」同時是讀者，又是敘事說話的對象；讀者再也無法在故事之外，以平常的方式偷窺，而是被「收編」到這些敘事裡特別保留

19. 將cyborg譯為「機器·動物·人」，取意於Donna Haraway (1991)，意指模糊掉了機器、動物與人類傳統疆界的某種自動控制有機體，既是虛構的科幻產物，也是當代科學與軍事競爭的現實產物。關於該字中譯的討論，參清大性別與社會研究室網路雜誌《烘焙姬》第6期「女性主義經典讀書會」<http://r703a.chem.nthu.edu.tw/~rpgs/gzine/issue6/dushu/cyborg/cyborg-01.html>。

給敘事者的位置上，對於佔據這個位置的讀者而言，不但一直在這個位置上閱讀，而且降服於那個偷窺的慾望與操縱（或甚至謀殺）。又或者，如在〈記憶是一座晶片墓碑〉一文，讀者其實會被「收編」到敘事者裡，敘事者也早已經被「收編」到「奧曼帝」（Almighty）裡了。至於拒絕這幾種位置的讀者，就以不同的方式被「殺」了，這些讀者無法「卒讀」，因為他無法一邊讀，還一邊能夠持續維持他日常的位置。這個另外的位置之所以令人不安，既是因為它不再能夠看似中立，也是因為讀者被擺的位置是：同時認同「注視者／敘事者」與被注視的「你」。由於讀者自以為帶進文本的中立性與客觀性不再可靠，慾望——構成敘事結構之「監控」的基礎——就被曝露出來，甚至變成敘事內容的一部分，於是讀者無法假裝與這個「變態」無關。在這個意義上，在一個與敘事者向著說話對象的慾望非常不同的層次上，這也是一種預設的讀者／敘事者關係，在「你」的位置上被「殺」著，不論這是透過「謀殺」（例如〈殺手的情書〉），或是透過S/M性愛操作的快感（例如〈記憶是一座晶片墓碑〉）。

洪凌在〈記憶是一座晶片墓碑〉這類的故事裡，使用這種情慾化了的「監控」，把平常我們在科幻故事裡所熟悉的「異形」對人類的「收編」，變成一種新的敘事「形式」。洪凌的敘事形式，把讀者「收編」到那種變態的「別人的失敗就是我的快樂」裡，使得外在客觀的讀者再也找不到常態化的舒服位置。以這種方式，慫作品令人不安的形式結構，是對主流含蓄性的「別人的失敗就是我的快樂」邏輯的一種回應，因為這個含蓄邏輯會抹消「非常態」（變態）位置。結果就是：洪凌的讀者要不就因為甘願，像一般情況下崇拜某電影或文學的迷一樣，獲得類似「意亂情迷」的快感；要不就是「不忍卒讀」，逃之夭夭。

至於情慾化的「監控」如何召喚讀者／觀眾，電影《駭客任務》也許又能提供一個有趣的對照。如果說，洪凌的敘事是策略性地「殺」著不可慾的閱讀，那麼《駭客任務》則似無偏私地容讓各種各類五花八門的閱聽／詮釋。《駭客任務》中的「監控」，比較類似人們較熟悉的冷戰時期科幻敘事模式，「監控」是一種內容，而不是形式結構。故事開始，尼歐既是在「尋找」線上的回應者（侵入祕密檔案），又是被監視的（電話線被撥打等等），被墨菲斯之徒以及電腦人監視。然而，雖然不像洪凌文本那麼清楚，但這部電影裡的「監控」，同樣可以被情慾化地閱讀，尤其是尼歐與墨菲斯之間互相慾望的彼此追尋。由基努李維飾演尼歐這個角色，強化了這種詮釋的可能性，因為這使該電影帶著故意的「多元性傾向幻想」，那是基努李維銀幕形象與電影角色的特色。他曾經飾演過同性戀與雙性戀角色，至於他個人生活是否同性戀，他是既不予認也不承認（De Angelis, 2001）。當墨菲斯見到尼歐，變成尼歐的導師與艦長，墨菲斯跟尼歐說：「我一生一世一直追尋著你。」這個追尋注視從「監控」的主題來說，對有心的閱聽人而言，就變成一種偷窺的慾望，它的「敢曝性」（campiness），與洪凌敘事者偷窺性的霸權，相去不遠。而尼歐／安德森的雙重性，令人想起基努李維在《男人的一半還是男人》（*My Own Private Idaho*）裡角色的雙重性，使得這「雙重性」主題也可以支持一種酷兒閱讀，然而《駭客任務》的「敢曝」不像洪凌邪惡霸權偷窺性的注視，電影的酷兒情慾這部分，對某些迷來說是極大快感來源；對其他沒興趣的人來說，也完全可以視而不見，因此《駭客任務》還是可以被主流觀眾當成只是一部好看的動作片，甚至，比較具批判性或機靈的觀眾的科幻迷，也許會抱怨它太簡單。比方說，上述墨菲斯的「我一生一世一直追尋著你」一語，如果沒看出它「敢曝」部分的幽默感，也

許會覺得他講得太白，一點也不精緻。《駭客任務》（至少就第一集來說）從這個意義上看，就像基努李維的性傾向，似乎怎麼讀都行，似乎可以產生許多可能的閱讀位置，於是也就在全球化的市場上轟動一時，既散布了禁忌的想像，又同時有意識型態的批判。雖然後者可能不太容易被注意到，但單是在好萊塢鉅片的場域裡提出這些主題，就已經是值得注意的成就了。這對一部既有巨資支持又有社會批判的好萊塢科幻電影來說，要考慮吸引廣大市場，又要顧及拍片內容限制，也許是有用的策略。

洪凌的中文書寫文本則不然，其限制不像好萊塢電影，而作者似乎竭盡所能拒絕著常態化的閱讀，同時也維持了穩定的市場，在文學批評界也持續受到注意。這樣的成就，事實上是把一般對於「流行」的觀念複雜化了，一般觀念常會把新的文化或次文化文本貼上「流行」的標籤，把它們的「新政治性」模糊掉。我們希望我們對於洪凌科幻作品的閱讀，可以帶來一種複雜性，以對抗這種標籤的某種「抹消政治性」的力道，因為我們的目的在於分析其作品的批判立場，以及對當代科幻文化的更大脈絡所具有的貢獻。

【誌謝】

本文為國科會計畫NSC90-2411-H-008-014-BC (2/3) 與NSC 92-2411-H-007-013-BH研究成果之一。英文初稿曾發表於2003年3月在紐約舉行的AAS (Association for Asian Studies) Annual Meeting，感謝評論人Rob Wilson以及panel成員Teri Silvio（司黛蕊）的討論。事實上，本文题目的「別人的失敗，就是我的快樂」一語，靈感正得自我們與Teri Silvio的討論，來自她正從事研究的霹靂布袋戲，並且她也提供了我們該語來自德文的英譯。中文初稿感謝洪凌、丁乃非、宋玉雯的閱讀、評論，以及蔡英俊在文字方面提供的修改意見；同時我們也感謝在「2003科幻研究學術會議」發表時與會學者們提供的寶貴意見。所有的疏失由我們自己負責。

引用書目

- 王建元，1996，〈導讀：敘述與閱讀之間的玫瑰毒雨〉，《末日玫瑰雨》，洪凌著，台北：遠流，頁4-8。
- 紀大偉，2000，《感官世界》，台北：探索文化。
- 洪凌，1995，《宇宙奧狄賽》，台北：時報。
- ，1996，《末日玫瑰雨》，台北：遠流。
- ，1997a，〈是複製，還是「附誌」？是快感，還是「創感」？：回應趙彥寧的書評〉，《聯合文學》，第13卷第6期，頁163-164。
- ，1997b，《在玻璃懸崖上走索》，台北：雅音。
- ，2002，《復返於世界的盡頭》，台北：麥田。
- 趙彥寧，1997，〈自我複製的快感：評洪凌《末日玫瑰雨》〉，《聯合文學》，第13卷第4期，頁179。
- 趙遐秋、呂正惠主編，2002，《台灣新文學思潮史綱》，台北：人間。
- 葉德宣，1998，〈兩種「露營／淫」的方法：《永遠的尹雪艷》與《孽子》的性別越界演出〉，《中外文學》，第26卷第12期，頁67-89。
- 劉人鵬、丁乃非，1998，〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》第3-4期，頁109-155。收入本書3-43頁
- 劉人鵬，2002，〈在「經典」與「人類」的旁邊：1994幼獅科幻文學獎酷兒科幻小說美麗新世界〉，《清華學報》，第32卷第1期，頁167-202。
- 劉亮雅，1998，〈洪凌的《肢解異獸》與《異端吸血鬼列傳》中的情慾與性別〉，《慾望更衣室》，台北：元尊文化，頁57-82。初刊於《中外文學》，第25卷第1期，頁26-38。
- Armstrong, Nancy & Leonard Tennenhouse, eds (1989), *The Violence of representation: literature and the history of violence*, London & New York: Routledge.
- Broderick, Damien (1995), *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London & New York: Routledge.
- Campbell, Ian (2000), "The Matrix," *24 Frames Per Second*. (18 Sept. 2000) <http://www.24framespersecond.com/reactions/films_matrix03.html> (18 Sep. 2000)
- De Angelis, Michael (2001), "Keanu Reeves and the Fantasy of Pansexuality," *Gay Fandom and Crossover Stardom: James Dean, Mel Gibson and Keanu Reeves*, Durham & London: Duke University Press, pp. 179-234.
- Haraway, Donna (1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, pp. 149-181.
- Le Guin, Ursula (1997), "Changing Kingdoms," *Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from*

- the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Michael A. Morrison (ed.), Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.
- Martin, Fran, trans (2003), *Angelwings: Contemporary Queer Fiction from Taiwan*, University of Hawaii Press.
- McCaffery, Larry (1991), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, Durham & London: Duke University Press.
- Napier, Susan (2001), *Anime: from Akira to Princess Mononoke*, Palgrave: Macmillan.
- Reddy, Chandan & Javid Syed (2002), "I Left My Country for This?" *AsianWeek: The Voice of Asian America*, *AsianWeek Archives* Jan. 11 - Jan. 17, 2002. http://www.asianweek.com/2002_01_11/opinion_payattention.html (28 Jan. 2004)
- Rubin, Gayle (1993), "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality," *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry Abelove (ed.), New York/London: Routledge, pp. 3-44.
- Sontag, Susan (1999), "Notes on 'Camp,'" *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Fabio Cleto (ed.), Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 53-65.

看 / 不見疊影

家務與性工作中的婢妾身形

丁乃非

金宜蓁譯

「妳們為甚麼會選擇當妓女呢？怎麼不去找個掃街之類的、當清潔工的工作？」¹

「她們怎麼會願意離開菲律賓，拋夫棄子地跑來香港當外傭？」（Nicole Constable, 1977: vii）〔言下之意，即：她們要不是因為有骯髒、懶惰之類的道德缺陷，怎麼會淪落到來當外傭？〕

第一個問題是台灣的女性主義者在台北公娼運動中（1997年至1999年）問性工作者的；而第二個問題則是香港的中產階級雇主們問一位研究菲傭的人類學家的。在這兩個問題背後，隱藏著階序中身影朦朧的卑賤主體，這正是本論文所要處理的主題。閱讀了香港歷史與人類學裏的婢妾論述（香港對此類婢女的稱呼是「妹仔」）、台灣的小說《橘子紅了》和香港的電影《自梳》後，我發現這些作品裏潛藏了一條無法言說的小徑，這小徑始於過去婢女以

1. 這個問題是一位女性主義知識份子在研討會上問在場性工作者的（1998年3月8日，台北月涵堂，「八卦桃花·三八狂歡」研討會）。

及婢女轉妾的卑賤生命，而後通向當代對婢妾的種種重／新再現，而這種種再現也正是從多種角度呈現婢妾的卑賤性。過去的卑賤所帶來的羞恥感形成了一抹影子般的光暈，這抹疊影擦不淨也褪不去，的確確地存在於自覺理當清晰、無影的（現代）當下。出身低賤的人和做錯了選擇的人總是難逃這樣的羞恥，但是真正被這羞恥釘牢的卻是那些有所謂較多選擇權、也有能力做「正確」選擇的人²。以致視線中疊影幢幢，撞見性工作者以及外籍幫傭就猶如撞見昔日的婢女；也因此根本看不見性工作者與外籍幫傭周身的疊影，是如何極有效力的遮蔽她們在現今實質脈絡中，與「我們」共時之不平處境下，特殊的、看似卑賤其實不然的另類女性主義能動性。

值得注意的是，這些疊影般的卑賤羞恥還反映了性工作與家務工作的相依相存，這兩者在私領域裏其實曾經是分隔不開的一體二務，在現代工作領域中被一分为二，而且受到不同方式的污名。從本文開頭所舉的兩個問題可以看出，通俗女性主義意識甚至女性主義的社會科學研究似乎又再度複製了這兩種工作在現代社會的差異性。家務工作被視為低賤的，但性工作卻是更低賤的。這類看似關於選擇的問題，其實與選擇無關，而是跟主體在既定的職業階層（也是階序）裏（被認定）的「個人」價值有關。這種職業貴賤的階層觀念其實是一種文化記憶，理應隨著舊社會階序、無所謂個人自由意志的奴婢制度一起消失；然而這觀念不但更新了，還加入了階級觀念、甚至種族歧視，益形活躍於現代社會。這文化記憶及其更新的效應對已經隨著時勢具體轉型的主體或許（還好）起不了太大的羞恥作用（現代的性工作者、外籍家傭坦然面對自身工作的性質與選擇，積極爭取工作權益）。真正持續受到影響的，是那些在

2. 這裡的思考要感謝2001年春天西雅圖華盛頓州立大學的研究生們，特別是Junko，在課堂上的提問與討論。

轉型過程中既忘不掉卻也記不清楚過去的人，也因此這種文化記憶才會在現在社會裏形成光暈般的疊影。

台灣的國家女性主義論述與主流女性主義，遇到「低賤的性工作與家務工作」的污名問題就束手無策³。性工作與性服務自九〇年代中葉已成為道德論戰的熱門議題，繼而成為警察與國家機器壓制（掃黃）的焦點。國家女性主義研究者雖然瞭解到台灣女性主體形象不可能再是或只是父權男性酒家文化下的受害者，卻仍不能正視性工作者所具有的、與專業知識階層女性不一樣的女性主義能動性，也不願除去對性工作的污名，更不願意讓性工作與性工作者合法生存。值此同時，來自菲律賓、泰國、印尼、越南等國的外籍家傭來到台灣，且人數也有不斷增加的趨勢，她們已被媒體視為家庭中以致整個國家的潛在「社會問題」，但國家女性主義與主流婦權運動相對於掃黃廢娼的熱力，在外傭議題上卻鮮少發言。

台灣主流女性主義以文化、媒體、法律、道德論述等種種方式奠定了「現代好女人」（承接的是舊「良家婦女」⁴）的位置與形象，同時也架構出立基於新的性道德的女性主義女性（化）的尊嚴與威權（feminine moral authority），以脫離、自絕於歷史中女性的低賤身分以及形象。這些低賤的女性是指「過去」的，已然成為「歷史」的——因為**看不到**「現在的」婢妾身影——婢妾，例如香港的妹仔和台灣的婢女、童養媳—奴婢。在新女性尊嚴與威德（權）的型塑過程中，極力要撇清、隔離過去的負面與卑賤的女性

3. 參見丁乃非（2002b），關於九〇年代晚期女性主義論述的三個問題，這些問題如何牽涉女性主義歷史觀與知識論。

4. 見Mathew Sommer（2000: 312-320）。他對「良」的解釋：「從唐代至十八世紀，『良』字的意義從平民在法律上的定位（良民）轉化成道德上的善，尤其是指性道德上的善。」關於國家女性主義者在台灣法律修改中所呈現的性別與情慾政策，參見劉人鵬、丁乃非（1999）。

特質，但卻無論在情感層次以致運動議題與論述策略展演都與這種卑賤脫不了干係，甚至於形成相生相剋的連環套。如果我們能更加了解婢妾的文化記憶與再現，將女性主義社會學當作文化文本來看，閱讀其中的女性主義想像、策略侷限與可能性；如果我們更加了解在這些不論是社會科學的或是虛構想像的作品當中，婢妾作為研究對象以及想像主體的種種處境與生活脈絡；我們或許因此能開始了解「她們的」（不也是「我們的」？）異質。不同於「我們」當下看得見又欣然承認的資源與生存策略，也或許能更加了解以至穿越走出眾多台灣女性主義論述之間堅不可破的對立、無聲的敵意以及各自執守的定位⁵。

本論文主要探討與追蹤性／別在親密家務勞動（性與家務工作）的歷史與象徵意義上的「卑賤」特質——這種「卑賤性」存在於家庭結構中某些特定位置的女性身上，比方像「傳統社會」、「封建社會」裏的奴婢、婢妾、香港二十世紀早期的妹仔、台灣的婢女以及被轉賣當奴婢的童養媳（以下簡稱為「童養媳－奴婢」），二十世紀晚期女性主義文化史與家務工作人類學研究裏也有類似的女性身影。這些女性可能被視為以前現代或「混雜」的現代形式，存在於二十世紀早期殖民與後殖民狀態下的香港、台灣。正因為妹仔以及婢女被當作卑賤的，所以「送掉」、「賣掉」、「領養」她們，以致虐待她們等等行為都被認為是合理的，她們從稚齡到老死的漫長奴婢生涯中，除家務之外還有性服務／工作、生殖工作、婚姻（無論是妻

5. 將性工作者能動性當成可議的（她們怎麼算是女性主義者？）已經構成「否認」性工作與性工作者合理，也就是可以理解的存在；對於外籍女傭的職場「家庭」暴力的不理睬，在台灣重視「女性」不論老少身心安全健康的當下，也算是一種基於階級／階序的性別否認（Ding, 2002b）。除此，被遺忘與否認的還有從被妖魔化的「傳統」一夫多妻轉型到現代被視作平等的一夫一妻制的過程，在此過程中，被看見的恐怕祇有現代模範女性——即新家－國中的元配以及／或是大老婆的位置。

或是妾）。而後，妹仔和婢女、童養媳—奴婢都成了大有為的開明政府所要廢除（香港）與保護（台灣）的對象。到了二十一世紀早期的此時此刻，性工作者與外傭卻又因為前述的文化記憶沒有消退除魔等等因素，得要承襲種種不屬於她們的卑賤與污名，而現代女性主義者卻因為好像遺忘了這些先前與自己得以邁向現代女性位置息息相關的卑賤女性身影，以致甚至根本否認她們的存在。

因此，本文將焦點放在探討女性主義社會學論述，與帶有女性主義視野之小說與電影並置閱讀，細讀各自對性工作與家務工作的態度，試圖瞭解不同女性主義視角之文類（社會科學論述，虛構小說電影）在追蹤婢妾身影與存活實跡、生存策略（異質時空之女性主義能动性）的困境、限制與新可能性及其條件。具體來說，本文的重點將是兩部女性主義社會史與人類學作品中各自對於香港妹仔的再現。

廿世紀早期開始，香港政府為了建立殖民地的性別「平等」而展開廢除妹仔的運動，而後又在二次大戰前後從中國南部引進所謂「自梳女」來取代或是幫助妹仔的家務工作（即所謂的amah，「阿媽」）⁶，到六〇年代以後則是主要從菲律賓引進家傭。但是，無論是阿媽或是菲傭，不同程度與方式承接了最早期也是地位最卑賤的妹仔（婢女）的社會位置與污名，而菲傭更是還承擔了香港社會輿論在二十世紀末因階級種族的懷舊而為阿媽重塑的國族（中國）—專業（管家）優勢，亦即，阿媽更優於菲傭，因為她們與雇主同種族，她們被菲傭的雇主以及雇用菲傭的社會輿論重新記憶成為有著基於種族優越的「專業」操守。

在探討相關的社會歷史與人類學論述的同時，我將並置討論兩部關於婢妾的虛構想像。這兩部作品是在台灣九〇年代出版的短篇

6. Amah 一詞之來源與爭議，與粵語「媽／馬姐」之出入重疊，參見 Constable (1997: 48)。

小說及電視劇《橘子紅了》以及香港在1997年推出的電影《自梳》（英文片名是Intimates，導演是張之亮）。這兩部虛構想像，與女性主義社會史以及人類學的著作放在一起讀，對於後者的知識體系在文類以及想像的限制上提出了兩種不同的回應。有一種回應既抒情又寫實，成就了現代帶有女性主義平權意識的新好女人主體（也是敘事者），卻在看似記憶的同時，道別也抹滅、埋葬了過去一起走過來時路的婢妾同伴（《橘子紅了》）。而另一種則寫實中帶奇幻魅影，鋪陳妓—妾出身的女主角如何在特定的歷史地方經濟環節，得以走向現代絲廠女工以及移民家傭、家管的多重身分，最後與絲廠自梳女—女工—戀人再度相遇，以回到過去的鏡頭暗示著多種可能性的並肩或是各自邁向至少可以去想像的現代化未來（《自梳》）。

「…親密關係是她取得權力的不二法門」⁷

瑪莉亞·賈夏克（Maria Jaschok）在1988年發表了 *Concubines and Bondservants: the Social History of a Chinese Custom*（《妾與婢：一種中國風俗的社會史》）。賈夏克的書是根據她與一些前婢妾、妹仔們及其女兒們的訪談記錄而撰寫成的；這類女性的生存狀態從賈夏克所謂的「奴隸」轉變到「後奴隸」，她們存在的時代是從十九世紀末到七〇年代末，她們的身分從婢（妹仔）又轉移到妾。書中表示，雖然「妹仔制度在1923年就被香港政府廢除了，但是婢妾的社會價值觀並沒有隨著制度一起消除，甚至一直流傳至今」（Jaschok, 1988: 39）。身為一位女性主義社會歷史學家，賈夏克訪談了一些妹仔／婢妾，訪談到更多的是她們的女兒、朋友和親戚，而後又辛苦整理出四段傳記敘事，她想要研究的正是潛藏的社會價值觀以及

7. Jaschok（1988: 68）。

態度。賈夏克的書詳細記錄了一些婢妾的個人生平與際遇，而這些婢妾的遭遇與一個暴發戶多妻家庭的興衰「傳統」、「經典」的再現有著共同的看似縱慾卻又不以生殖為目的性愛／服務（Ding, 2002b）。社會史學家筆下香港二十世紀初期所描述的婢妾遭遇，與晚明清初暴發戶多妻家庭的再現之間，這兩者彼此的相互呼應其實有兩種意義。其一是，幾世紀來的許多（不同文類、小說、筆記等）關於多妻家庭私領域的論述，內容不外是妻妾之間為了爭奪丈夫與兒子而起的鉤心鬥角、爭風吃醋，這些論述有其一定的社會影響力，它們塑造了一種容易用來描摹這種結構與關係、感情、服務與工作的形式和語彙。其二是，賈夏克的研究指出由婢女轉妾的軌跡可以看作是奴隸制（slavery）過渡到後奴隸制（post-slavery）⁸，至少可見她不僅僅以性別的角度重新審視「傳統」多妻家庭，她還特別關注性別、情慾、性服務以及階級的問題，更重要的是她也指出，自古至今對親密關係中多妻形式的想像與延續。直到二十世紀後半，在制度早已廢除半世紀後，香港社會對家庭中的婢以及個人所有的妾仍有賈夏克所謂的曖昧、矛盾態度，甚至連身為婢妾者的女兒以至孫女都還會有抹不去的「骯髒」與羞恥。這樣的情緒是來自過去的階序，但卻又沒有語言能說得清楚，因為相應的情感結構與解釋已不復存在了。

妹仔制度的終結並不能使前妹仔立刻變成自由女人，她越

8. Jaschok (1988: 67)。值得思考的是，在性工作與家務工作現代化與分隔化的後奴隸年代裏（後奴隸年代的時間大約是二十世紀初期以後），以亞洲為研究對象的女性主義社會學及人類學研究常常以兩極化的方式看待性工作與家務工作中的「奴隸」成份。多數英美基進女性主義研究都會強調性工作（尤其是亞、非的性工作）的「奴隸」性質，像Brown（2000）。反之，女性主義人類學對外籍家傭的研究則特別著重於奴婢與外傭的不同經濟、法律、社會狀況，以便進一步檢視兩者間不同的結構限制，以及主體的抵抗或妥協。像Nicole Constable（1997）就是個極佳的例子。

是想要發奮向上，她的過去就越會招來偏見與非議。人們懼怕她是因為懼怕她過去的含混狀態，怕被她低賤的妹仔身分所污染。沒有人會信賴她，沒人相信她的品行，人們認為她跟皇帝的後宮一樣，都愛濫用權力、都唯恐天下不亂……妹仔在男性的價值觀中是種威脅，而對女性而言也是種威脅，因為過去女性的存在與存活都要仰仗男性。（Jaschok, 1988: 67，強調是我所加）

賈夏克分析的重點並不在於前妹仔為何不能「徹底」成為「自由女人」，她的重點反倒是「廢除」婢妾「制度」所造成的影響有多深遠。近代關於美洲與非洲奴隸制度及其文化效應的研究，開始注意到奴隸制度的延續、結構以及對當下的影響；賈夏克的研究亦然。她注意到受訪者甚至她自己對這些前妹仔的不安與矛盾，她們即使祇存在於記憶與再現中，卻還是深深地烙在受訪者的生活、行為與情感中，使得受訪者們的某些實踐與能動模式不符合「現代」平等的制度與主體的要求。

在多次訪談中，我開始了解到，其實是母女關係決定了情境的結構，也決定了我們的談話。我很少有機會聽完母親的話，而女兒沒有插嘴反駁的；相反的，當女兒講話時，母親也會一直插嘴。〔…〕這些訪談之所以有趣，是因為我面對的不只是一種特殊關係，而是種兩人關係，而這兩人卻分別代表了兩代中國女性的歷史變化。訪談常在兩個女人的對吼中結束；她們似乎大聲的發表意見，要我回應，但她們其實是針對另外那個沒在聽的；然而，她們非常清楚對方說的話，而且也隨時準備反駁對方（Jaschok, 1988: 42）。

這兩代女人高聲爭論著該如何理解她們的母親／祖母（當年的婢女），相比之下，身具西方現代性的賈夏克則不會被婢妾的低賤污染到，她倒是成了她們對話的仲裁者，而她們討論中的婢妾則是從1923年廢婢後一直到六〇年代都一直是喧囂地沈默著。相對於這些老一代烙印著後代女兒甚至孫女日常生活的妹仔，還有一些新一代，較年輕的（前）妹仔在香港的小商人家庭中以各種方式隱形的存在，而後又以各種方式徹底消失。

中上階級的海倫·莫特是賈夏克主要受訪者之一，她的外祖母屬婢妾軌跡，「對海倫而言，母親是骯髒的，她自己也沾上了這個奴婢的罪惡與變態，所以每天的清潔工作對她而言變得非常重要，為的就是要洗掉過去的『髒亂』，同時還要紓解她潛意識裏的焦慮，因為她深怕自己一個不小心就被污染了」（Jaschok, 1988: 44）。此處所提這位婢妾靠著她的婢轉妾身分來提升自身的經濟地位，而其受庇蔭的孫女卻無法認同外祖母的社會升遷生命軌跡，始終無法擺脫她祖母的「骯髒」。另外，賈夏克也訪談了小資產階級的生意人，以及這個小康家庭裡隱藏的一位妹仔的朋友；這位妹仔無依無靠、年僅十七歲就被買來，當時是1948年，婢妾制度早已廢除。這位妹仔後來並沒有成為主人的妾或是第二任老婆，卻是在二十年後的1968年逃跑失蹤（Jaschok, 1988: 70）。

妹仔要清理房間、洗衣服、採買東西，還要伺候主人和太太。她也很守本分的生了六個孩子，其中有四個還是男孩。她生的兒子都把她當下人：他們只叫馬欣（太太）媽媽。我們幾乎很難揣測這個妹仔的心情。她很少對朋友（即我的受訪者）說她自己的感覺；我的受訪者是一個很感性的女人，她形容那個妹仔：「她像個隱形人似的，

幾乎不存在。」大家都相信，以她如此壓抑和自我泯滅的特質，她是離不開馬欣的。即使是在家庭這樣的女性空間裏，她依然沒有自己的位子……在女性掌控的次級權力結構裏，女人以她們自己的方式發聲、建立她們自己的階序，但她在其中還是「無聲」的；她徹底是個局外人，在任何權力關係中都沒有她的位置，她根本無法得到一個定位。（Jaschok, 1988: 72，強調是我加的）

這些前婢妾能被「整合」入「自由」平權、後殖民香港到何種地步，其實要看她們所屬家庭的社經地位。有些家奴侍妾可能會成為主人的太太，享有合法的社會地位和權力。那些小商人家庭裡，連妾都做不成的妹仔，只能失蹤逃走，由於她們年紀已大，既不識字、又貧窮，可能的出路就是有給的家務工作以及較底層的性工作，而這兩種工作都是被污名的。較有社經地位及出路的家庭中，前婢妾們的後代子孫如果發達了，就會更在意那揮之不去的污穢，以及象徵意義上與心理上的羞恥。而小商人家庭裡的那些「沒有任何地位」的「局外人」婢妾——在家族的妻兒面前、在「女人的世界」裏都「沒有一席之地」的人——依然被遺忘，無以追蹤。即使在女性主義的婢妾社會史裏，馬欣身邊那個沒名沒分、沒有內心世界，在1968年失蹤的妹仔反應的正是這樣的狀況。

女性主義社會史無以追蹤這些無名無分、幾乎無處棲身的「人」，那麼女性作家筆下的她們，下場又是如何呢？琦君的小說《橘子紅了》在九〇年代末的台灣被改編成同名電視劇，故事裏有一部份談到家族中女兒秀娟與婢妾軌跡的秀芬的關係。秀娟是個思想開明而又自覺罪孽深重的女學生，秀芬則是個被大媽買來傳宗接代、挽回丈夫的婢妾，她最後卻跟馬欣的妹仔一樣「消失」了。婢妾秀芬無

論是在故事中或是在文化記憶上都必須消失，她在脫離原屬的多妻大家庭、進入社會主義的現代中國後，不僅她的死亡是虛構的，連她的生活都是「令人無法想像的」（對誰而言無法想像？），她存在的痕跡，祇留在女學生秀娟的半自傳書寫當中——敘事者本身是個充滿性別平等觀念與現代中國自由戀愛觀的女學生，她無論是在年齡或是親密度上，都可算是秀芬的姐妹，或說是她的「疊影」（double）。

此外，賈夏克提到另一類女性主義社會史研究中無以追蹤的例子——「前」婢之間或婢與妾之間的女同性戀關係。有些阿媽之間的女同關係是「發誓一輩子保持獨立與獨身，她們的女同關係忠貞而穩固，而一對阿媽要是把『家務事』鬧到女主人那邊去的話，就有可能被開除了」（Jaschok, 1988: 56）。賈夏克並沒有深入研究這些阿媽以及她們之間的女同關係，而導演張之亮則在電影《自梳》（香港，1997）中對這類關係做了戲劇化、理想化的重塑，我在結尾處會再探討《自梳》⁹。

賈夏克特別強調，在這類研究中不該用「我們的」明確的分類法來閱讀「妹子」的複雜面：「我並不建議做清楚的分類對比，例如，用本身具有價值的女兒來對比老涂¹⁰這種類似商品的主體」（Jaschok, 1988: 47）。相反地，她認為「老涂在社群中的女兒、姊

9. 此處的「阿媽」應當指的是在康絲坦堡書（Constable, 1997）裡做了細緻區別的二〇年代至七〇年代從中國南方到香港的移民女工，她們多數都來自廣州以南地區的自梳姊妹團體，該團體的成員除了發展出特殊的「代理婚姻」模式，可以看作是早期現代的單身女藍領勞工，靠著當地養蠶業的發展而得到經濟獨立，在內戰以及經濟條件的改變之下，三、四〇年代大量移民香港、澳門、新加坡等地作家傭。請參見Stockard（1989）。必須一提的是，自梳女成為阿媽的軌跡，有別於妹子，因為自梳女多半不是妹子（但是，也有妹子出身而轉為自梳女的例子），而是較有資源的女兒／女工，她們的婚姻形態與軌跡，與當地妹子的截然不同（Stockard, 1989: 27-30）。她們之中偶有收買妹子，或是收買然後轉賣妹子的情況。

10. Jaschok得以親自訪問的少數妹子身分存活者之一。

妹或姪女等種種身分，尚凌駕於她身為物品、被擁有、被異化等商業剝削之上」（Jaschok, 1988: 47）。也因此，我們不能認為老涂這樣的婢妾祇是「性客體」而已。然而，一旦「妹仔制度」這個給予她們定位和價值，既剝削她們又讓她們茁壯的制度被廢除，無論這些前妹仔、前「性客體」的主體狀況有多複雜，她們都無法輕鬆無縫隙、無痕地「整合」到現代平權社會中。賈夏克此處的一再提醒，透露出當文化史論述遇見像老涂這樣的訪談以及研究對象，避免將她的複雜生命經驗與情境用「我們的」的明確分類（clear-cut categories）理解，是多麼重要又極度困難。

被殖民的香港在經歷社會變遷和政治轉移後，有些人得到較平等的權利，變得更有自主性，得到更多尊重，但有些人卻依然不得翻身，這是個甚麼樣的社會轉變？為甚麼即便對於女性主義社會史而言，無聲、失蹤妹仔的「感覺」難以理解，而妹仔後人們（那些女兒、孫女們）的感覺卻比較容易被理解，或至少比較容易被詮釋？婢妾們的後代裏，有海倫·莫特那種認為先人的身分是驅之不去的羞恥，並對卑賤過去與潔淨當下感到混淆不安的後代；也有瑪格麗特·梁那種以祖母的婢妾身分為榮的人，因為她認為：「**祖母那樣的婢妾是具有能動性的政治人，即使出身不好、得賣身當『妹仔』，但是她們既獨立又自主，既強壯又聰明，她們在生命中做了積極的抉擇**」（Jaschok, 1988: 60，強調我加的）。而另一個受訪者則提到她們至今依然懼怕警察的權威，她說：「即使到現在（1978年），中國人還是不喜歡接觸警察，因為他們視妳如糞土。」（Jaschok, 1988: 108）¹¹。

11. 「中國人」顯然是針對賈夏克訪談者的外籍身份。香港警察視為糞土的，當然不會是社會中堅或是名流，而是小百姓，更是某些卑賤身軀與生命軌跡。此處也可以看成再次烙印當下平權社會不可（再）言說的象徵階序以及差別待遇。

或許正是因為經過這些社會轉變、政權轉移，以及後人的「翻譯」與「改寫」，妹仔才能在某種程度上成為具有能動性的「政治人」。我們或許該問：是甚麼樣的（新）體制和個人可以決定妹仔這類定位曖昧的主體的地位、價值和階層呢？

「寫此篇這是我對秀芬粗心大意，未能多多照顧的心理補償」¹²

二十世紀最後十年裏，台灣社會在各方面都經歷了巨大的變化；同樣的，以城市知識菁英／專業人士為主的婦運也有了很大的轉變——從1989年踏入台北的紅燈區並高喊「救援雛妓」、轉變到1997至1999年與公娼一起或拒絕與公娼一起走向市政府要求性工作的權利與去污名（何春蕤，2000、2001）。在這十年間，台灣社會對外傭的需求不斷成長，而社會學家以及人類學家也開始研究外傭在台灣生存與抵抗的模式¹³；這十年正是台灣婦運意識形態與女性主義論述徹底轉型的十年。而其中的一個轉變，就是婦運轉到了知識－專業－都會「良家婦女－元配」的論述位置，主要政策擬定與心態想像都由此位置或是以確保此位置之權力而發聲，但是卻粗心大意地忽略了自身當下的家庭中階序位置及想像之歷史來源、軌跡。

《橘子紅了》就是基於這樣的「粗心大意」而寫成的泛女性主義感知結構的小說；也因此，這部作品可以被解讀為二十世紀晚期台灣一類以女學生（秀娟）－大老婆（大媽）為主的「中國」女性對半文盲婢妾文化與歷史的記憶與遺忘，而婢妾則是女學生－大老婆的「疊影」與「姊妹」。《橘子紅了》裏的好女人（大媽）並不

12. 〈關於《橘子紅了》〉（《橘子紅了》，106）

13. 參閱林秀麗（2001），藍珮嘉（2000），夏曉鵬（2002）。

「現代」，甚或是與較具備「現代」女性姿態（femininity）的社會名流（城裡的小老婆—二奶）在劇情裡，處於敵對、競爭的位置。然而，大媽卻是小說敘事者記憶最清晰、最發人懷舊之情的角色。於是，照劇情發展，敘事者自身終究兼容統合了兩種位置：女學生（秀娟）—好女人（大媽）而得以成為（未來）都會專業柔順好女性（大媽加上女學生）。另一方面，是秀芬這個犧牲者的角色幫助了大媽，也成就了敘事者得以符合現代需求的女性形象，成功轉形成現代女性。秀芬的「慘」讓秀娟不可能，也不要那種位置。秀芬並不是個完全的文盲，但是卻無法進入轉型後的平權社會（因而更增加了她的悲劇性）。秀芬與秀娟年紀相仿，但是階級與教育背景不同，秀芬這樣的女人在新社會秩序中不再是家務和情慾幫傭的時候，她在現代社會中的狀況又將是如何？如同馬欣的無名妹仔，伺候主人幾十年、生了六個孩子，最後消失在六〇年代的香港（賈夏克所謂「這個女人的感受是無法想像的」），秀芬的「沈默」或許可以被解讀為小說無法想像、拒絕想像一個既貧窮又沒有受過「完整」教育的女人要進入現代社會，她的感受。她會處在何種社會位置？她與「我」（秀娟）、與「我們」（現代女性知識份子）的新關係又是如何？

《橘子紅了》的小說與電視劇在九〇年代末台灣大受歡迎並不是偶然的，因為作品中建構了一個「封建」、殘忍但卻又「良善」（這樣的良善在某種程度上被想像已經不復存在）的過去，這種良善、這種美化了的懷舊會讓當下（二十世紀末）無法理解、無法被明確分類的主體必須死去。如果南西·阿姆斯壯（Nancy Armstrong）所謂「小說的思惟模態」（how novels think）果真在於創造當代社會需要的神話、迷思，它的作用力如同一種原始的、鬼魅的「心想事成」，讓願望得以赤裸裸的實現（Nancy Armstrong,

2002），那麼《橘子紅了》的確可以看成是一種很直接的「願望的實現」：對於無法過得跟我一樣好的（親密又卑賤的）人，就讓她（們）死了吧！

琦君的《橘子紅了》於1990年首度在台灣出版，在2001年改編成公視的電視劇，播出後大獲好評。小說前有台灣重要現代作家白先勇做序，後有作者的短文〈關於《橘子紅了》〉；琦君在短文中說明《橘子紅了》雖有散文的特質，但是其實它是小說而非散文。

因為這裡面的我——秀娟，不完全是我，我十六歲時還沒那麼通達人情，對人如此體貼。寫這篇這是我對秀芬粗心大意，未能多多照顧的心理補償。秀芬呢？則是好幾個舊時代苦命女子的揉合。我狠心的讓她承當了更多的苦難。至於文中的情節，多半是真有其事的。〔…〕

特別要向讀者交代的是，秀芬事實上並沒有死，而是被帶到外地，受盡了折磨，在大伯逝世後，被逐出家門。但我寫不下去，我寧願她因流產而死亡，一了百了。(106)

白先勇在他為《橘子紅了》所寫的序言〈棄婦吟——讀琦君的《橘子紅了》有感〉裏，誇讚此篇小說為「舊社會中『封建家庭』的犧牲者、棄婦的一首輓歌」(4)。白先勇並表示，這本小說裏最特別的角色是大媽（或稱「伯媽」），她「自己做了槁木死灰的棄婦還不算，又拉了一個年輕的生命跟她陪葬」(5)。白先勇表示大媽也該為秀芬的死負點責任，但她在琦君筆下是「那樣一個豆腐心腸的大好人」(5)，「這些好人卻往往做出最殘酷、最自私的事情來——這才是琦君作品中驚人的地方」(5)。至於琦君對《橘子紅了》的說法，白先勇認為「如果按照真實故事收尾，是不是悲劇性更濃一些。琦君

心軟，不忍讓秀芬的苦難拖那樣久了，像秀芬這種苦命人真是生不如死。」(5-6)

但是秀芬並沒有死。琦君在文章的後面提到，她小說甫完成時就接到童年玩伴從德國寄來的信，信中提到兩年前（時為1980年底）到中國旅行時，在杭州一條冷清的街道上遇見了「秀芬」。

當然她已是白髮蒼顏，平平板板的臉上，沒有一絲表情，也沒有問起當年的好友「小娟」。對多年動亂中受苦難一句不提，只簡簡單單的說了一句話：「我的墳已經做好了。」對身後能預作安排，她似乎已經很安慰了。(5)

秀芬沒有死，但她似乎已經不記得作者（她的「當年好友」）了，不像作者（文中的「秀娟」）一直忘不了她。琦君給了秀芬一個流產而死的結局，這樣的結局其實很符合婢妾的文化腳本、文化記憶——故事中往往放蕩、充滿性投機的低賤婢妾就該絕子絕孫、以死收尾；而我們好奇的是，難道婢妾就不能有其他的結局嗎？是不是起碼可以像改編過的同名電視劇裏，婢妾秀芬成了現代浪漫英雄、既有學問（跟女學生秀娟一樣嚮往新的價值觀以及自由戀愛）又能「自由」戀愛（與她主子／丈夫的弟弟）？為甚麼琦君和白先勇都一致認為她（身為婢妾）的生活就會生（在現實中和歷史上）不如死（如同小說中的結局）？

或許秀芬並非命中註定會受苦，註定會慘得讓小說家都不忍記憶（更不要說再現），註定會被歷史遺忘；相反地，是作者與讀者站在她們自己的歷史定位之主體位置上，強使秀芬承擔「好幾個舊時代苦命女子」的痛苦，成為「封建」社會的體現與陪葬。這可能正是小說得以發揮阿姆斯特壯所謂文化上的「魔術」思惟、並對當下

具備「心想事成」的神奇療效，因為我們這些讀者都被小說敘事設定自我投射在敘事者秀娟身上。殘酷的封建過去一方面跟秀芬一樣令人心安又難忘地死去了，另一方面則懷舊地還魂成「善良」的大伯、豆腐心腸的大媽，而這兩個角色在精緻、寧靜的暴力行為中成了最美麗的加害者¹⁴。

賈夏克研究裡訪談不到、無法捕捉的對象可以視為相對應於像《橘子紅了》裡通俗普同女性主義情懷想像之下必須死去的秀芬。《橘子紅了》的普同女性主義情懷因為立竿見影的兩性平權視野，反而忽略了性別内部的階序，尤其是忽略在歷史變遷的軌跡和排擠作用力之下產生的眾多卑賤女性疊影。女性主義社會史僅能記錄著這些邊緣主體和主題，如馬欣的無名婢女，以及婢女、婢妾之間的同性愛戀；而訴諸現代女性普遍情懷的《橘子紅了》，投射的作者／讀者慾望位置卻是讓像馬欣那位無名婢女之秀芬消失、甚至希望她死去，好一了百了。

「外傭的薪資微薄、地位低下，所以跟妹仔比較接近，而跟阿媽不太一樣…」¹⁵

賈夏克認為，香港二十世紀的婢妾費盡千辛萬苦才爬升到「自由」與現代的位置，而每個人「整合」成新的平權現代女人的狀況相差很大，而她們能成為何種新主體則要看她們從事的是在何種家

14. Barend J. ter Haar (2000: 123-140) 強調，要反思潛藏在主流文化所謂非暴力、和諧之處的「暴力」（該文出自Göran）。他在書中表示「只要居上位者能避免親身涉入，管理與鎮壓中的暴力就可以被接受了」（136）、「中國前現代（以及現代）社會的和諧都建立在社會階序高位者對踰矩者的暴力、恐怖處置上」（137）。劉人鵬、丁乃非（1998），也處理了含蓄沈默如何構成恐同暴力，以及如何規訓當代的同志論述。

15. Constable, 1997: 203

庭服務。婢妾大多貧窮又未受教育，一旦離開所服務的家庭（無論是被趕走——像秀芬那樣「逐出家門」，或是自行逃走）最可能從事的兩種工作，至少在香港或台灣，就是有給家傭和性工作。

妮珂·康絲坦堡（Nicole Constable）在最近發表的人類學作品 *Maid to Order in Hong Kong*（1997）中研究了二十世紀香港的各種家務工作者，這些家務工作者包括二十世紀早期的妹仔（「不到十歲、被販為奴婢的小女孩」，Constable, 1997: 23）、二〇到七〇年代從中國南方移民到香港的阿媽以及七〇年代後到香港發展的外傭——當時香港本地的女人大量進入工廠工作。康絲坦堡對妹仔的定義是幼年時就被賣掉的奴婢¹⁶。康絲坦堡還強調香港的年輕女性跟馬來西亞的不同，香港女性喜歡到工廠工作，不喜歡當全職的私家傭人；主要原因之一，就是「當傭人會讓人聯想到當奴婢，一些年輕的中國女性認為就算是在旅館、百貨公司當個最糟糕的清潔工，也比寄居在人家裏當個傭人好」（Constable, 1997: 46）。

康絲坦堡很仔細區分二十世紀早期殖民香港的奴婢以及透過「戰亂、襲擊、綁架」而產生的「奴隸人口」¹⁷。她表示：「**甚至連父母方面得以交涉、選擇的小小因素，都可以用來區分妹仔等類似的家務工作者與奴隸的不同**」（Constable, 1997: 45）。在大部分地區，奴隸制度早在二十世紀前就被廢除了（其存在的時間地點約是從現代早期到二十世紀的美洲與非洲），現今關於非、美奴隸制度的研究已經發展得相當完整了；而妹仔與奴隸之間的差異非常重要，但是目前

16. 台灣在日本殖民直至二十世紀中葉的童養媳婚俗中，將童養媳轉賣成為婢女、妓女的例子，請參見曾秋美（1998），尤其可以比較222頁至224頁成人婚姻的部份，以及147頁至160頁夫家待遇的部份。這個部份的文獻我將另外撰文分析。

17. 康絲坦堡此處是引用Cohen和Sanjek的說法（1990: 3）。她可以看成間接回應了Jaschok以奴隸／後奴隸制度為假設和框架的香港婢妾史，以及這種先驗的正義假設所可能夾帶的憎惡感將（可能）如何渲染社會學論述，連帶地使分析對象也遭渲染，以至於讀起來特別可憐或特別令人憎惡。

這一方面，以及亞洲地區的相關研究依然不足。像香港、台灣等地，一直到二十世紀之後才廢除奴婢制度，而餘留或變相的奴婢則程度不一地整合入現代工作場域，而這類情形會如何影響、激盪這些地方的某些特定行業，會如何改變那些行業的形象，甚至如何像影子般烙印女性主義的平權意識展現與策略，都是需要深入研究的。

妹仔和奴隸的差異在許多層面都很重要，特別是在女性主義對亞洲現代性工作與家務工作的研究中，基進女性主義會認為大部分性工作都是「性奴隸制」，都是非法交易¹⁸；但在另一方面，女性主義社會學以及人類學的研究則仔細剖析了外籍家傭工作中的複雜性以及其中細微的差異¹⁹。在亞洲現代性工作研究中，非常缺乏康絲坦堡這類兼顧歷時性（二十世紀香港家傭的歷史、文化變遷）與共時性（不同外傭輸入國中，不同階級雇主與外傭的不同態度及不同待遇）的研究。

英美女性主義者對二十世紀亞洲性工作的再現，往往會強調那是非法交易及「性奴隸制」，這樣的說法描繪了一個結構完整、難以動搖的亞洲父權制，卻忽略了各個地區特有的歷史、文化、社會經濟轉變，以及這些亞洲各地不一樣、不一致的「現代（化）」進程²⁰。如同何春蕤所說的，（英美的）基進女性主義者用（聯合國的）全球政策進行檢驗，認為亞洲所有性工作都是被害的、羞辱的，認為這些「第三世界」國家中的性工作都是「充滿壓迫的性實踐」（何春蕤，2003: iii-xiii）。這類論述與政策的本意雖然是要在全球的架構層次上幫助相關的主體與團體，但實際上並不能使她們茁壯；

18. 比較跳脫這種簡單框架的在地女性身分轉換與性工作研究，參見Maria Jaschok and Suzanne Miers（1994）。

19. 參閱Nicole Constable（1997）、Christine Chin（1998）以及藍佩嘉（2000），全文亦見於網站 http://www.isop.ucla.edu/cira/paper/TW_Lan.pdf，2002年5月下載。

20. 參閱Louise Brown（2000），而Maggie O'Neill（2001）則很不一樣。

相反的，這類論述祇會被國家主義者用來打擊性工作者、廢止性工作，反而讓情況變得更糟，像妓院、酒家、鋼琴酒吧、茶室、檳榔攤等各種不同類型、工作方式與服務性質的工作場所都深受其害。

反之，像康絲坦堡的論述就會同時兼顧全球架構與地方特質，也會考慮各地特殊的歷史狀況，會分析妹仔與外傭之間的細微差異。康絲坦堡認為在現今香港的服務業經濟結構中，妹仔已成為一種文化記憶，與中國阿媽那種文化記憶一樣，會影響到當今外傭的處境與再現，會讓她們受到特殊的階級／種族的歧視。康絲坦堡還談到，妹仔和中國阿媽兩種文化記憶在九〇年代的香港是多麼不同——香港媒體認為（近期歷史中的）中國阿媽在種族上以及家務水準上都勝過（遠期歷史中）身分低賤的妹仔，而當今的外傭則更是遠不及中國阿媽可靠、乾淨、有紀律和專業素養。

對中高階級而言，中國阿媽已經成了理想過去的化身，在理想的過去世界裏，權力、地位、階級差異都是很穩固的，僕人既忠貞又卑微，能滿足主人的一切需求，香港人（不祇是雇主而已）會用這樣的想像標準控制、壓制外傭。廣東阿媽已經成了控制、支配外傭的工具，可以用來教外傭如何「循規蹈矩」。（Constable, 1997: 58）

廣東阿媽已經成了「理想過去」的象徵，在理想的過去裏，中國家庭中還有著明確的尊卑秩序，中國阿媽能認清自己的地位，也知道如何伺候主人，而現今社會中的外籍傭人則會預期或要求「平等權利」²¹。但是，當康絲坦堡談到中國家庭裏的階級，她認為，外傭

21. 尤其是當外傭祖國的「現代化」在文化與經濟層面都跟香港不同時，這類狀況就會更明顯。以台灣為例，筆者曾聽說本地的一些僱主就會認為印尼是農業國家，

無論是在地位和待遇上都是家裏「最低級的僕人」，就跟過去的妹仔一樣。僱主們自認為善意地扮演著外傭的「監護人」，為她們的一舉一動負責，但那祇不過是監控障眼法，祇是為了便於限制她們的行動。（Constable, 1997: 91）同時，因為過去妹仔常會有性騷擾和與家主私通（收用）的狀況，這也使得外傭成了「介入」、「破壞」核心家庭的嫌疑犯，因而備受監控。（Constable, 1997: 107）

外籍家傭的負面形象以及惡劣待遇都跟九十年前的妹仔很接近；然而，妹仔的例子雖然可以用來理解香港外傭的悲慘生活，但是過去的歷史並不能完全解釋現在的狀況。無論如何，外傭跟妹仔就是不一樣——現今的規矩、法律和政策一方面限制了外傭，但另一方面也賦予她們力量，而外傭所受到的種族歧視則是阿媽和妹仔所不曾領略的。（Constable, 1997: 203，強調是我加的）

歷史或許不能解釋現狀或只能提供部份的理解，但我的關注點並不祇在於過去某些文化歷史如何影響到後世，如何被用來監控虐待外籍女傭。我還要探討的是，如何理解、對抗這類長久以來連在地女性主義者和女性知識份子都視若無睹的加諸外籍幫傭女性身上（如妹仔般）的不當控管甚至凌虐。直到現在，香港年輕女性還會因為忌諱妹仔的污名而不願當家傭，同樣地，台灣的進步知識份子和官員也覺得性工作與外傭是羞辱的——正是因為本地的歷史、文化認為性工作與家傭工作是可恥的，所以性工作者與外傭才會因為她們的「選擇」而被歧視。康絲坦堡在作品的前言中，引用了她一位香港朋友的話：菲傭「又髒又懶」、操守一定有問題，「不然她

所以印尼傭比較聽話，而越南傭來自前社會主義國家，就「太愛爭取權利了」。

們怎麼淪落到當外傭？」而在1997年至1998年台北公娼運動期間，女性主義學者和婦運成員也提出了類似的問題。

最常見的問題是：「妳為什麼要**選擇**這樣的工作？」接下來的問題往往更尖銳「（既然沒錢沒學問）為什麼不**選擇**掃街（當清潔工）呢？」可見，台灣社會認為公共清潔工作比性工作、家傭好，而「好」的定義是在象徵階序上較高層、比較受尊重²²。如果說主流／國家女性主義者的性工作論述（以及在外傭議題上的相對緘默）走不出死胡同，原因之一恐怕就是這種歷史帶來的羞恥感，這樣的羞恥感並不來自也不屬於現代的性工作與家傭工作，因為這兩種行業已經不像過去那樣卑賤，反倒是主人（太太與先生）、中產階級僱主及現代女性主義者與女性知識份子會有這種感覺。換言之，文化故事與記憶成功地、選擇性地讓某些特定的人變得很「卑賤」，讓某些特定的工作變得很羞恥。同樣的，也由於文化中殘留著象徵階序的餘蔭，才會有人認為選擇當家傭的人都是既懶惰又品行不好的，祇是現今當下這些暗含階序的說法已經不便明說，只能用暗示。現代社會中，凡是無法「完全」整合入平權社會，無法也無條

22. 1997年9月6日，台北市議會和市長陳水扁宣佈廢除128名台北公娼，而這些公娼立刻成了警方逮捕、監管、騷擾的對象；在廢娼之前，公娼是唯一受到警方與法律保護、不必擔心顧客騷擾虐待的娼妓。「台北市政府原本打算藉由不發新證讓公娼自然淘汰，二十年之後公娼就會在台北絕跡，但是後來為了響應政府的掃黃政策，市長殘忍地宣佈公娼是不合法的，而這128名公娼中大多是四十多歲、教育程度低的單親媽媽，有的還要負擔一大家子的生計。市政府原本打算發放短期津貼，但是公娼們不願接受，她們表示自己還能工作，要爭取工作權。」以上引言來自公娼自救會（TULIPS）、女工團結生產線1997年十月的宣言，另外還有兩個女性工作組織、一個女性主義團體、三個大學研究中心也提供了支援。公娼自救會的網址是<http://www.walnet.org/csis/groups/nswp/tulips/tulips.html>。

台北公娼在兩年緩衝期裏繼續爭取工作權，同時也適應新的政策，同時，女性主義組織與婦運團體也針對公娼議題展開辯論，討論女性主義團體是否該幫助公娼自救會、支持公娼以及性工作除罪是否會鼓勵台灣「性產業」的發展，這類辯論至今依然未息。

件言說恰當的、「個人主義式」的自身處境與行為的人，往往被視為「個人的」不道德。階序邏輯在平權社會被否認，但依然運作，也在提出這類「選擇」問題的時刻，成功將階序卑賤轉譯成為內在的心理人格。古早的卑賤身軀，轉譯成現今的墮落、不良善主體。

很諷刺的是，今日台灣的娼妓／性工作者一方面因為不能以個人身分站出來而在跨國的進步性工作運動中遭受責難（你們不夠清楚的「個人」），另一方面又被在地的女性主義者指責不夠羞恥的「個人」、才「選擇」了不道德的工作。（Ding, 2002b）或許可以這麼說：已經成為進步範本的歐美妓權運動者，看見卻又看不清楚，非歐美歷史社會情境的性工作主體條件以及表達方法，她們如何凝聚了快速且非標準現代化進程的各種矛盾性質。而台灣的女性主義菁英則是以「選擇」的問題與思惟邏輯，消弭了累進於自身（相對於公娼的身體、位置）的種種不平等現代化歷史進程效應，還有這種不平等進程的差異結構和條件。

康斯坦堡的研究讓我們閱讀婢女如何走進／走不進現代民主世界，這個故事當然不是連續的而是一連串的斷裂，斷裂之中卻有構連。二十世紀初的婢女，中間將近五十年的阿媽，晚近二十年的外籍幫傭，都各自經歷不同的時空條件，社會和經濟和國族的特殊環節。康斯坦堡的女性主義人類學訪談和分析，釐清了阿媽成為現代外籍幫傭（的社會想像）的負擔與枷鎖，成為當下香港雇主舊的階序優越感加上新的種族歧視利器，用來規訓新的外籍幫傭。而妹仔反而悄悄成為阿媽的另一層疊影，較阿媽更早期，但有的也與阿媽共時；有些阿媽也可能是婢女出身，她們的身分更卑微，如影子般的，讓當下原本不可能的譬喻（外籍幫傭不像阿媽），不可能的處境（住在家裡的幫傭既然不如阿媽，不夠專業，不是自己人，那不就像婢女，就是妹仔？）成為可行。於是康斯坦堡會說，外籍幫傭

被對待以及苛待的方式，比較像（婢妾「制度」）廢除之後從來不再被輿論提及的妹仔，而比較不是被輿論懷舊式歌頌的阿媽²³。

「我成天講著意歡，到後來大家都叫我『意歡』了」

康絲坦堡的研究發表的同年，電影《自梳》（1997）在香港上映。《自梳》中的兩位女主角的關係跟《橘子紅了》裏年輕婢妾和現代女學生比起來，比較是複雜化、多樣化甚至烏托邦化了的疊影關係。在《橘子紅了》裏，婢妾與女學生是一種悲哀的對比甚至對立（不是在故事情節上，而是在後記的後敘事結構中），其中兩位婢妾（一為商界的風塵女子／城裡的二奶、一為鄉村的純樸少女／大媽取來的陪葬婢妾）則呈現了身分低賤的女性在家庭、社會與轉型時代的壓力下，如何無法成為平權社會中的現代新好女性。而《自梳》則呈現了兩組對照的關係，兩種不同時空的疊影，兩條平行發展卻又相互對話的故事軸線：一是已經年老的玉環（當年的妓妾，後來的移民女傭阿媽）與年輕建築師阿慧（阿媽帶大的雇主的女兒）如何相遇（雇主特別交代女兒要陪自己的阿媽完成心願），一起去中國廣東順德尋找意歡、與她相聚；而另一軸線、疊影是妓妾—阿媽玉環與自梳女—女工意歡的「過去」，她們如何相識直到相戀。《自梳》將兩組疊影、兩種故事時空交織並用兩者間的相互對話、質疑來重塑各自新的理解、視野與可能性；兩組疊影與故事軸線的對話甚且表現了對彼此的想像與再想像。

23. 康斯坦堡沒有解釋為何菲傭在家裡的位置較像妹仔而不像阿媽，那麼妹仔與阿媽又為何得以被不同的方式對待，尤其如果她們屬於同種的下階層女性（她的研究重點是菲傭）。Stockard對於自梳女的研究提供了可能的解答：自梳女就是後來大量移民香港等地成為家傭的阿媽，她們能夠成為自梳女，出身亦即在家裡的位置已經就與婢女妹仔大不相同。前者是女兒的身分，且對娘家有經濟貢獻，可以經濟獨立之女兒；而妹仔則是七、八歲買賣來的婢女。有些自梳女，也養婢女。

電影用倒敘的手法展現玉環與意歡過去的相處情形：場景回到革命後的中國，歌妓玉環即將嫁為順德絲廠少東的第八個太太（第七個妾），她巧遇了為逃避逼婚而要成為自梳女的意歡，意歡的父母貧窮，收了當地要人的錢，所以逼她嫁過去（很可能也是作妾）。玉環用錢「拯救」了意歡，為她的父母還清債務，也讓尋死的意歡得保生命與自由。成為自梳女是當時當地女性在地婚俗形式當中一種得以抵抗婚姻的方式，由於當地養蠶絲綢業的初步快速現代化給了農家女性工作機會，所以自梳女可以經濟獨立²⁴；意歡獲救之後便離家加入自梳團體，工作完後就回到「姑婆屋」與其他自梳女共居。由於這樣的機緣，妓－妾（玉環）便結識了拿了妓－妾的錢而不必嫁人或成為婢妾的自梳女（意歡）。

電影的開頭是在看似八〇末或九〇年代初，固執任性又敢愛敢恨的異性戀年輕女子阿慧要陪伴父親的阿媽「歡姑」一起回家鄉順德；當歡姑第一次到阿慧住處時，阿慧跟她有些芥蒂，就用英文叫菲傭別讓歡姑進她的房間，而一旁的歡姑則用英文插話，表示自己曾經在外國家庭幫傭過。她們的返鄉之旅開始沒多久，阿慧與男友的關係就惡化了，阿慧歇斯底里，精神幾乎崩潰。歡姑冷眼看著阿慧這個年輕專業女子的感情狀況，同時也回想著自己過去與意歡的親密關係，而電影就倒敘著歡姑的片段回憶。

《自梳》1997年上映之後，就被台灣和香港視為「傳統」同性

24. 參見Janice Stockard（1989），尤其是第四章；第八章則詳盡描繪分析當地絲織工業的發展與在地婚俗的特殊演變之連接，從而使女工因此得以發展出新的能動力。特別值得一提的，自梳女多半是廣州以南特定區域的婚俗當中的一種抵婚模式，出身大多是家裡的女兒，而非買賣來的婢女（妹仔），但是，也有自梳女養婢女成為下一代的自梳女的情形，以及養女－婢女「選擇」成為自梳女而非嫁人為妾的情形。二〇、三〇年代以後的十年間，「自梳女」移民到澳門、香港、新加坡，便成了康絲坦堡菲傭研究中所謂的文化記憶建構的模範專業女傭／家管，—「中國阿媽」。另請參Rubie S. Watson（1994: 25-44）。

親密與相愛的展現（女同性戀的故事），被納入全球對男、女同性戀的再現與論述中（global gay and lesbian discourse）。安德魯·國斯曼（Andrew Grossman）認為《自梳》並非中國國際級大導演（如張藝謀之流）針對國際電影市場東方情調視野而作，充其量不過是這類佳片的仿作而已。國斯曼認為，片中用了倒敘手法，因而「無可避免地將前現代的情懷置入了現代女性主義的框架中」²⁵。如果這樣讀，《自梳》無論是在意識形態上或是美學上都與《橘子紅了》一樣，用當下（慾望與理想的實現）去重塑「記憶」，讓這樣的「記憶」對已經改變了的現代「真實」有著某種意義。國斯曼認為，《自梳》中因為有著現代女同性戀女性主義慾望，所以才會設計了倒敘的述說方式，但是這樣的慾望卻又變質為異性戀女性主義（阿慧主體位置）的性別課題，而不再是情慾課題（阿慧領悟了女性情誼，而非女性情慾）；而後，國斯曼談到令人驚異的高潮團圓戲中，**觀者赫然發現「歡姑」竟然不是意歡，而是玉環**。在以下引文之後，我將針對他的論點進行補充與修正，並試著提出不同的解讀。

在最後的團圓戲中，我們卻看不到真正意歡的老年樣貌：當鏡頭拉遠之後，我們看到的意歡是倒敘中的年輕女孩，而玉環也回復了當年的模樣。電影先前用現代的倒敘手法框現「故去」的自梳姊妹，可是此刻卻將前現代的身分認同重新寫入現代中，彷彿這兩個女人的同性戀情得以誠實、公開地在現代香港「出櫃」了。導演張之亮在玉環與意歡身上施展了意識形態化妝術，因此我們看到了前現代以現在的形式出現在民主的當下；另一方面，由於年輕女

25. 參閱Andrew Grossman（2002），取自<http://www.brightlightsfilm.com/35/chinesefeminism1.html>的第3頁，2002年8月18日下載。

子阿慧並沒有呈現出同性戀傾向，所以《自梳》的重點在於性別而不在情慾性向，片中玉環與意歡的中國式女同性戀祇不過現代女性主義的跨國表現手法。由於觀眾是跟著阿慧一起發現歡姑的故事與身分，阿慧是我們的道德中心、是我們的主體位置，所以阿慧所接收到的訊息也就是本片預設給觀眾的訊息，而本片敘述玉環與意歡的感情祇是為了喚起主體中心——阿慧的異性戀女性主義意識。導演要不是為了想用現代女性主義來掩蓋女同性戀情誼，就不必大費周章第從一開始就用倒敘手法。（Grossman, 2002: 3-4，強調是我所加）

以上是國斯曼的解讀，但我想要針對《自梳》中奇幻似的結尾提出另一種解讀——片子結束於自梳姊妹年輕的身影而沒有呈現意歡的老態，是因為這兩個女人之間的重疊、疊影關係（double）不會少於（甚至可能大於）她們的愛侶關係（couple）²⁶。我認為片中的神奇特效並不是為了因應現代意識形態，因應阿慧這個現代專業女性建築師的主體位置而區隔、否認了「前現代」或「原初」思想與慾望（以現代女性主義的手法呈現前現代的鄉村情感故事），也不是為了讓最終詮釋的主控權回歸敘事主體與閱讀／評論者——即阿慧與觀眾可能共通的現代女性（化）主體位置（Armstrong, 2002: 4-5, 10）。我的解讀是，《自梳》並沒有刻意否認前現代的時空狀態，以順應又成就「現代」的思想與主體²⁷，也不像《橘子紅了》

26. 特別感謝劉開玲在2002年春天未發表的文章中，提出了「女同性戀疊影」（lesbian double）不同於「女同性戀愛侶」（lesbian couple）的觀點，她是針對美國女詩人 Gertrude Stein而提出的說法，對於我思考《自梳》有很大的啟發。

27. Nancy Armstrong所說，弗洛伊德的理論文字以及現代小說共有的神奇特效，而這些文本與主體情感結構的現代性正奠基於此類文本如何既否認卻又同時展演前現

那樣順應且成就現代「元配」或一夫一妻婚姻中的女性化主體位置、感情結構。換言之，《自梳》不像《橘子紅了》會為了顧及單一敘事者與作者－讀者的位置情感而犧牲了那些無法被遺忘的疊影（婢妾秀芬／女學生秀娟，婢妾秀芬／元配大媽）。

玉環自身是妓妾，而意歡則是差點成為婢妾的絲廠女工，玉環代換了意歡之名，懷著意歡的思念與慾望經歷了時間的旅程來到了「當下」。在這段期間裏，玉環也曾當過移民家傭（從廣東到香港再到加拿大，一直在當「阿媽」）。她的重歸與重聚都是對過去的「重新記憶」²⁸，但也是與當下的對話。在這樣的對話中，過去的妓妾「歡姑」問了現代女性（阿慧）一些難題，一些現代女性答不上的難題。答不出不是因為沒有「受過教育的言語辭彙有限」，而是因為對生命經驗、對情感歷程、對歷史文化、經濟社會變革的不知、無知；這些問題，翻轉過來，就讓我們回到了台北公娼運動中女性主義知識份子對公娼的發問。

電影中的主要敘事之一是當代年輕建築師阿慧貧瘠的情感經驗，同時並以倒敘手法交揉入玉環與意歡過去的關係，這兩支敘事線拉開了性別（被賣入妓院或賣入婚姻的女兒們）、情慾（婢－妾的性服務）、階級（貧窮農家、女工）、階序（妾與婢般的伴）四層緊密交織的大網。性別與情慾的知識模態，其具體再現深植於特殊的時空、地方、人物之脈絡情境與社會物質條件。玉環和意歡都跟男人發生過性關係：玉環雖然嫁入豪門，但在妻妾成群的大家庭裏照樣被看待成妓女；意歡雖然是發誓要守貞的自梳女，卻愛上一個農家子弟，當對方變了心（決定留在家鄉、拒絕與她攜手天涯）就

代式的「神奇思惟」。

28. Tony Morrison在*Beloved*當中認為，美國奴隸為了生存、為了走向未來，必會以「重新記憶」替代過去的記憶。

想要除掉胎兒、了結餘生。這次當然又是玉環傾盡積蓄救了她，而後她倆就搬離順德，合力開了個麵攤，過起愛侶的同居性愛生活。

在日本空襲之後，玉環靠著當家傭阿媽賺來的錢對意歡的兄弟與家人提供各種協助，而後又盡力安排與意歡相聚。她靠著是對意歡的思念，用的是意歡的名字。阿慧是她當阿媽時照顧的孩子的女兒，阿慧代表了相對於妓－妾－阿媽的現代獨立都會專業女性，自認為對女性感情與生活很了解、很灑脫（片子開始時，她並不認識自梳的家傭歡姑，但是卻可以說「怎麼能想像有人過著沒有性的生活」），但是她所了解的頂多只是片段、充滿誤識的片段，是她自己無法想像有人能過著（性）遊走於她所謂的性服務（妓－妾）與性慾望（玉環－意歡）的「性」生活。在敘事情節與敘事慾望層次上，《自梳》將自梳姊妹處理為既是疊影又是愛侶的關係，這樣的手法不祇是針對觀眾，同時也照顧到歡姑和阿慧的不同需求——歡姑得與意歡重聚，阿慧學到了原本不識為知識的「知識」。本片並不像國斯曼所謂的「祇是為了喚起主體阿慧的異性戀女性主義意識」，也不祇是「想用現代女性主義來掩蓋女同性戀情誼」（Grossman, 2002: 4, 6-7）。相反地，本片克服許多困難，以自梳姊妹回春的身影預示這對疊影愛侶不祇是乾稿的文化記憶，更奇幻又活生生地一同邁向未來。國斯曼所謂的同性戀情得以誠實、公開地在現代香港「出櫃」祇不過是眾多的可能之一。

片中阿慧將玉環誤認為意歡——或說玉環自己想要成為意歡——的認同（亦是身份「誤認」），成全了玉環與意歡「姊妹」與愛人的疊影：她們倆在順德以自梳姊妹的方式同居，意歡象徵性地剪去了玉環的頭髮，但兩人的關係依然有愛人的成份。她們在南京大屠殺、日本空襲之後分離了將近五十年，近半個世紀中都是靠著多重而非單純的慾望情結和關係的聯繫來保有彼此，她們關係的維

持不祇靠著玉環扮演意歡的角色，同時也有賴阿慧這個現代女建築師搭建起連結，貼合了她們的姊妹－愛人疊影關係。

電影《自梳》以敘事者的身分換移、影像的重疊甚至玉環－意歡名字的相似音改寫、重塑了「傳統」或「前現代」故事中常見的小姐－丫嬛關係，以及後來延伸出的妾與婢、女學生主人與婢妾的關係。在《自梳》裏，我們看不到以太太小姐為主、婢妾為輔的階序上下差異（片中大概祇有阿慧的非傭算是烙印著當下外籍女傭在本片裡的邊緣、下層地位，旁證了康絲坦堡分析香港菲傭如何承接的不是阿媽而是妹仔的文化污名、底層地位），也看不到《橘子紅了》裏刻意鞏固單一敘事者，營造社會文明進步的痕跡。相反地，本片讓在文化想像中、社會位置上、家族關係裏地位都很低賤的妓－妾－阿媽／自梳女－女工不祇能存活於現代社會²⁹，還能以重聚的奇幻戲碼展示了想像與慾望、「過去」和「當下」的新方式，這樣的知識與想像對（必然）複雜多元、難以統合的現代女性（化）與女性主義是相當重要的。

於此看來，國斯曼的閱讀效應很類似於他所批判的跨國女性主義論述當中，打造現代女性主義道德主體的性別文化工程，其說法也有著這種文化工程所必需的（阿姆斯特壯所謂的）神奇特效：將疊影讀寫成了沒有影子（罔兩）的新女性主體，影子頓時成了只能被現代時空與個人含括、降伏、除魅，卻怎麼也不能面對，更不能慾望或相見歡的鬼魅。

《自梳》與《橘子紅了》都是婢妾的現代文化腳本，訴說著婢妾如何力求生存、如何利用所有的可能性跟當年的女學生、現在的女作家以及都會專業女建築師、女性主義者展開對話。《橘子紅

29. 片中，絲廠少東的大老婆反倒在日本空襲中喪生，而妓妾、自梳女／女工則存活了下來。

了》提供現代女性一條正確可行的道路，並宣示著踏上歧路非死即失蹤的下場，而《自梳》則讓卑賤的女性有著存活的可能，片中的玉環一意歡這類妓妾與自梳女／女工可以靠著當移民家傭阿媽在急速轉變的時空環境生存，當她們得到了現代的資源與情感的支持，就可以回到並「重新記憶」起對現代人，甚至是對女性主義社會史與人類學研究者而言最無法想像的過去。即使她們的疊影關係依然無法用現代的語境理解，但她們已經為自身的認同注入了更大的能量。

《橘子紅了》與《自梳》兩部作品都間接回應了本文開頭的問題，也就是台灣女性主義者以及香港外籍女傭雇主詰問性工作者／外籍女傭的問題。《橘子紅了》從現代女性的至高點往回看，以為死亡（消失）比任何其他「選擇」可能都來得好些；《自梳》則從卑賤位置往回也往前看去，看見無以「選擇」的各種「選擇」（妓轉妾，自梳女／女工，逃難香港作阿媽等等），包括被迫的「選擇」（戰爭、逃難、分離、遷徙），以致她／她們的故事得以有新的資源、新的地方好展開重新的記憶和說法。在香港和台灣這類複雜的現代時空中，性工作與外籍家傭疊影處處，其卑賤看似難以消除卻又摸不著邊際。如果「歷史」以及社會學科的嚴謹敘事提供了部份解釋，那麼奇幻故事文類如《自梳》則提出了另一種想像空間，可以進行一種想像二人疊影變成三人對質對話，以及一種社會總體及其眾多底層疊影之間的對話，為的是描繪一個立基於當下低賤位置但是朝向未來的希望，也因而提供了這個願景的具體條件和想像慾望。

社會學論述的邊境，正是文化想像發酵的地方。這些想像，各自提出了不同的問題和解答方法。更重要的，這些想像培力了不同的主體，讓她們從想像中得以贖罪（我當時對她不夠好，至少，我虛構她的不再受苦），得以立志（讓我們再也不要製造犧牲者、陪葬者），或是，當提問與行動的發言位置不再只是「單純」知識份

子或都會專業，而是不單純的女性——昔日的妓—妾、幫傭阿媽，那麼想像得以滋養壯大的是一些原本卑賤身軀新的組裝「身分」，資助製作不同以往的當下和未來。

婢妾不是「身分」、更沒有本質的定義，它是辛勤地流動的軌跡，不容易看得見，也不容易辨識清楚。作為一種軌跡，它容易在時間的效應之下，造成量影般的疊影效果。在不同的歷史時刻，不同的地區，不同的經濟社會環節，女學生／好女人與婢女、妓妾曾經互為疊影。而婢女與妓妾，又是另一種疊影。自梳女與妹仔。女性主義者與娼妓。女性主義者、家傭、性工作。疊影，讓我們瞥見看似截然不同，歷史有時判定不得共存的女身，她們的形、影、影外微陰³⁰。

【誌謝】

本文部份曾發表於交大，感謝劉紀蕙以及周英雄教授，還有在場同學們提出的問題；還要特別感謝台社的兩位匿名評審的修改意見，白瑞梅（Amie Parry）、劉人鵬、陳光興、夏曉鵬、林文玲以及金宜蓁的翻譯。

引用書目

- 丁乃非，2002年10月13日，〈同志新聞通訊社：週末評論第6號〉，網址http://gsrat.net/library/lib_post.php?pdata_id=118。
- 林芳玫，1998，〈當代台灣婦運的認同政治：以公娼存廢為例〉，《中外文學》27卷1期，頁56-87。
- 林秀麗（Lin, Hsiou-li），2000，〈難以閉幕的旅程與抵抗：從在台女性菲籍家戶工作者的日常生活實踐談起〉，東海大學社會系碩士論文。
- 何春蕤，2003，〈為什麼有人要掃黃廢娼〉，《性工作研究》，桃園：中央大學性／別研究室，頁i-xiii。

30. 形影罔兩新說，參見劉人鵬、丁乃非（1998）。