

# 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。（《鱸魚手記》，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《鱸魚手記》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<sup>1</sup>。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《鱸魚手記》可以讀成是因著鱸魚「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：鱸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《鱸魚手記》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。閱讀慾<sup>2</sup>的無法被閱讀，閱讀慾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、謎樣的鱸魚。我們認為，鱸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，那兒住著慾「隱藏在身內獨特的秘密」。

首先，我們將在臨界點的形構上，追索一種可能的鱸魚史前軌跡。在邱妙津早期一本現代短篇小說集《鬼的狂歡》裏，鱸魚的另類預表是一個「男性」敘事者，慾的男性氣質，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《鱸魚手記》。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. 鱸魚，而拉子並不就是鱸魚）。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《鱸魚手記》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》<sup>3</sup>），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《鱸魚手記》的鱸魚寓言部份，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駭雜的「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<sup>4</sup>。

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——喘息著喫吻棉被、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，就像發現自己硬瘠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搓與擦抹，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，用刀剁自己的腳趾，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，最後的剁掉腳趾，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搓搔抓，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<sup>5</sup>。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，格外靚妝的活化石般的女人，也許就是一些「婆」女<sup>6</sup>。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裎相對時，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懼，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，這個慾望也從根翻攢了「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位階或職業——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」<sup>7</sup>(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<sup>8</sup>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戛然中止了，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！」她泛動眼睛，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，一種性別滑落出強制性主流性別滑梯常軌的位置？

## 2. 「女人」= {眾女人們+ (拉子—鱸魚) } ?

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《鱸魚手記》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，《鱸魚手記》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《鱸魚手記》，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《鱸魚手記》（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<sup>9</sup>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，在時間上可以追溯到這個時刻，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）<sup>10</sup>。小說最後鱸魚的消逝，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<sup>11</sup>。

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－鱸魚形構，而試圖作一種不同的再閱讀。

《鱸魚手記》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. 蕭瑞甫也讀成是「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鱸魚，「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，詼諧述說著鱸魚難過的故事。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<sup>12</sup>。敘事者也是一隻鱸魚，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)，而在一家鱸魚酒吧裏遇見了鱸魚「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」：鱸魚提供資料，而賈曼提供技術的鱸魚敘事體(160-161)。

從某一方面看，要消滅鱸魚或者保護鱸魚，對鱸魚來說是同樣的危險。電視評論裏專家說，現在全國都矚目於鱸魚，然而鱸魚在本國的危機狀況，卻應該是國家的機密，因為「萬一本國的鱸魚狀況很嚴重，我們將被踢出國際社會。」<sup>13</sup>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<sup>14</sup>，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，鱸魚（滑稽的插曲）

- 
12. 中國時報上有一篇文章是這麼寫的：台灣再不採取保護鱸魚的措施，鱸魚就要絕跡了。很多讀者來信問到底什麼是鱸魚，他們從出生到現在從來沒看過鱸魚。……另一篇文章說：如果鱸魚真的絕跡，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，萬一本國的鱸魚狀況很嚴重，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，畢竟我們關於鱸魚的了解，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黠的規避策略。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<sup>15</sup>？

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。（蕭瑞甫，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攬到的關連、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——從世人眼瞳中焦聚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，而我只能叫囂、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，彷如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

《鱸魚手記》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<sup>16</sup>。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『拉』的下面封住。這就像佔位置一樣，這個名字是我取的就要把它獨霸住，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，鱸魚是一隻聰明可愛的卡通化小丑角色。紀大偉把鱸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。

鱸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：鱸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，鱸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。鱸魚無法被統攝。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，鱸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；而鱸魚在播放給全台灣的電視錄影帶裏，坐在木盆裏漂向深海。鱸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<sup>17</sup>。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，才是高尚的人歐，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來、感受到的。」<sup>(26)</sup>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，態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<sup>18</sup>。

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，而不必訴諸其他更真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》）

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》這則故事裏解消了。《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之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，這種逍遙性或是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<sup>19</sup>，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。（《鱸魚手記》，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：

螢幕上的小鱸魚手舞足蹈地自言自語起來，滿坑滿谷的話從鱸魚嘴裏吐出來。（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一唧一唧……（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<sup>20</sup>，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，  
腦裏嗡鳴一段時間後，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

- Waite, 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」身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，《鱸魚手記》，台北：時報文化。
- 紀大偉，1998[1995]，〈發現鱸魚：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，〈她的肩會思考，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《鱸魚手記》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《鱸魚手記》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.