

# 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》<sup>1</sup>（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<sup>2</sup>，《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吉光片羽，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—正常，畸—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」<sup>3</sup>，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<sup>4</sup>。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，脾氣都有些彥扭乖張，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」<sup>5</sup>。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）<sup>6</sup>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<sup>7</sup>。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）<sup>8</sup>。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」<sup>9</sup>，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的論述是，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<sup>10</sup>

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<sup>11</sup>。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。<sup>12</sup>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<sup>13</sup>（《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。他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他吸引。于穎的母親在他高中時過世，喪母的哀慟中，他與他第一個女朋友——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（因為他的父親只「尊重」他，卻從沒有真正「接納」他——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，曾于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，沒有化粧品，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<sup>14</sup>，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<sup>15</sup>。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。<sup>16</sup>

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<sup>17</sup>。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<sup>18</sup>。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婆敘事其實是非含蓄、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。<sup>19</sup>

《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<sup>20</sup>，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約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，在這個真爱故事裡，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。」<sup>21</sup>

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，翻騰中她「看見」君君對著包圍著的大批記者呆癡著不開口，看見她父親，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<sup>22</sup>，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<sup>23</sup>。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」<sup>24</sup>，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，一副似笑非笑的扁樣。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〉<sup>25</sup>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，以藉此面對最猙獰魍魎的經驗，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，反而可以抗頡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（水冷）——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。我一直是以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<sup>26</sup>——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臺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，愆有才情，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，頹廢的性與性愛胃口，並不以異性戀的方式生殖<sup>27</sup>。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某種情境下能做到最好的狀態。〈玻璃子宮的詩〉中有個婆否認她對「魔女」的愛<sup>28</sup>，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。<sup>29</sup>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的努力仍然在進行中。<sup>30</sup>

---

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，〈罔兩問景：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.