

「完不了」的死亡書寫： 鬼上身的《孽子》與借「字」還魂的張愛玲*

葉德宣

I

曾經不只一次聽過身邊的人這麼說：「張愛玲是危險的。」言下之意，張愛玲有如黑色電影中的致命女人（*femme fatale*），散發著一種恐怖卻又令人著魔的魅力，不該，卻又令人不得不耽溺著迷。但用「致命」一語去描述她的恐怖，恐怕尚不足以逼近她真正恐怖之所在。畢竟，「致命的女人」泰半是活的，但張愛玲的文字卻總已在死亡中心，且要一再重顧那死亡與創傷的原初場景（*primal scene*），淒厲如斯，倒更加接近日本電影《咒怨》中死後還要一再將怨念反覆具現排演成死亡肇事現場的女鬼伽椰子。

張愛玲的世故、憂鬱、控訴，在她的字裡行間——在她所敘述的故事所體現的某種總在下墜的時間裡，也在敘事者若即若離、既抽離又似乎無所不在的聲音裡。因為如此的敘事手法，也因為那手

* 由衷感謝丁乃非對這篇文章的催生與支持，此外，《酷兒新聲》編委會成員曾就本文初稿提出許多珍貴修改意見，在此一併致謝。

法令她得以逼近的強烈哀傷，張愛玲的文字具有足以睥睨二十世紀絕大多數中文作家之強烈情緒渲染性。然而她的感傷主義 (sentimentalism) 再怎鴛鴦蝴蝶，也不是掬一把淚可以發洩了事的，因為它的源頭許多時關注的，並非才子佳人間的春風蝴蝶，而是生命被他人或自己慾望糟蹋之後剩下的苟延殘喘的虛無：無感、無情、無意義、無所依恃、無生存動機。這意義的空洞與虛無宛如黑洞一般，意味的是真實（既是我們的日常現實，也是心理分析所謂的真實 [the real]），而且因為是真實，活生生的人遂必須抗拒她所散發的強大吸力。張愛玲的文字，簡言之，代表的是一種死亡驅力 (the death drive)，閱讀張愛玲因此也如同某種生死交關的經驗。張愛玲，容我使用她在《半生緣》中形容主人翁曼楨的詞彙，其實正是一具「豔屍」(209)，在冷豔中有著一種無以名狀，令人不寒而慄的恐怖，從她的文字，一路擴散到讀者的骨髓，復又擴散到其他作者的書寫，像病菌，像詛咒，總之，如她自己所說，「完不了」(《金鎖記》186)。

若書寫是一種擴散，是一種沒完沒了的附生效應，在白先勇的書寫裡，我們便能見到張愛玲的魅影，本文欲論證的，便是在《孽子》中，白先勇如何體現他對張愛玲的書寫認同。透過環繞著肛門性 (anality) 所建立起來的黑洞意象叢集，白先勇也有意無意地建構出另一種張愛玲式的陰性憂鬱時間，然這迥異於父系直線時間的憂鬱時間，價值不在顛覆，蓋驅動它的死亡本能 (the death drive) 恐怕並無值得歌頌之處。張愛玲的迷人之處乃是她的諸多死亡意象於再三排演的過程裡，以最尖銳冷峻之手法直指父系宗法社會的醜惡。這些死亡意象有如女鬼借屍還魂一般，在白先勇小說中的諸多性愛場景中再次搬演；然在此同時，疑似被女鬼附身的作者白先勇

在選擇代表生命的父系時間之餘，卻排棄了張愛玲式的尖銳控訴。因此，白先勇對張愛玲的認同，總有反認同的色彩，總是扭曲而矛盾。

針對白先勇的矛盾，我與《孤臣、孽子、台北人》的作者曾秀萍有著截然不同的見解。曾秀萍以白先勇之代言人自居，企圖建立某種詮釋之正統性，其不斷強調作者父系認同之最終目的，不外復辟、召喚已被十多年來同志與性別論者逐漸鬆動的那個恐女恐同且恐性之父系價值。我曾另為文指出，曾秀萍之詮釋策略，與台灣2000年後之同志正統化傾向，具連帶共生之關係¹。此一正統化傾向試圖消滅同志的酷異性（[sexual] queerness），尤其是其不被主流社會所認可的諸般性活動（如《孽子》小說中再現之老少配、公廁性交等引發爭議之猥褻「不堪」行為），此一社會脈絡影響所及，使當時與曾之論著同時問世之《孽子》電視劇連同漂白，簡化為充滿浪漫愛光環之瓊瑤式同性羅曼史。

這個我暫且稱為「同性戀認同復辟運動」的反控潮流²，不但反映於近來台灣同運對於同性戀婚姻權之關注，向來為酷兒理論集散

¹ 關於曾秀萍論白先勇矛盾所展現的諸多矛盾與問題，請參見拙作〈「不得不然」的父系認同〉。

² 顧名思義，「同性戀認同復辟運動」即企圖擺脫酷兒認同之酷異性與猥褻性，向社會主流靠攏之論述或運動策略。台灣不若歐美，有明確之同性戀認同運動興起之時間點，但白先勇本身所代表之渴求社會接受之自由主義觀點，以及近年來作者本人或其他論者對於此一觀點之重複申論，可明確視為企圖復辟早期意識型態之舉（當然，這並不意味白先勇作品中保守與前衛之矛盾對立需因此抹消，或其對於同志文化中各種猥褻或酷異表演之描寫乃酷兒論者一廂情願之向壁虛構）。台灣同運對於婚姻權之關注，約與美國主流同運近年來對婚姻權之倡議平行，美國之酷兒理論者多已為文批判其中之媚俗反動心態，其中立場最為鮮明者見為Michael Warner。請參見其論批判同性婚姻訴求保守性格之專書*The Trouble with Normal*。關於敢曝幽默之複雜意涵及其操作方式，詳見拙作〈兩種「露營」淫的方法〉中對於《孽子》角色小玉語言風格的細部分析。我將另文處理《康熙來了》「娘娘腔」爭議在學院層次所體現之同性戀認同復辟運動。

地之學院亦有日漸保守之趨向。2009年《康熙來了》節目主持人蔡康永於訪談「娘娘腔」來賓時操弄敢曝反諷或幽默(camp irony/humor)，意外星火燎原，引起許多學院中的性別學者或準學者(研究生)以粗糙之學術語言及其背後隱含之人道主義邏輯(人與人之關係可以「歧視」／「尊重」對立二分)同聲撻伐蔡歧視「娘娘腔」同志。在此一歷史脈絡情境中，我想再一次回到如今不但被視為學院中的人道主義論者亦為許多普羅同志大眾奉為主流同性戀認同代言人的白先勇，爬梳同時存在其內的父系與母系認同之矛盾，以作為質疑這個「同性戀認同復辟運動」的一種方式。我認為要理解這個矛盾，最終是要回到白先勇與其肛門母親張愛玲之間的根本差異——白對人道主義的回歸，對照張徹底質疑「人格」(personhood)並迎向憂鬱與猥褻性態的反人道主義(anti-humanism)——我希望由此間的差異來申論，白在《孽子》中對張式美學的挪用與揚棄不僅症狀性地表露出白自身在批評視野上的侷限，亦反向襯托張愛玲作品中更為複雜之認識(epistemological)與感情結構。我的分析將接續我在〈兩種「露營／淫」的方法〉中對敢曝的跨性別認同所提出的一些說法³，想當然爾，既有肛門，便少了些華美，多了些屎糞腥羶的惡臭，與那爬在原本華美袍子上、揮之不去的蚤子。

II

王德威曾在〈從「海派」到「張派」〉中提出如下說法：「六〇年代私淑張愛玲而最有成就者，當推白先勇與施叔青」(326)，王德

³ 〈兩種「露營／淫」的方法〉：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出。《中外文學》26.12(1998年5月)：67-89。

威認為白先勇深得張式美學三昧最大的因素是他能深刻體會與再現張愛玲的蒼涼史觀：「時代在破壞中，還有更大的破壞要來」（327），而白先勇的《台北人》寫大陸人繁華散盡流落台北的唏噓悲涼可謂此「蒼涼史觀」的最佳寫照（327）。但王德威也不忘點出白與張的最大不同：

然而白先勇比張愛玲慈悲得多。看他現身說法的《孽子》，就可感覺他難以割捨的情懷。寫同性戀者的冤孽及情孽，白先勇不無自渡渡人的心願，放在張愛玲的格局裡，這就未免顯得黏滯；當白先勇切切要為他的孽子們找救贖，張可顧不了她的人物，而這是她氣勢豔異凌厲的原因。（327）

朱偉誠在〈（白先勇同志的）女人、怪胎、國族〉裡，略帶遲疑的回應了王德威的論點：「有人提到白先勇寫作風格與張愛玲的相像（王德威也有此論……），似乎是點出了從『文本性』（textuality）的角度來探索同志書寫與女性（或陰性？）書寫認同傳承的可能」（62n8）。雖然王德威談張與白作品的時間觀與感情結構，似乎傾向聚焦於小說的主題或情節，而非書寫或文體本身的特質（或許這也正是朱偉誠猶豫的主因），筆者倒是願意將王德威的說法與朱偉誠的推測各向前推進一步，做一個立場上的連結。但在開始論證白先勇與張愛玲之間的書寫傳承時，我想針對王德威論點的一小部分做出修正。王認為白「切切要為他的孽子們找救贖，張可顧不了她的人物」，這點固然沒錯，但白先勇筆下可也有他顧不了的人物，簡言之，白先勇也有冷的時候，但所謂的冷，並非〈永遠的尹雪豔〉的冷法⁴，而是一種幽微到連作者自己或許都難以察覺的冷。

⁴ 關於〈永遠的尹雪豔〉中敘事者如何藉由外在衣著與姿態建構出小說的冷調，請參閱拙作〈兩種「露營／淫」的方法〉68-74。

我們不妨由小說中李青在俞先生在懷中放聲哭泣的這個插曲開始：

可是剛才他摟住我的肩膀那一刻時，我感到的卻是莫名的羞恥，好像自己身上長滿了疥瘡，生怕別人碰到似的。我無法告訴他，在那些**又深又黑的夜裡**，在後車站那裡**下流客棧的閣樓**上，在**西門町中華商場那些悶臭的廁所**中，那一個個**面目模糊**的人，在我身上留下來的污穢。我無法告訴他，在那個狂風暴雨的大颱風夜裡，在公園裡蓮花池的亭閣內，當那個**巨大臃腫**的人，在兇猛的啃噬著我被雨水浸得濕透的身體時，我心中牽掛的，卻是擱在我們那個破敗的家發霉的客廳裡飯桌上那隻醬色的骨灰罈，裡面封裝著母親滿載罪孽燒變了灰的遺骸。
(336；粗體係筆者所加)

乍看之下，李青第一人稱敘事充滿著主觀而澎湃的悲戚之情，這是小說中最激動、也可謂最人性化的一刻。仔細推敲，在李青的自我再現中，「我」之所以感到羞恥，之所以感到身上長滿不潔的「疥瘡」，是因為他與某些貶損「人格」(personhood)的特定時間與空間元素具有提喻(synecdoche)或轉喻(metonymy)的關係。這些時間與空間因素包含：「又深又黑的夜」、「下流客棧的閣樓」、「悶臭的廁所」、以及「那一個個面目模糊」或「巨大臃腫」的人。李青是這個場景中唯一的感情能動主體，而李青的感情能動性，或更具體地說，羞辱能動性(agency of shame)，乃繫於他與其他不具備「人格」的因素比鄰共生的具體物質條件。這些條件一方面貶損李青「人格」，一方面卻又透過參差對照反向證驗李青那搖搖欲墜的「人格」。李青在陳述己身經驗時，其實也「顧不了」那些啃噬他肉體的人。「顧不了」，細究其義，本為看不見，而人與人的感情性，根據如心理學家湯普金斯(Silvan Tomkins)等人的說法，

來自於視覺上眼神與眼神的相接。由此推論，運作於李青自白之後的羞辱邏輯當符合如下敘述：臉是「人格」的縮影，一旦人的面目模糊，一旦人只剩下身體，以臉相互注視的迴圈短路，人便成非人之物或動物，無感情之交換可言。李青的悲情自白正面說的是那些面目模糊、那些只有醜怪身體的人對他無情的摧殘，反面說的則是他對這些面目模糊的「人」一徑的冷漠與無感。在慾望不對等、視線不交集、人格物格不齊頭的情境下，「顧不了」彼此的兩造間仍存有互以冷漠相待、蔡明亮式的行禮如儀，這是無情與無感之間的投桃報李關係，一種感情短路後的極簡交換儀式。

職是，《孽子》裡如斯的慾望場景可謂隱隱挑戰了湯普金斯臉譜心理學所預設的人格與人性。在一篇以英文寫就尚未發表的論文中，我曾詳細申論羞辱的意涵與肛門性的關係。透過對佛洛伊德（Sigmund Freud）《文明及其不滿》（*Civilization and Its Discontents*）的解讀，我對莎菊克（Eve Sedgwick）談論羞辱時所使用的自體心理學架構（self psychology）提出質疑。無論莎菊克本人，抑或莎菊克所援引之湯普金斯，皆過份倚重臉在羞辱感形成過程中扮演的角色。這樣的哲學預設與現象學家萊凡納斯（Emmanuel Levinas）對臉的說法若合符節：臉為語言的樞紐，具有某種絕對的「真實性」，語言與眼神的交換確認了人與人互為主體的關係，也確認彼此的人性或人格。羞辱理論預設的是萊凡納斯式的人道主義，羞辱關乎自我（self）作為人性主體的完整性，而臉則是羞辱的感受能動主體。但羞辱並不僅僅是一組感情結構，也同時是一組象徵意義。沒有羞辱意義與之遭逢，臉作為感情主體便無從感受感知羞辱。而透過佛洛伊德，我們可以看到羞辱的象徵意義從何而來，在《文明及其不滿》的兩個註腳裡，佛洛伊德大膽臆測：當人演化到可以站立以雙

腳行走的階段，也就是文明時期的來臨，此時，肛門快感必須被壓抑，而人在直立起來的過程中，則須揚棄動物賴以維生（生同時指涉生計與生殖）的嗅覺（因此對下體所散發之腥羶之味產生嫌惡），迎向視覺中心的世界。在被壓抑的同時，人遂開始意識到肛門之可恥。但肛門其實並不僅指涉人類的生理部位，對佛洛伊德而言，它是一個轉喻，一種意義的叢集，包含所有與它相關的生理排泄功能、嗅覺、（同性）肛交、動物性（animality）。一個因子可牽一髮動全身，引發在這個羞辱意義鎖鏈上各個單元的相互聯想；一個趴下的動作便有可能消解「人格」，製造人退化（regress）為動物的危機。據此回頭審視小說中李青回想公廁性愛這一幕，我們也可以畫出一串互為轉注的羞辱意義鏈：糞便意象（「污穢」、「疥瘡」、「廁所」）→嗅覺意象（「悶臭」）→動物／性意象（animality/animal sex）（「凶猛」、「啃噬」）→去人性化意象（「面目模糊」、「巨大臃腫」）。此外，「黑暗」所影射的密閉空間性，與肛門亦有意義上的鄰接，這一點容我稍後再敘。

若以拉岡的角度理解，羞辱的滑動與體現（embodiment）過程幾乎與難以捉摸的真實層（the real）重疊，也就是說，羞辱環繞排棄物（object）而生，排棄物則是真實層不可或缺的要件⁵。真實層的運作邏輯是「超越享樂原則」（beyond the pleasure principle）的「死亡本能」，後者就佛洛伊德的理解，乃是一種強迫性回歸主體無機狀態的時間逆反衝動。肛門性因隱含「退化」之義，在消解主體「人格」的同時總使人難以不做死亡聯想；但肛門與死亡的曖昧糾葛，又豈是單單「退化」或時間上的逆反所能窮盡？作為「肛門性」必

⁵ 見Žižek 166-67與Lacan 17-105。

備的一環，肛門性慾或肛門性交於其間穿針引線，為它與死亡本能作嫁，自是不可不調居功厥偉。若說去性化（desexualized）與昇華後（sublimated）的臉是人性與自我尊嚴的門檻或最後一道防線，被性化或去昇華（desublimated）後的肛門便恰恰相反，是摧毀、消滅那人性化自我的潘朵拉的盒子。如同伯桑尼（Leo Bersani）在〈直腸是墳墓？〉（“Is the Rectum a Grave?”）所言，陽物的性愛模式也往往預設了某種自我的陽物化（phallicizing of the ego），使得自我完全膨脹，故「一旦『人格』就位，爭端旋至」（218）。反之，肛交則意味自我棄絕（self-abolition）或自我碎滅（self-shattering），也是自我的去陽物化（de-phallicization）或女性化。AIDS的出現，不過是強化原先便已存在於自我消解——死亡——貪婪不知飽饜的女性性慾三者間的無意識連結，為此文化想像推波助瀾罷了（222）。肛門如黑洞，是真實層透過身體的再現，也是象徵體系「人格」的極限。需索無度的肛門性慾，在不斷地啃蝕肉體、消解意義、吮盡男性「精」華的同時，也等於一再搬演死亡本能的重複衝動（repetition compulsion）。在佛洛伊德最著名的「狼人」（the Wolfman）病例中，當事人「狼人」在原初場景（primal scene）裡瞥見父母於臥房內造愛，襁褓稚齡如他，遂將母親陰道誤為肛門，在那關鍵性的一刻，「狼人」以排便的方式體驗了他的首次「高潮」。自此直至成年，肛門便成為「狼人」的主要戀物；換言之，「狼人」對母親的認同與悼念，乃是藉由肛門來進行，這個事實也隱隱挑戰了佛洛伊德在〈傷逝與憂鬱〉（“Mourning and Melancholia”）中以口腔為雛型所建立起的認同理論典範。也許，我們甚至可以大膽假設：許多男性（尤其是男同性戀）主體的受虐性（masochistic）女性認同正是以肛門為媒介，而由於被死亡本能穿刺，其認同便總參

雜著濃郁的憂鬱與自毀色彩。

有了這樣的認識，我們便可在《孽子》小說裡那些被反覆排演的公廁性愛場景中讀出些不同的東西。張小虹在〈不肖文學妖孽史〉中曾指出，李青「將自己的同性情慾與母親的的罪孽加以遺傳式的想像認同」（188），因為：

母親一輩子都在逃亡、流浪、追尋，最後癱瘓在這張堆塞滿了發著汗臭的棉被的床上，罩在烏黑的帳子裡，染上了一身的毒，在等死。我畢竟也是她這具滿載著罪孽，染上了惡疾的身體的骨肉，我也步上了她的後塵，開始在逃亡，在流浪，在追尋了。那一刻，我竟感到跟母親十分親近了起來。（56）

無庸置疑，這段話可謂李青母系認同的最佳代表例證。張小虹隨後引述我稍早曾討論的俞先生居所一幕，認為「最終『性』（母親的偷情私奔）與『性交易』（男妓賣淫）的骯髒齷齪更與『同性情慾』的羞愧自責交相疊合」（189），這個看法令她旋即轉向李青的父系認同：「《孽子》一書對『陽物父親』的認同挫敗，轉為內化了的『超我』（superego）道德譴責，而呈現出一種『道德自虐』的重複衝動」（189）。張小虹的見解可謂精闢，尤其是在討論中帶出的「重複衝動」概念，具有相當的啟發性，但我認為重複衝動背後的死亡本能或真實層並不固著於單一性別（認同）之上，也就是說，「道德上的自虐」固然是一種重複衝動的表現，但我們也不應忽視對應於道德此一主題、內涵的還有形式。在形式上，李青永遠須透過充滿性罪愆的母親去啟動他對於性的種種死亡想像，如果小說中對於性交易公共空間性愛的再現本身是一種重複衝動，那鬼魅一般的李青之母於此間的陰魂不散便是那重複衝動中的壓抑回返。俞先生這一幕因此只是諸多重複中的一輪。「我心中牽掛的，卻是擱在我們那

個破敗的家發霉的客廳裡飯桌上那支醬色的骨灰罈，裡面封裝著母親滿載罪孽燒變了灰的遺骸」(336)——在性愛的歡愉與齷齪的恥辱感交鋒的場景裡，我們總可以看到那個母親的身影。母親，這個表面上被牽掛的累贅、不該出現卻又出現的附加物(supplement)，其實正是重複衝動之源，是必須一而再再而三的被召喚與驅除的。一切由肛門性所架構出的骯髒意象，恰如「狼人」那令人作噁卻微不起眼的糞便，都是向這肛門母親致意的禮物。肛門母親少了肛門父親的驕奢逸樂，卻多了好些女性鬼話(female gothic)的陰森恐怖與魅影幢幢，及其中見不得天日亦不足為外人道的痛／快(jouissance)。

但李青的母親總已(always already)不是李青的母親，她是一個黑暗的慾望叢集，是一種書寫效應，可以一直跨過時間、空間、人格、主體的疆界不停地擴散、傳染。且看白先勇如何再現李青最後一次探訪母親的場景。在李青在進入母親住所時，他以一種在我們看來似曾相識的措辭描述房屋周遭環境：

那是一棟十分奇特的建築物，一所日據時代殘留下來兩層樓的一座水泥房子，牆壁堅厚，牆上沒有窗戶，只有一個個**小黑洞**，整座房子灰禿禿，像是一座殘破的碉堡，據說是日本人駐軍用的。我進到房子裡，**一道螺旋形的水泥樓梯，蜿蜒上升，伸到那看不清的幽暗裡去**。裡面陰森森，洋溢著一股防空洞裡潮濕的**霉味**。一座樓裡不知道住了多少戶人家，裡面人聲嘈雜，大人的喝罵，小孩的啼哭，可是因為幽暗，只見**黑影幢幢**，卻**看不清人的面目**。(52；粗體係本人所加)

整個房舍的構造是個彷彿深不可測的黑洞，外圍的大黑洞與內裡的無數小黑洞相互映照，卻沒有光的存在。黑洞裡的人與廁所裡的恩客沒有兩樣，也許，他們真有在小說「現實」中交集的可能，因為

他們「面目模糊」，因為他們教你「看不清」，無從辨識彼此的差別。整個物理空間彷彿是教科書的方式，具體而微的展現了真實層在再現的過程中可以一再被轉注假借，產生一連串在意義鍊上滑動卻彼此相生相剋的意象。洞的物理空間如肛門，它散發著令人不悅的氣味，取消居中活動者的「人格」，並埋藏著「一生都在逃亡、流浪、追尋」，永不知足的情慾主體。這是李青眼中母親形銷骨立的可怖形象：

那是母親的聲音，尖細，顫抖，從**黑暗中**，幽幽的傳了過來。一陣窸窣摸索的聲音，啪的一下，床頭一盞暈黃的電燈打亮了。母親佝僂著側臥在床上，身上裹著一件**黑色絨線外套**，下半身也裹著一條花布套棉被。她的頭深深的陷入了枕頭裡，枕頭邊堆著厚厚一疊粗黃的衛生紙；床上罩著的那頂方帳，**污黑污黑**的，好像是用舊了的抹布拼湊起來的一般，綴滿了一塊塊的補釘。我走到她床頭邊，她掉過臉來，我猛吃一驚，她那張臉完全變掉了。她原來那張圓圓的娃娃臉，兩頰的肉好像給挖掉了一樣，深深的凹了進去，顴骨嶙峋的聳了起來，**她的兩隻大眼睛整個陷落了下去**，變成了兩個**大黑洞**，眼塘子**烏青**，像兩塊瘀傷，臉肉蠟黃，兩邊太陽穴貼了兩片拇指大的**黑藥膏**，一頭長髮睡成了一餅一餅的亂疙瘩。她的兩隻手緊緊抓攏，像一對**蠕起的雞爪子**，她那本來十分嬌小的身軀，給重重疊疊的衣裳被窩裹埋在床上，驟然看去，像是一個乾縮了的老女嬰。（53-54；粗體係本人所加）

黑暗的意象從物理空間延伸到失去「人格」的主體的身體。母親房間裡的黑暗強度，又遠超過外圍環境的那個黑洞，從房間內部的「黑暗」、「黑色絨線外套」、「污黑」的方帳、「烏青」的眼塘子，乃至於看來不甚相關的「黑」藥膏，甚麼都是黑的。「黑」像是一種病菌，可以在文本再現的情慾空間，在書寫層次的文字與文字間，無限度的擴散、擴散，而其中最可怕的，莫過那去除「人格」後變

成黑洞本身的身體。這回，黑洞不在肛門定居，卻在那面目模糊的臉上深深烙下它的痕跡，本為靈魂之窗的眼睛，在慾望洗禮之後失去其內容物，成了深陷下去的空洞。這個意象出現在小說開始未久，但它的重要性卻遠遠超過了當時的情境，因為從這一刻開始，它便不斷地往外傳播，在短短六七頁的篇幅裡，文本本身亦宛若被感染似的，一再強迫書寫那不再是眼睛的眼睛，在這當下，那意味著死亡的「兩個大黑洞」彷彿比它們蛻變前的樣態來得更具有一種不可名狀的魅惑本事：「她那雙深坑的眼睛」（55）；「她那雙陷落的大眼睛灼灼閃起光來」（55）；「她那深坑的眼眶突然冒出兩行眼淚來」（55）；「眨著她那雙下陷閃灼的眼睛」（56）；「那雙深沈的眼睛閃得好像要跳出來了似的」（57）。這雙如禽獸般、在黑暗中閃著異樣光芒的眼睛在母親死後且還能借屍還魂地一再回返，出現在那些不具「人格」的身體上：「在黝黑中，我也看得到他那雙眼睛，夜貓般的瞳孔，在射著渴切的光芒」（70）；透過王夔龍之口，讀者始瞭解李青自己也有了一雙這樣的眼睛：「他說怎麼我也會有那樣一雙眼睛，一雙痛得在跳的眼睛」；言下之意，是王夔龍在李青身上看到了自己的眼睛。李青探訪母親這個插曲乃在王夔龍出場之後，但它在小說中的操作手法就如同我適才言及的附加物邏輯，佔據著遠超過一般人想像的重要地位，惟有透過母親的眼睛回溯，讀者方能瞭解為何在文本中，王夔龍整個人的存在為何總被那雙「閃灼灼、碧瑩瑩……如同兩團火毬」的眼睛（22）以部分代群體的修辭邏輯填充、佔據。同樣，李青對王夔龍的第一印象也是從眼睛開始：「其中有一對眼睛，每次跟我打照面，就如同兩團火星子，落到我的面上，灼得人發疼。我感到不安，我感到心悸，可是我卻無法迴避那雙眼睛」（20）。正因王夔龍的眼睛是文本、書寫擴散的痕

跡，總有母親的影子，但母親的眼睛也不只是母親的眼睛，而指涉整個包含肛門性的慾望邏輯，因此李青明知「無法迴避」，卻還是要一再逃開那眼睛逼人的凝視（gaze），以免觸碰到那慾望底下屬於真實層的痛與快。王夔龍那「尖稜稜」（22）、「像釘耙似」（28）的手肘也因此不只是他自己的手肘，而總已含涉李青母親那「雞爪般的手」（54）。但如同眼睛，那王夔龍背後的母親的手也不過是些殘渣，是慾望和死亡留置在文本裡的穢物。

稍早，我以「似曾相識」來形容李青對母親居所的描述，因為李青的母親總已不單單是李青的母親，也不單單是個可以一再擴散再擴散的黑洞：她是附加物，也是殘餘物，是她人書寫剩餘下來的某種效應，是一個早已被附身的女鬼。或許，行文至此，有些機警的讀者已能察覺：在我的討論裡，張愛玲雖尚未正式出場，卻已鬼影幢幢地遊走於我的論述與白先勇正文的字裡行間。究竟鬼影從何而來？王德威稱「施叔青已經延伸張一手炮製的『女性鬼話』……：被幽閉的女性、家族的詛咒、陰濕古老的廳堂、詭魅的幻影……一再烘托女性的恐懼與慾望、誘惑與陷阱」（327），其實白先勇又何嘗不是如此？但看李青進入其母住處的這段話：「我進到房子裡，一道螺旋形的水泥樓梯，蜿蜒上升，伸到那看不清的幽暗裡去。裡面陰森森，洋溢著一股防空洞裡潮濕的霉味。一座樓裡不知道住了多少戶人家，裡面人聲嘈雜，大人的喝罵，小孩的啼哭，可是因為幽暗，只見黑影幢幢，卻看不清人的面目」（52；粗體係本人所加），再去比對張愛玲〈金鎖記〉中世舫眼中的曹七巧：「世舫回過頭去，只見門口背著光立著一個小身材的老太太，臉看不清楚，穿一件青灰團龍宮織鍛袍，雙手捧著大紅熱水袋，身邊夾峙著兩個高大的女僕。門外日色昏黃，樓梯上鋪著湖綠花格子漆布地衣，一級一

級上去，通入沒有光的所在」（183）。兩個故事背景，雖一以華麗著稱，一以破敗知名，卻同時在將臉去人格、去人性化的過程中衍生出鬼氣森森的恐怖氛圍。空間的封鎖與封閉阻隔了光線，形成一種幽暗的包夾，就像那不見底的慾望黑洞。佛洛伊德談肛門，總愛說金錢如糞土，不是沒有道理；正如華麗蒼涼只有一線之隔，再怎麼亮麗的事物，到了張愛玲的筆下，也總是沾著一股穢氣與陰森，沒有積極的生產性，只有無意義的消耗與一再持續的墮落。〈金鎖記〉中耀眼的布景，是用來襯托黑暗的道具，因此總已沾上了一層陰影，而最終還是要通入那「沒有光的所在」的；同樣的參差對照邏輯也可見於小說結尾對曹七巧的描述：「她摸索著腕上的翠玉鐲子，徐徐將那鐲子順著骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。她自己也不能相信她年輕的時候有過滾圓的胳膊」（185；黑體係本人所加）；或是《半生緣》中的曼璐：

她穿著一件黑色的長旗袍，袍又裡露出水鑽鑲邊的黑綢長褲，踏在那藕灰絲絨大地毯上面，悄無聲息的走過來。世鈞覺得他上次看見她的時候，好像不是這樣瘦，**兩個眼眶都深深的陷了進去，在燈影中看去，兩隻眼睛簡直陷成個[原文如此]兩個窟窿**。兩上經過化妝，自是紅紅白白的，也不知怎的，卻使世鈞想起「**紅粉骷髏**」四個字，單就字面上來講，應當是有點像她的臉型。（237；粗體係本人所加）

不論是七巧的玉鐲子，或是曼璐的旗袍與水鑽鑲邊長褲，皆益發烘托出華麗之下的屍臭味；就如同「紅粉骷髏」一樣，既是二律背反修辭，也是反差對比諸般死亡意象。從顧曼璐陷成了「兩個窟窿」的眼睛，到曹七巧「骨瘦如柴」的手臂，及她那「看不清楚」的臉，我們可以看到王德威所謂女性鬼話的重複回返——不僅在張愛玲不

同的小說作品中，也跨越時空的距離來到白先勇筆下的人物。將這些角色串連在一起的關鍵因素是最最低賤的慾望形式：性交易。曹七巧被賣入豪門，曼璐是個交際花，李青的母親跳大腿舞，李青則是男妓。從這一個角度來看，女性鬼話的種種與肛門連結的污穢想像，其實也在在驗證佛洛伊德的「金錢如糞土」之說。在文本再現的層次上，我們看不到貨幣的流通，因為貨幣和人的交換儀式，已經轉化為隱喻、辭喻，烙印在性交易主體的罪惡、骯髒與充滿死亡氣息之軀體上。

值得注意的是，女性鬼話不只是一種主題或母題，更是一種書寫特質，是由以肛門性為中心發展出來的各種非人意象所組構而成⁶。說白先勇對李青母親、對李青自己、對王夔龍、乃至對那些只剩一雙眼睛、沒有名字和臉孔的慾望主體的描寫有張愛玲的影子，也就是說張愛玲小說中的諸多詭誕（uncanny）意象，做為一種殘渣，透過互文關係（intertextuality），透過死亡驅力的重複衝動，在白先勇的書寫中找到了落腳之處。這時的張愛玲已不單純是一個生理作者，而是廖咸浩在〈迷蝶〉一文借道拉岡所談的小物件（*objet petit a*）：「來自她蝶翼上那兩隻巨眼的『凝視』（gaze），並不是每個人都（被）看得到的。『唯有被慾望扭曲過的眼神』才能發現它已經望向你了。這裡的意思當然是說，『我們的張愛玲』——被布爾喬亞論述所描述的張愛玲——並不存在（於我們身旁）。當她

⁶ 讀者亦可參見周蕾在《婦女與中國現代性》中對於張愛玲小說去人性化的解釋。周蕾認為張愛玲的小說以細節的對照並置破壞了「人性論的中心性」（centrality of humanity）：「這種人性論是中國現代性的修辭中經常被天真地採用的一種理想和道德原則。在張愛玲的文字中，冷漠感佔了一個主導位置，形成一種非人類本位說的感情結構，並經常透過毀滅和荒涼這兩個主調表達出來」（218）。我對於張愛玲去人格化的說法並不與周教授衝突，可視為對她論點的進一步推演與深化。

翅膀上的兩個大眼睛凝望我們的時候，我們發現，她是存在於我們底部的兩個深不可測的洞」（496）。於是，我們瞭解，白先勇筆下那些「被慾望扭曲過的眼神」為什麼與這種不可捉摸的「凝視」存在這一種若即若離的親密關係。於是我們也瞭解，為什麼在《孽子》的許多閃爍眼睛的洞窟底下，在那些黑暗的廁所中，在那一雙雙如骷髏般的鬼手裡，我們看到了無所不在的張愛玲。

作為書寫，作為一種死亡本能的具象化（embodiment），張愛玲可一再回來。如廖咸浩所言，張愛玲的書寫是一種永恆的、來自於死亡的誘惑，誘惑各種論述位置的人發言闡釋，卻又永遠填不滿張的書寫所形成的那個黑洞：「『死亡』……以一再以它不死的身形——張愛玲那美麗而蒼涼的手勢——回來，誘惑陷身各種論述中的『無意識主體』……使他們睜開眼，目不轉睛的盯著這個多餘部分——真是千古艱難唯一死」（499）。其實何止是當代文學批評，作家的書寫也未嘗不是如此，因為這樣的魅惑，我們遂總在不經意的剎那間，在那些黑暗的無光所在，驚鴻一瞥地發現「祖師奶奶」的身影。所謂的「祖師奶奶」其實是個父之名（Name of the Father）的對反，指涉的是張愛玲這個書寫肛門性的母親，但又超越了傳統對母親、父親角色扮演的人格、人性理解。易言之，就像難以名狀的真實層一般，她的書寫滲透我們的書寫，她的目光穿透我們的凝視，她是潛在所有慾望主體內裡的閃爍灼眼睛，如廖咸浩所云，「她是存在於我們底部的兩個深不可測的洞。」

張愛玲那美麗而蒼涼的手勢，總令人聯想起敢曝（camp）⁷。因為她的華麗，她的姿態，她的虛無，張愛玲每每在男同志作家與讀

⁷ 關於敢曝與敢曝肖像（camp icon）的討論，請參見拙作〈兩種「露營／淫」的方法〉。

者間引起相當的迴響與共鳴。她死神一般的孤高魅力恰如白先勇筆下的尹雪豔。尹雪豔的敢曝明確表露於其被再現的姿態，張愛玲的敢曝則不但存在於作者形象的表演，亦可見於她在小說文字敘述過程中的冷峻抽離。我們不妨從幾個具有張愛玲典型敘事風格的例句開始：「也許每一個男子全都有過這樣的兩個女人，至少兩個。娶了紅玫瑰，久而久之，紅的變了牆上的一抹蚊子血，白的還是『床前明月光』；娶了白玫瑰，白的便是衣服上沾的一粒飯黏子，紅的卻是心口上一顆硃砂痣」（〈紅玫瑰與白玫瑰〉52）；「滿腹辛酸為什麼不能對她[曼楨]說？是紳士派？不能提另一個女人的短處？是男子氣，不肯認錯？還是護短，護著翠芝？也許愛不是熱情，也不是懷念，不過是歲月，年深月久成了生活的一部份」（《半生緣》355）；「香港的陷落成全了她。但是在這不可理喻的世界裡，誰知道甚麼是因，甚麼是果？誰知道呢？也許就因為要成全她，一個大都市傾覆了……流蘇並不覺得她在歷史上的地位有甚麼微妙之點。她只是笑吟吟的站起身來，將蚊煙香盤踢到桌子底下去」（〈傾城之戀〉230）。以上三段文字的共通點，是第三人稱全知敘事者可以將自己抽離敘事脈絡，以冷靜客觀或語帶譏嘲的口氣，做出一個歸納性、概括性的蓋棺論定式結語。

換句話說，張愛玲的小說敘事者善遊走於小敘事與大敘事（meta-narrative）之間，從一個在地的脈絡巧妙地銜接到某種普遍性的人生觀照，她全知全能，卻並不總是秉持寫實主義應有的客觀。在第一例中這個傾向最為明顯，這段可謂小說開場白的名言的主詞是「每一個男子」，而不是小說裡的任何一個角色。作為一種帶出小敘事框架的大敘事，它本身其實不具備故事性，而比較像是一種論述，或是一種尚未檢證的聲明（claim）。第二個例子與第一個例

子稍微不同，因為這普遍性的觀察不僅被鑲嵌在小說中的小敘事裡，且在角色內心獨白的中心，但因為張愛玲所採取的全知敘事觀點允許她使用自由間接陳述（free indirect discourse）隨意進出人物內心世界，「也許愛不是熱情，也不是懷念，不過是歲月，年深月久成了生活的一部份」，這一小段話遂呈現出某種主詞歸屬上的曖昧性：我們不能完全確定這念頭究竟是出自上一句話中的思考主體——世鈞，還是業已跳接到敘事者的主觀論斷。第三個例子在結構上類似第二個例子，只是結語從前兩例中的純粹大敘事，稍稍具體化為對於小說人物或人物處境的概括總結。從「香港的陷落成全了她」到「也許就因為要成全她」是屬於曖昧游移的灰色地帶，原先讀者可能猜想這個理解出自敘事者，但話語轉向白流蘇的自由間接陳述「流蘇並不覺得她在歷史上的地位有甚麼微妙之點」時，回頭重看上文，又覺得似乎亦有可能是流蘇自己的想法。然而無論這種整體性、普遍性的世故觀察在敘事位階上多麼曖昧，小敘事與大敘事間的參差總是明確存在。這種參差造就了張愛玲小說中某些特定文字的箴言性與可被引用性，也就是說，因為某種錯位的存在，許多張愛玲式一針見血的雋語皆可被抽離特定的敘事脈絡，而成為令人或低迴、或傳誦、或拍案叫絕的至理名言⁸。

這種張愛玲特有的書寫風格與英國小說家王爾德（Oscar Wilde）

⁸ 這個關於張愛玲敘事聲音的分析，與楊照在〈時間殘酷物語〉一文裡對張愛玲敘事中夾帶主觀詮釋的說法若合符節。楊照認為「小說家張愛玲不是個記錄者，而是個殷勤犀利的詮釋者。她一直用主觀在詮釋，小說中沒有離開了詮釋還能原樣站立的客觀」（83）。他引用了《半生緣》中曼禎說的一句話為例：「世鈞，我們回不去了。」楊照認為舞台與電影在翻拍這個場景的時候無法轉譯小說語言為影像語言，因為緊接著曼禎這句話，是敘事者對於世鈞內心世界的陳述：「他知道這是真話，聽見了也還是一樣震動。」這個陳述是使得小說動人而影像改編作品顯得矯情的關鍵因素。楊並未分析敘事者聲音與小說人物自由間接陳述的形式區分，也未曾進一步說明為何世鈞的這個念頭代表的是張愛玲的主觀詮釋，但整體而言，他對於張愛玲主觀敘事介入小說語言的說法，可謂精關準確。

頗有異曲同工之妙。王爾德的箴言風格偏向詼諧，尖酸程度則略遜於張愛玲（但論刻薄凌厲誰又能出張愛玲之右？）。在形式上，王爾德的作品中的世故言論通常是出自奢華淫逸的貴公子（dandy）之口，王爾德總被後世視為敢曝之鼻祖，除了他的陰性體態外，最重要的原因莫過於這些看盡情慾生態、嘲弄傳統異性戀一夫一妻婚姻價值的箴言，以及言論中夾帶的高蹈與抽離姿態⁹。張愛玲與王爾德最大不同，乃是她在小說書寫中的隱形；因為隱身於全知敘事者之後，因為她的生理性別，使得張愛玲書寫雖具備了強烈的箴言性格，卻鮮少與男同志文化產生明顯的論述關聯。同志研究者也往往少談張愛玲¹⁰，張愛玲等於被裝箱入櫃，成為可謂最受男同志歡迎，卻最少被男同志理論分析的女作家。但張愛玲之所以能以高蹈孤絕之態，獲男同志讀者與作家青睞，也正是因為她在文本中的完全隱形抽離，只在關鍵性的一刻突如其來、以最尖銳的方式介入她對儒家父系倫理與性別關係主觀論斷。這種提供她觀察位置，與社會主流意識型態格格不入的**距離與疏離**，是造就張愛玲冷漠孤高形

⁹ 關於王爾德作品的箴言性與可被引用性，詳見安德森（Amanda Anderson）著作論王爾德一章。

¹⁰ 唯一例外是張小虹的〈女女相見歡〉一文。張小虹在該文中雖對張愛玲提出饒富趣味的酷兒歪讀，卻仍受限於同性性別認同之思考框架。在一開始交代文章緣起時，張小虹說：「雖也曾從各種旁門左道談論過張愛玲之戀父、戀母、戀物，甚至戀屍，但如何從同性戀的角度觀看，卻是未曾認真思考過的問題。當場只得硬著頭皮，閒扯某些當代男同性戀作家對張之頂禮膜拜，謂之為文學想像的敘事扮裝（narrative transvestism），也就如此交代了事」（31）。這是張小虹在一座談會中回應「如何從同性戀觀點閱讀張愛玲」的方式。雖然問題的本身便已受到同性性別認同的框框所限，但筆者認為張小虹其實不必將自己籠限在原問題的同性認同思考脈絡中。蓋戀父、戀母、戀屍等各種旁門歪道無一不可從酷兒角度出發，重點端在分析視角可否觸及張愛玲在文本中對異性戀宗法父權社會的批判，或張愛玲如何再現儒家宗法倫理體系封閉主體能動性的手法。張小虹回應中的另一耐人尋味之處，是她在意念上已碰觸到以敢曝入手談張愛玲的可能性，卻似乎無法延伸這個觀點產生對自己具有說服力的解讀，只好「硬著頭皮，閒扯」了事。我認為這個詮釋瓶頸或困難性應與上文談論之因素相關。

象的主因，這是她的書寫表演風格。在一般中文寫實主義作品中，人們很難從小說中感知作家存在於第三人稱全知敘事的字裡行間，但張愛玲的忽高忽低進進出出形成她既濃烈又冷冽的個人風格，也構成一種有趣的反諷：讀者之所以能夠辨識張愛玲的抽離，是透過她在書寫形式上的介入、而非缺席。既然張愛玲的表演存在於文字中，既然作家風格可等同文字風格（試想中國現代文學史哪些作家具具有同等強烈個人風格，而竟直接以作家之名代稱某種特定書寫風格？），我們自可將張愛玲的書寫本身，視為作者格調與姿態的展現，更無須為張愛玲書寫陰影幢幢的擴散效應感到驚異：敢曝肖像的疏冷魅力不正如此？

III

要談白先勇與張愛玲的相似（identity）或認同（identification），當然，還有一點非處理不可：時間¹¹。王德威認為白先勇得為張派

¹¹ 關於張愛玲作品中所呈現的時間觀，讀者亦可參見高全之《張愛玲學：批評、考證、鉤沈》與楊照〈時間殘酷物語〉。高全之在名為〈張愛玲小說的時間印象〉之篇章中討論張愛玲作品中包含「凝聚」、「間隙」、「不可逆轉」、「連續」、「可塑」、及「時間旅行」等時間觀，而以其中析論「連續」的一節最接近本文旨趣。然而，高全之的文化國族情結總有意無意欲將張愛玲放置於某種中國文學的「道統」延續中：「我們必須注意她對中國傳統文化，特別是章回小說，尊重維護的態度」（324）。撇開此等國族文化認同忽視張愛玲的世界主義（cosmopolitanism）傾向不論，高的文化國族主義也使他徹底忽略他分析的張愛玲文句間對中國敘述所夾帶的負面、乃至恐怖之色彩。僅以兩段他引用的文章為例：「剩下一個老尼姑……『托托托托』敲著木魚……永遠繼續不斷……為一個死去的世界記錄時間」（《秧歌》第六章；引自高全之，320）；「那不停的『嗶嗶嗶嗶』喚醒了一種古老的恐怖」（《秧歌》；引自高全之，321）。此外，高對時間的分析手法接近結構主義，個別時間因子之間因無法相互關連，使高之科學分類顯得僵硬、形式化且缺乏哲學深度。另一方面，楊照的分析則著重於張愛玲如何背叛中國傳統小說「大團圓」式的時間終點觀，這個對小說形式的關懷使他得以進一步鋪陳張愛玲對於時間連續性的負面觀點：「人生沒有乾淨俐落收場這回事，人生就是拖拖拉拉，不斷在時間綿延下去」（81）。然而楊照同

傳人，正因其作品最能關照張愛玲的「蒼涼史觀」，不論是王德威引用的「時代在破壞中，還有更大的破壞要來」，抑或張愛玲在《半生緣》中進一步鋪陳的說法：「要是真的自殺，死了倒也完了，生命卻是比死更可怕的，生命可以無限制地發展下去，變得更壞，更壞，比當初想像中最不堪的境界還要不堪」（324）。這種悲涼，對應的也是一種死亡本能的強迫重複。拉岡認為死亡本能其實是支撐生命的基本要素，其中之反諷其實頗能對照張愛玲的精神。然而光以重複衝動論張愛玲時間，似又不盡精確，因為在破壞之後出現的破壞將是「更大的破壞」；換言之，張愛玲所代表的時間觀是一種非敘事性、充滿了死亡意象的細節堆砌。細節有自我複製的能力，因此在強迫重複之後總要帶出更多關於死亡的細節¹²，這個無限延伸增長的時間邏輯本質上似又反時間，因為它的一再重複淘空的時間的目的性，使得時間成為一個虛空（nothingness）的叢集，在不斷積疊後形成一個越滾越大的黑洞。換言之，這是一個肛門性時間：沒有未來，沒有希望，只有死亡與破壞在現在與未來的重複，以及由死亡本能所驅弄的懷舊衝動。

因此，張愛玲的故事中不僅充斥死亡意象，也愛談時間本身的延展性。比方說，《半生緣》本身幾可視為張愛玲以時間為主題所創作的一個寓言，在小說第一段，敘事者便開宗明義說道：「他和曼楨認識，已經是多年前的事了。算起來倒已經有十四年了一真嚇人一跳！馬上使她連帶地覺得自己老了許多。日子過得真快，尤其

樣並未更加深入申論這種時間的蘊含的感情性。耐人尋味的是，無獨有偶，楊照於行文之間，亦使用「恐怖」一詞來形容張愛玲那「沒完沒了」下去的連續時間。這個楊照未及鋪陳的時間感情性及其與死亡之關連，將是下文試圖深度思考的主題。

¹² 這個關於死亡與細節的思考，不可諱言，乃受益於周蕾在《婦女與中國現代性》中對細節的討論。

對於中年以後的人，十年八年都好像是指顧間的事。可是對於年輕人，三年五載就可以是一生一世。他和曼楨從認識到分手，不過幾年的工夫，這幾年裡面卻經過這麼許多事情，彷彿把生老病死一切的哀樂都經歷到了」（3）。因為生命只是死亡的重複搬演，是一路變壞的歷程，因此「三年五載就可以是一生一世」，而這一生一世，永遠是從死亡之眼望回去的後見之明。只有在漫長的死亡的時間裡，人方知自己活過。三年五載之後的生命樣態是已經歷過死亡的槁木死灰，以及這槁木死灰的堆積，至於愛情，則並不存在於主體客體間，而實為主體與時間之間的感情關係，如同敘事者在小說結尾所言：「也許愛不是熱情，也不是懷念，不過是歲月，年深月久成了生活的一部份」（355）。世鈞愛曼楨，愛的是三年五載裡那個活過的自己，而那個自己其實也是個時間的寓言；世鈞愛翠芝，則是愛上死亡時間重複累積之後產生的慣性；慣性、重複、連續的另一面是疲憊，是無感、是麻木，是那年少輕狂三年五載的負片。時間淘空主體的熱情，卻也一手造成主體對它受虐性（masochistic）的依賴。同樣的時間質素也出現在張愛玲的短篇，如〈傾城之戀〉的結尾這樣說：「說不盡的蒼涼故事」（231），〈金鎖記〉的結尾也這樣說：「然而三十年前的故事還沒完——完不了」（186）。楊澤認為張愛玲「早在作品裡預演了各樣死亡情節」（9），而《對照記》「恐怕是張為自己預排的影像告別式」（9），但張為自己預先排練的豈止於此？她本身的死亡儀式不正是對小說中諸多死亡場景的重新搬演？只是，楊澤所謂的「死亡情節」其實沒有情節，「完不了」的故事也沒有故事，更確切來說，它不過是一組組意象與場景

的累加擴散，是死亡書寫重複自我複製後產生的文本效應¹³。

前述的時間性（temporality）類同我在〈兩種「露豔／淫」的方法〉中所談的〈永遠的尹雪豔〉中的敘事懸滯（68-72）。在〈永遠的尹雪豔〉中，懸宕時間的是尹雪豔華麗的姿態與衣著，在《孽子》中是醜惡的死亡意象，在張愛玲所有的書寫，包括她自己最終的告別演出，則是兩種元素的對比反差。但無論那細節的內容是甚麼，死亡驅力總是與敘事驅力相抗，阻隔敘事的向前推展。正如我稍早所述，在肛門與真實層邏輯的運作之下，華麗與蒼涼其實是一體的兩面，死亡一旦重複起來，是顧不了華麗和蒼涼之間的區隔的。《孽子》與〈尹雪豔〉的感情調性一冷一熱，表面看來似乎南轅北轍，但若只論《孽子》中對於慾望、對於性愛場景的再現手法，便能體察兩者間的幽微因緣。這些特定的時刻，往往也是小說裡最與敘事主線無涉的插曲片段。下面這一段來自於小說的重複敘述也許可以作為這種說法的最佳參照：

可是記得小時候，每年觀音誕，母親便買了香燭到板橋那間香火鼎盛的觀音媽廟去進香。有一次她帶了我和弟娃一塊兒去，要我們跟她一同跪拜觀音菩薩，她那嬌小的身軀匍匐在觀音大士的腳下，一頭的長髮幾乎吊到了地上。母親雙手合什，嘴裡喃喃唸唸，在祈求傾訴，她那雙深坑的大眼睛，閃爍得厲害，在發著異常痛苦的光芒。那天中元節，我去探訪她，她緊握住我的手，要我到寺裡替她上一炷香，乞求佛祖超生，救她一生

¹³ 趙彥寧在〈酷兒的時間〉裡曾語帶保留地指出，晚近酷兒書寫中似乎具有某種特殊時間性：即在文字與書寫不斷的自我複製過程中時間的綿亙（56-67）。趙彥寧之所以對部分酷兒書寫抱持較為批判之態度，係因在這些作品中被重複複製出來的自我，實為自我的膨脹作嫁（53-55）。趙所分析的酷兒書寫特質與張愛玲的文本性出入頗大，但其中仍有共通之處：書寫取代身體的繁殖，並且藉由擴散效應達成複製效果。但那被張愛玲自己以及許多後進作家複製出來的所謂「張愛玲」，不是作者被無限放大的自我，而是一組組消解自我、覆蓋自我的死亡意象。其中異同，是個耐人尋味、值得繼續思考的課題。

的罪孽。那時她那變成了兩個黑洞的眼裡，也那樣充滿了懼畏和驚惶。母親大概一生都在害怕著甚麼，所以她那雙眼睛才會那樣一逕閃爍不定，如同一隻受驚的小鹿，四處亂竄。一輩子，她都在驚懼，在竄逃，在流浪。她跟著她那些男人，一個又一個，漂泊了半生，始終沒有找到歸宿，最後墮落癱瘓在她那張塞滿棉被發著汗臭藥味的破床上，染上一身的惡毒——她臨終時，必是萬分孤絕悽惶的。（208）

這段出現在小說中後段的敘述也是小說情慾書寫的其中一個重複。當「記得小時候」出現時，許多讀者或要以為李青終於要講一個不在重複範圍的故事。再讀下去始明白：李青在這個當下的回憶，其實沒有包含任何故事，而僅止於對母親外顯行為的一些描述。到他說出「她那雙深坑的大眼睛，閃爍得厲害時」，我們遂恍然大悟：其實那被追憶的過去，並非要凸顯「今昔之別」，而總已經（*always already*）是另一個重複——對現在種種（也就是前文分析的李青被趨出家門後所遭遇的種種）的重複，又在過去的兩個節點分別重複起來（「小時候」、「那天中元節」），彷彿要如此一路反方向重複到時間的原點去。有趣的是，過去的過去的母親（「小時候」的母親）、過去的母親（「那天中元節」出現的母親）、與現在已死亡的母親，其「罪孽」也在強迫重複的過程中累積再累積，可因為那是種自虐的強迫衝動，在李青的回憶裡俯拾皆是的暴力與死亡陰影，如母親那不負責的殘酷與父親那負責的暴戾，便因為回憶這個置框（*framing*）的結構而莫名地平添上一種詭異的理想性。

我用了「莫名」這個詞彙，因為論者幾乎很難從原文去推敲任何「理想性」的論據，它無法言喻，卻總是隱隱浮現在回憶的內裡。這是超越語言象徵行為的真實層的作祟。這節文字的另一耐人尋味之處，是李青在近尾聲的另一小段描述中，想像母親在時間中存有

的狀態，而此一狀態也以重複的形式出現：「她跟著她那些男人，一個又一個，漂泊始終沒有找到歸宿，最後墮落癱瘓在她那張塞滿棉被發著汗臭藥味的破床上，染上一身的惡毒」。母親的生命樣態是一種重複（「一個又一個」的男人），而這些重複是他回憶的重複中所包夾的小重複，是生命一直變壞下去的體現（被包夾在這個時間連續軸線的母親的壞重複其實是那「變壞下去」的一部份，可謂基於某種溯及既往的死亡本能衝動）。在這個回憶的片段裡，那無窮無盡的墮落最後終在母親孤身一人病／臭死在無人過問的破床上劃下句點。但所謂劃下句點不啻母親生命單方面的終結，那一直變壞下去的重複形式則在終結之後由李青承接、含攝（*sublate*）、延續下去。在這個跨主體的複製行為裡，人格主體其實並不存在，被生命不斷繁殖下去的，不是生命，不是人，更不是許多道德論者津津樂道的「冤孽」（「冤孽」論無法解釋死亡重複的反道德與痛快 [*jouissance*]邏輯），而是死亡。

這個環繞著肛門母親建立起來的致命時間性，恰與我在〈從家庭授勳到警局問訊〉中分析的父系時間形成強烈的對比（132-135）。儒家父系陽物時間透過生理生命的繁殖建立家國系譜，但在以生殖律令馬首是瞻的連結過程裡中則巧妙消滅主體能動性；肛門母親的死亡時間性則恰恰相反，在小說裡，它乃是透過書寫的不斷追憶，被書寫一再繁殖，而沒完沒了地繼續下去。雖然這現代主義、片段式（*episodic*）的小說中充滿著各式各樣結構性或主題性重複，惟這沒完沒了對死亡的耽溺顯得最是凝滯，在每次植入、介入小說時顯得最是突兀。這些重複絕望、陰鬱、恐怖、沒有未來，但它們總是一再回來，上了癮似的欲罷不能，企圖說那張愛玲到死也說不完的蒼涼故事；而父親或父親的替身在這些蒼涼的短缺人性人格的慾望

場景中，則似乎總是不在場。蒼涼的手勢太陰森，也太陰柔，軍人那被神格化的臉譜與身型，以及他們許諾的救贖與希望，只能隔著小說章節的楚河漢界，與那些慾望的黑洞如此共生卻又相互拮抗著。

進一步細究，這樣的區分可說對也不對，父親的身影雖不在肛門母親的幽暗時間與空間之中，但父親的聲音卻總已在那裡召喚著孽子的回歸。這關於父親聲音的問題提醒我們正視白先勇和張愛玲間不可忽視的根本差異，而這差異也正意味著白先勇性書寫的某種侷限。許多論者（如張小虹、曾秀萍等）皆已為文指出，李青對於母親的認同，總已被父系家國的思維所滲透，因此，對母親的再現總有更多的矛盾與排棄（*abjection*）。這個由父系認同啟發，對母親代表的污穢、死亡的種種排棄意象或行為，也受死亡本能所驅使，而死亡本能的殘酷，在父系認同中，則如張小虹在〈不肖〉一文所言，乃是透過超我的道德自虐展現出來（189），王德威則謂白先勇寫《孽子》有「難以割捨的情懷」。所謂「難以割捨」，自然是對孽子們的難以割捨，但對於肛門母親，則總必須保持某種情感距離。於是，小說中的李青之母在死亡本能的作祟下，總是一次次被召喚（*conjure up*），卻又要一次次被驅除。在公廁裡，當李青看到恩客如母親一般的眼睛，「在射著渴切的光芒時」，他得「打開水龍頭」，「不停的在沖洗著雙手」（70），完事之後又要再來一次，「一直讓涼水沖洗我那雙汗污的手」（71）。這種強迫衛生行為想要滌清的，不是黏在手上的精液，而是那些以肛門母親為中心建立起來的意象叢集：公廁性愛、記憶中化學實驗室管理員做愛時「急切的晃動」的發白頭顱、弟娃棺材「降入那個黑洞穴」時的死亡聯想（70）、用性換來的「溫濕……鈔票」所引發之齷齪自覺（71）。在

我上一段分析的那個特定時刻中，母親在李青的眼裡，是「黑洞」，是「受驚的小鹿」，是一種必須保持距離的非人存有狀態。李青想像母親「臨終時，必是萬分孤絕悽惶」的，這種同情想像也許有著王德威所謂的「黏滯」，卻也有著王德威未及細究的距離。猜測性的同情，意味著主體自身的感情投射，而這投射主體的先驗存在，這個對「我」的感情狀態的強烈自覺，在同情的過程中不僅可能預設位階，也可能抹消化約她者差異，使她者被我附身，成為「我」「孤絕悽惶」的傳聲筒；而透過這種同情距離，這回復「人格」的我，佔據的則是父親的觀視位置。

白先勇的書寫雖有意無意複製張愛玲式的死亡哲學，卻因為他的父系認同的一再回來，使得他在每一次的「同情」裡，可以找到那個父親的厭女觀點。在這個父親與母親、人與鬼交戰的幽幽地帶（twilightzone），那第一人稱的敘事手法總能透過這種主觀的「無限感慰」的貫注（王327），成功找回基於父系認同所建立起來的人道主義主體，把非人的肛門動物性與時間性再度飭回那不斷下墜的無間地獄。也就是說，白先勇在《孽子》中的敘事角度對母親所標示出的感情距離，正是他與肛門母親張愛玲之間的距離。這個完全對反的差異在於：張愛玲的寫實主義客觀角度裡總蘊含著來自她女性觀點的批判距離，她在小說中反人道主義式的抽離、將人物化或動物化的再現手法，因此仍著由這主觀批判距離所衍生出來的同情與理解¹⁴；白先勇則恰恰相反，他的現代主義第一人稱主觀角度雖認

¹⁴ 關於張愛玲如何運用寫實反人道主義手法蘊含她和角色間的同情理解關係，不僅有待進一步的敘事學式分析，亦需從中西倫理學之觀點切入審視張愛玲對自我他者理想關係的見解，格局甚大，非本文篇幅所能含括，須待日後慢慢釐清。但此說確可謂其來有自，類似「曹七巧壞則壞矣，卻總不免令人同情」的閱讀反應其實也在某種程度上映照張愛玲的批判距離中寄寓之同情。

同張愛玲的死亡書寫，挪用她的蒼涼意象與時間，卻沒有複製張愛玲式的批判距離。那高度自覺第一人稱的「我」，與他的觀視對象之間，其實存在著一定的同情距離。那與他的觀視客體（那些男妓女娼）總顯得過份「黏滯」的「我」，在同情喟嘆之餘卻還是有著本質上的不認同與不了解。因此，我們可以在每個張愛玲的女性角色——不論好的壞的——看到狀似不在卻無所不在的張愛玲，卻無法在李青的母親身上看到狀似無所不在其實也有不在時候的「我」——白先勇。張愛玲因世故理解而抽離，白先勇則因那永恆的距離而總要試著同情理解，卻總在重複過程裡差了那麼一著，因為在那距離中總預設了父親的角度，排除了自我與她者融合的根本可能。白先勇的同情裡沒有批判，不是因為沒有批判能力，而是因為他的批判早已為其父系認同預設在對角色的同情距離中。

我們可以在張愛玲的「客觀」寫實作品中具體看見封鎖¹⁵的父權物理空間如何生產出無限演繹的醜怪女性死亡意象與場景，然而在白先勇「主觀」挪用的醜怪性意象與場景中，性——特別是性交易——所帶來之絕望悲戚，因被父權角度的人道主義過度預設為一種不證自明的客觀現實而顯得空泛。這種本質上的衝突也反映在敘事上：小說結局燃起的曖昧希望中，性或性交易似乎不存在也不能存在。父親的死亡確立了主體正統口腔式憂鬱認同（正統的佛洛伊德式的憂鬱意味的是意識上的遺忘），排除了肛門母親沒完沒了的陰森蒼涼，使得小說敘事在性絕望沒完沒了的重複下，終於突破僵局，找到了一個從天而降、機械神式（*Deus ex machina*）的出路。這回，李青沒逃開王夔龍，但他也沒和他做愛。慾望昇華、女鬼驅

¹⁵ 關於張愛玲封鎖美學的美學與政治意義，見周蕾〈技巧、美學時空、女性作家〉。

逐之後呢？在李青與羅平模擬「學校裡，軍訓出操」（409）喊口號跑步的大好希望裡，其實還是有著那麼點殘留的魅影，那附在李青身上的一縷幽魂，不是李青的肛門母親，不是張愛玲，而是父親那陰魂不散的家國主義魑魅。

引用書目

- Anderson, Amanda. *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Bersani, Leo. "Is the Rectum a Grave?" *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987. 197-222.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. New York: Norton, 1961.
- . "Mourning and Melancholia." 1915. *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 14: 237-58. 24 vols.
- . *The Ego and the Id*. Trans. Joan Riviere. New York: Norton, 1960.
- . *The "Wolfman" and Other Cases*. New York: Penguin, 2002.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Warner, Michael. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. New York: The Free Press, 1999.
- Yeh, Te-hsuan. "Losing Face: The Perverse Analogy of Shame." Unpublished manuscript.
- Žižek, Slavoj. "Love Thy Neighbor? No, Thanks." *The Psychoanalysis of Race*. Ed. Christopher Lane. New York: Columbia University Press, 1998. 154-175.
- 王德威。〈從「海派」到「張派」——張愛玲小說的淵源與傳承〉。《如何現代，怎樣文學——十九、二十世紀中文小說新論》。台北：麥田，1998。319-335。
- 白先勇。《孽子》。台北：允晨文化，1991。
- 朱偉誠。〈（白先勇同志的）女人、怪胎、國族：一個家庭羅曼史的連接〉。《中外文學》26.12（1998年5月）：47-66。
- 。〈父親中國、母親（怪胎）台灣？白先勇同志的家庭羅曼史與國族想像〉。《中外文學》30.2（2001年7月）：106-123。
- 周蕾。〈技巧、美學時空、女性作家〉。《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文

- 集》。楊澤編。台北：麥田，1999。161-176。
- 。《婦女與中國現代性——東西方之間閱讀記》。台北：麥田，1995。
- 高全之。《張愛玲學：批評、考證、鉤沈》。台北：一方，2003。
- 張小虹。〈女女相見歡：歪讀張愛玲的幾種方式〉。《中外文學》26.3（1997年8月）：31-47。
- 。〈不肖文學妖孽史——以《孽子》為例〉。《台灣現代小說史綜論：詳析台灣小說發展風格、建構台灣小說史觀》。陳義芝編。台北：聯經，1998。165-202。
- 張愛玲。《半生緣》。台北：皇冠，1969。
- 。〈金鎖記〉。《回顧展1》。台北：皇冠，1968。139-186。
- 。〈紅玫瑰與白玫瑰〉。《回顧展1》。台北：皇冠，1968。51-97。
- 。〈傾城之戀〉。《回顧展1》。台北：皇冠，1968。187-231。
- 曾秀萍。《孤臣、孽子、台北人——白先勇同志小說論》。台北：爾雅，2003。
- 黃道明。〈從玻璃圈到同志國：認同形構與羞恥的性／別政治——一個《孽子》的連結〉。發表於交通大學主辦之「去國、文化、華文祭：2005年華文文化研究會議」，新竹，2005年1月8-9日。
- 葉德宣。〈「不得不然」的父系認同：評曾秀萍《孤臣、孽子、台北人》〉。《文化研究月報》49（2005年8月）。
- 。〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出〉。《中外文學》26.12（1998年5月）：67-89。
- 。〈從家庭授勳到警局問訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉。《中外文學》26.12（1998年5月）：67-89。
- 。〈陰魂不散的家庭主義魘魅——對詮釋孽子諸文的論述分析〉。《中外文學》24.7（1995年12月）：66-88。
- 。〈膨脹的家長權威與墮落的女性主義〉。《文化研究月報》30（2003年8月）。
- 趙彥寧。〈酷兒的時間〉。《酷兒啟示錄——台灣當代QUEER論述讀本》。紀大偉編。台北：元尊文化，1997。147-158。
- 楊照。〈時間殘酷物語——重讀張愛玲的《半生緣》〉。《印刻文學生活誌》創刊十一號（2004年7月）：78-84。
- 楊澤。〈序：世故的少女——張愛玲傳奇〉。《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》。楊澤編。台北：麥田，1999。9-26。
- 廖咸浩。〈迷蝶——張愛玲傳奇在台灣〉。《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》。楊澤編。台北：麥田，1999。485-504。