

# 鳄鱼皮、拉子馅、半人半马邱妙津

丁乃非、刘人鹏

## 前言

本文是一个三部曲计划的第二部，尝试阅读当代台湾女同性恋主体的文化再现，以一种伦理上敏感回应的方式，试图使得再现成为可能。

第一部〈含蓄美学与酷儿政略〉（本书3-43页）中，我们勾勒出了一种恐同，以具有文化价值的美学—伦理之名布署运作，亦即：宽容的含蓄。这种宽容的含蓄现今不仅在新而民主进步的家庭—社会连续体中，仍然以一种隐而不显或者修辞美学的形式生发活力，并且新的知识规训形构，如性别研究与同志研究，也可能蕴含了复制了这种恐同社会布署之再生产，因为这些研究预设了一种文化本质性的「中国」传统，一种本质上不恐同的主体与情境。

在此续篇中，我们将重新阅读台湾最具影响力的酷儿女同性恋小说家之一——邱妙津。我们主要阅读她前二部作品《鬼的狂欢》与《鳄鱼手记》，勾绘这二部作品如何以一种裂解或是化石化的方式，再现了一种准T主体。我们将分析：这种破碎的、阴影似的，并且渐渐溶解中的（多重）T主体，如何与一种渐渐浮出地表的

「女人认同女人」的女同志主体们，并不相容相称。把邱妙津多重分裂破碎的复数主体，放在历史与运动脉络中，脉络化地重读，我们将发现：在T的认同形构、T婆关系，与「女人认同女人」的女同志运动—学院主体们之间，刻划着历史性的多重紧张关系。



你在爱着我，这样的义理，过去我不曾真的明白过。相反地，这正是死病的核心。我不相信有任何人会爱真正的我，包括你在内。（《鳄鱼手记》，149）

自从青春期，我开始懂得爱别人以来，我就不明白我之所以是这样到底有甚么道理？对于我身外另一个人类的渴望这件事，像一把钥匙，逐步地把隐藏在我身内独特的秘密开启出来，像原本就雕刻在那里的图案从模糊中走出来，清楚得令我难以忍受，那是属于我自己的生存情境和苦难。你知道的，我总是爱上女人，这就是我里面的图案。〔……〕我曾说你太快乐了，那使我很寂寞，其实是我自己被苦的石灰岩层层包围，你碰触不到我，你只能靠爱情中的直觉，像盲人点字般摸到一块轮廓，而痛苦时时转向我裂解，那样的石灰岩内部，你几乎是完全无知的。所以自从你加入石灰岩，像硫酸一样加速我痛苦的裂解，直到裂解的产物淹没我，叫我叛逃的那个点为止，你并不了解我发生甚么变化，也不了解你的命运正被我卷向何方。（150）

以上引文来自邱妙津《鳄鱼手记》第五手记，一封给水伶的长

信里，几个片断。水伶是叙事者拉子分开了十八个月的女朋友，俩人相恋于大一。这封信是对俩人关系的一曲告白悲歌，同时隐隐约约吐露着报复性的控诉<sup>1</sup>。拉子说，当她因水伶的呼唤而回头，当拉子想要重新投奔水伶，水伶已经有了别的「女人」，拉子说，「你所挑选的新情人令我难堪，更接近羞辱感。」(156)

在告白悲歌里，拉子娓娓道出了对于「身体—自我」以及对于水伶的感觉。水伶的爱所触及的，是身体上的，同时也是情绪上的，硫酸般的爱与碰触。而拉子对于这情爱所及的「身体—自我」之想像是：殓葬——「我独自睡在石棺中」(136)、并且幽闭于石灰岩——「像刚进监狱的囚犯」(137)。这个「身体—自我」老早已经是一个既独特、又模糊的轮廓——它是雕刻在石灰岩内部的图案。水伶的爱摸到了这既独特又模糊的轮廓，却不明白这是什么，水伶已然加入石灰岩，参与造化，而不自知。

如果拉子对于身外另一个人类的渴望（这个人，不一定特指水伶），可以像一把钥匙，把隐藏于身内、雕刻于石灰岩内部的图案开启出来，那么，水伶的爱就彷如硫酸般发生了作用，加速了石灰岩初次的裂解，要让那原本雕刻在里面的图案走出来。

这化石般的「身体—自我」活着，然而活得辛苦。它诸般的苦难在裂解的过程中扩散，尤其在与水伶的亲密关系里加速加剧。水伶也已经是石灰岩的一部份，雕刻在里面的图案的一部份。这又加速了石灰岩痛苦的裂解与变化。

---

1. 「报复性的控诉」是对于这封信语调的描述。然而《鳄鱼手记》可以读成是因着鳄鱼「圆形逼供室」的逼供所产生的叙事舞台（「逼供室」之说，详下文第二节）。从这个角度重新检验，「报复性的控诉」这个描述性语汇没有考虑到的是：鳄鱼告白的结构与制度的性质。必须留意的是，有时「报复」一词太轻易用来谴责某种T的拒绝遗忘。我们认为，在《鳄鱼手记》中强烈表现出来的是：这种拒绝遗忘如何被编织到先前看不到的「逼供室」以及一种生存的悲歌里。

在这篇论文里，我们要阅读的是这化石般「身体—自我」的形构与裂解。阅读您<sup>2</sup>的无法被阅读，阅读您既独特又模糊不清的性别印记。我们盼望小心翼翼地剥开层层的话语与皮肤。那层层交迭着的不同声音，与层层分疏粘连的皮层，已然交织成为复数「身体—自我」的一部份。这是拉子，以及绝顶可爱、诙谐滑稽又孤单、谜样的鳄鱼。我们认为，鳄鱼正是拉子那化石化的石灰岩雕刻的「内部」，拉子以另类的方式藏匿、解嘲，那儿住着您「隐藏在身内独特的秘密」。

首先，我们将在临界点的形构上，追索一种可能的鳄鱼史前轨迹。在邱妙津早期一本现代短篇小说集《鬼的狂欢》里，鳄鱼的另类预表是一个「男性」叙事者，您的男性气质，怪异地在于干瘪歪了一边的嘴，以及溃烂起水泡的香港脚（〈临界点〉）。又或者，是一个具有某一种性别，而又反性别的「女性」叙事者—作家，她爱上了一个年轻的阻街女郎，她的长发不久就被情人剪掉，最后，断落的发仿佛还有自我意志（〈柏拉图之发〉）。

之后，我们会回到《鳄鱼手记》。分析这部手记形式的小说，如何在二个层次上布署了一种弱势的反霸权含蓄美学——一是叙事形式上的分裂（写实 vs. 虚构），另一则是叙事主体不断的裂解（拉子 vs. 鳄鱼，而拉子并不就是鳄鱼）。我们认为，台北八〇年代末、九〇年代初开展中的女同志—女性主义运动，召唤着「女人认同女人」的女同志女性主义，造成了一种文本与性的含蓄政治效应，在这个脉络下，某种弱势含蓄美学，一种宛如T论述的模型，一种可能是T形构的故事，一种T的化石化与（不）完整，在普同化的「拉子」或「女同志」认同下，变得几乎难以寻索踪迹。

在《鳄鱼手记》的诸般评论文字中，有一种意见，暧昧地指出

---

2. 第三人称的尊称。我们暂时用这个字表达性别的既非「他」又非「她」。

了邱妙津这部（对于刚浮出地表的拉子社群或读者来说）影响广泛而相当成功的代表性著作里，一种退步性的「沙猪」、「自恨」T女同性恋。我们则认为，需要回到上文所引的那一段「准T」或「T原型」的影子(150)，才能够以另类的方式，读成一种未曾被命名为T的含蓄符码。这个「准T」或「T原型」的复数身体踪迹，由于文本与叙事主体的限制，被轻忽了，或者被肢解了；也正因为要嵌在合宜的文本与叙事主体里，于是不得不落魄地出之以一种不含蓄、甚至是反含蓄的裂解方式。简单说，我们认为：一种慢动作的重读是必须的，这样可以在邱妙津较早的作品中（此处意指：不包括他最后的《蒙马特遗书》<sup>3</sup>），追索不同的「准T」或「T原型」复数主体之间，诸般的张力与分疏。如果我们将这些早期作品的出版时际——北台湾渐渐浮出历史地表的「拉子」或女同志女性主义运动考虑进来，我们相信，一种正在普同化又被单一化的复数女同性恋自我与关系之再现，在建构中，也在溶解中，而邱妙津机伶又暴烈地说出了内在于这种种再现的破碎断裂。也许，这也并非偶然，只有在将近十年之后，这些破碎断裂也才能够开始被如此重新辨识（详下文，特别是第二节所引杰西、葛霸的文字）。

## 1. 歪嘴，香港脚与长发

刘亮雅在她讨论邱妙津女同性恋小说的一篇相当重要的论文里，读出了一种折磨人的T的书写位置（刘亮雅，1997: 8-30）。刘将邱妙津的作品阅读为T文本，她认为，特别在《鳄鱼手记》的鳄鱼寓言部份，丝毫不妥协地对异性恋霸权与恐同作了批判(19)；同

3. 我们认为，《蒙马特遗书》的阅读，可能还需要另一只眼睛或眼镜，而这是我们目前尚无能力处理的。

时，她将这些T叙事者与婆的关系，类比于《简爱》中罗契斯特先生与简爱的关系。这些T（〈临界点〉与《鳄鱼手记》）虽然不是故意的，却是「复制了异性恋沙猪的操控欲和虐待狂，而婆则纯真善良」（13）。

刘亮雅注意到了邱妙津作品中所再现的复数T主体，以及复数的T婆关系中，各式各样范围广泛而驳杂的「类型学」（16），然而却没有追根究柢。或许，部分原因在于：她论文中各种类型的T与各种T婆关系，都被摆在一个更大的「女人认同女人」式的女同志范畴里了。

我们则试图一方面接着刘亮雅的阅读，把邱妙津的作品读成是一种早期「挑衅」的书写，（也就是白瑞梅分析陈雪小说所谓的「反含蓄」），是准T的复数主体与复数的T婆关系的复数再现。然而我们同时也回头追索并且重读一些特定的段落，以期不要那么去分析「女同性恋的心理状态」（刘亮雅，1997: 25）。我们想要聚焦的是：邱妙津以拉子的形构所说的那「属于我自己的生存情境和苦难。」（《鳄鱼手记》，150）这种「生存情境」，如何以这样的一种方式再现，而让人看见。再现一种更「男性化」的鳄鱼（这个「男性化」，正是鳄鱼与更为「女人」或/与「女性化」认同的拉子不同之处），无论在政治上或是在生态上，其存活竟是不可能。因此，我们的阅读是：不预设拉子或女同性恋主体为女人或女性，使得T—女同志连续体可以被问题化；并且在「一个」身体（作为叙事主体与文本）的两个面向上，在其破碎决裂处，探索其间的连结与不连。当化石遇见硫酸，而石灰岩不得不裂解并变化。

曾经有一个时刻，T的再现其实并不那么自然而然就是女同志。我们这个说法，不断要面临的质疑是：为什么要处理这种区别？在「女人认同女人」或/与女性主义的意义上，这种说法甚至

是个禁忌。然而，质疑与禁忌正见证了重新追索这些断裂的困难。正如赵彦宁研究八〇年代晚期T吧里的束胸文化所显示的，以及她的论文在九〇年代晚期刚被接受时（赵彦宁，2001: 69-70），那种阶序观念里阶层较低的T吧文化，与大学校园里的女同志女性主义文化的鸿沟，至今尚未被提出来研究<sup>4</sup>。

邱妙津的文本初发表的时刻，可以说是在这个鸿沟与校园女同志女性主义兴起的交接点上。因此，它可以被读成是一种特定的T形构，迫切寻求社会与社群接纳，一方面在社会「人类」的范畴里，另一方面在一种兴起中的、以校园为中心的拉子—女同性恋社群中，将它主题化。

且让我们回到邱妙津早期的两个短篇故事，首先是〈临界点〉，一个「男性」叙事者，他有着燃烧着的欲火，然而无法忍受被爱或是被碰触。

我是不需要常常借自渎发泄的那种男孩子，即使是在遇见她以后，想着女孩的身体等于自己掌自己嘴巴。但到了最末的阶段，锁在一格格柜子里的欲望如山洪爆发地涌向我——喘息着嗅吻棉被、全身因剧烈地摩擦而发高热、把手掐进棉被里用力扭缠着身子……。(4)

只有我的歪嘴才是我，二十多年了，每个日子都是为了告

---

4. 请特别参考赵彦宁博士论文（Antonia Chao, 1996）第二章 "Before the T-Bar: Female Homosexuals in the Sixties and Seventies"，那是美军驻台的时空，反威权影响下的次文化里，汤包（Tomboys）浮出地表的一个历史记录。赵彦宁说到(30)，T男孩的建构，如何包含了一整套的「去女性化」，然而却不能把她们读成是「更像男人」，应该是「更像T」。这里的「更像T」（宛若T）完全传达了Judith Halberstam所说的，另类而弱勢的男性化，兼具创造性的建构以及自我认定为T的面向。

诉我这件事，歪嘴在等我长大跟它结合为一体，我是属于它的——它很有耐心地解释证明，要赢取我忠贞的爱情。……而我可怜脚像是代替我受处罚。从她再次出现那阵子开始染上，搓揉它能得到很大的快感，小小的烦恼常能于愈搓愈快、愈搓愈烫中得到解放，但它却因我习惯性的搓揉而走上溃烂之途。随着我对它逐渐加深的怜惜，居然生出一觉醒：「它也是我的一部份」，而我甚至为这因我而壮烈发红的溃烂觉得美，就像发现自己硬瘠的蔓草庭院也能长出玫瑰般——我发现我居然能爱我自己，虽然只有一小片。(4-5)

也许因为这个故事的临界点就在于这个歪嘴、香港脚，燃着奔腾欲火的「男性」叙事者，与一个爱他而无视于他歪嘴的女孩作爱(7-8)，也就难怪会被读成是一个「衣柜中」的文本（刘亮雅，1997: 25）。然而，「衣柜中」隐藏的究竟是什么秘密？

叙事者的歪嘴是他明显可见的特征，其实这也是他被大多数「一般」女孩拒绝的原因，她们隐住她们高傲的同情心，试图寻找他的「内在美」(8)。他根本瞧不起她们对他的高傲同情心，然而有个女孩不一样。从一开始，他就注意到她根本没看到他的歪嘴。在此，叙事者写道：「我真的害怕起来了，她是否将会向我索取那认真眼神里所看到的我，然而那不是我，我什么也没有，什么也不能给她，这对我是致命的侮辱。」(9)

另一方面，他的脚病蔓延，燃烧不停的欲火与溃烂的伤口所引起的强迫性摩擦与擦抹，却也与他和女孩的关系平行发展着。最后，他们终于裸裎相见，在他床上翻滚起来。她吸吮他的歪嘴那一刻，他冲到厨房抓起菜刀又冲到浴室把门反锁，用刀剝自己的脚趾，劈裂了石墙，他说「我不能爱你——」(15)。

他的歪嘴使他无法被爱，而他也看透了人们高雅地拒他于千里之外。然而这唯一无视于他歪嘴的女孩（或者说，与其他人都不同，歪嘴之于她，微不足道），他却不能爱，因为她以为他有一个「我」，而不是表面可见的「歪嘴」。这个「我」其实是一个内在的秘密，镶嵌在一个比较看不见的地方，也许是一个身体中比较低下的位置，不在脸上，而在脚下，隐藏起来。唯在欲望的时刻，以及认知到「我」的时刻，脚病发作。他溃烂的香港脚与痛苦灼热的感官，隐喻着他自慰的扭缠与性幻想。

「男一女」性欲与「男性化」对这个叙事者的位置来说，都不是那么自然而然的事。故事的一开头，叙事者就开门见山地说，他是如何「就像正常人一样」(3)，他拒绝想起他的嘴，他的脚，以及那个带着「那张嘴」与「那只脚」的「特殊的自己」。「知道有一些特殊的感觉被存在我的记忆库里，但我很坚持『那是别人的，不可以乱用』。而很慷慨地跟那个『别人』比邻而居、共用一个身体。」(3) 然而当脚的病情开始恶化，他决心「要展开『浮士德与魔鬼』的游戏，假装陷入盲目激情地追求她中」，他「征调」属于他「管辖」但却一直「赋闲备用」的「男性本色」，「像是从储藏室的角落取出一盒零件，七手八脚装配出一个人型的男孩，再用遥控器指挥他去完成任务。」(6)

歪嘴与香港脚有个工具箱，里面装着零件，可以拼装出一个机器人（人型的男孩），平常把它藏在储藏室的某个角落里，但最后当歪嘴的伪装没被发现，而脚又溃烂的时候，就把他叫出来分解「自我」。从这个脉络看，最后的剁掉脚趾，不是自恨，不是一个适应不良者的自毁行动，反而像是叙事者的机器人对主人的报复。我们也许可以读成是：罔两的一种自我斩断关系，脱离了那用遥控器指挥他的「正常」自我一身体。而这种歪嘴与香港脚从指挥中心

斩砍之所以可能，其动力先是来自强迫性的自慰式摩擦搔抓，最后则是由于女孩深深吸吮住他的嘴。

这样的酷读之下，〈临界点〉就变成一种纠结缠扭地重新说一个故事：青蛙王子那彷如工具箱里的罔两男性，因着公主并不同情他的歪嘴，而是紧紧黏着于他的歪嘴，而宣告「独立」的行动。在这样的阅读下，最后一幕就比较不是自残或自毁。因为自残或自毁的说法预设了一个整全的自我与认同，而这种预设根本与这个明显而且几乎是古典式分裂的「我」（叙事者）捍格不入。最后一幕毋宁是一种吊诡的、自我背叛地切断一种无法信赖的神经组织及其相连路径。叙事者的「男性」彷若一种不同的部位——正常日常生活中的「我」，以及与「我」共处，等待着「我」长大，可以与「我」结合为一体，可以宣称那也是「我」的一部分的歪嘴与香港脚，彼此之间的连结无法信赖，于是狠命剜它。

《鬼的狂欢》最后一个故事〈柏拉图之发〉，叙事者是一个女性业余爱情小说作家，出版社老板要她买个人来模拟男女恋爱，写个实验爱情。她与一个阻街女郎签了约<sup>5</sup>。出版社老板说，「你写了十几本爱情小说，到底知不知道都市深夜的欲望世界如何进行爱情交易？」(130)于是她开着老板的凯迪拉克，钓到一个二十来岁的紫背心阻街女郎，目的在于买一次半年的「模拟爱情的男人经验。」(132)

涂满整张脸胭脂蔻丹的女人，从整条街游动的女人流中浮出，标在M街的某几个定点上，像是这条街的活化石。

我用墨镜底下的眼浏览过这一列化石，紫背心刺眼地跃

---

5. 《鬼的狂欢》除了〈柏拉图之发〉，所有的故事都是用「男性」叙事者的观点。这些「男性」叙事者含括的范围值得注意；我们在此仅简单指出，邱妙津对于非霸权的男性位置（不论是扭曲的外貌，阶级或是性方面的），都值得我们进一步分析。

入，她似乎不安于标定在一特定上，我的车跟着她穿梭过一条街。(131)

从街上游动的女人流中浮出的，格外艳妆的活化石般的女人，也许就是一些「婆」女<sup>6</sup>。至少，她们跃入这个搜寻者—T—叙事者的眼中。其中一个格外耀眼的，就叫「紫背心」的婆，被她挑中了来进行交易。这些比一般女人更「女性化」的女人的「化石」性，故事中正好用来与叙事者本身的绝少意识 / 不在意「性别」或「女性」相对照。

接下来的叙事情节发生于她们模拟爱情、不包含性关系的合约中，一个关键的时刻。

这个年轻的阻街女郎要叙事者叫她寒寒。当晚她就开始与叙事者同居。叙事者的房间在一栋五层楼的屋顶，典型的那种顶楼加盖的自用或出租的非法建筑——这恰恰就是《鳄鱼手记》故事发生的地点之一（《鳄鱼手记》，89）。她们没有作爱，然而就在叙事者看着寒寒整装预备晚上出去招揽客人时，弥漫着惊悸、激动的张力。

叙事者每天深夜两点去接她，两点以后是她们相处的时间。她们开着车夜游、聊天、喝咖啡、做菜等等，在一些例行公事里，她们逐渐进入亲密关系里。一夜，叙事者目睹了被嫖客灌醉的寒寒受辱，她救出寒寒，带她回家，她帮她脱下衣服，为她洗澡。就在这一刻，

当我和她在窄小的浴室里裸裎相对时，我的心跳竟快得使

6. 赵彦宁：「婆的身体含有一种夸张的社会规范下（异性恋）女性气质，一种特别的撒骄方式，以及『超级』女性。」(30)另参〈婆—女性主义、性工作与能动性的问题〉（白瑞梅，1999）一文对于婆—女性、婆女性主义，以及妓女的巧妙连结。〈柏拉图之发〉不同于陈雪的〈寻找天使遗失的翅膀〉（《恶女书》，1995），是从一个T看婆—妓女的叙事角度。

我满脸通红，我也慢慢地感觉到我的阴部有酸涩紧缩之感。罪恶感使我想丢下她逃出去，我慌慌憎恶起她，憎恨她的肉体太美丽，憎恨她对我曾做的性挑逗，于是胡乱地为自己和她用水冲洗了几下，连香皂都没用，就算洗完了。(139)

就在这一刻，叙事者突然明白，「这个女孩的身体和感情对我产生意义。」(139)而且感到了一种前所未有的「黏腻的喜悦」。这个三十六岁历经各类爱情事件的叙事者，此刻承认那是「从未经验过的均匀和平衡」(139)。叙事者开始为寒寒哭泣，她还醉着，受了伤害仿佛就要死去。后来，叙事者才体会到，她的眼泪是为自己流的，而不是寒寒。

意识到「女性」这个东西，我才真真正正明白使我狼狈哭泣的原因，只因为我也是「女性」啊！

绝少意识到自己的性别，即使在她提到「作爱」、邀我一起洗澡时，我都是从「人不可能没有爱而性」的角度产生惊悸。甚至当她把我剪成短发，要我穿西装洒古龙水时，我也都抱着「彻底经验男性」的敬业心态，而没敏感到性别的问题。……

我一向不在意性别的差异，更少注意自己的男性或女性化，我和别人在我眼里一律都是「人」一个种类。至于人与人相遇，恋爱、上床、结婚都是自然而然发生的事，我也是如此。但如今我才发现，这「自然而然」底下埋藏着多令我难堪的禁忌。……这么顺畅像溜滑梯般与人的关系，竟然就在这一瞬间冲出溜滑梯。(140)

这个「女性」叙事者，此刻被她对寒寒的欲望惊慑，因而开始反思：这个欲望是如何不属于正常性别化的「人不可能没有爱而性」的秩序。同时，这个欲望也从根翻搅了「自然而然」底下的禁忌。这个「自然而然」使人不安，使人难堪，而且竟然与一个人的男性化或女性化（的程度）相关。整齐划一的「人类」，顿时溶解为不同程度的性别与性别样貌，就像冲出了溜滑梯，滑落于某种未知的、模糊不明的性别化（因而也就是一种不近人情）状态的领地。有趣的是，如果寒寒的性别样貌明显是典型风格化而夸张醒目的「女性」，这是「像妓女」的符码，因而强调了一种特定的低下的社会位阶或职业——但在这个故事里，反作用的力道在于让她出自自己的选择，叙事者喻之为从事「智慧型犯罪」<sup>7</sup>(138)；那么，在以上的几个段落里，叙事者倒不是摆荡于正常「女性」与「男性」的两极，而是在一种自觉的「女性」去性别化，或是雌雄同体，而且绝对是一种假装的「男性」（男人服装，男人的古龙水与短发）之间游移。

或许，由于叙事者是一个年纪比较大而雌雄同体的业余爱情小说家，而寒寒是个小他很多的都市超级女性化的阻街女郎，这种安排，使得她们的关系可以被阅读成一种多重符码化的T—婆关系。（作家是有点女性化的T，相对于自我选择作妓女的「强悍」婆；年纪大却缺乏经验而在性事上还没开窍的T，相对于年轻的、异性恋经验丰富的婆<sup>8</sup>等等。）然而与此同时，叙事者对于寒寒那种婆的吸引

7. 此处请注意叙事者的评论：「我也奇怪自己竟一点都不鄙视她对人与人肌肤相亲的轻率，原因不在于对于欧美『性解放』观念的向往，而是那些话由她说起来是那么流畅优雅。」(134)。

8. 「每个晚上都要经历过一次那样的生离死别，从没习惯、麻木过，像是她一个人回到现实世界，把我独留在壁画的森林里。我一点都不因她的妓女形象和所作的工作而厌恶她，只是当她从我娇弱的小情人，摇身一变成为一个强悍的女玩家时，我就感觉到如坠深渊的绝望——我和她之间有一堵石壁，是全世界的男人。想到街上随便哪个男人现在都可以触摸她的身体，唯独我不行，我只能喝着烈

力的心虚与慌张恐惧害怕（较之于她以往与男人的性经验），在修辞上却从无法保有寒寒的不安全感，滑落成大「男人」的厌女口吻。

但不敢想像寒的身体，一想到，「痛苦」两个字就浮上来，心都萎缩了。和对男人完全不同的微妙感受，和她在一起，清清楚楚地在害怕视线接触她整个人、恐惧她的身体，相反地又贪婪地渴望凝视她、碰触她。要努力克制想冲上去恶狠狠占有她的冲动，我想我若是男人，只有每天毒打她，才能平衡两极的情绪吧？忍不住笑出泪来。(146)

像这样的段落，当然可能为邱妙津的作品带来「自恨」、「沙猪」之名。但我们要强调的是，这不是日常生活里的男性沙猪（假如真有这么一种纯粹不掺杂的情绪），而是一种极其复杂的喻体，从叙事者认知到对寒寒的欲望，并且与她过去和男人的性经验比较，以致于一种全新的震惊，同时也可能是一种对于挑衅的性的强烈欲望（在故事中，性的挑衅总在于寒寒，而不是叙事者）的错置，感到需要被控制。因此，是这种想要诉诸对性的「控制」，激起了毒打妻子的厌女幻想，而这种幻想的荒谬性，就在紧接着歇斯底里的笑与泪中，反讽了性别的贫困。

然而最后环绕着叙事者与寒寒的长发，故事从正常性别滑开之可能性的探索嘎然中止了，凝结于一个反高潮。如同〈临界点〉，再度停格于一个暴力而荒谬的剧终。

爱情实验合约当然要结束，俩人都得回到日常作息世界里。然而叙事者对于亲密关系的记忆挥之不去。故事由头发开始，最后仍以头发作结，结束的时候，俩人的头发都离开了她们的头，缠绕

---

酒，停止想像。」(144)

在一起。留下的是她们光秃秃的头，以及浴室镜子反照的身体，转而成为「一个秃头的男人」的幻觉，而叙事者说：「分不清楚谁是谁。」(148)

「你的头发比我更长得多！」我习惯性地用左手抚弄她眉上的浏海，枕在她头下的右手掌面在她柔嫩的长发上来回滑动。

「可是你是男人啊！」她眨动眼睛，露出抗议的表情。

「男人就不能留长发吗？」我也跟着抗议起来。

「不行，男人就是不准。」

「长头发很美啊，难道你不爱你自己的长发？」

「你如果也有长发，就会变得不爱我的长发了。而且到时候又会有别的爱长发的人爱上你，那么不如我现在把我的长发剪掉，让我来当那个爱上你的长发的人，好不好？」(127)

在叙事的脉络里，这段对话发生于故事的开端，可以读成是与一种非常特定的次性别范畴共鸣。叙事者留着长发，不想剪掉，然而合约关系一开始，就得剪掉，这是这场性别游戏剧情的一部份。同时，寒寒也有着叙事者所爱的长发，然而寒寒想要剪掉她自己的长发，以便可以（先发制人）在一个短发的（女性）位置上「爱上你（叙事者T）的长发」，垄断她的爱情。叙事者所拥有并且显然也是所恋慕的长发，标记了她的T性，却在合约中因着要求要「像个男人」（短发，男装，古龙水）而代之以短发。

那段回忆性的对话，持续萦绕着叙事者，直到故事的终了，以及想像的结局。T的男性化与婆的女性化同样都座落于长发，然而最后终究也都得因着不同的理由被剪掉。

故事最后一幕场景在一个酒廊。在她们合约 / 亲密关系的五年之后，叙事者坐在一个角落里，看着寒寒身边环绕着男人。

我跟着「她」走进女盥洗室，拿出剪刀，在「她」还来不及尖叫之前，卡嚓卡嚓，将长发大块截断。断落的发飞过去缠绕住「她」，竟然揪落「她」的假长发。我从两壁镜子里看到一个秃头的男人，分不清楚谁是谁。(148)

这个相当暴力的、谜一般的结尾画面，也许可以阅读如下：叙事者剪掉了寒寒曾经宣称她所欲望的长发；断落的长发以一种显然是报复的方式，同时也是以一种束缚的姿态，去缠绕寒寒，竟然揪落了寒寒的假长发。寒寒一仍短发，就像叙事者又长出了长发。而当叙事者剪了自己的长发，寒寒失落了她的假发。镜子里，叙事者只看到一个秃头的男人（而分不清楚谁是谁）。难道这个画面是隐指她们之间（她们的关系之间）的那道全世界男人的墙？——「我和她之间有一堵石壁，是全世界的男人」（144）；抑或是，那是隐指一种已经被排除了开显可能的T的男性，以致于唯有想像成幻觉？一种如同惊鸿一瞥游动于M街上超级女性化的妓女—婆活化石？又或者，也许可以读成，所欲望的长发（女性气质）从阻街女郎—婆移转到了叙事者T，而叙事者T的长发，又报复性的回去缠住曾经是长发而今却戴假发的婆。这就强调了，婆与T欲望与位置，无法用主流标准形式的女性化或男性化意义（长发 / 短发）来固着标志。至少在这个故事里，所爱与所失落的长发，都无法这样再现。

究竟是什么样的「属于我自己的生存情境和苦难」，召唤出这些不可能的意象：总是性别不足，或者性别太过，一种性别滑落后强制性主流性别滑梯常轨的位置？

## 2. 「女人」= { 众女人们+ ( 拉子-鳄鱼) } ?

时光倒回四、五年前，大三某天闲来无事，翻阅报纸时突然看见邱妙津《鳄鱼手记》的书介，这是我此生第一次有机会从报纸这样公众的管道，知道有关女同性恋的讯息；惊恐之余，还是决定踏出面对自己的一小步，便到书局买来躲在房间角落一字一句阅读着。有别于过去没有人知、也不必提起，只要偷偷埋藏好这个自己的秘密，《鳄鱼手记》就像一个暴露狂加自虐狂，把关于T一切只能暗暗自疗、唯恐人知的创伤和痛处，全部自己挖刨，把破烂撕碎的心毫不遮掩地公然展现在众人面前。（葛霸，1999）

葛霸初次阅读《鳄鱼手记》，就认出了T的伤痛暴露 / 自虐。葛霸也提到，这部小说的书介，是她此生第一次有机会从公共媒体中获得有关女同性恋的讯息。我们认为，这个特定的历史性交会口——「女同性恋」被当作一种社会问题，或是一种异国情调的现象，在公共媒体上出现；或者稍早一点，在妇运圈子里，当作一种激进女性主义；以及1991年与1994年邱妙津两部作品的出版，这个历史网络，必须要再次被阅读。

邱妙津《鬼的狂欢》（1991）与《鳄鱼手记》（1994）浮现的历史时刻，大约是北台湾学院女性主义或妇女研究初兴、同志社团初起，以及妇运团体成长<sup>9</sup>的流域。在这种种论述汇流里，它隐约被标志为女同志-女性主义。邱妙津以外，还有几位新秀酷儿作家，也同时在这台湾第一波的酷儿书写中掘起（包括洪凌、纪大伟、陈雪、

9. 学院女性主义研究方面，参张小虹，1997；北台湾女同性恋团体「我们之间」成立于1990年；1993年台大Gay Chat社团成立，《爱报》创刊。

曹丽娟等)。然而邱妙津的作品，也许部分由于她生命早凋的悲剧性自杀（1969-1994），在学院里以及以学院为中心的女同志社团里，一直是最具影响力而又被接受得暧昧两难的。这种暧昧两难，似乎来自葛霸所说的，邱妙津那种暴烈地固着于她的伤、她的痛，一种葛霸觉得是属于T要隐蔽起来的暗自的创伤和痛处。也许，就是在这个意义上，邱妙津的再现，产生了一种「抗T」与「T效应」的吊诡。

邱妙津从来没有将她的叙事者命名为T，然而刘亮雅与葛霸显然都读成是再现一种T叙事者（二人在不同的脉络下阅读，而且有不同的效应）。与此同时，对于这些T叙事体，也产生了某种我们也许可以暂称之为「抗T」的阅读效应。但或许在此要先比较精致地区别我们讨论里的两种T，一种是指再现出来的某种姿态，我们读成T；一种是指在各种阅读与批评里所发现的T的问题性。

依赵彦宁对八〇年代晚期台北T吧的田野研究，把「汤包」（Tomboy）当作男性化女人或是butch的名字或范畴，是五〇、六〇年代美军驻台时期造出来的。依赵说，反讽的是，台湾高度压抑的戒严法，相对于（并且产生了）新帝国主义的美军，对于越界女人们来说，反而提供了一块反文化的空间与论述。她们束胸，她们爱女人，而且像男人，她们是Tomboys。因此，以T们为中心的T吧次文化，在时间上可以回溯到这个时刻，标志一种社会空间，在象征意义及社会意义上，被贬抑为另一种「颓废」的反文化形式，有如戒严法之下的摇滚乐、嬉皮文化等等。正是这种社会及象征意义上的贬抑（它「败坏」、「颓废」而且是一种「自暴自弃」的形式），使得它与主流社会一象征意义下「好」「女生」的轨迹区别开来。好女生努力读书立志上大学、步上异性恋婚姻之途，而颓废的T不走这条路。这种阶级性的区分，隐约强调的是文化与象征意义上才学、性向与品味的差异。

我们认为，邱妙津较早的两部著作可以创造性地重读为一种踪迹，走过的是一种在八〇年代晚期的台湾，受大学教育的脉络下，走向T性格这种不归路的不可能。她的作品重刻着一种T形构而又与T吧文化疏离，一种几乎无可解决的多重张力。在一个新兴的女性主义与女同志意义上渐渐强调的「女人认同女人」的新世代里，追寻着没有着落的归属感。而在一个要创造（基进）女同志文本与政治自觉的历史接合点上，纪大伟言之谆谆的是，邱妙津的拉子（les一词的俏皮音译）叙事者，应该援引当代女同志认同的文本来助阵，而不是欧陆男同性恋作家，同时呼吁着更强的战斗性，而不是退缩避战（纪大伟，1998:149-150）<sup>10</sup>。小说最后鳄鱼的消逝，结尾于引用贾曼的「我无话可说……祝你们幸福快乐！」作旁白，纪阅读为一种令人失望的退缩避战<sup>11</sup>。

值得注意的是，纪大伟的批评（初发表于1995年的研讨会）提出的是一种有效的政治策略，以推进女同志—女性主义书写与运动为目标。而本文则不同，我们已经处在一个不同的历史接合点上，新的论述、写作与运动资源开展着，借助于此时此刻兴起的社群奋战经验，新的结盟、新的形构，T位置的多种多样化，于是我们就能够回过头来重新看待似乎做不成的女同志—女性主义的邱妙津拉子—鳄鱼形构，而试图作一种不同的再阅读。

《鳄鱼手记》采取了二种平行的叙事形式，二种文体并列，似乎分隔，却又互动着、对话着。其一是第一人称的拉子叙事体（就字面意义而言，「拉子」一方面是「拉」/「排泄」的人；另一方

10. 可以说，纪大伟主动将女同性恋认同、书写与论述地景的文学、论述领域建构绘制为「基进女性主义」，由该文翻译或引述Adrienne Rich 与Monique Wittig 可见，当时她们的作品在年轻一代的妇运圈里已然流行。这是该文与当时大多数的女同性恋—女性主义论述共享的运动策略。

11. 萧瑞菁也读成是「较为消极的」、「受挫的」，而同意纪说（1996: 54）。

面也是"les"的音译)。拉子大学四年的八则手记，记录着她与先是水伶后是小凡激烈的亲密关系，同时也包括了与梦生、吞吞、至柔的关系，最后结束于她的毕业。

另一条叙事线索是第三人称的叙事体，一只孤单而濒临生存险境的鳄鱼，「人类」不认识而且不接纳的一员(或「次品种」)。这种特别的叙事体，在八个手记里陆续出现，诙谐述说着鳄鱼难过的故事。我们可以读成是指涉九〇年代初的台湾，媒体与各类专家对于新近发现这种奇特「次人类」的研究报导探索热<sup>12</sup>。叙事者也是一只鳄鱼，化名「贾曼」。大学毕业之后，叙事者暂时在一家茶艺馆当店小二(158)，而在一家鳄鱼酒吧里遇见了鳄鱼「惹内」，把它藏在茶艺馆地下室里，透过一台V8摄影机，写它的故事。因此，这也是一则「故事中的故事」：鳄鱼提供资料，而贾曼提供技术的鳄鱼叙事体(160-161)。

从某一方面看，要消灭鳄鱼或者保护鳄鱼，对鳄鱼来说是同样的危险。电视评论里专家说，现在全国都瞩目于鳄鱼，然而鳄鱼在本国的危机状况，却应该是国家的机密，因为「万一本国的鳄鱼状况很严重，我们将被踢出国际社会。」<sup>13</sup>这里将国家全力保护濒临绝种的生物，以防滥用成为本地药材的新闻，与九〇年代初媒体对同志酒吧的窥视狂<sup>14</sup>，作了巧妙的连结，因为都是以将台湾推上国际社会为名。

虽然会有争议，但也许我们可以这么说，鳄鱼（滑稽的插曲）

12. 中国时报上有一篇文章是这么写的：台湾再不采取保护鳄鱼的措施，鳄鱼就要绝迹了。很多读者来信问到底什么是鳄鱼，他们从出生到现在从来没看过鳄鱼。……另一篇文章说：如果鳄鱼真的绝迹，就不须保护了。好像是联合报。(55, 57)

13. 然而，各位国民收听完新闻后，都应保密，万一本国的鳄鱼状况很严重，我们将被踢出国际社会。……一旦泄密，将会导致如何的国际局势，很难预测，毕竟我们关于鳄鱼的了解，是少到如指甲缝中的菌屎般，而依靠习惯的先进国家，这次又用钢牙死咬住资料，可怜啊。这次唯有全国国民团结起来，面对未知的谜！(88)

14. 例如，1992年「台视新闻世界报导」偷窥女同性恋事件。

与拉子—叙事者（写实叙事体）的一个连结，在于使用V8摄影机的作者贾曼的消逝，他也是最后一幕终结小说的声音，场景是台视新闻播放着鳄鱼寄来的写真录影带，最后的画面结束于鳄鱼坐在起火的澡盆里，漂向深海。这个消逝的缘起，在小说中发生于第五手记，约莫在小说的正中间，紧接着拉子给水伶的长信告白（本文的起首摘引了部分段落）之后。

V8摄影机固定在墙角对准鳄鱼，我边吃着蔬菜拉面，边把眼孔对准观景窗，萤幕上的小鳄鱼手舞足蹈地自言自语起来，满坑满谷的话从鳄鱼嘴里吐出来，愈来愈快，像高速放映，最后的声音只剩下长串的唧——唧——唧……，就这样鳄鱼不眠不休连续讲了三天三夜，我昏沈当中记得它的最后一句话是：「我要上厕所」。(161)

鳄鱼有很多话要说。每句话都记录下来。最后，其中的一个版本就是这部混合体小说。然而过程是谐谑的，像贾曼看着鳄鱼对着镜头说故事——「鳄鱼是个天生的演员，对着镜头讲话是它唯一的『沟通方式』。」(174)，像看着高速快转的带子，声音只剩下长串的「唧……」。鳄鱼对着镜头不眠不休讲了三天三夜以后，昏昏沈沈的贾曼只记得最后一句话是「我要上厕所。」

鳄鱼的故事是小说的材料，而贾曼提供了录影与编辑技术，把可以听懂的声音重新制作出来。结果就是一部日记一般的拉子手记叙事体。因此，在这个交织了二个组成部分的版本里，拉子叙事者是鳄鱼与贾曼的组合，加上鳄鱼自己的故事点缀贯串其中。

许多读者与评论都将她们的焦点放在拉子上，而将鳄鱼读成是附加的寓言体，讽喻台湾拉子或女同志的困顿。譬如，刘亮雅就

说，鳄鱼若不「穿上人装」就不敢说话，这是鳄鱼对「现身」的焦虑，并且显示了污名化经验的羞辱(20)。纪大伟则把两种叙事的模式读成是一种慧黠的规避策略。拉子的现身，用鳄鱼看不见的身体与听不清的声音来抗衡，于是阻挡了读者窥视的剥削(148)。

然而，鳄鱼也许比较不是一种特定的女同性恋主体，而是环绕着那个主体的生存情境，受苦、折磨、甚至是消逝，以及透过强烈的看似自找的或是自我承担的痛苦，而继续不断地剥解主体的世界。因此，小说中的鳄鱼部分，可能可以读成是在召唤一种新的性政治，一种能够敏感到次性别，以及次性别的生态政治的新性政治。

从主流对于性别的定义来看（亦即，男人要 / 是男性化，女人要 / 是女性化），鳄鱼「性别未知，一律去性化称呼，便利沟通和传播」(61)。从这个意义看，它是一种次人类。它们的身体状态未知，通常穿貂皮大衣，以及「人装」(61, 174)。「制作人」贾曼说，鳄鱼即使面对面跟贾曼说话，也坚持要穿「人装」(174)。然而鳄鱼被贾曼安置躲在茶艺馆地下室期间，鳄鱼大都没穿人装，所以就只对着V8镜头跟贾曼说话。然而贾曼应鳄鱼要求，也只能跟鳄鱼一样，闪到布幕后跟鳄鱼说话。为什么坚持要一个布幕？是应对别人所必要的「设框」吗<sup>15</sup>？

终年是没有身体的声音，与没有声音的身体，鳄鱼皮上还披着貂皮大衣。

15. 而这个『布幕后』不也正暗示着摄影机 / 照相机在选择 / 猎取镜头内的景物时，设框 (framing) 的区隔作用如同这个『布幕』它限 / 界定谁被收纳 / 摄入，当然也表示还有另一部分是被排除在外 (left out)。设框也决定了『看』与『被看』的关系，世界 / 知识是根据 (设框外) 「看」的人的视观所建构的，远近、比例、光影、角度等等，在设框的过程中被决定，这种单一视点的设框影响 / 反映出观看主体与观看对象的权力关系。(萧瑞蕾, 25:1(1996): 52)

那是一种对世界的新观点，或许很早我就用这种观点在抵挡外界，而我没「发现」它罢了——原来，从我心里长出来的东西（笔者按：水伶），对我才有用。相对于其他，我在世间二十个年头所揽到的关连、名分、天赋、拥有和习性，在关键点上，被想死的恶势力支配，它们统统加起来却是无。家人从小包围在我身旁，再如何爱我也救不了我，性质不合，我根本丝毫不让他们靠近我的心，用假的较接近他们想像的我丢给他们。他们抱着我的偶身跳和谐的舞步，那是在人类平均想像半径的准确圆心，经计算投影的假我虚相（我是甚么很难聚焦，但什么不是我却一触即知）；而生之壁正被痛苦剥落的我，在无限远处涣散开，远离百分之九十的人类挤身其间，正常心灵的圆圈。(137)

这是第五手记里的文字，拉子大三，写着她早已经「不合」的「性质」。拉子有着两面构造，一面偶身与家庭和人类跳着和谐的舞步，而另外一面则恒常经历着裂解涣散，以及生之壁被痛苦剥落的撕裂（生命的全部不过就是一面石壁？）在无限远处涣散开，远离人类。裂解的力道来自组成人类的正常心灵圆圈之外，远离了圆心，身体涣散成碎片。

像我这样一个人。一个世人眼里的女人——从世人眼瞳中聚焦出的是一个人的幻影，这个幻影符合他们的范畴。而从我那只独特的眼看自己，却是个类似希腊神话所说半人半马的怪物。我这样的怪物竟然还有另一个女人愿意痴心地爱着。(138)

人类的圆圈由（女性化的）女人与（男性化的）男人组成。人类的眼球只看得到这些范畴的形像。拉子长了一只独特的眼睛看自己，独特的观点看世界。对这只眼睛来说，她不是世人所看见的「女人」，她乃是怪物，希腊神话所说的半人（男性化）半马（像动物一般）的怪物。而这样的怪物，难以相信世上还有「另一个」女人会痴心爱着。从百分之九十人类挤身其间的圆圈的观点去看，多么难以置信。

我一直没办法爱上男人，那种情况就像一般的男人不会爱上另一个男人一样自然。所以「改变食物」的内在律令，长期侮辱着我自己。在我发现自己以一种难容于社会、自己的样貌出现之前，它已形成它自然的整体了，而我只能叫嚣、恐吓、敲打它，当实质上奈何不了它时，我就在概念上否定、戕害自己。这样的悲哀，你能了解吗？(152)

不相信或难以置信，产生了「改变食物」的内在律令。然而这对拉子来说，毋宁是另一项折磨。不仅止是生之壁被痛苦剥落，而在那百分之九十人类挤身其间的圆圈之外，在远处浮游着的人种之中，也许足够构筑属于她们自己的另类圆圈，也都被否定了。然而这似乎是拉子自己要否定它的。真的吗？

我们试着把上文所引拉子的叙事体，与下面这段以身体的（政治）逼供折磨为脉络、分析痛苦之结构的一段文字，并置阅读。

姑不论事实上他已经被剥夺了对于世界、对于他的话语，以及他的身体的掌控权，因而也就是被剥夺了对于世界、话语、身体的责任；他对他自己之告白的理解是：告白是一种

背叛自我的行动，为的是要别人理解。当强迫要告白时，或者通常情况是被迫认可一种告白，种种折磨会制造一种模拟，在模拟中，被灭绝的人反而像是他自己灭绝自己。这种模拟本身虽是一则谎言，却是模拟了一种真实而且已经存在于身体的痛苦，那是一种看不见但却强烈感受得到的、是痛苦可以被看得见的那一部分的副本。不论他受苦的场所何在（在家，在医院，或是在逼供室里），也不论受苦的原因如何（生病，烧伤，折磨，或者病痛组织本身的功能失调），处在极度痛苦中的人所经验到的自己身体是：他的身体是他的苦痛的始作俑者。自我不断的发出身体痛苦的讯号，同时又是那么的虚空，模糊，充满了困顿的哀鸣，这里面所包含的，其实不止是「我的身体在痛」的感觉，而是「我的身体让我痛。」痛苦的这一个部分，就像痛苦的几乎每一个部分，通常不易为受苦的身体疆域以外的任何人看到，虽然某些时刻可以看见，譬如一个小孩，或是一只动物，在他剧烈伤痛的第一刻，狂烈地奋翅振飞，逃离自己的身体，仿佛那是环境的一部分，可以弃置度外。假如自恨、自我疏离，与自我背叛（以及恨、疏离、背叛那些包含于自我的东西——朋友、家庭、观念、意识型态等），如果从有内容而且可以用语言表达的心理领域，转化到说不出来的，而且没有内容的身体感官的领域，那将是剧烈的痛。（Scarry, 1985: 47, 笔者自译）

我们认为，阅读拉子的叙事体，要读成是一个架构并搬演「被迫」告白的叙事布局。被迫的力量，如同拉子说的，来自于人类圆圈的距离。她被投掷于人类的圆圈之外。然而奋翅振飞的力量，也来

自于距离，以及拉子和婆之间的欲望。拉子是那样的性质不合，她感到那样的性质不合，因而像个半人半马的怪物。如果说拉子得为她的自恨与自我疏离负责，那就是站在一个逼供者或是旁观折磨的位置上。那是一种站在人类圆心的位置，或者靠近人类圆心的位置，一种权力与力道都足够把众多身体远远投掷于圆心之外的位置。那种投掷的速率，足可以使她们涣散，使她们的生之壁永永远远被痛苦剥落。而那正是把苦难结构的模拟读成真实了。于是那再现的、看不见的、无法阅读的T「痛苦中的身体」也就更加看不见、无法阅读。其实这样一种模拟的阅读，持续被叙事体自己坚持设置的苦难告白舞台及其搬演所蔽障。这种设置，我们可以称之为鳄鱼荒谬的苦难剧场。

鳄鱼荒谬的苦难剧场，不止是打断拉子叙事体中剧痛的时刻而已，而是把T雕刻于内部的男性化—女人身心的痛苦，内里外翻，成为一只深藏在厚皮下的鳄鱼。这一次，不再是歪嘴与香港脚了，而是一只嘟嘴而且容易脸红的可爱鳄鱼(88)。这些荒谬的苦难，对于九〇年代台湾的读者来说，指的恰是异性恋心态的社会折磨（那个百分之九十的人类所挤身的圆圈）。

鳄鱼荒谬的苦难剧场，其实不止是使得圆形逼供室（那个圆圈）对异质性别的折磨被清楚看见，逼供室的性别意识型态，以及固着意识型态的各种体制道具，如婚姻、家庭、学校、工作、「高尚」等等，同时也使得逼供室的逼供者，以及窥视者等都现形(160)；同时演出的，更是那种强烈的剧痛，那种「通常不易为受苦的身体疆域以外的任何人看到」的剧痛。

在《鬼的狂欢》中，有一种痛苦是透过身体的扭曲与溃烂的再现，而被看见。那种扭曲与溃烂，彷如叙事者在那一刻可以假装振翅奋飞，把这些痛苦的身体与制造扭曲与痛苦的环境都置诸身后。而在

《鳄鱼手记》里，一种剧痛，从一个性别性质不合的身体与感官说不出来的那个黑洞，无情地转译成一种不仅止是模拟的、可随时启动的自恨、自我疏离与自我背叛的语言，同时也是他自己走上舞台搬演。

因此，将邱妙津早期的两部作品一起阅读，或许是试图将强力固着于两个性别的正常主流直人类社会的「折磨」，与那个圆圈之内与之外各式各样的T身体的「痛苦」，接合起来。这个接合对于邱妙津的书写及其当初被阅读，可以奠定一种新的历史性理解的基础。不止有直人类的大圆圈，而且有新兴的另类圆圈世界、小社群等，也都在成形中。其中最重要的当然是同志运动、论述与社群。也许就是在这个脉络下，拉子与吞吞的关系（拉子最喜欢的人），与至柔的关系（至柔曾经是吞吞的女朋友），以至于她与梦生、楚狂的关系，可能都需要重读。拉子这名字是吞吞与至柔这两个女孩取的，小说出版之后，很快成为台湾网路中女同社群的自我命名<sup>16</sup>。同时，和梦生之间，她似乎有意探索一种酷儿情感上连结的天地。在我们的阅读里，拉子的痛苦是一种T的苦难模式，是「属于我自己的生存情境与苦难」，已经生活在邱妙津的T文本中，却未曾被命名为T。而这个T也不断在与吞吞、至柔、梦生、楚狂等朋友之间，探索另类的酷儿关系。

16. 什么是拉子？我们将小说中以下这个段落引在这里，作为脚注，以标记需要进一步分析。

「喂，谁是『拉子』阿？」我明知故问，抗议地尖叫。

「就是你啊。」吞吞惊讶地看着我，我不知道好像是我的错。

〔略〕

「那为什们又多加了个『子』呢？」我其实对她的创意很好奇。

「欸？因为『拉』是个动词啊，要把『拉』的下面封住。这就像占位置一样，这个名字是我取的就要把它独霸住，用『子』封住禁止别人使用你这个会动的名字。『子』这个字又像万用贴纸一样，撕下来『拉』就能万用了。」吞吞这个昆虫学家在解释她发现的新昆虫。(84-85)

拉子。我喜欢这个新名字，就像喜欢这对「双冬姊妹花」一样。(86)

在一篇讨论《蓝调石墙T》的文章里，杰西回想起几年前的一个好友T的故事，她常常被她的女性主义女友指责为沙猪、学男人，最后这个T朋友忿忿而伤心地说：「我们结束吧！女性主义只到我家门口」。

杰西的遭遇与不解，以及遭到女友的女性主义朋友的排斥（认为她不是「女人」），让我回想起多年前的往事。我曾经看着一位老友常被自己的女性主义女友指责为沙猪、学男人，最后我看到朋友忿忿而伤心的说：「我们结束吧！女性主义只到我家门口」。（杰西，1999）

这段小轶事，可能可以提醒台湾成形中的、进步的「女人认同女人」的女性主义圈：有一些身体与痛苦，从两性的性政治观点，是不容易看见的。也许Judith Halberstam的「变态的当下观照」在此时此地可以提供一种有用的提醒。

我认为，一种变态的当下观照，不止是将现有一切去自然化，而同时也是一种对于我们现今所未知者应用于我们所不能知的过去。……如果当今文化中有着各式各样的女子男性化，其中只有一部份毫无争议地合并到女同性恋主义里去了，难道从历史（以及地理—政治上）来看，女子男性化不也是有着各种各式的样貌？换句话说，今日我们对于男性化与女同性恋主义之关系不确知，同样我们对于历史上同性欲望与女子男性化之间的关系，也不确知。（Halberstam, 1998: 54）

纪大伟与刘亮雅都提到，鳄鱼是一只聪明可爱的卡通化小丑角色。纪大伟把鳄鱼读成是文本去殖民策略：对抗的是Monique Wittig巧妙指出的「直心态」（在邱妙津小说里，就是那个「圆圈」的社会—物质形构）。的确是，但是，也许还有其他。

鳄鱼的部分可以读成是一种虚构寓言的设计，在象征及文类意义上印记着传统戏曲中的「净丑戏」。在「传统」戏剧形式里，这些演出通常是以比较低下位阶的眼光作批判，但是以它在整部戏中的地位与作用而言，却完全无法构成一种对抗或是挑战或是批判。它完全被它（低下的、奉承性的）位置以及（讽喻性、滑稽的、弄臣式的）模态所统摄。邱妙津运用了这个手法，然而反转了它的位置与价值：鳄鱼的部分在抽象以及宏观结构的层次上，有其重量与意义，而构成了与拉子部分的对抗或矛盾，虽然拉子的部分才是显然具有写实效应的「写实故事」与情绪情感上的重量（悲剧式的自我再现），以及微观结构的主题情节。因此，鳄鱼即使有小丑式的行为，以及弄臣式的作用，却无法被统摄。无法被统摄也就意味着：它不可能以平行的叙事体的方式，使得两个叙事轴达成一个总是已经先验存在的互补式整体与秩序。同时，也没有一种辩证的解决方式，达到一个更高的平原，可以解决两个平行发展的故事线，可以不顾问题与冲突矛盾，而获得更高的意义（升华）。

故事其实结束于一种显然是在舞台的、而且是在舞台上装腔作势式的伪喜剧。鳄鱼无法被统摄。因此虚构—寓言的作用就既不是去包含、也不是去解决拉子那部分写实叙事体所展演的问题。同时，鳄鱼与拉子都遇到了尽头。拉子告诉梦生，说他的问题就在于不能让自己完全去爱，只能在爱里怯懦；而鳄鱼在播放给全台湾的电视录影带里，坐在木盆里漂向深海。鳄鱼在电视萤幕的一片火海中，缓缓漂走，结束于引用贾曼的话作旁白：「贾曼说『我无话可说，……祝你

们幸福快乐！』」这（还）不是自杀，这是搬演一种把自杀当恶作剧与嘲弄的预警，指责那些在听、在看、在读的人，他们一生有着直而主流的幸福快乐<sup>17</sup>。如果像纪大伟所说，这部小说是关于找出生机的（拉子的生机：当顺着爱欲吃下食物，身体会中毒），于是需要社会—政治与心理的改变，使得吃下的食物不致于中毒，那么，这部小说在另一道波长上，同时也提出了一种政治生态的叙事体。稀有动物、刚浮出地表的、或 / 与准人类的生命形式——比方说鳄鱼，需要更多空间，不要过度的、不及的或是它不想要的注意。

### 3. 活化石，鳄鱼与众罔两

要了解一个女性化女孩的权力，十分容易；要了解一个男人的权力也毫不费事。然而，如果你知道T的权力，你就知道，有一种东西甚至不及灰影，什么都不是，如同空无。你知道你得像魔术师般把这玩意运之掌上。但你因而恨男人，你恨女人，你恨你自己。这样并不好，并不健康，然而当你想通了，它就是这样。（《T的气味》，1998）

我原来是谁被粉碎成碎片，我完全找不到自己在男性和女性座标中的位置。（《鬼的狂欢》，146）

我是甚么很难聚焦，但甚么不是我却一触即知。（《鳄鱼手记》，137）

---

17. 何以这种「幸福快乐」是直人的而且是折磨人的，可参〈玩具兵〉「要过幸福快乐的日子，才是高尚的人欧，且幸福快乐的日子愈多，就愈高尚。」（《鬼的狂欢》，105）

我于是选择成为活化石  
呼吸着律动着爬行着的标本  
每一条皱纹与脉管流动着过去的历史  
那是洗不去的墨汁  
永远记得流泪的感觉  
记得坚持着  
身为一种证据的存在

活化石（《史前书：活化石》，1）

在〈含蓄美学与酷儿政略〉（1998）一文中，我们借用并且酷读了《庄子》「罔两问景」的寓言，作为文末「回旋的余音」，我们说：「罔两的声音、位置、身体、欲力都不可知。但可以描摹的是，不容罔两的时间与空间的种种作用力，即便，或正因为，这些压力是以最最善意体贴的形式展演出、感受到的。」(26)当时我们努力尝试勾绘的，是特定知识或文化阶层的含蓄美学对于「众罔两」的不容性，而将「罔两」本身置于不可知。

本文我们则尝试作进一步的探索，试图探索某一种罔两性（非）主体及其特有的生存情境与苦难。试图贴近一种其实可能在现有语言或历史社会范畴中，未曾确知、或有意忽略的「罔两性」。我们尝试在障碍重重的现有语言或结构机制中，在这个历史时刻里，借助于新近浮出的论述资源以及罔两主体发声，尝试作一种重新阅读。很可能必须是蹒跚困顿而结巴地，去说一种罔两的生存情境与苦难，怨独特而又模糊的痛苦、声音、位置、身体、欲力。

罔两不会只有一种，我们尝试临摹的这一种罔两性主体，在台湾女同社群或酷儿文本研究中曾被称为「T」，而在文本中未曾命

名为T，我们称之为准T或T原型，并且尝试分析了这个准T的再现或不现的某种在地历史轨迹。当然，「T」也不会只有一种，我们在此尝试的，可能是贴近石灰岩的某一种阅读，而不是定义，不是建立一种固着的身分认同；而比较是在身体与文本效应的探索中，尝试认识并挣脱两种性别的性别主义枷锁。看见一个抛掷于两性圆圈之外的身体—自我，您在圆圈内与圆圈外的生命中，复数的身体与自我踪迹，您多重的声音以及伤痛和苦难。可望显现的，并不是罔两存在的真理，而是，对于罔两生命中的「痛」与「爱」的重新追认<sup>18</sup>。

我们将再借用「罔两问景」这则寓言，试图思考一种罔两的（非）主体性。在此，我们对于「罔两」的思考，可能已经不容于《庄子》作为一部经典、现行认可的诠释传统。但是，《庄子》这则故事其实启发了我们，是我们进一步思索的起点。我们不但在故事或故事的阅读或诠释传统中，发现了形、影、罔两三种存在主体及其相对位置与阅读轮廓，并且我们可以试着将一种传统被视为哲思或美学艺术的境界，作为一种借喻，借此思考在社会生存空间中不同的身体或主体建构与再建构。

罔两问景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起。何其

---

18. 在此，要特别感谢蔡英俊，他曾提及，有一种文学传统，是可以把「恨」或「痛苦」客观化的，就是写生命中的恨，生命中的苦，而不必诉诸其他更具正当性的意识型态作理由。在这篇论文写作的最后阶段，意外地读到了郑圣勋的论文大纲〈忧郁的价值：江淹作品解读〉（2004），他提议「追认沈沦，以忧郁为一种阅读的可能。」这个提议提醒了我们思考上极其重要的焦点。谴责一个生命的自恨与不够自信快乐，多么轻易，转眼不看卑微的苦难而跻身于人类意识型态正常向上的圆心，又是多么不假思索。能不能看见罔两的生存情境，也许在于能不能追认一种苦难，一种百分之九十的人类挤身的圆圈内外的苦难。蔡英俊的说法在于认识一种客观书写苦难的文学传统；郑圣勋的提议，在于肯定耽溺与忧伤的价值，而我们想要说的则是特定于罔两脉络的生命情境与痛苦，可能不是普天下人类共有的在生命哲思下的苦难忧伤。

无特操与？」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？恶识所以然！恶识所以不然！」（《庄子·齐物论》）

众罔两问于影曰：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被发，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」景曰：「搜搜也，奚稍问也！予有而不知其所以。予蜩甲也，蛇蛻也，似之而非也。火与日，吾屯也；阴与夜，吾代也。彼吾所以有待邪？而况乎以有待者乎！彼来则我与之来，彼往则我与之往，彼强阳则我与之强阳。强阳者，又何以有问乎！」（《庄子·寓言》）

常识世界里世人所见，形、影以及影外微阴（影子的影子）的关系是：影待形，而罔两待影。所谓「待」，是指倚赖的必要条件，亦即，有形才有影，有影才有罔两，「彼来则我与之来，彼往则我与之往。」但在《庄子》「罔两问景」的故事中，我们发现，这个「待」的绝对性被瓦解了，也就是说，看似乙待甲，甲似是乙的原因，但其实甲亦有所待，并非乙的绝对最后原因或存在条件，而且乙又不止待甲，同时也待丁，乙同时也又为丙所待。就像看似影的存在是待形，但若一定要从「待」的观点看，则还可以再继续追问：形又何所待？形又何尝不是有所待而然，且影不止待形，同时也待火与日而有。我们无法追索到所待的最后真正唯一的条件。那么，对庄子来说，就不应该或不必要以「待」来解释不同存在体之间的依存或条件关系，而是万物各自独化，自然而然，不必也无法再问其所以然。蝉壳与蛇皮，看起来是依附于蝉身与蛇身，或者，蝉身与蛇身看起来为壳与皮所荫蔽；但是，蝉、蛇并不是其

壳与皮的绝对存在条件，而壳与皮也非蝉与蛇的绝对存在条件。壳与皮在某些条件某些时间里与蝉蛇相聚，它们会亲密地共同生活一段时间，形成一种常识或知识所建构的依存关系，但其实可能皮与身各自有各自的生成变化或生命历程，而不一定是表面看来的依存性。蝉壳与蛇皮也可以看成是长得像蝉、蛇而其实并非蝉与蛇的物体或生命体（似之而非也），是某种和蝉蛇一样要在生命中经历生老病死的另一种自然体，它们与空气或阳光的关系，可能较之与蝉或蛇的关系，还要更密切。

如是，种种存在体之间在常识或知识层面的相待关系，以及依附者「无特操」的焦虑，在《庄子》这则故事里解除了。《庄子》「罔两问景」文本止于「恶识所以然！恶识所以不然！」或是「又何以有问乎！」亦即，庄子的建议是：停止无谓而伤神的知识追索或询问吧，我们可以逍遥于「有而不知其所以」这种知其然而不知其所以然、任其自然而无待的生命境界。而这也是「齐物」的观点。常识或知识世界里硬生生而武断粗暴区隔的物与物间，人为而不自然的此疆彼界，高下不齐、良莠不等以及主从对待等等，就在相反相成、无待而相互转化的观点下，行止坐起自然而然。影子不再只是尾随形而无特操的阴暗，而是明白形的限制、持有另类生命哲学、具有另类主体性的存有。

《庄子》在这则故事里所开启的相对主体性的观点，以及对于「待」的解构，在概念上都具有卸除枷锁、开展生存空间的逍遥性。影的说话，不仅说出了作为影所提供于形的相对主体性思考，同时解除了形世界里对于影之倚存性的歧视。但是，这种逍遥性或是开展生存空间的理想，如果不仅是停留于某一时空书库里、某些知识分子心目中的「中国境界型态的生命哲学」，而可以在具体的社会生存情境中启动自由，也许，我们可以试着把逍遥、齐物的观点，带

进物质性的现存社会生存空间里，尝试做一些加入社会性、历史性与物质性的思考，同时也将「境界」式的逍遥、齐物问题化。

《庄子·寓言篇》曾经提到，「寓言」是「言在此而意在彼」，这种语言方式的使用，使得意义不定为一尊，具有召唤读者一起思考的作用。「罔两问景」作为一则寓言，它必然召唤我们从现存的时空处境阅读它，让它生发具体情境脉络里的意义。在这篇文章中，我们在当前性/别研究的脉络里，阅读这则寓言，试着面对性/别建构中的形、影子与罔两，并且试着探讨某种罔两性（非）主体的生存空间与身体形构，并且从罔两的观点，再回头质问形、影的世界观，以及逍遥以外的痛。

邱妙津说，百分之九十的人类挤身于一个圆圈。这个圆圈索求的是和乐，它向每一个身体索求一张张与一颗颗健康、快乐、自信、认同的脸与心，来维系圆圈的「自然」。从邱妙津的作品看，这个圆圈并没有残酷血腥的暴力伤害<sup>19</sup>，他们谦卑，他们不以貌取人，他们有同情心与道德理想（《鬼的狂欢》，8），他们用爱包围（《鳄鱼手记》，137），他们有钱（《鬼的狂欢》，130）；它有三大制度，「强迫教育、强迫工作和强迫结婚」，这是「人类最伟大的发明」。然而叙事者说，这也是让人「逃脱」的制度，三大制度的重迭交接点是大学制度，也是「好的」，缺点只是「通到天罗地网的社会」，以及「从某些人身上刮取不仁道的脂膏，仁道地涂在另一些人身上」，不够平等，然而平等与太平属于「死亡制度」（《鳄鱼手记》，40）。圆圈之外的叙事者，可以丢一个幻象给圆圈内的他们，他们也可以投影一个虚像，彼此跳着「和谐」的

19. 王苹：「常常我们对『石墙』的想像，仅止于一年一度『庆祝』石墙周年的盛大『骄傲』游行，却看不见『美丽灿烂』的背后，石墙年代对于跨越性别的异议份子——扮装皇后、男-女人、石头T——曾进行多么残酷血腥的暴力伤害。」（《蓝调石墙T》，16）

舞步。这个互动关系，其实多少说出了一种「含蓄」。没有残酷血腥的暴力，没有任何学说传统、任何哲学、任何论述，说叙事者不可以爱女人；也没有任何人会当面羞辱歪嘴的人。然而，如果圆圈「合」不是一种强迫，「性质不合」为什么会是问题？

回到形、影、罔两的寓言，从一个层次上说，这个「形、影、罔两」三种社会存在主体及其关系的想像，我们可以作如下比方。当女性主义的声音尚未浮起之时，具有阴道的另一性别可能是一种常识中的影子性存在。她尾随形而出现，但是并没有属于自己的「她」字，嫁鸡随鸡、嫁狗随狗是影子的宿命与社会责任以及道德规约。女性主义的浮现，是影子企图以主体身分说话的时候，她的说话，使得原先「形」所假设的绝对主体性面临挑战，而不得不面对相对主体性的问题。影子的说话，使得「他」终于知道，「她」其实不止是待他而有的影子，而是有另一套生命哲学的另一种主体。

然而，正如我们在〈含蓄美学与酷儿攻略〉（本书3-43页）所提及的，影子回答罔两的问题时，对话对象其实是形，她所思考的是形的世界里有待、无待的问题。而她的发言，其实使「她」作为影子的存在性得以诉诸语言而为「形」看见。但是，如果我们追究发问的是谁，如果我们考虑罔两的存在性，罔两的说话位置，作为影子的影子，罔两问的可能不仅止关乎形与影的依存关系，而更可能在罔两的位置上，同时质疑「形影不离」的依存性。如果影子关心的只是影相对于形的主体位置的问题，那么，影子很可能听不到或听不懂罔两的问题。为什么呢？比方说，当「她」说话，影子不再只是尾随形而无特操的阴暗，而具有了与形对话的相对主体位置。但是，「她」之得以在「女性主义」的位置上说话，是在「若且唯若只有两种性别认同」的认识框架下。当女性主义的声音成功地被听到，并且影获得了相对的说话位置，但是发问的是罔两，而不是形与影。拉子说：

甚至没有「不公平」或「道德」的问题，因为世界根本就没有看到我。（《鳄鱼手记》，267）

「公平」与「道德」在形与影之间形影不离的世界里协商着，男人与女人之间，以跳着和谐的舞步为目标，而罔两「被世界彻彻底底推出来」了。「撞到『残忍』的实体」(267)之后，

挥动残忍的斧头——对生命残忍、对自己残忍、对别人残忍。这是符合动物本能、伦理学、美学、形上学，四位一体的支点。(11)

在这一幕痛苦的模拟剧场里，我们看到罔两挥动着残忍的斧头，将动物本能、伦理学、美学、形上学的残忍都挥动出来了。然而正是那个「形影不离」的「和谐」含蓄力道，使得剧场上挥动残忍斧头的，永远会是被抛出去的罔两。残忍的斧头询问着动物本能、伦理学、美学与形上学，而含蓄的世界里，形与影形影不离地协商着公平、道德、同情与慈爱。圆圈内的人类满坑满谷的论述、语言，在历史的长流里慢慢累积着。罔两当然也有很多话要说：

荧幕上的小鳄鱼手舞足蹈地自言自语起来，满坑满谷的话从鳄鱼嘴里吐出来。(161)

然而，在逼供的模拟剧场里，自言自语，

像高速放映，最后的声音只剩下长串的唧—唧—唧……(161)

如果说，进入二千年的前夕，当女性主义已经在公共领域里具有某种说话的位置<sup>20</sup>，这时，罔两所问的问题：「若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被发，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？」究竟是问什么？也许我们不应该以先行矮化罔两的方式，假定罔两问了一个愚昧可笑的问题，认为罔两笨到自己是影子的影子却还要问影子为什么随形而无特操。在影子的边缘，世人看不见的地方苟且偷生的罔两，您很可能看到了影对形说话的问题性。众罔两也许不在「此疆彼界、高下不齐、良莠不等，主从对待」的世界里，任其自然的「自然」，对于圆心之外、影外的罔两来说，当您「碰到残忍的实体」那一刻，您的另一部分身体已在无限远处涣散开来。您必须追索，也必须询问。

有时，有些悲哀与痛苦的深度是说不出的，有些爱的深度是再爱不到的，它在身体内发生后，那个地方就空掉了。回头看，所有的皆成化石，头脑给它订深度，设法保存，脑里嗡鸣一段时间后，车化石谷的风景画也空成一片。  
(《鳄鱼手记》，189)

#### 【志谢】

这篇文章得以写成，要特别感谢WAITER，还有王苹、倪家珍、陈俞容、白瑞梅、赵彦宁、何春蕤、卡维波、蔡英俊、陈光兴、郑圣勋。我们书写的动力，来自新又茁壮的小运动圈，也希望这篇论文能够加入九〇年代末台湾各种各样T / 婆言说思考和行动已经开始汇聚的、撼动直圈圈的力量。

---

20. 当然，我们不会说，女性主义已经在各方面获得了完全的成功，然而，如果走的是影子的道路，我们在此要提醒的是罔两的观点。

## 引用书目

- Waiter, 1998[1996], 〈史前书：活化石〉, (自刊诗集), 台北: 自费出版。
- 王莘, 2001, 〈关于《蓝调石墙T》〉, 《蓝调石墙T》, 陈婷译, 台北: 新新闻, 页16。
- 白瑞梅, 1999, 〈婆—女性主义、性工作与能动性的问题〉, 发表于「女「性」主体的另类提问小型学术研讨会」(1999年10月30日), 台北: 月涵堂。
- 陈雪, 《恶女书》, 台北: 皇冠, 1995, 页19-52。
- 台大女同性恋文化研究社, 1995, 《我们是女同性恋》, 台北: 硕人。
- 邱妙津, 1991, 《鬼的狂欢》, 台北: 联合文学。
- , 1994, 《鳄鱼手记》, 台北: 时报文化。
- 纪大伟, 1998[1995], 〈发现鳄鱼: 建构台湾女同性恋论述〉, 《晚安巴比伦: 网路世代的性欲, 异议, 与政治阅读》, 台北: 探索文化, 页137-154。
- 张小虹, 1997, 〈性别的美学/政治: 当代台湾女性主义文学研究〉, 钟慧玲编, 《女性主义与中国文学》, 台北: 里仁, 页117-138。
- 赵彦宁, 2001, 〈不分火箭到月球: 试论台湾女同志论述的内在殖民化现象〉, 《戴着草帽到处旅行》, 台北: 巨流, 页57-84。
- 杰西, 1999, 〈她的屌会思考, 她不是男人〉, 《劲报》。
- 葛霸, 1999年11月8日, 〈生命中一场又一场关于生存的战役: 从《鳄鱼手记》到《蓝调石墙T》〉, 《劲报》。
- 刘亮雅, 1997, 〈爱欲、性别与书写: 邱妙津的女同性恋小说〉, 《中外文学》, 26卷3期, 页8-30。
- 郑圣勋, 2004, 〈忧郁的价值: 江淹作品解读〉, 新竹: 国立清华大学中国文学系硕士论文。
- 萧瑞莆, 1996, 〈另一种视观/看法: 阅读/书写邱妙津的《鳄鱼手记》及德瑞克·贾曼的电影《花园》〉, 《中外文学》, 25卷1期, 页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.* 中译片名为《T的气味》
- Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press.

