

写实的奇幻结构与奇幻的写实效应

重读T、婆叙事

刘人鹏、白瑞梅、丁乃非

过去的女同性恋从来没有以女同性恋的真实来取代幻想，从而获致其后可能写进文学写实主义里的纯粹女同性恋认同；从这个意义上说，过去的女同性恋并不真实。这并不意味着，她们未曾以女同性恋的状态存在过，而是，她们的女同性恋是鲜活、带着风险，并且不得不是未完成式，如同当代女同性恋认同。（Nealon, 2001:174）

一、如何读七〇年代的女同性恋通俗小说？——历史与观点

我们希望……有一个视角来阅读女同性恋通俗小说，可以同时看到伤痛与性爱能动性、写实主义与通俗滥情、女同性恋身体的物质性及其幻想的文本性——而不必坚持上列二元只有一端为真，而且把女同性恋的真实感当作一个社会压迫的问题，而不是压迫的解决。幸运的是，通俗读物本身就让人不得不这么看。（Nealon, 2001: 160）

如果说，台湾九〇年代「同志」的可见度主要是在社会运动与

学院的论述和文化场域里彰显，那么七〇年代的「同性恋」是在文学、租书店、新闻媒体、通俗杂志、医学论述的幽暗再现中出现，其中诸多写实／奇幻模式总是或温柔或暴力的捕捉着这个次文化的特殊面向。就女同性恋的再现而言，玄小佛1976年的《圆之外》只出现于租书店，多产作家郭良蕙则于1978年《时报周刊》连载发表《两种以外的》¹（强调为笔者所加），相对于1977年朱天心的〈浪淘沙〉与《击壤歌》，前面这两本小说不但呈现了两种再现风格，也展示了两种结构不同的社会－历史－美学：前者以通俗言情来写实／幻想出T（婆）叙事，明白宣示其「外」在性；后者则以天真唯美来写纯情的内在含蓄性。而从某一角度看，两者实是一体两面，汇聚在九〇年代的某些T（婆）小说里，映衬出不同的轨迹。

七〇年代的台湾，容许同性恋故事在某些场域发声的众条件终于汇聚。如果顺从叙事的主调阅读，在文学评论、媒体、医生、叙事者之间，我们隐约可以找到某种一致性：一种「含蓄」机制里人道主义的「同情」。正如《圆之外》的楔子引语：

有一种爱：孤独、艰涩、寂寞。很久很久以来，它被抛掷于圆圈的周径之外，那——就是第三种爱，一个永坠于悲剧的爱。(1)

「之外」的注定「永坠于悲剧」，也因此成为叙事的框限。从小说内容偶尔透露的蛛丝马迹来看，七〇年代的台湾，「同性恋」浮现在多种实质与论述空间之中²，《两种以外的》里米楣君的好友殷洁

1. 郭良蕙《两种以外的》原载于《时报周刊》，1987年由时报出版，更名为《第三性》，本文所引用为《第三性》。
2. 这与吴瑞元的历史访谈与文本研究可以相互印证。吴(39-70)提及七〇年代浮现了各种同性恋活动的空间，如公园、戏院、酒吧、艺文场合等，少数人在剪禁的隙

的弟弟、医生殷松的一段话可见端倪：

她（殷洁）关心米楣君，尽量找机会约米楣君到家里来。最重要的是殷松的影响，殷松曾经一再要求她多多同情米楣君，并且对她说：「像米楣君这种人最可怜不过！连上帝给予每个人的最基本条件都不具备。」她望着殷松，不十分明白他的意思，于是他又进一步解释：「每个人一生下来就肯定的是性别，不是男，就是女，可是像米楣君，是这两性以外的第三性，又是男、又是女，又不是男，又不是女。」殷洁当时思索着弟弟的话，发出问题：「那不是阴阳人了吗？」殷松摇头回答：「所谓的阴阳人是生理缺陷，可以用手术纠正。米楣君的生理是女性，没有任何毛病，完全是心理障碍，病源在思想，认为自己是男性，已经很根深蒂固，想纠正都不可能。」殷洁听了也为之担忧：「那怎么办呢？」殷松的结论是：「只好顺其自然了，自苦也好，自乐也好，但愿平安无事，不要闹出乱子。」(122)

殷洁用怜惜的目光注视着米楣君的动作，……米楣君的一切虽然不足为范，但是确实值得同情。(124)

书写的声音，含蓄地必须在「形」主体的位置上阅读罔两，使得罔两必须病态、悲剧、「不足为范」，以便「平安无事」，而「形」主体声音也就在「同情」的位置上，将不公义的结构式压迫转化为

缝中从国外电影品尝吉光片羽，媒体也时有报导，虽然是以刑案形式，并有归之于可忧的「西方」现象者。光泰《逃避婚姻的人》以书籍出版，曾在报端刊登，并有医师们在报刊的评论；1978年创刊的《时报周刊》，就有关于同性恋刑案的专题报导，以及郭良蕙《两种以外的》之连载。

罔两主体个人自苦自乐的问题。有时，故事中的角色「作为影子的影子」式的罔两存在，挣扎于内化与外在含蓄内敛的恐同论述中：

我的脑子闪过好多好多字眼；不—正常，畸—畸态，——不应该——，……好多好多，我真的是一个不合天理的女孩吗？我做错了吗？我不要用变态来加在自己身上，但我确实在很多杂志、很多言谈中看到别人用这两个字来形容，我眩惑了，眩惑于自己与别人中。（《圆之外》，38-39）

社会虽然跟随西欧风气而开放，但是开放的尺度却仍旧有限，尤其那群有地位的女友们，对她的行为绝不会原谅。（《第三性》，118）

罔两主体性的多重复杂建构多半可以从小说中抽丝剥茧地理解。《第三性》中的一段T婆对话恰恰道出了当时同性恋（T婆）故事得以说出的历史条件：

「……现在这种情形普通得很，到处都有。」

「可是到底不正常。」

「谁说的？美国有好几州的法律都准许同性恋结婚了，如果你嫌台北熟人太多，我们可以到香港，或者到美国去生活。天地之大，到处都能容身。」（108-109）

当时除了国际化脚步下「先进」地区的楷模之外，有些人已经感受到「这种情形普通得很，到处都有」的历史事实，然而同性恋在故事里上场的时候，书写的基调还是采用了圣王的含蓄—「形」主体

一位置，必须宣告同性恋是「到底不正常」的。对于同性恋文学的评论亦不出此格局，以夏志清评论白先勇为例：

白先勇的同性恋倾向，我们尽可当它是一种病态看待，但这种病态也正是使他对人生、对男女的性爱有独特深刻看法的一个条件。（夏志清，1989: 22）

评论家预设的阅读位置是同质性的异性恋「形」主体——「我们」，然而在「我们」的位置上阅读罔两主体，不但排除了同性恋阅读主体，同时也稳定了那个不证而自明的「视框」——「男女的性爱」，亦即「圆」与「两种」。然而，夏志清的字里行间却同时透露了一个吊诡：能独特深刻透视「形」主体因而揭露那个视框的，正是「病态」「罔两」的视角。从另一个角度看，七〇年代的台湾已经有不少小说再现中发出这类声音：要是从这个「我们」的角度来看，社会才是「畸形」的。这些声音并不属于叙事的基本焦点（不属于那个叙事的基调），但是却是在小说再现罔两角色们对话时出现：

「有什么办法？社会觉得我们畸形。」「我们觉得社会畸形。」田可容叨着烟，嘴角下撇着，一付不屑和自信。（《第三性》，74）

于是我们发现，如果我们不采用叙事的基调，那么阅读位置就会移位转化，我们就可以读到发动叙事含蓄美学视框的机制，以及框架内外形、影、罔两阶序性的众主体位置，及其能动性。

本文拟先就《圆之外》与《两种以外的》二书作分析，将这两

本台湾七〇年代的女同性恋通俗小说读成具有奇幻结构的「写实主义通俗滥情剧」。不过这观点并不是把写实与幻想看成两者互为替身。或许比较像Christopher Nealon所谓「双重焦距」³，亦即，在对照的位置里，暗示性地强调或比对两种不同的叙事倾向或叙事效应⁴。我们尝试指出的，在这类容易被归类为「写实主义通俗剧」，或者在文学价值上因为包含「奇幻」或「假想」成份而被上述当代批评者贬抑为幻想或不真实的作品中，写实主义滥情剧与奇幻的结构／意符其实是共生的。

七〇年代，白先勇的男同性恋书写首度出现在高级文学圈里，当时的文学批评聚焦于书中再现的同性恋，认为它撼动了「写实」与「幻想」之间的差异和疆界。例如，欧阳子评白先勇1969年写新公园男同性恋的〈满天里亮晶晶的星星〉：

了解「满天里亮晶晶的星星」一篇之主要障碍，却是呈现于外的写实部份。许多读者，很可能根本没领悟到这篇里面也有社会写实的层面，只认为是作者梦呓一般故弄玄虚的「印象派」作品。这样的读者，却也大可不必感觉惭愧，责怪自己不懂得欣赏文学作品，因为这和文学鉴赏能

3. Bannon的双重焦距式阅读将小说读成一种文类的颠倒〔如同性倒错〕，从某个意义来说，这种阅读的优点在于它有多层次的解读。然而，这个多层次却会把那个给予碧宝强壮双手的狂想归于过去。在这些解读中写实主义和狂想被各自放在不同的所在，要不是用写实主义把过去情色化，作为现在式的狂想，就是呈现一个当代的写实主义，奇迹式的超越其早先被狂想遮盖的煽情戏。（Nealon, 2001: 171）
4. 后石墙年代的批评家在煽情戏对痛苦和自我毁灭的过度强调，及其所衍生的出人意外的写实主义之间做出分野，认为这是历史张力及改变的不解之谜。因此通俗小说被读成既是写实主义也是煽情戏，既具有政治上的颠覆性也在文学上令人尴尬，随着读者如何诠释前石墙到后石墙的解放故事，而让〔写实主义或煽情戏〕其中之一成为主导位置。（Nealon, 2001: 146）

力并没有什么关系。

实际上，就连一个最高明的文学鉴赏者，如果对「同性恋」世界的一般景象没有相当程度的认识，也会同样觉得这篇小说有点莫名其妙，不知所云。因为此篇从头至尾，勾绘呈现的，便是今日男同性恋者的世界，而里面角色也全是男同性恋者。小说里，使许多读者觉得玄虚空洞的描写和叙述，如果从这个并非人人皆知的特殊世界之观点来看，却是具体实在，逼真逼肖的社会写实。（欧阳子，1976: 213-214）

夏志清评白先勇〈青春〉、〈月梦〉则说：

白先勇早期小说的第二类，幻想（fantasy）的成分较重，最显着的例子是「青春」，叙述一个老画家在白日当空的海边上，企图在绘画一个裸体少男的过程，抓回自己已失去的青春。……幻想成分很重的另一篇是〈月梦〉，此外，……也多少是幻想的产物：它们的人物有其社会的真实性，但他们的举止，脾气都有些憋扭乖张，不像《台北人》的人物，几笔素描即能活现纸上的真人。……

〈月梦〉的老医生回忆中重游涌翠湖，他和他的伴侣一起游泳。涌翠湖这个名字这样美丽，多读了时下流行的小说，我们一定可以想像在湖畔散步的是一对俊男美女。但老医生回忆中的伴侣却是：

一个十五、六岁的少年，……（夏志清，1989: 11-13）

同一篇文章里，当夏志清评论白先勇的〈玉卿嫂〉时，却特别引出小说中容哥儿目睹玉卿嫂与庆生做爱的一段，夏说：「是一幅老鹰

搏击兔子的图画」(20)，「在她的故事里，作者用他独特的看法，还给我们极真实的而且和中国旧社会客观情形完全符合的世界。」(21)（强调为笔者所加）

小说世界是写实抑或幻想，端在于阅读、评论者的「视框」⁵。在上引七〇年代的评论中，评论者假定的阅读位置永远都是异性恋常规的「形」主体—「我们」；然而今日，在后九〇年代的台湾已经累积了相当不同于七〇年代的论述资源，或许我们可以开始用「罔两」作为一种方法来重读过去的女同性恋叙事。事实上，九〇年代洪凌作品中T婆角色化与T婆原型的哥德模式，已经改写了写实/奇幻的共生，创造性地生产了新的「写实—通俗剧—奇幻」文本效应。

七〇年代女同性恋通俗小说中内含的奇幻结构启动了「写实通俗滥情剧」的剧情效应，也启动了「奇幻」的乌托邦社群想像，我们在《圆之外》、《两种以外的》里发现了几个意味深长的奇幻（幻想）结构：包括「吸血鬼」隐喻与次文本、T（汤包Tom Boy）的性别认同、与婆在性方面的能动性。被逐出于「圆」与「两种」以外的部落里有着「同性恋」（性倒错）⁶的T，以及在性方面浪漫遊的婆，而T婆都是「假性别」。这种种之所以可以读成「奇幻」（幻想），主要在两个层次上。

其一是文学层次：叙事在情节上以T—婆主体为主角，可能对某些「形」主体来说，会被读成幻想或不真实（如上述欧阳子、夏志清的文学评论所显示）；这种阅读启动了语言霸权系统以及异性

5. 吴瑞元的访谈研究也曾指出，〈满天里亮晶晶的星星〉写新公园实况的片段「对于一般读者而言，是篇模拟情境的虚构游民故事，但是对于孤单的共鸣者而言，却可一眼看出文中男男间情欲搜猎的投射。」（吴瑞元，1998: 43）
6. 《两种以外的》书中有一段借医生殷松之口描述「汤包」（Tom boy）主角米楣君：「所谓的阴阳人是生理缺陷，可以用手术纠正。米楣君的生理是女性，没有任何毛病，完全是心理障碍，病源在思想，认为自己是男性，已经很根深蒂固，想纠正都不可能。」（《第三性》，122）

恋体制，将历史过程中尚不允许其存在或者尚未有可资辨识的视框以致于只能被当成是变态、越轨、或者「悲剧」性的存在，都全部「奇幻化」了——以其奇幻想像而不真实。在这种阅读里，所有鬼魅奇妖的罔两性T—婆角色与情感被编织在一起，也只是用来强化一种已经可疑文类（写实通俗剧言情小说）的整体性「不真实感」。

第二个层次则在于：阅读这些编织于写实通俗剧里的奇幻结构，提供了另类罔两阅读（与想像的读者社群）在历史中现身的可能性⁷。这种阅读对上述叙事之政治投资（情感关注）与第一层次的阅读大相逕庭。因为在台湾九〇年代前的历史中，罔两现身通常是负面性的（略见于煽情的媒体报导、医学论述，以及渐渐浮出地表的文学再现）；而九〇年代中叶以后正进行中的对抗性论述，对于台湾「前九〇年代」（前—台湾同志运动与性权论述）性少数的事迹与生活尝试进行批判性的历史研究；这两种读法以不同的方式将七〇年代通俗文类的罔两主体刻板化（前者以污名的方式；后者以寻找历史的方式）。我们试图读出这些编织于写实通俗剧里的奇幻结构，将在上述两种读法之间开启罔两空间与阅读，这也是本文第一部分旨趣所在。

我们这种阅读与直人的「形」主体阅读位置相比，看待「写实通俗奇幻」的立场比较认真（认真对待正典视框以外的文类），同时也比较不认真（不认真对待正典视框重视的价值），这也是我们认为这些通俗小说奇幻结构的「写实效应」之所在。简而言之，七〇年代T—婆的存活在日常生活里有着许多性／爱与工作之挣扎，

7. 这种大量流通的次文化特殊性，在通俗小说和男体杂志以及大众读者之间建立起一个幽微的关系。至少从某个角度来说，这个幽微的关系是以暗柜的形式出现：……女人撰写的女同志情节通俗小说，在男人所撰写的女同志通俗小说中是一个次文类，后者则是大量流通的色情小说（次文类）的一部份。（Nealon, 2001: 142）

这些通俗小说的「写实效应」则把这些挣扎予以「准政治化」，运用历史的写实力道，把女同性恋的情感、欲望、关系当作主题，具体的呈现包括家庭、学校、婚姻（离婚）与工作（电影事业、小公务员、上了年纪的社交花、酒店大班、贸易商等等）⁸。含蓄的衣柜机制特别在亲密关系脉络中运作着（家庭、工作、T-婆关系、婚姻，以及与朋友在「公开场合」），同时透过主要角色之间在亲密关系上因着衣柜状态所受到的经常性伤痛（=暴力效应），批判性地揭露/发衣柜机制。在这个意义上，这些小说可谓预见日常生活性/别方面的政治性，而这个政治性面向到九〇年代早期，就透过社群集结、运动奋战与学院论述逐渐使其浮现。

同时，这种历史性的写实力道在世俗物质性日常生活脉络（家庭、学校、工作）里问题化、复杂化，事实上也「奇幻」化了性别化的情绪与性爱能动性（T婆欲望、爱情、嫉妒、恨等），这些情绪与能动性的主体政治认同在台湾「前九〇年代」的「女同性恋生活与情感」中尚未成形。这也就是写实主义通俗滥情剧之奇幻结构所具有的未来导向的力场与写实效应。

我们认为，需要重读七〇年代的T婆通俗小说，当作一种指向跨文类与跨性别的阅读。通俗罗曼史叙事中的T婆主角太容易被轻忽为负面性的刻板印象呈现，或者被否认/遗忘为一个已经被更自由进步的当今所超克的时空与情绪。正如Chris Nealon所说，从过去个别的性别倒错个体，到自我肯定的存在于历史—社群（酒吧、圈

8. 现在我们可以把这些空间读成一种原型政治写实主义，因为七〇年代的抗争，就是在这些空间而不是另外那些司法案件里发生。这个阅读使得我们可以了解这些空间里的抗争，是先于后来的政治运动。如同Nealon所说：「女同志在『法院』或『〔社运〕战场』上演的煽情戏在五〇和六〇年代不可能像今日一样写实，因为那些脉络〔场域〕还没有被女同志『日常抗争』所予以政治化。」（Nealon, 2001:156）

子与运动)的同志主体这种发展性叙事,是在美国评论者对五〇与六〇年代的叙事的双重焦距(廉价书与「廉价书」⁹,通俗剧与写实并置)阅读中繁殖出来的。对九〇年代的美国读者与评论者来说,其效应是断裂,而非连续。这种断裂区隔了过去的不堪,以相对于当下的光明磊落。而重读七〇年代台湾T-婆通俗小说中的写实通俗奇幻剧,透过阅读编织于这类小说叙事中的奇幻结构及其写实效应,我们试图指出的是:断裂中的连续性以及连续中的断裂性。

我们尝试在这些叙事中读到内蕴不同形式的批判能动性,这种批判能动性目前因着进步论述与正面性的再现,反而看不见了;然而我们认为,这种批判能动性不论在当时或现今,都具有历史价值。正如Elanor Jaluague曾认为,八〇年代菲律宾的通俗剧(有着劳工阶级与性工作角色),显示通俗剧有能力成为一种形式,特别是借着移民到美国的叙事,标志出在阶级化、性化的污名与新殖民地意识型态(应许美好未来)之间存在着极端的对比。《第三性》里曾有如下T婆对话:

(米楣君)「……现在这种情形普通得很,到处都有。」

(白楚)「可是到底不正常。」

(米楣君)「谁说的?美国有好几州的法律都准许同性恋结婚了,如果你嫌台北熟人太多,我们可以到香港,或者到美国去生活。天地之大,到处都能容身。」

(白楚)「说的简单!拿什么去?」

(米楣君)「只要下决心,就有办法。钱你用不着愁,你既然是我的婆子,我有责任养你。」(108-109)

9. 这里「廉价书」的引号是将廉价书作为一种类别予以问题化与复杂化。参见本文注3。

小说里，相对于白楚，米楣君在社群资源方面毋宁较乐观。她对美国与香港的同志生活想像很符合美国文化帝国主义新殖民论述，完全异想天开，米楣君说：「美国好几州的法律都允许同性结婚了」。当女友白楚问她拿什么去，他说：「只要下决心就有办法」。然而在这一段里，我们要指出在两个层次上操作一种批判的能动性。首先是找到一个乌托邦理想，使人得以重新想像比较平等的生活条件，这是基本但较为暧昧的一层。七〇年代在台湾唾手可得的论述是，以为美国的生活方式比较民主，可以带来社会平等的条件，这种论述可以有效地生产这类乌托邦想像；其暧昧处在于，由于米楣君迫切需要看见（想像）同志平权的未来，因而也就不能去看实际生活与应许之地的捍格与落差。正当米楣君试图「感觉参与历史」（Nealon, 2001）时，美国文化帝国主义历史生产出来的幻想却吊诡地产生了一个重要的历史盲点。然而，乌托邦应许的虚假意识却又是米楣君的心理资源之一，可以使她有意识地拒绝自杀的诱惑以及对自己情绪危机的病态解决。

第二个层次是，这段对话里批判的能动性不在于角色的命运本身，而在于它如何直接认同并被标志为天真（Jaluague, 5:2[1998]:30），因此是透过通俗剧形式本身挑战进步主义论述（对未来提供正面应许的新殖民叙事）。通俗剧里描述着种种即便借由移民或前往更现代化的在地社会也无法解决的艰困、苦难以及身心暴力，这显示了应许之地的叙事结构所看不见的现实差距，也正因为看不见现实差距，叙事结构本身于是无限延异。通俗剧的形式将这个差距突显出来，进而挑战了对未来的应许。换句话说，如果通俗剧在叙事时间里面临危机的事件持续增加、强化（此通俗剧之所以为通俗剧），这个叙事也就与新殖民的进步论述与对未来的应许相互矛盾，应许与主体轨迹之间的差距，就凸显出来了。

二、弄「假」成「真」：T—婆主动〔性别化〕的性爱¹⁰

破费两千元买一套衣服，对白楚算是大手笔。通常她都买些外销廉价品，或是托女友从国外带，那要便宜得多。而这套衣服非买不可，原因就是为穿给米楣君看的。

米楣君是她的「女为悦己者容」的对象吗？白楚如果仔细想，便会觉得不值得；但是很多事在做的当时并没有冷静的分析，否则她根本不会接受一个半女不男的情意。

严格说来，白楚不会接受任何人的情意，即使一切都够水准的男人。

自从刑可仁的行为碾碎了她的心，她一直将自己沈陷在不再有生机的严冬里将近十年了。虽然活着，表面安宁而紧凑地活着，却活得毫无意义。

米楣君却像一阵春风，吹去满园的积雪，枯枝似乎在萌芽，她的体内感到消失已久的燥热。

她挑起手指，整理一下蓬蓬的头发，然后眯起眼睛望着镜内的熟悉形象，默默自问：你是不是最漂亮，最迷人？然后做了个娇笑，向镜子摆摆手，转身而去。（《第三性》，99）

「不是说好的去看电影吗？你喜欢看恐怖片，《吸血鬼》，先去买票，还可以吃点东西，再晚就赶不及看七点半那场了。」

10. 在美国女同志通俗小说中存在着一个主动而目标明确的性，这个事实一方面使得通俗小说这个文类内爆，也使得它的内容从明显的决定论，转向混杂了决定论、选择和性政治。（Suzanna Danuta Walters, (1989), "As Her Hand Crept Slowly Up Her Thigh: Ann Bannon and the Politics of Pulp," quoted in Nealon, 2001: 159）

「性别化」三字非常重要，因为这个面向对这两本台湾小说中的T婆情欲表现模式而言，非常关键。

「跟你到西门町，好多眼睛盯着，真难为情！」白楚虽然在抱怨，却开始准备外出了。

房门半掩，可以听见里面唏唏嘘嗦在换衣服。米楣君很想闯进去，趁机一亲芳泽，只是内心的冲动被白楚的一番话压下去，突然泄了气。像是创口被触痛似的，每一个和米楣君交往过的女性都有同样的感觉，总是躲躲藏藏的，难道自己真的见不得人吗？（《第三性》，133）

「一个月五万。」

白楚的声音固然很轻，却像尖针一样扎在米楣君心上。米楣君的脸色又青又白，虽然白楚翘着嘴唇在作一贯的娇态，而在米楣君的眼里她比女巫还恐怖，吸血的女巫。（《第三性》，228）

《第三性》里的白楚，是个已婚的社交花，假单身，徐娘半老，风韵犹存，殷勤穿梭于社交名流间，想伺机找个比自己那食之无味的丈夫更专情的人。上述第一段引文里提到她自从上一段不愉快的婚外情之后，她已有近十年的时间幽闭自己。米楣君是故事的穷公务员T主角，小说里称「汤包」（Tom boy）。米楣君如一阵春风复苏了她，令她体内重新感受消失已久的燥热。小说描述她们的约会，一方面强调白楚的躲躲藏藏难为情，不想被人看见；另一方面却是白楚精心打扮出自己的最女性化，乐意出门。小说接近尾声，白楚跟米楣君要一个月至少五万的生活费，心想就此吓退米。这是她们关系开始的开始，米楣君终于发现，白楚比女巫还恐怖，像个吸血鬼女巫。

小说里，米楣君与他的汤包兄弟们大部分是在各式各样的白领

工作中挣钱。他们的婆子，除了白楚是全职「妻子」，大部分来自娱乐工业（酒店小妹，电视演员等）。这些特殊阶级与职业的女人背着性别污名（戏子与性工作者），与逾越性别的T们其实有着类似的烙印。然而白楚与更中（上）阶级的京剧业余票友交往。白楚在小说中之所以特别具吸血鬼性，可能可以读成是一种对特定婆子位置的批评，亦即往上向菁英认同，过着双重生活的已婚婆子，她们没有性别方面的污名，反而使她们成为「吸血鬼」——她吸着挣扎于污名生活的人的血。这是叙事的观点之一，也是米楣君信任的好友殷洁的观点。

第三人称的全知叙事明显倾向米楣君。一个三十六岁的汤包，爱上了大他十岁的白楚，并在白楚有意无意的挑逗下跟白楚献殷勤。米楣君幻想着白楚离婚之后，跟她建立一个家。也许移民到香港或美国，过自由自在的日子，把他那瘫痪需要照料排泄的老妈托给经济能力比较强的汤包朋友向肥他们。叙事的声音似乎最接近米楣君的一位已婚好友「殷姐」殷洁（年纪稍长，是京剧青衣票友）。米楣君信任她，并且不时对她恭敬地表达尊重的调情爱慕。殷洁代表米楣君不恐同的女友。殷洁的弟弟殷松过去常义务为患老母亲看病，相当「同情」米楣君。殷松代表了最善意的医生版本：同性恋是心理障碍，是性别认同错误的可怜人（请参本书109页引《第三性》，122）。米楣君是在殷洁家的除夕晚宴里认识白楚的，不多久白楚就打电话到米办公室，开始约会。

白楚喜欢鬼故事，喜欢吸血鬼电影，当她与米楣君的关系日渐进展，她也就花更多心思打扮自己，让自己看起来更年轻。她极害怕老去，极害怕被人看到与米楣君公开在一起，然而小说里少有的几次与米楣君亲热欢爱过后的场景里，她却是容光焕发，神采奕奕。小说进行到大约三分之一过后，其中一次这样的场景里，米楣

君幻想跟白楚一起移民到香港或美国：

「不管你怎么说，只要你承认我是男人就够了！」米楣君长吁了一声，舒坦的摊开四肢：「我总觉得老天亏待我，现在我才觉得快活！心里一点鸟气都没有了。」

「你只替你自己想，替我想过没有？你把我害成这样，我怎么见人？」「咦？奇怪！你又没有少眼睛、少鼻子，怎么不能见人？」

「总觉得不对劲，作了亏心事。」

「笑话！那是你心里有鬼，才会大惊小怪。现在这种情形普通的很，到处都有。」

「可是到底不正常。」

「谁说的？美国有好几州的法律都准许同性恋结婚了，如果你嫌台北熟人太多，我们可以到香港，或者到美国生活。天地之大，到处都能容身。」

「说的简单！拿什么去？」

「只要下决心，就有办法。钱你用不着愁，你既然是我的婆子，我有责任养你。」

「可是你的老妈呢？」

「托朋友管，都很热心，向肥他们。」

「这些问题，你好像都想过一样。」

「当然，我想的可多了，连我们生活在一起的细节我都想过，还想到有一天我们老了，黄昏的时候，两个人拉着手，慢慢散步，你说该有多美？」

「哼，才不美呢！」

「为甚么？你怕提老是不是？人都要老的呀！」

「我知道。可是我比你大，我会老在你前面。」(108-109)

米楣君的心满意足与信心，他的T性别主体性在早晨性爱之后，与白楚经常性的负面性「矫揉做作」婆比起来，鲜明凸出。白楚作爱之后的满足感以一句负面性的说话「你把我害成这样，让我怎么见人？」充分表达出来，而米楣君遭受的批评「你只替你自己想，替我想过没有？你把我害成这样」，一方面可以读成婆的自恨（我无法忍受自己竟然那么享受性，都是你害的），但其实也是白楚在小说里从头到尾表现的特别巫婆式的女王婆模式，那或许是白楚经常会惹起的社会眼光。米楣君点出了白楚的「那是你心里有鬼，才会大惊小怪。现在这种情形普通的很，到处都有。」然后米楣君继续幻想移民到某个大城市（香港、美国），俩人可以白头偕老。「老」立即唤起了白楚的不安全感：她确定米楣君的爱与欲望，然而她怀疑的是T的殷勤爱意是否经得起婆身体的日渐老去。此处白楚心里的鬼不是她吸血鬼般的性欲，而是那些打造直人与道貌岸然社会的眼光之鬼。T婆性爱后的早晨，良辰美景的瞬间，社会变得像鬼，为幻想制造了空间，实现一个同性恋存在与社群的影子——「到处都有」，而且可以移民，去加入这个行列，白头偕老¹¹。然而米楣君的「有一天我们老了」，立刻触动了白楚罔两性别的性爱不安全感，那是隐约感受到的年华老去与想要的女性化之间的无可共量。于是对白楚来说，米楣君的梦再也不是一幅美丽的远景，因为我会老在你（米楣君）前面。

在小说的大部分里，米楣君是汤包族的一员，被第三人称的声

11. 小说在此隐隐指出米楣君与她同志社群朋友之间共享的知识。这是浮现中的同志都会社群。他们对美国六〇及七〇年代同运的知识，以及小说本身与美国女同小说再现及论述之间拐弯抹角的关系。

音如医学权威（殷松）、媒体（煽情新闻）论说着，被当成是「见不得人」的一员，他们是个「笑话」，是「同性恋」，于是，他们没有让人尊敬的正常的脸可以见人。吸血鬼想像触动了米楣君与白楚，并且把他们封藏在一个可以分享的感官（阴影、衣柜里的）性爱欲望世界里，由米楣君诙谐而恳求性地说出来，并得到吸血鬼一女巫白楚的共鸣。¹²米楣君如同她的一面镜子，同时也是她的黑猫。米楣君服务着她的欲望：要被爱慕，要当皇后。白楚是米楣君这个阶段的妻子¹³（《圆之外》与《两种以外的》里的T，都有同时或不同时间的不止一个妻子）。婆像是一种潜在的位置，以不同的方式捕捉，最强烈的形像大约就是白楚的吸血鬼化，以一种负面性强调性爱能动性表演性质矫揉造作的女性化。

婆表演性质矫揉造作的女性化与吸血鬼般的性爱，在《圆之外》里也有类似的勾勒（更加重阶级与性污名的重量）。这本小说以第一人称叙述，主角是英姿焕发的青年汤包于颖，一个富裕家庭里骄纵的小女儿。您从小就知道自己不是「女孩子」，并且比男孩优秀，而且不论女孩男孩都会被您吸引。于颖的母亲在您高中时过世，丧母的哀恸中，您与您第一个女朋友——公主一般但家境欠佳的唐美嘉在一起。后来唐美嘉承认，她当时之所以接受于颖是基于同情。于颖溺爱着唐美嘉，把唐美嘉描绘成一个长着可爱雀斑的天真姑娘好学生，她的美是灵气的美，而不是肉体的。

12. 「别一口一个男人，你好像已经是百分之二百的男人了。」

「怎么又杀我的锐气？你自己也曾经说过，第一次见我时，你不是觉得我比男人还男人吗？」

那倒不假，除夕晚宴上初识米楣君时的印象确实如此，而且她还对自己说想办法逗逗这个假男人呢！不料竟弄假成真。（《第三性》，110）

13. 尽管米楣君的感情部份从没有空白过，白楚、冯斯玉、小珊，以前还有何雅兰、丁丁，还有一些已成事实和可能成为事实的女生，但是热热冷冷，最后仍然归于一无所获。仍然是孤魂野鬼一个。（《第三性》，15）

小说前半部童话故事般的氛围与语言，与后半部迥异。变调开始于于颖要搬出自己的家（因为她的父亲只「尊重」她，却从没有真正「接纳」她——从小说可以清楚得知，但自尊好强的于颖却不会接受）。于颖搬出去住，开始了无家无室刚强自立的旅程，也意味着叙事从青涩童话般的爱情故事走向成人欲望的写实言情幻想剧。于颖高中时曾试着跟最要好的朋友曹月陵的哥哥曹蔚彬约会，以试验自己是否真的无法变成异性恋，唐美嘉对此毫不知情。小说后半部，于颖两次发现唐美嘉与别人约会亲吻，第一次是跟一个大学男生，第二次则是孔晓江，一位歌星汤包，曾是于颖好友，在于颖最需要的时候邀于颖与美嘉到家里同住。就在此刻，小说的吸血鬼隐喻出现，并且借着带菌者（孔晓江、程秀君）感染蔓延，他们的特色是慑人心魄地结合了老练、性欲与逾越的诱惑。

握着拳，冲进酒店，台上孔晓江正在唱，一眼，我就看到美嘉坐在靠台最近的位子。灯光朦朦的，唯独台上那盏淡紫的灯比较亮，照在孔晓江的脸上，像一具吸血的魔鬼矗立在那。(169)

长发，竟是长发，与美嘉相同的长发，只是那长发没有灵性，未有美嘉散发出来的那份灵性，懒懒的、疲倦的垂至胸前。亮片的紧身长裙里裹着浑圆的身躯，这与美嘉有强烈差距了，美嘉好纤细，好瘦小，台上这个女人，纯粹的封面女型。浓度的脸部化妆，我一点也臆测不出这个女人的年龄，一点也窥视不出她的真正面孔，这个假女人，这个封面女郎型的假女人，除了歌，除了低沈沈的，沙哑的，带股疲倦的嗓音，其他，没有一丝丝可爱的地方。

[...]

浑圆的封面女郎身躯，长发懒散、疲倦的散落在胸前，我斜着头注意了她的面孔，注意了藏在浓妆化妆品后面的面孔。假睫毛将她的眼睛衬得好大，也好媚，薄薄的唇膏染着深鲜红的唇膏，弧度明显的微启的喝着酒，烟圈从鲜红的唇弧喷吐出来，好媚，像她的眼睛。(178-179)

阳光仍然一丝丝射在她脸上，没有化妆，长发又束在脑后，整张脸尤其呈现出岁月最坦白的痕迹；皱纹、斑点和长期受化妆品吞噬的苍白及隐隐透出的蜡黄。阳光照在她脸上，她的眼睛半眯靠着窗，苍白及隐透的蜡黄使得她的脸色给人严重的贫血感。(215)

吸血鬼隐喻的使用，主要在小说描述两个角色时：孔晓江与程秀君（君君）。于颖在第一次心碎时遇到孔晓江，当时美嘉离开他，去尝试异性恋情，而他面临退学，大部分时间花在酒店里喝酒。在这里他遇到了孔晓江，一个歌手，原以为他是男歌星，但他的声音露了底¹⁴，让于颖立刻觉得是「碰到了我自己世界里的类型」。当美嘉又回到于颖身边，俩人就一同住进孔晓江的公寓。此时于颖的父亲破产，于颖与美嘉从此必须担心金钱问题（在此之前，于颖「当然」是用父亲的钱养美嘉）。正是这个经济危机把美嘉从灵气的公主变成了泼妇，美嘉扯着嗓门吼出了她的理解与害怕，她知道，以他们两个大学女生住在一起，边缘位置带给她心灵深处的经济不安

14. 一件颇震惊我的事实出现了：台上的歌星竟不是男的，是个女的。女的？天——我心中大叫了一声天，女的？但那装扮：短短的赫本发、衬衫、长裤、举止豪迈潇洒，那样的装扮，难道我碰到了我自己世界里的类型吗？可能吗？（《圆之外》，126）

全感¹⁵。美嘉开始暗地里去找孔晓江，当然，被于颖发现了。上所引第一段引文就是于颖在嫉愤中冲进酒店，看见孔晓江在台上，打了他下巴一拳。此刻的孔晓江是个名副其实的吸血王子，具现的是T魔鬼般的性爱本事与魅力。

不久于颖在另外一个类似的酒店遇到了程秀君。于颖再度哀悼着美嘉的离去（她现在与孔晓江在一起）。程秀君被描述成与纤细灵气的美嘉正相对照，程成熟饱满，年纪约莫将近三十，依于颖的叙述，她像个「假女人」。从以上三段引文，显然「假」在此指着化妆，一种化了妆的「性别」，以相对于美嘉的年轻「自然」美。这种「假」性是君君认同的重要部分，毕竟，她就像这两部小说中大多数的「婆子」，是在娱乐界，有着自己的阶级烙印（戏子、歌星等）；简言之，一种被贬抑的女性化。她长发（又是另一种主流女性化的标志，与美嘉相同），但她的长发是「懒懒的、疲倦的」（178-179），而这种「懒散性」强调的是情绪的成熟与性爱的颓废。¹⁶

我们认为这里需要重读七〇年代台湾T婆小说里的「婆子」「假女人」。君君这「假女人」的批判力道正来自文本中从她的职业与年龄而来的负面性差异（婆—女性化），与随之而来的抚慰、性爱、情绪经验与知识¹⁷。君君在后来就是因为这种精明的「假女人」与其诡诈而被叙事贬抑，于颖则被叙事的含蓄规训逻辑强迫走

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，好响好响。（《圓之外》，162）

16. 在T婆叙事与T婆圈里，发型与服装是极重要的性别打造要素。这部小说中，T的发型都是赫本型短发，婆则是各式长发，T都是长裤衬衫，婆则依年龄职业个性等各有风格。

17. 于颖遇见程秀君时，她还在婚姻中，因为还有个女儿而未离婚，但不久就离婚了。「知道吗？妳带给我快乐和勇气。我很久很久没有快乐过了，紧随着快乐后面的是勇气。」（《圓之外》，240）

向报复性的自杀，一个不得不读成是批判整个叙事与社会机制的结局，但我们现在可以读成：邱妙津在《鳄鱼手记》里幻想式的重写了这个结局。

《圆之外》与《两种以外的》二部小说都借着吸血鬼比喻把T婆关系叙事化了，而谈到有着强烈污名的年纪（经验）与性爱知识的T婆角色时有着不平衡的发展：精明老练有经验的婆（白楚、君君）或T（孔晓江）相对于比较年轻的被看似占便宜或启蒙的T（米楣君、于颖）或婆（唐美嘉）。有趣的是，不论米楣君或唐美嘉都不是清纯无辜到底，而是暧昧地随着叙事的过程渐渐转化为同样有着吸血鬼情绪与性爱。米楣君最后还是放不下白楚，缺乏性爱与情感的滋润而显得苍白憔悴。而当唐美嘉冷冷地告诉于颖她如何无法忍受与别人有任何亲密关系时，变成了跟君君一样的幽灵¹⁸。重要的是，吸血鬼比喻在叙事的延伸中发展着，作用却是对抗叙事的污名化，使得性别化的（T婆）表达出强烈、压抑不了的性爱与情绪能动性。君君的「假女人」与米楣君的「半女不男」性别，在惩处与压迫的情节里，也具现了主动明显的性爱欲望。

18. 美嘉、于颖与君君拖拖拉拉的三人行关系在小说近尾声时，美嘉的长发也变了，她在性方面的嫉妒与暴怒也变得像鬼。接下来的一幕，她要求于颖安排三人谈判，再次摊牌。

美嘉直立着，两只手摸着她的脸，红肿的眼睛发出愤怒的光，直直的瞪着我，就像希望我能在地瞪视中死去。那愤怒的眼光像一把磨得锐利的刀，任何人在愤怒视线中都感觉刀的逼迫，好尖厉，好尖厉。…锐利的刀消失了，美嘉转过身，朝门口走，那长长的头发盖去她大半的身子，我觉得美嘉像一个幽灵，幻想中的幽灵不就是披着长长的头发，虚飘飘的游离在人的恐惧中。我猛的回嚼了生存勇气这句话，一个强烈的意识使我伸出手，一把用力捉住快走出口口的美嘉，像一个幽灵般，美嘉僵直得停了，头也没回，只有那束披散的长发背对着我。（《圆之外》，263-264）

三、要的是「活生生的」，而不是「真正的」

萝拉嘲笑碧宝的工作是名升降机操作员，这是碧宝为了可以穿裤子而找的工作。萝拉说：「你真可笑，就像一个小女生想要变成一个小男生，或大男生。你还不不懂，你根本不是那块料，全世界的升降机都无法把你变成男的。你就算穿裤子穿到脸都绿了，也改变不了裤子里面的事实。」

(*I Am a Woman*, 175)

「内化的恐同」还不足以形容这段话的恶毒。这段话的暴力在于把碧宝立体又得以活生生的T性——他的工作〔电梯〕，他的衣着〔裤装〕——具象又去脉络化了。萝拉如此强调一种极度窄化的性倒错故事，并且把升降机从碧宝的性向中抽掉，这把两人都硬降回了欲望的残暴底层，这里，欲望总是欲望那「真实的」，而不是活生生的；每一项要求都是要求全盘的肯定与接纳，否则就全然毁灭——在此，恨与自恨没有差别。(Nealon, 2001: 166)

尽管书写与阅读的主流含蓄规训形式（例如本文一开头提到的七〇年代书写与阅读同性恋的视框）同时运作着，通俗滥情幻想写实主义容许背逆的意象、叙事和欲望，亦即，欲望与想像的是某种活生生的东西，而不是「真正的」（写实的）什么。事实上，我们认为，正是在叙写、因而也就保存想像「活生生」的可能性，是在日常精疲力竭挣扎于「真正」含蓄形构的缝隙之间，想像「活生生」的可能性，这使得这些早期T婆叙事其实是非含蓄、对抗含蓄而通俗滥情。

如果说，奇幻有助于两部小说想像T婆性爱与情感情绪能

性，尽管是一种怪物式的能动性，女巫般的操控性，或者不清纯的性魅力等，通俗滥情心理剧是T婆「社群」影子式的集结形式之一——把嫉愤与羞辱摊开来（《圆之外》就是如此），使得羞辱论述的暴力与情感力道搬上舞台，揭露为一种源自欲望「真实」而产生的毁坏性欲望（《圆之外》），又透过庆生会与相约吃饭（《第三性》）以肯定T婆网络是个活生生的社群。¹⁹

《圆之外》这些菁英T婆配对里，彼此关系的身体性主要透

19. 在《圆之外》里，T婆社群的组合方式是以一连串摊牌的形式出现，一边是美嘉和他的两个朋友章可琳和潘情，另外一边是君君，于颖则夹在中间被人说是骑墙派。在第一次摊牌里，美嘉和君君彼此羞辱对方的年龄（刚离婚有小孩）、阶级（没受太多教育，在夜总会唱歌），以及同性恋身分（同性恋的不可说，相对于离婚作为一个较少污名的性/别位置）。透过这个牵涉了阶级、年龄、情欲的对话，小说的叙事成功地引入一些位置不同的婆子所承受的极大痛苦和侮辱，也揭露在彼此再现对方时所镶嵌的不同物质和社会条件。

我的话断了，被君君突然僵怔的表情弄断了顺着君君僵怔的表情我回过头，一个简直不可能的事实摆在我身后：美嘉、潘情、章可琳，三个人成列的站直在那。美嘉的脸白的透青，嘴巴仅仅抿着，眼睛像要咬掉君君一样瞪着呆板在那的君君。…潘情和章可琳，就跟和美嘉有甚么血誓的同盟，一副随时等美嘉一声命令，就击打过来的嘴脸。(276)

（美嘉）「但现在妳未经同意闯入我们，我们原本快乐的生活方式有了改变。我不是有意指责妳，可是必须要妳听着，妳这样闯入我们的生活，只是暂时迷惑了于颖。真正的感情是要经过长时间累积下来的，我和于颖的感情，这么多年来的培养，妳有能力破坏吗？纵使妳有，妳能这样做吗？现在不说妳没有能力，就算妳有这个能力，有这个能力，妳也要想想，妳是一个年岁不小的女人，妳结过婚，生过孩子，又离过婚，妳的职业，妳的教育水准等等，妳适合于颖吗？说句不好听的话。妳配吗？妳配跟于颖在一起吗？妳想过这些吗？程小姐，妳想过吗？」(266-7)

（君君）「美嘉和于颖，潘情、妳和妳这位朋友，还有我。如果以社会的习惯，社会的传统来讲，我们五个人的生活方式，这种人生态度，谁的名誉会比离婚这件事好多少？嗯？我有勇气对别人承认我离了婚，但妳没勇气对别人承认，妳没离过婚。因为，妳一辈子不可能和男人结婚。原因，妳是同性恋者。妳还有甚么疑问？妳还有甚么需要知道的？如果没有的话？我要到后台去了，马上是我的节目。最后，我要说一句话，如果有人问我于颖的感情，我会像我离过婚一样的承认。」(257)

过语言辱骂与身体暴力表达²⁰，我们暂称此为一种菁英式的含蓄性爱。在《圆之外》里，君君的「假女人」吸血鬼比喻，特别以她「懒懒的」长发、她妆化得太浓的脸，以及职业性的亮片服饰透露出来（这些特别在小说里被注意到「怪怪的」）。因此，「假女人」被建构为一种对身体含蓄感觉的一种冒犯，假女人是低级、粗俗、暴露，而且通晓性爱。这也就是通俗滥情剧—幻想（吸血鬼、嫉愤与拳斗）的语言之所以使得情绪具有身体性。在这个意义上，通俗滥情剧的暴力「翻译」了一种色情性爱的禁忌与污名。我们这种阅读，意不在试图否认这些T婆关系里的暴力再现，而是认为暴力不应化约为个人性的心理病态。写实通俗滥情剧形式里，「正常」的强迫性需要被再检视：写实形式强迫性的「正常」，是如何叙事化了「总是要什么真正的东西，而不是活生生的东西」的欲望。

20. 最后一次摊牌时，美嘉和他的两个朋友跟监于颖赴君君为于颖办的庆生会上（就在美嘉刚为于颖庆生之后），于是一阵互殴，君君先逃跑，于颖被狠揍以后也逃了。小说对这个场景的描述非常详尽。这一幕的身体感觉与激情强度，浓缩了小说中描绘过以及无法描绘的情欲场景。跟《第三性》是呈现小公务员米楣君的悲喜剧对照来看，《圆之外》描述的则是菁英T—婆配对（于颖和美嘉都是一心向上的大学生），他们的社会—家庭—性别—情欲位置以及随之而有的企图心，造成极大的含蓄暴力和痛苦。《圆之外》在效应上揭露的是，位置越菁英，就越恐同。其性欲（抚摸长发和手）大量被置换并转向煽情的、狂想的暴力（肢体冲突和羞辱）。《圆之外》的暴力言语和殴打都在强调坚持一个非常狭隘、一生唯一（因此是非同性恋或比较不那么同性恋）的真爱故事，在这个真爱故事里，正如Nealon所谓，「欲望总是欲望那『真实的』，而不是活生生的；每一项要求都是要求全盘的肯定与接纳，否则就全然毁灭—在此，恨与自恨没有差别。」（Nealon, 2001: 166）

我恨妳，于颖，我曾经对不起妳，但我恨妳，不是妳，我不会变成今天，妳明白的，我今天别说男孩子根本受不了，就连女孩子，也只能接受妳，我不像潘情、不像程秀君，章可琳离开潘情，妳离开程秀君，她们经过一段时间的痛苦，都可以再从别人身上找到新的感情，我不能，整个世界除了妳，没有谁会让我培养新的感情。我恨妳，我也恨我自己，为甚么除了妳，我竟容纳不了别人？这是我恨我自己的地方。现在，世界上我最恨的两个人，一个是妳，一个是我。（《圆之外》，307-8）

我们认为，这两部小说的结尾都批判性地衔接了这种正常写实模式——一种想要什么「真正」的欲望，这也就是邱妙津在《鳄鱼手记》里重新说出的：「百分之九十的人类挤身其间，正常心灵的圆圈。」²¹

我们的阅读，不是要把《圆之外》结尾于颖奇幻复仇式的自杀读成对病态性质的肯定，而是，我们要指出的毋宁是，小说叙述出的历史境况，对于支持亲密关系、友谊与社群之艰难。小说结尾的超写实效应，于颖的车朝断崖飞去，汽车即将爆炸，翻腾中她「看见」君君对着包围着的大批记者呆痴着不开口，看见她父亲，美嘉，母亲挥手，最后君君堵住耳朵，彰显出荒谬与逃离的意义。社会「异性恋正常性」的真实，毁灭性地嘲笑着于颖。这种荒谬性决定了折射性的自杀，从小说写实的强迫性中粉碎逃离。（也是一种欲望着什么「真正」的，而不是「活生生」的东西）。

不论在T婆社群的再现或是叙事的结尾上，《第三性》都提供了对《圆之外》的另类方式，或是回应。社群的形式在这本书里，是米楣君与诸多T好友长长的午餐，T哥儿们在约会与恋爱上出点子、金钱周转、吐苦水、情绪上的嫉妒羡慕等等²²，还有为向肥半百年纪的女友（崔大班）举办的生日舞会。生日舞会里，各种各样

21. 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。（《鳄鱼手记》，137）

22. 他妈的自己是受气包，受定了气！没有人欺负向肥，向肥块头大，连真正的男人见了也有三分害怕，崔大班看上向肥还不是有保镖作用？也没有人欺负田大，田大财能通神，一付罩得住的姿态。别看梁妮妮年纪轻轻的，打扮得又女性化，也到处占上风，谁也不敢惹、不敢碰。只有他妈的妳这个姓米的是个废物！发起脾气至多会骂人，会哭，连一个老女人都治不服。（172）

的T与她们的婆子聚在一起社交²³。这次聚会唯一不开心是吸血鬼婆子白楚，而且，她的不开心又是部分与不搭的阶级位置与野心有关。《圆之外》代表在非菁英认同的T婆关系与网络中，社群凝聚与友谊的部分情况。

结尾米楣君表示不打算杀白楚，以免社会再度歧视同性恋「我们这个圈子」²⁴，这个结局，强调了米楣君作为汤包一同性恋的政治性主体。所谓的社群，是T朋友们的「圈子」，与她们五花八门的过去、现在与未来的「婆子」；是想像的社群（想像的抵达应许之地—香港与美国）；是想像的在地同性恋社群——她们必须每天面对媒体的窥淫与病态化。如果说，这里媒体与国际同性恋的「社群」是一种新想像，在面对并寻找（社会—家庭—经济与再现上的）另类真实时，具有批判性的力道（「真实」是那么具有排他性与毁坏挫伤性）；那么，酒吧与T婆网络的这些聚结便是肯定「活生生」社会形式的次文化。小说为强迫性的「真实」带来了「活生生」，并且揭露了它们之间极度不平衡的关系，同时也肯定了透过T婆社群的存活，「活生生」是可以维系的！

23. 电梯的日光灯把脸色照得很惨，尤其崔大班，脂粉盖不住纵横的皱纹。白楚暗暗惊悸，仿佛崔大班就是自己的影子！这种人真乐观，还有心肠过生日，不知道她有多少岁了？很可能比自己还小。再瞄一眼那个电视小歌星，虽然也是满脸脂粉，而且鼻子一定打过针，但是像一个成熟的桃子，光泽而圆润。白楚急忙低下头来，她的脸可能比崔大班好一点，不过也经不住别人的目光考验。(161)

24. 我们这个圈子，差不多大家都认识，就算不认识，也听说过谁是谁。(283)
报上也没有写清楚，登的很小，只说那个女孩子有未婚夫在美国，误入歧途以后想出国，同性恋不肯放过她，一天晚上女孩子睡觉，同性恋把她杀了。(272)
「现在不会了！小羽既然干过，我没有办法再干了！我不能让社会批评我们这种人都是凶手。社会本来就不了解我们，如果我再杀了白楚，弄得大家更抬不起头。」这么说来米楣君确实有过犯罪动机，刘令珩虽然心有余悸，但是又因为这份坦率的自白而使她产生了宽容的心意。(284)

四、魔性寓言——洪凌的T / 婆认同与书写的吸血鬼比喻

我都找不到一套完整的语言系统，可以把「我」放进去。到了最后，语意与符号之间的突兀断裂，让文字永无止境地扑颠于文本的迷宫，像一群群找不到海洋、无法投水自杀的迷路旅鼠。（《在玻璃上走索》，75-76）

「为什么要捐血？魔鬼终于想得救了吗？」

我略带讥笑地问她。K这个酷爱穿黑板衣的采花大盗，在T Bar钓小妹妹时最爱掳掠她们粉嫩的脖子，故作魔鬼情人状地说「可否赏我一点血」。这等狂妄家伙，居然要我陪她去捐血！

她邪门地看着我，一副似笑非笑的扁样。太逞强啦，硬要抽满500cc。这下可好，连嘴唇都发白了。

「说真的，吸血鬼最大的欢愉也许不在于从猎物身上得到血液，而是把自己受到黑暗祝福的魔血散播到这个世界，增殖自己的爱侣。」(64-65)

以上分别从洪凌作品〈在月球上跳舞〉与〈玻璃子宫的诗〉²⁵摘录的引文中，文字就像两个故事里的角色一样是魔鬼或吸血鬼「认同—型态」的。他们有着疏离而顽强的吸猎欲望，有着自订的欢愉与意义，居住在凡人世界的迷宫牢笼里；然而他们是傲慢不驯的，作为不死魔物的特质发出诡异的力量，使他们迥异于一般人类。吸血鬼的认同比喻使得这些故事得以处理酷儿主体所面对的一些最艰难也最敏感的议题，譬如忧郁、凌虐、暴力以及自毁倾向。

25. 〈在月球上跳舞〉与〈玻璃子宫的诗〉皆出自《在玻璃上走索》（1997）。

然而这些主体在此刻很令人苦恼，因为他们已经和一些「前一运动」时期的认同连在一起。对照此刻酷儿论述因为挑战污名而产生的正面积效应，这些主体就变成了一种不可说的新禁忌。洪凌的作品并没有像主流同性恋论述一样，把这些特质具体化为刻板的、天生自然的。事实上，即使最实证的主流论述在面对其主体时都会倾向于把议题与「心理」去历史化。这是个重点，因为运动政治一旦有了成果，似乎很吊诡地造成一个现象，就是愈来愈难在文化叙事形式中面对这样的议题，一不小心就会使得叙事（或其解读）被挪用成为一种统筹划一的悲剧，不但无法探究主体的复杂性，也无法停止对那些非正规的酷儿主体进行道德评断。当洪凌的叙事呈现这种情感结构的时候，可以很清楚看到这些情感是回应那看不见而且不被质疑的、源自常规社会价值的暴力。（〈在月球上跳舞〉正凸显了体现在常规性别论述中的价值其病态面向）。

最重要的是，这些故事强调书写来自类似吸血鬼主体的诡异力量，以借此面对最狰狞魍魉的经验，并从脆弱的生命和鲜血中得到力量（创造力与生产力）。书写的手势激射出创造与生产力，尤其是书写与皮衣帅T的「采花」都勃发出某种「黑暗祝福」。这不是一种让「我」可以无捍格地表达的、平顺的写实主义；这是一种实验性与艰涩的语言，创造一种新的流利，让四、五种不同的观念性隐喻可以在一个句子的空间里相互混融。书写的观念性与隐喻性力量——也就是它形式上的耽溺——为迷宫式的文本加添了新的价值，暗示其语言上的扭曲环转可能导向目前被「直接了当」的再现架构所否认的概念。在目前这个时刻，最容易找到的另类论述就是颇为传统的写实主义通俗滥情悲剧，或最近出现的写实主义正面再现模式。在这个脉络下，书写写实通俗滥情剧的困难就在于它会立即被嵌进既存的病态化论述中，无法被正面再现论述所收编，于是

就会被大肆批评或者被看成无关紧要。相较之下，迷宫式、深具实验性的书写文本就比较可取了，这好比让老鼠困在迷宫中，而不是让它们驯良地步向一个早就先验建构的实证主义牢狱，自溺于暗流中——就像污名主体一现身就被现今的常态化论述淹没于含蓄暗潮中。这一段里，海洋的深度是无意识与（或）社会性死亡的適切隐喻，要是身处其中，所有被压抑的真实阴影（the "repressed" shadows of the real）即使造就出瞬间的感知，都会被不着声息地委婉移除。

接下来我们想要以这一节来说明，在目前这个历史时刻，主流含蓄规训里的性论述是如何同时被学院与身分政治论述所挑战，互相交涉；此外，我们要更进一步就本节探讨的两篇小说来思考，何以叙述背景铺陈了迷宫似的哥德风景会形成 / 造就激烈有力的冲击。这个效应主要是由于洪凌小说使用的哥德幻设场景的书写，串连了台湾女同志写实通俗剧的露淫（campy）特质，反而可以抗诤前一节提及的那些饱受污名染指的课题；再者，这些书写也重新凸显某些并不伤害酷儿主体但是被当今论述争战所涂消的经验与感觉结构有其绝对的重要性。这些经验与感情包括诸如狂怒、激情、虐待实践，以及无法被常态化规范纳入的多角复杂情欲关系，尤其重要的是在〈玻璃子宫的诗〉里呈现出的跨代（母子）T婆恋。以下我们要指出，洪凌的这些小说以吸血鬼的寓言形式铺陈性别身分，可以包容被污名而且时代错置的议题和感情结构（尤其是抑郁与其相关的激情）；但是这些小说同时也拒绝统筹划一的悲剧结局，反而展现这些经验如何带来壮大、力量、知识。在她的小说中，这些权力与知识的呈现鲜明历历，显示这些书中人物与会死的凡人（mortals）有强烈的差异。

读出这里的可见差异，也可以和另外两个不同的次文化连结：其一是另类地下的舞客社群文化，另一则是部份以学院为基地的酷儿

社群。事实上，我们可以说在这两篇小说中，新歌德式的舞场文化想像和一个酷儿理论文化结合起来，以生产各式不同性别体现的酷儿角色。以下列举的这些人物都在这两篇小说登场，族繁不及备载。

〈玻璃子宫的诗〉的主要出场人物包括：

九寸钉——年长的吸血鬼天后婆

黑暗王子T（水泠）——狂野叛逆、带有嗜血性倾向

鲜嫩雪白的小妹妹学生婆——如同吸血鬼王子猎物的集体原型化身，在〈在月球上跳舞〉也出现这样的类型，就是S甩掉dora之后的下一任女友。

捐血的皮衣帅哥T（Kalian / Kalki）——把散播黑暗的魔血视为酷儿的性与「生殖」仪式，彷彿她身为阳性原型劫掠播种者，在T吧「采花」，与被引诱的少女从事魔幻的受孕。

女王婆（叶贝）——俨然就是台北都会高档文化核心化身。

〈在月球上跳舞〉的主角则是包括：

T（S）——高傲俊美、具有性虐待攻方身分

生理男体蕾丝边（dora）——执迷于月亮魔力象征、充满谋杀激情。

男同性恋（另一个K）——强调性／别常态、以致于成为一具（被宰掉的）尸体。

五、深谙世(色)情的T与过程中的婆：〈玻璃子宫的诗〉中的跨代T / 婆关系

我说不清楚，那就像一种无可抵消的欲望——如果我要在生命中抓到任何欢愉、任何美丽的东西，我就不允许自己

卑微，不允许自己妥协。更甚者，我要看到这个地球和我一起胡乱起舞，让所有的制度与庙堂崩塌解体。

怎么可能当我爱着妳、用我的身心体肤爱着妳的时候，我能够容许这个世界告诉我，我的意识形态是一只不能见光的变态昆虫，父兄独大的权力系统能默许我的存在，就够仁慈了。(64)

其实，那倒是无所谓。我一直是以龇牙咧嘴的鬼脸公然现世，而他们继续以某种不释手的恼怒眼神瞪视着我，咬牙切齿地扫描着我一无遮掩的文体与情欲。

「和主流文坛金字塔高层结构的共谋关系」！这种滑稽小丑的标题，是个男同志「教父」眉批给我的标签。他自以为把我拦腰斩成两半，却不知道异形的身体会无性生殖，一乘二乘四乘八……(42)

何况我不是骑士，只是一个不满现状、略带嗜血饥渴的诗人。(50)

我的大腿之间湿腻的一片，甜甜的血味在我的睡梦之间弥漫不去。我扯开被单，看到从黑色内裤里一丝丝渗出的浓稠经血，凝结在我的腿间，兵不刃血地舔遍了我的下半身。有些凝结的血块是粉嫩的黑色，我掐了一小块放到嘴边，尝到比泪水更色情的咸味。(63)

〈玻璃子宫的诗〉有着许多T婆角色，「不得不」用一种不同于七〇到九〇年代发展的历史来阅读。就像洪凌的其他作品一样，

这篇作品也不回避那些自九〇年代以来已经变成病态或禁忌的主题。洪凌选择「黑暗」的主题，以怪物的方式描述角色，并且回避暴力、执迷／强迫症、占有欲，绝对性的全有全无律²⁶——换句话说，形形色色的强烈情感与激情。但是这些故事也彻底而且绝不妥协地拒绝「悲情病理化」的阅读。如果说一只生存于暗夜的虫很可怜（借用美嘉的话），那么一只暗夜的巨型魔物就充斥致命诱人的魅力。小说选择「怪物」这标志，也是在面对新近兴起的正常模式同志典范时的莞尔嘲弄，或是对于差异的坚持。而相对于跨代爱欲对象选择在台湾文学及电影的文化叙事中总是被暗示暗指或呈现为别种主题（例如孝道）的隐喻，这个故事里的T婆跨代对象选择却以一种挑衅的书写模式展现其明显的差异。

读者可能无法看出哪部分是写实，哪部分是隐喻，这显示小说可能在玩弄早年（七〇年代）的「写实」叙事，把写实叙事里现实与幻想之间的差异问题化，但是这边的问题化并非在句子的层次上，而是在整个二三百页的情节过程中。〈玻璃子宫的诗〉就是以同性恋母子／女的关系（夹带青年成长故事的原型、亲子两代之间的情欲龃龉与纠葛）充当象征暗喻T婆跨代恋情。由于跨代恋情一旦进入再现就会被严厉批判，或许正因此，跨代恋情如果出现，几乎都要在一个不可言说的隐喻层次上，被其他的故事结构——例如母女或父子关系的发展——召唤出来。在洪凌的故事，由于隐喻被抽出来解构掉，透过孝道论述包装的跨代关系也就不那么禁忌，反而「母亲」叶贝这个角色完全不像母亲，她对孩子的爱是血肉之躯的爱，而非母爱，以致T婆性别的互动被凸显为故事的重心。再者，故事的叙述翻转了七〇年代的公式，在这个世界里，年轻的T

26.（年长婆有一次说到她的前任情人）「但是，沙沙死了。她受不了我的全有全无律。她在我绝对的占有欲之内。溺死了。」(49)

才是「深谙世情的不死者」。吸血魔王形象呈现年轻的T是太古以来就存在的，虽然他们「年轻」，但比起其他必死的族类，他们已经累积了几个世纪的知识。在与几个重要的年长婆的互动中，主角T早熟的知识有着诗人般的单刀直入，恁有才情，总是能为很难再现或被否认的经验（或情感）找到精确的语言；根据故事看来，这种才情的成长是得自于探索并面对许多经验（包括强烈的快感、睥睨体制，或是情绪与身体的痛楚）。年长的婆也像吸血鬼，或者像恶魔，然而她们的太古属性与累积经验似乎使她们的现况化为类似黑洞的存在，有着（最坏的情况是）自我摧毁的否认特质，而且坚持看似可得但事实上无法得到的狭隘「现实」面向；或者（在最好的情况下）是一种开放未完的、进行中的过程，混乱暧昧但是「活生生」地存在于知识与快感的深沈迷宫中（小说中有个名为「迷宫」的地下酒吧，有个调酒师就是这样的婆）。

在〈玻璃子宫〉里，涉及乱伦／孝道主题，但又借着把母亲变成吸血鬼而岔开来：吸血鬼不会老，但是可能活了非常久，俨然女王般的贵族风华，颓废的性与性爱口味，并不以异性恋的方式生殖²⁷。母亲的角色也在多方面是可议的：生物层次上的「假」（移植的卵子）；非母性的特质（特别是不想怀孕）；反母性的行为（受不了时就自行剖腹了）；爱女儿的方式（例如「我从不认为自己是母亲。我不以那种无聊的方式爱她。」（47）假妈妈变成了一个年长的恋爱对象，这反而带出了跨代禁忌欲望结构，这通常是比较含蓄地在乱伦禁忌里说，或者，变成比较不骇人听闻但其实深深交缠着「母—女」主题（在此乱伦禁忌代替了跨代禁忌，似乎多少变得比较能被接受——或许因为它被呈现为既是幻想又是孝道）。

27.（年长婆说自己）「我一直觉得，自己老早就只是个溺毙的尸体，只是被某种不知名的力量挽留，小偷似的苟活于人间。」（43）

作为七〇年代小说的一个主题，跨代T婆爱侣多少是被呈现为年长有经验的婆与年轻比较没经验但又不全然天真的T。而在〈玻璃子宫的诗〉中，虽然仍是个年轻的T与相当于母亲年龄的婆，虽然婆在性方面经验丰富，却是一种「深谙世情的T与过程中的婆」关系。婆是未完成式，或者不一定自觉，而是在一个过程中，并且挣扎着。事实上，所有重要的婆（假妈妈、九吋丁与雪衣）都可说是「过程中的婆」。说她们是在过程中的未完成式，不是一种指责，而是呈现这是—个人在某种情境下能做到最好的状态。〈玻璃子宫的诗〉中有个婆否认她对「魔女」的爱²⁸，就像她否认自己在历史意义上的不完全，拒绝放弃那对她来说似乎可以进入「真正」的特权，最后反而害了她，然而，这个婆拥有一种真正强烈的感情，对她的爱人来说魅力十足，这使她比一般人更「活生生」，而其他吸血鬼型的婆则是模模糊糊地「活」着，因为吸血鬼的生命与一般现实里的真实不同，她们不必服膺现实的法则。当现实拒绝她们，她们不必然死，而可以采取一种标记为「污名」的生存方式，把污名变成一种不可思议的魔力，当然对种存在方式的理解可能不同（而且在T与婆的型态间，这种不同最明显。）于是，将T婆呈现为吸血鬼，就是拒绝传统「真实」的视框及其蕴含的性爱规训再现T婆，同时也拒绝晚近政治 / 运动场域与学院论述「正面再现」的写实策略。吸血鬼系的T婆也许来自早期镶嵌着奇幻结构的T / 婆写实叙事，但是他们坚持一种不同于当代写实主义的差异（difference），即使自己往往是与其勾连或对抗。

这种勾连甚至本身就蕴含于故事中。当T从假妈妈身边逃离

28. 其实他心知肚明，雪衣并不爱男人。就算她屡次在小说中以无比的认同与耽迷，书写「拥有天鹅般眼神以及风信子命运的少年，遇见蛇蝎般的阴性魔力，导致永恒坠落」等等情节，这一切都只为了要替她无法也不愿意承认的『魔女之爱』找出路罢了！（55）

时，先从她那儿偷了一件东西：那就是这个年长婆所写的秘密札记，里面有着婆所写的文学批评片段，这个片段则被呈现为一个转喻，把这个婆用部分代全体地比喻了台北高级文化文学批评圈的那些天后级人物。这个故事里没有「深谙世情的婆」，这或许暗示着这些婆在上述优势圈子里的位置，这个位置的特权是长时间形成的，付出的代价则是不断进行而且衍生盲点的性别阶级规训。那些一般T / 婆叙事中熟悉的「深谙世情」的婆 / 性工作角色在洪凌这篇小说中并没有出现。这种「过程中」的状态并不是被呈现为婆应该要彻底克服的问题，而是一种复杂的历史决定的标记。整个叙事里，婆不同的「次故事」描绘出了不同的「活出来」的方式，有着不同的能动性、欢愉与进行中的认同。再者，当那个T偷走秘密札记时，就好像这位T诗人「二度挪用」了年长婆，因为婆的吸血鬼特性被呈现为一种挪用（就像文学批评是寄生的，完全倚赖其他作品而存在，或者像黑洞或沼泽，以无止尽的吸吮而存在）。

故事里所强调的两个T的吸血鬼特性是她们能够借由捐血（K）与书写（T主角）而无性生殖，繁衍自我。²⁹这个故事本身也许可以读成是对那些偷来的秘密文学札记的再挪用，以T主角自己的方式繁衍着他还给世界的黑暗祝福。

虽然在某个层次上，我们比较了七〇年代与九〇年代的叙事，把这些文本当成个案研究以显示历史的连续性与移转，但我们并不想说洪凌叙事假仙露淫(campy)与饶富力量的面向在某种简单意义上是优于七〇年代通俗滥情剧——尤其在小说是否以自杀收场上。同样的，把洪凌文本假仙式的骄纵误读为光明轻松或甚至虚浮，那也完全模糊了它以批判性清晰呈现的严肃议题。审视七〇与九〇年

29. 透过书写，她多少释放了骨子里的嗜血激情——如果连文字领域的杀戮也满足不了她，我猜，那就是我失去她的时刻了。(56)

代的作品就会发现，所有这些文本都创造性地回应着它们的时代挑战，显示的是「活生生」与「真正」的两股力量如何以不同的方式在非常态主体身上交战。然而我们也不是说那么多酷儿叙事以悲剧或自杀结局完全没有问题，尤其当它们又在一个比较高的层次上与现实酷儿的自杀倾向一致，于是叙事似是当成操作了全然写实的效应，活生生的经验与非正式的文化叙事似乎都再次肯定了悲剧性的文学叙事在天地之间无可遁逃。我们真正想指出的是，对「自杀叙事」的批判似乎倾向于把它们读成是在现实上造成病态，或者是「前一运动」时期的认同，连同他们的羞辱、伤痛与苦难都需要被克服或迈向长大成熟。这种评论虽然意在提供T婆更正面的形象，但实际上却是肯定了他们原本想要批评的负面再现，因为对「自杀叙事」的批判就像污名论述，也倾向于把自杀读成是个人化、病理化的主体个人错误（有病或者政治上不成熟）。然而，如果我们的焦点在于叙事与通俗滥情剧如何向他们自己的历史情境说话，并把这些历史情境看成是部分塑造了悲剧结局的推动力，那么就有可以重新理解这些悲情命运与通俗滥情剧结构：它们其实标记了主体企图争取社会认同的身分与集体性以便进入历史时遭逢挫败。相较于个人主义式的正常化叙事总是把这种挫败视为个人的失败，在这些作品中把挫折（滥情通俗）叙事化就有其批判性的文化价值；而且它们更进一步以新叙事形态不断再现伤痛与挣扎，也以此验证对于认同与集体的努力仍然在进行中。³⁰

30. Nealon曾经批判过Jonathan Dollimore建构的历史轨迹(7)，我们沿用他的批判，反对把历史轨迹读成是早期小说好像是记录了一种病态，现在则是已经被克服，而且已经被政治性取代：「细读通俗小说是很有价值的，因为他们可以帮助我们避开渐进式或自由主义式的观点，来把美国同性恋历史读成一个还没有完成的抗争，朝向适量的翻转和族群性，孤独和社群，个别独特和普世。」(23)

【志谢】

本文的完成，要特别感谢洪凌在过程中持续的讨论、对话，以及对论文初稿的建议、修改，与文字上的润饰。

引用书目

- 玄小佛，1976，《圆之外》，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]，《击壤歌》，台北：三三书坊。
- 吴瑞元，1998，〈《孽子》的印记：台湾近代男性「同性恋」的浮现（1970-1990）〉，中坜：中央大学历史研究所硕士论文。
- 洪凌，1997，〈玻璃子宫的诗〉，《在玻璃悬崖上走索》，台北：雅音，页39-70。
- ，1997，〈在月球上跳舞〉，《在玻璃悬崖上走索》，台北：雅音，页71-100。
- 夏志清，1989，〈白先勇早期的短篇小说：《寂寞的十七岁》代序〉，《寂寞的十七岁》，台北：允晨，页7-25。
- 郭良蕙，1987，《第三性》，台北：时报。
- 欧阳子，1976，〈「满天里亮晶晶的星星」之语言、语调与其他〉，《王谢堂前的燕子》，台北：尔雅，页213-229。
- 刘人鹏、丁乃非，1998，〈冈两问景：含蓄美学与酷儿政略〉，《性／别研究》第3-4期：酷儿理论与政治专号，中坜：中央大学性／别研究室，页109-155。收入本书3-43页
- 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.