

「别人的失败就是我的快乐」政治 「真相」、「暴力」，「监控」与洪凌科幻小说

刘人鹏、白瑞梅 (Amie Parry)

前言

台湾九〇年代新世代作家洪凌的「混血科幻」，需要有不同于正统科幻的阅读与分析模式，以免化约，本文正是一种尝试。

洪凌的混血文本，以及看似嚣张怪异的性／别书写，是在台湾快速的全球化过程中，既拒绝了「全球」的暴力，同时也逃离了「本土」的政治正确。

本文拟以台湾布袋戏里一句流行的台词：「别人的失败，就是我的快乐，哈哈哈哈哈。」来深入分析霸权论述系统的逻辑，并以洪凌的混血科幻，探讨这种混血科幻文本如何规避、挑战并反讽挪用霸权论述及其效应；并借着揭示其运作逻辑及效应，以分析洪凌混血科幻文本中关于「暴力」、「监控」以及现实背后的「真相」等现代科幻常见的议题。

正文

别插嘴，没有人会洗去你的记忆，那是晶片自动消弭程式

的运作系统。你会忘记，那是因为你输了。异化人性、收买灵魂的奥曼帝公司，全知全能全在的宇宙人工神又大获全胜！根据最原始的「协议」，你必须再来一次，再玩一回，直到你「击垮」奥曼帝公司，晶片洗刷掉的原生记忆才会归还原主——（《在玻璃悬崖上走索》，127）

妳明白了？在那次交会之后，文本与欲望一起跑入妳的体内。妳的身体就是这个故事进行的场域。（《在玻璃悬崖上走索》，161）

洪凌（1971-）的作品通常被认为是台湾解严之后的九〇年代里「后现代」「情欲」书写的缤纷异色之一。近十年来她出版的着作包括动漫画评介、文化评论、长短篇小说、散文等，刻正进行的则是一系列长篇科 / 奇幻小说创作，以及英文科幻名著选译导读。她的早期短篇科幻小说〈记忆的故事〉（其后收入选集时更名为〈记忆是一座晶片墓碑〉），曾在1994年的「幼狮文学奖·科幻小说奖」中获得优选，其他多种创作虽未标志为科幻作品，但读者评论或学者推介文字中，多半会指出其揉合「科幻」要素。

本文将试着离开台湾常见的科幻论述脉络，重新阅读洪凌科幻小说在文类上的特色，以及她在科幻小说创作方面的贡献，特别是对于由科幻产生的某些议题的探讨，例如：随时空而改变的社会「监控」形式，「暴力」的文化意义，以及特定常模被自然化而认其为「现实」的呈现等等。许多学者指出，对这些议题重要而具批判性的探讨，是从当代科幻文化产生的。这几个从过去与当代科幻文化产生而被问题化的要素，有着不同的形式。我们认为：如果深入探讨洪凌对于这些问题处理方式的创新性，可以突显洪凌的书写

所呈现的特定政治性。本文并非将洪凌作品视为典型，乃是认为：洪凌从一个不寻常的所谓「邪恶霸权」¹的叙事观点，切入这些重要议题，开启了一种新的政治。本文将论证，这种书写策略是从一种复杂的杂种性酷儿、后殖民与次文化的立场，对既有的中、英文科幻阅读框架都提出重要的批判。

洪凌文本撷取多种来源，例如，英文的哥德文学、英美科幻与奇幻文学电影、中文武侠小说、日本动漫画、中文漫画、网路角色扮演游戏等等，构成了就文类与历史而言都是杂种性的书写。因此，洪的书写政治具有多重脉络，溢出于当代中文酷儿与科幻的主要阅读框架之外。

当然，要完整探讨这些脉络，也超出本文范围，以下的仔细阅读，主要目标在于：理解您的文本如何在以下两个面向提出了挑战。

一、关于英美科幻文化。英美科幻文化中较具批判性的经典文本，英雄角色常是着重于一个起初不起眼的人物，当然通常是一个白男人，他终于揭发了（有时是不同种族或族群的）政治领袖、主流阶级或跨国组织的败坏，因而拯救了地球或其他世界。就这个科幻传统而言，洪凌的故事挑战性在于：您批判性的拒绝那个不起眼的主角位置，而创造一些具现为「邪恶霸权」的叙事者，这些叙事者的欲望，也是叙事体欲望的一部分。二、关于台湾对酷儿科幻小说之接受方面，尤其是长久以来几乎未曾质疑将「科学」当作定义文明或文化的主导性霸权论述。本文将论证，由于「她／他」（在此「她／他」字加引号，是因为我们认为洪凌的叙事者们既都是所谓生理上的女人，同时又有阳具）挪用「邪恶霸权」的位置，以致能在一种全新的批判性立场上，对上述两种既存的理解科幻文本的框架提出挑战；同时也将读者导向一种新的阅读快感——或者也可能是阅读的痛苦模式中。

1. 按此词出自洪凌。

学者其实已经指出了洪凌科幻作品的「杂种性」(hybridity)特色,例如王建元曾经称洪凌文本展现的世界为「杂种的科幻传奇」(hybrid science fantasy)(5),事实上,这个词也可以描述洪凌科幻作品在语言与文类上的杂种性。目前台湾常见的对于科幻文类的讨论,或者是分为硬科幻、软科幻;或者是在科幻作品中分解出科学、幻想或文学的比例与成份。这些讨论模式使得科幻的跨学科研究成为可能,并且也指出幻想与文学成分的重要性²。然而,这些针对科幻文类的讨论同时也要求,科幻作品必须以一种写实性的表现,展现足够的科学知识。比方说,在这个模式下的「科学」,指的是现实世界的科学或科技,即使不存在于目前,也要存在于目前科技可以实际想像其发展的「未来」³。科幻在台湾是个新兴研究领域,但我们仍要指出,这种科幻研究的分析模式,虽然类似英美三〇、四〇年代早期科幻论述架构,但不能只当成是后殖民性的问题,视之为文学批评上的落后状态。恰恰相反,它反映的其实是当代台湾学院里的科技霸权现状。这种霸权状态,乍看也许与英美学院问题类似,然而,在九〇年代东亚经济危机之后的现在,科技的产业性与发展性更形迫切。所有的研究(包括人文学)都难以与「国家发展」脱勾,而「发展」的经验一直还是处于感觉落后的

2. 例如,台湾第一次科幻研究学术会议(「2003科幻研究学术会议」)中,就十足展现了这种跨学科特色,与会及发表论文学者包括哲学、文化研究、英美文学、中国文学、人类学、天文学等。

3. 这一类型的科幻评论,的确强调「想像力」的重要;然而,虽然认为可以驰骋想像,也认为可以呈现目前看似不合理或尚不存在的科技,但这类的评论通常也吊诡地强调:想像必须合理而不荒唐,科技方面则要求「现在虽不可能,未来未必不可能」。这类的评论,实则是将「想像」臣属于现实的既定范畴,而非认为「想像」与「现实」同等重要,是以现实的「可能性」来衡量「想像」的合理性。这个思考方式的基本问题在于:「想像」的力量局限于现成「现实」的所谓合理性或可能性,而没有将现成的「现实」问题化。事实上,在很多科幻文学中,「现实」是被问题化的。

状态，于是「科幻」也连带很难与「发展」压力下的科学、科技无关。然而，实际上科幻本身在台湾是一个相当宽广的文化领域的一部份，而且持续不断在历史中扩展、多样化。上述分类框架或评论模式，并不适合于现存每一种类型的科幻文本。

洪凌的作品就是一个例子，其作品无法嵌进当前台湾居主导性的科幻文类分析模式。一方面，洪的科幻以及其他作品，是极度自觉地经营「假设的虚拟场景」（洪凌，1997：19。讨论详下），并不假装写实或宣称任何在现实里的未来可能性。这使得其作品明显地自成一个超现实世界，虚构的场景并不存在于虚构之前或之外。另一方面，就「杂种科幻传奇」或者英文科幻评论所谓「后现代科幻文学」而言，其「科幻」语言本身，是一种符码运用的方式，并不臣属于现实科学⁴，换句话说，杂种性文类里的科学，并不必然是「现实可以想像的科学」再加上「不脱现实的幻想」。洪凌科幻作品之较具杂种性与后现代性，使得诸多评论者一方面轻易辨识出其作品中「科幻」的要素，并不否认其为科幻创作，但却又无法与正统或传统「科学+幻想」的科幻作品相提并论。洪凌「杂种科幻传

4. Damien Broderick在*Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction* (1995) 一书的第二、三章中，追溯了英文科幻这个文类或「模式」的发展。Broderick参考了许多一、二手资料以说明：科幻最常使用的是科学的语言，而不是科学知识本身，尤其是当代最被（批判性地）接受的科幻作家，例如Samuel Delany。Broderick认为科幻作品文本互涉所建构的「大文本」的力量，类似超现实主义与神话，其中有着一「种濒临于意乱情迷或梦的力量。」（1995：62）最后他认为，「科幻」从「科学」汲取的，主要是后者「探索、怀疑、客观化的面向」（154），正是在这一点上，而不是科幻内容本身在科技方面的可行性，决定了科幻与大多数正典文学作品的区别：科幻是「客体」导向的，而不是主体导向的。换句话说，科幻作品中，叙事的主体变得比较不像在其他小说形式中那么重要，反而异世界环境的不透明性，变成叙事的主要焦点所在（详该书最后一章*The Autumnal City*, 153-158）。Broderick的「后现代科幻」一词，也许取意于Larry McCaffery之用该词勾勒科幻与前卫小说、叛客（punk）与后叛客次文化，以及一般性的后现代文化之间的关系，详参*Storming the Reality Studio* (1991) 导论。

奇」的这个特色，在诠释上可以与好莱坞电影《骇客任务》（*The Matrix*）作一个分析性的比较⁵，因为从现实科学或科学逻辑来看，《骇客任务》情节的「科学」面向可能会被认为有些许「荒唐」的特色⁶；再者，《骇》的「科幻」符码其实混杂了多种来源，包括文学作品（如数学家路易斯·卡洛 [Lewis Carroll] 的「荒唐」文学作品《爱丽丝漫遊仙境》*Alice in Wonderland*与《镜中奇遇》*Through the Looking Glass*等）、欧陆哲学、禅佛学、西方宗教、后现代主义、后结构理论、日本科幻动画等等，因此如果单从「写实性」的「科学」观点去看，很可能所获不多。

语言与文类的杂种性之外，另一个经常为评论者提出的洪凌作品特色是「酷儿」。事实上，这些特色之间密切相关，洪凌作品的「酷儿性」，不仅在于作品内容对性／别方面的呈现，同时也是语言本身。虽然科幻所呈现的「异世界」性质，经常会把现存对于「现实」、「人类社会」等等本质性的预设问题化，但许多正统的「好」科幻作品，仍然有着极其重要却常辨识不出的意识型态特色。在特定意识型态下，现实的某些特定面向无法被挑战或质疑，至少在叙事结构与流畅性方面，为了明显区分「科」与「幻」，语言必须「透明」——这意味着语言被误以为只是表达工具，不构成阅读的障碍。洪凌作品恰恰挑战了这个习而不见转成为传统的透明性。评论者经常提及的对于洪凌作品语言风格的描述，诸如：异常

5. 其实，在洪凌的网路讨论区里，就有读者将洪凌的〈记忆是一座晶片墓碑〉、〈水晶眼〉与《骇客任务：重装上阵》在哲学上的复杂性面向比较，并特别指出其解构了传统正典科幻的神话性英雄叙事结构。

6. Ian Cambell在一篇别具洞见的线上影评中说：「为了保存能源，他们（按指机器）不顾我们习以为常的热力学法则，而把人类放在一个小器皿中，从中获取人体所产生的生物电能。机器从哪得到能量以喂养人类，以维护那些器皿？他们何不干脆就用那个能量做为能源？我们不理解。」（Cambell, 2000）然而这篇影评接着指出，这无损于这部电影反省社会的效果。

浓艳、诡诞、桀骜「张牙舞爪」的语言等等，这些特色与人们熟悉或习惯的某一种「现实」彻底决裂。这个决裂突显出的正是日常语言正典习焉不察的建构性。因为所谓「张牙舞爪」的效应，其实来自不同于正典的其他现实，例如漫画语言、无可共量的翻译语言，以及已经被日常象征秩序内的现实再现所排除的酷儿性现实或酷儿经验。因此，洪凌文本的语言显然不是透明的，洪致力于使语言本身不成为透明的表达工具，而是构成叙事内容的一部分。

洪凌作品常被注意到的第三个特色，大约就是「暴力」了。我们认为，关于「暴力书写」的评论，必须发展出新的观察或分析角度，以避免在批判性地讨论「暴力」时，使用了习以为常、不假思索的对「暴力」的常识性定义。在《再现的暴力：暴力的文学与历史》（Armstrong and Tennenhouse, 1989）的〈导论〉中，极具说服力地指出：

暴力事件并非仅仅就是暴力，而是因为它们纠结了不同的社会秩序观念，而被称为暴力。把特定的行为活动称为暴力，绝非仅仅看见它们的本质，而总是已对它们采取了一致或对立的位置。(9)

他们并且进一步指出，正如该书书名所示，暴力不是现实世界总可以座落于事件中、「就在那儿」的某种东西，而是再现的一部份，认知架构的一部份，必然媒介着主体与现实事件间的关系。就此而言，本文试图阐明的是：学院着作指责边缘性之文化再现过于暴力，其实已经参与在更大的、具暴力性的再现规则中。容或无意如此，但现成的批评模式可能不断复制的是现成的权力关系、利益结构，以及现成的对「暴力」未经反省的定义。因为，许多意识型态暴力，经常被制度化而隐藏不见；而许多弱势位置声嘶力竭的对

抗性回应，却经常会被放大成具有危险性的暴力。就暴力的再现来说，酷儿文本可能看似暴力，这是因为酷儿语言里有时企图再现的，是日常或隐或显的将「不正常」收编或排拒在外的暴力。这种「暴力」有时相当明显，有时却十分含蓄——尤其在多元宽容论述中。

再者，科幻文类可能看似比其他文类更暴力，因为不论是科幻文学、电影、动画或漫画，暴力或恐怖常是科幻美学的一个文类上的要素。在日常主流道德论述框架下阅读科幻文类的「暴力」，看不见的是日常「反暴力」或「谴责暴力」的论述所可能隐藏的暴力，因为日常意识型态的「反暴力」论述所反对的，其实常常是「非主流」对于「制度化」暴力的再现，而制度化的暴力早已镶嵌在主流价值系统且习以为常了。这是以制度性的暴力，反对那对于「制度性暴力之再现」。而就科幻作品而言，有时当一部作品被标志为「暴力」，其实是因为该文本质疑现实某些自然化的面向——就洪凌的作品而言，例如异性恋定义的性别认同、人与机器之间的二元对立等等——这些自然化的面向为特定社会主流利益之所在，借着「孝道」、「社会秩序」、「人性」等名义而维系，在这些名义下，特定主体（如酷儿）根本没有位置或无法发声。的确，不论是中文或英文脉络，许多通俗文化包含暴力；但我们认为这些文本更明显的「暴力」在于，它们强烈地解构主流价值，而有时正是这种强烈的解构性招致反对的声浪，但反对的声音只是谴责这些文本呈现暴力画面。我们的建议是：将叙事的暴力视为一种再现策略，那么每一个文本、甚至每一特定个别的再现，以及结构每一种再现的政治，就可以分别被脉络化地讨论，而不必套在既定现成的道德系统框架中，将「暴力」与「非暴力」的现成标签视为理所当然。那么，这些标签在主流再现系统中所服务的利益，也就可以被检视⁷。

7. 文学批评以及科幻作家都曾强调，科幻有能力解构或质疑常识对于「现实」的

洪凌作品中暴力书写的一个面向是有时用来再现S/M玩虐性实践（刘亮雅，1998），然而一旦考虑S/M玩虐性实践在「性阶序」中的边缘位置（Rubin, 1993: 3-44），则更重要的解读应在于，分析作品中呈现S/M快感的书写政治及其叙事中暴力的再现策略。尤其是当一个女性作家不符合历来性别系统赋予女性的婉约、美德形象，选择暴力性的再现模式；同时也不符合政治正确的正统女性主义立场，而选择「邪恶霸权」的叙事位置时，「复制父权沙文暴力」⁸的指责可能失之轻易，因为「复制」的指责，泯灭了不符合性

信念，语言之不透明而投资于价值系统是这种论述的一个重要部份。Broderick指出，比较不保守的科幻文本能够实践重要的意识型态批判，尤其是「当涉及的『科学』是所谓的『人性』（『人文』，通常是意识型态的教导）学科规训：心理学、经济学、政治学。就是在这个最大的缝隙上，科幻可以颠覆既定价值，亦即，那些被权力与常识所合法化，而且用来满足特定利益的价值。」（Broderick, 1995: 55）他认为，关于科幻语言的更大一个议题是「所有的科幻文本都测试着我们视为理所当然的文本透明性，以奇怪的方式出人意外地串连字词，扭曲着文法与语汇习惯。」（Broderick, 1995: 15）

在Changing Kingdoms（Le Guin, 1997）一文中呈现了六〇年代以来，理解语言与「事实」之间关系的转变，构成了科幻文类上的改变：「以为有硬生生的事实，而语言可以忠于事实且恰如其分地描述之，以为语言可以在道德上中立：这些预设是大部分旧式科幻的根基，与其他任何虚构小说都不同。其他虚构小说假设的是：现实是文化与心理建构的，语言只能够间接描述现实，以及，道德价值与语言分不开。自六〇年代以降，这些观念暗含在许多科幻当中，使得它们与早期科幻不同，于是科幻与之前奇幻的异域之樊篱降低了，奇幻一直以来都同样承认，语言建构现实，而不是描述现实。」（11-12）

8. 按刘亮雅讨论洪凌《肢解异兽》与《异端吸血鬼列传》之作〈洪凌的《肢解异兽》与《异端吸血鬼列传》中的情欲与性别〉，初刊于1996年，后收入《欲望更衣室》（1998: 57-82），是台湾文学评论界阐释洪凌酷异异端性别与情欲作品的先声。该文摆脱传统「卫道」局限，指出「洪凌的探索所引起的不安足以显示我们的情欲想像的贫乏」（58），发人深省，其论洪凌S/M书写的深长意味，亦极具开创性。至于他将S/M书写分为「玩虐S/M」与「病态S/M」，认为洪凌作品中如〈纯真罪行〉与〈焚烧的星〉两篇，「过于耽恋暴力与邪恶」（79），其中恋童的暴力书写忽略平等权力关系，是「女性主义的省思付之阙如」（75）；而颠覆性的书写联结于「反社会的暴力」，则「无异于复制父权的暴力结构」（76）。我们认为，刘的评论的确触及某些难题，因为，「病态」的性与暴力是很少被再现的主题，一旦被再现，目前尚缺乏复杂度足够的评论语言，我们认为批评工具之

别与道德常模的「变态」主体之能动性与其批判性，并且，透过「复制」的批评模式，反而可能无形中复制历来性别系统的性别与道德定义，使得批判性的另类伦理意义难以彰显。

本文对于洪凌作品的立场与政治，有不同的理解。一般对洪凌的印象是，她⁹出身外文系，长年浸淫于西方情欲文化叙事，在九〇年代台湾解严之后松绑的年代里，正好置身于百花齐放的情欲书写。但我们关切的是，何以在距离正式解严的1987还不到十年的九〇年代中晚期，「新世代」的年轻作家被再现为似乎百无禁忌，生活于一个与戒严时期完全无关的世界里。若合符节的另一种常见印象是，很多人认为新世代的年轻人对于全球化年代里日新月异、日新月异的监控科技毫无批判、全盘接受。然而，对这一点我们不以为然。下文将指出：事实上，洪凌作品中再现的「监控」与人们熟悉的模式

不足是目前的困境。另一方面，「玩虐」与「病态」之界线，正如同前文引述所论「暴力」，并非「就在那里」明显可见的僵硬事实，而是早已经在多重的价值系统中（Armstrong and Tennenhouse, 1989）。我们认为，评论者也许可以发展出不同的解读策略，阐释出既有的道德女性主义之外、较复杂的批判立场。例如〈纯真罪行〉一文，刘亮雅评论没有提到，该文其实并列了报纸报导、涉案者自白、回忆、叙事者说故事、记者札记等不同媒介、不同叙事观点的故事，加上涉案者的学院身分、社会新闻公共空间里的法、医、心理等论述，与所谓私人空间里的变态情欲、暴力、快感、创伤等等，各种冲突的社会秩序、暴力与逾越，都在这篇小说中纷然并陈；如何解读写作策略，及其中的政治，可能需要在整体性的脉络里看见各种冲突张力，而无法仅就其中政治不正确的单一事件孤立来看。另外，当代有些恐怖小说或电影，再现出某些范畴的混淆，例如罪恶与快感，正是读者「恐怖感」的来源之一，这种再现政治也涉及通俗文类的问题，详细分析，另俟他日。

9. 本文在交通大学「2003科幻研究学术会议」发表时，曾经出现一则我们认为饶富意义的插曲。洪凌在观众席中举手发言，主席礼貌地称之为「洪凌小姐」，洪凌立即明确表示「请不要称我为小姐」，同时拒绝「女士」的称呼。这个跨性别立场的宣示，也许因为撼动了人们习以为常强迫性却安稳的性别认知框架，在会议中竟然招致了观众席中极其不友善的回应，当场有人以「你结婚了没有？」向洪凌提问。本文指称洪凌，特别使用粗体的「他」字，试图表达以男女两性为框架之语言使用困境。

——如西方冷战时期「反乌托邦」科幻作品中再现的对于来自政府组织的「监控」（如小说《一九八四》），以及近来全球化论述对科技无孔不入而去中心的「监控」威胁到个人隐私的焦虑（如电影《楚门的世界》）等，氛围都不相同。洪凌文本中变态地反映并挪用的「监控」，其实是台湾后戒严时期的新监控状态。而洪凌对科幻「监控」模式的情欲化书写，使得他的叙事者以一种全知性的注视，占据一个「邪恶霸权」的位置。他的叙事者们，运用这种变态的「监控」，作为一种方式，拒绝委婉含蓄与轻易的答案，也不采取女性作家被赋予的道德立场，更不应和台湾主流性／别论述因强调「受害者」而抹消权力关系所造成的看不见的暴力——文本中这种种复杂的政治性，我们都尝试在下文中予以阐释。

〈杀手的情书〉：酷儿「假设的虚拟场景」中的暴力政治

意义如同叛徒，是本身最致命的盲点。

所以，我无法告诉你，无法运用解析微积分的格调，有条不紊地陈述，为何我爱你的方式就是将你的血滴洒在我们走过的阴影上。

然而你已经死了。所以，从头到尾，我只是在假设中的虚拟场景里演绎你的死亡。我企图强调你的死尸意象，好让你化身为不朽故事里的不朽，如同虚无本身。（洪凌，《在玻璃悬崖上走索》，19-20）

因为你已经死了，这封信只是一个假设，无法真正寄给你；然而，也正因为这封信是一种假设，在假设的虚拟场景之外，你也不必然是死的。

洪凌收在《在玻璃悬崖上走索》里的短篇小说〈杀手的情书〉接近尾声时，出现了上述引文中的矛盾修辞语句，显示他以超现实抽象手法所描述的唯一事件，可能只是想像的。然而，这个想像的事件，不是日常现实世界里的想像，而是包含了一个日常现实疆界所排拒的「真相」，这「真相」比任何疆界内的任何现实都重要。这个「假设的虚拟场景」的矛盾在于，可以同时表现出「谋杀」这个现实以及「谋杀」之被排拒于日常现实的「再现常模」之外¹⁰，亦即，这种「真相」无法以日常写实的方式呈现。

〈杀手的情书〉这个「短篇故事」中，没有情节，这是一封情书，当然有它书写所假设的时刻——写于谋杀之后，整封信显然是对这个事件的反思。那个谋杀事件持续不断地被提到，甚至强迫症般地在想像里一再复苏；然而谋杀又只是孤立而没有脉络的，信中没有提及任何导致这个谋杀的事件。它只是将色调鲜艳的性爱暴力图像，与灰暗而四分五裂捉摸不定、沾黏着情绪的记忆，这些段落重迭并列着，如同鲜艳的血滴洒在灰暗的阴影上。有许多形式令人难以捉摸：譬如，二个角色的身分就只是爱人与被爱，不像《在玻璃悬崖上走索》里的其他科幻故事如〈记忆是一座晶片墓碑〉等，〈杀手的情书〉里没有未来世界，也没有科技场景机关布景。事实上，全文只有一处超现实吊诡地使用了标志现实时空的符号，却又是完全没有指涉时空的意义：「一个类似伦敦雨夜的滂沱凌晨十时」(16)——「类似」伦敦，所以我们其实不知其所在，雨「夜」

10. 洪凌对于谋杀发生地点的解释是：「故事中，超现实与假设的谋杀绝对发生在大写的Real领域里，所谓Real，我的意思是拉康意义的Real：reality（象征秩序）在此无法掌握事件/罪行。杀手与被杀者并非罪犯与受害者，而是永远相拥的爱人，杀戮的姿态是终极的象征性/隐喻性「阳具」（阳性的butch phallus），而不是座落在生理男人身上的阴茎。」（2003年3月18日电子邮件，经洪凌同意引用，原电子邮件使用英文，在此由我们译为中文）

的「凌晨十时」，也使得我们时间错乱；意义的确如同叛徒，成为自己最致命的盲点。然而，它也编织出某种联想网络：伦敦的雨夜，在文化再现上，传达的是一种哥德式的凄暗，略带恐怖氛围。主角或受害者的名字只知是性别不明的Chris（一如常例，这个名字是用英文写的），除此之外，全文没有背景设定、也没有身分指认标志。叙事者没有名字，第二人称的说话，将叙事体的焦点从叙事者转移到说话的对象「你」。小说虚构场景在角色与背景上极度暧昧，相对照的是一再重复的对谋杀本身的具体图像式想像。

我们认为，这个想像事件的重要性及其在情绪上的真相，显示的是：我们不能以为「假设的虚拟场景」臣属于这封信所在的「真实」世界，事实上，它与所谓的日常「现实」世界，并没有主从关系。因为真实世界里，也许发生了谋杀，也许根本没有发生谋杀事件，与此无干。从这个意义上看，想像的景象所占的位置，是一种类似「超现实」里「梦」的真实，其中包含了陌生化的知识，无法在既定社会脉络所指认的现实里、用既定的知识论框架予以适切掌握¹¹。因此，我们认为，正是在、而且也唯有在「假设的虚拟场景」里，不论是〈杀手的情书〉里所想像的谋杀，或更大意义上「假设的虚构」，才可能容许同时说两件不寻常的故事或故事片断，亦即：既说出了被日常现实压抑而难以说出的「真相」，也同时在说日常现实模子难以再现这个真相（即：日常「再现常模」的排他性）。若不脱离平常熟悉、写实的文学形式，很难建构这两种故事。

我们更认为，洪凌科幻作品中的暴力书写，作为一种策略，有助于再现两种故事。一种故事是由一种强烈的性爱快感构成，这种快感强度的极致性，是以「谋杀」与「暴力」的「模式」表现

11. 洪凌曾说，〈杀手的情书〉以「超现实」模式书写，是相对于该书收录的第二篇〈真相〉的「写实」手法。（这是我们讨论作品时的对话，经洪凌同意引用）

的。在当前性／别论述中，不论是在台北文化圈，或是使得台北文化圈得以合法谈论酷儿性／别的全球同志叙事，这种暴力模式的再现，都还找不到位置。例如，在〈杀手的情书〉里，红色的血滴洒在灰色的阴影上，这意象恰似一种强有力的具体图像的暴力，以不和谐地清晰显现，划破论述的阴影。因此，在洪凌叙事者假设的世界里，「暴力」在某个层次上可以被理解为一种「再现模式」，可以传达出极端性的感觉，否则，这种极端性感觉，在一种对于「非常态（变态）」的性／别，以「漠然」与「含蓄」为特色的论述氛围里（详下文），很难以适度的力道再现。这也许正是为什么洪凌曾说，杀死Chris意味着：表达叙事者对Chris剧烈之爱的力道与激情¹²。另一种不可思议的故事，则是另一种日常暴力形式操作的效应，这种暴力就是意图取消那种极度的快感，这种暴力通常看不见，一则因为太平常，二则因为它的效应就在于让对象（强烈的性爱快感）消失不见。后者的不见性，在〈杀手的情书〉一文的开头，描述为有着被遗忘的危险性，也许这就是为什么该文开头二次提醒读者切莫忘记：「最后一道遗忘的封印是死亡。」「然而你已经死去，请切莫忘记这一点。」（14）然而，这第二种的暴力故事，通常来自某种更大的论述结构，而不是任何特定个人的意图，亦即，常常是某种习焉不察的论述结构，会生产出一种可能不是说话者本人刻意为之的再现上的暴力。

例如，《台湾新文学思潮史纲》（2002）一书，在〈后现代思潮洗礼下的情欲书写与身份认同〉一章中，介绍了台湾酷儿小说，这是「酷儿文学」首度出现于通史性的台湾文学史著作中。该章由

12. 这一点，以及把「暴力」解释为一种再现的「模式」，都来自我们与洪凌的个人性对话（经洪凌同意引用）。关于「暴力」是再现「模式」的说明，来自洪凌回应我们提出的问题：暴力是否可能被当成对于激情之爱的一种再现「方法」，而不是一种写实性暴力的再现？洪凌比较喜欢用「模式」，而不是「方法」。

著名文学批评家（但非性／别研究学者）吕正惠执笔，「酷儿小说」被归为九〇年代「女性书写」中「女性情欲」与「女同性恋」之外的「第三种文学」。他先介绍「酷儿」是英文queer的同音译词，而后引酷儿作家纪大伟对「酷儿」的说明：

酷儿是一种态度，并不见得是耍酷搞怪，而是重视层层衍异性别身份的观念：性别不是只有男女两种，也不是女女／男男／男女／女男四种，而有太多歧异的可能，而且同一个人身上即可能呈现多种性别风貌。（纪大伟，2000: 207；转引于赵遐秋、吕正惠，2002: 371）

定义之后，接着讨论本地作品，隐然将本地作品放在一个必须达到「定义」要求的位置上。似乎「定义」本身被赋予了一种源自西方、本源标准的权威性（例如，指出英文该词的原始意义，而中文则来自翻译），又暗示本地作品皆无法达到定义的要求。事实上，「定义」的意义在批评家手中相当诡谲，因为，批评家常是以一种「腹语术」的方式在说话，遮盖的真相是：那些「标准」可能与该词定义本身无关；真正相关的是：批评家自己的要求标准。我们认为，洪凌的作品其实是无法达到批评家本身的美学或道德要求，而不是未能符合「酷儿」的原始定义，才使得批评家在引述了纪大伟的定义之后，立刻将洪凌的作品当作一个不合格或坏的（「不忍卒睹」）台湾本地酷儿作家代表：

按这种讲法，「酷儿」是对男权社会既定的性别／性爱规范所作的最大的反叛。但就实际的小说书写而言，「酷儿小说」常常表现为一般所谓的「性变态」与「性暴力」，

让人不忍卒睹，这在洪凌的作品中特别明显，这里就不再作为例证加以引述了。（赵遐秋、吕正惠，2002: 371）

由于这种常态化而「反暴力」的阅读，来自一种人们熟悉的意识型态，于是即便它以一种看不见的暴力抹消了「非常态」的主体性，却仍然看似完全理性、客观。其实，在纪大伟的说明里，并没有排除「性变态」与「性暴力」的书写，甚至，五花八门的歧异性／别都应当包括在内，但从主流性别框架来看，许多「非常态」的性／别型态都有可能被污名为「性变态」或「性暴力」（例如S/M等）。在此，批评家一方面把洪凌当作「酷儿」这个新文类的缩影，同时另一方面又以「反暴力」、「反变态」之名，把您从这个新文类里排除了。「不忍卒睹」、「不再引述」的结果，也使得台湾的「酷儿小说」在这一章文学史里，变成有（西方之）名、而无（台湾之）实。底下我们想说的是，洪凌的叙事结构设计 with 「张牙舞爪」的语言，常常就是想要「谋杀」这一类的阅读。如果〈杀手的情书〉鼓励一种受信者观点的阅读，文中的「你」，在阅读的同时也指读者，那么，文章开头第一句：「然而你已经死去，请切莫忘记这一点。你已经死了，执行你死刑的利剑还在我这里滴血，你为什么不相信？」(14)也许正是不断要提醒被杀死的读者：你总已经是死去的了。

最后我们认为，洪凌的叙事，在说这些故事时，反复拒绝的，是主流性／别论述的「受害伦理」——亦即，主流认为弱势位置唯有扮演受害者的角色，才可以提出抗议，只要「趾高气昂」，就被认为不是弱势——底下我们将要说明，在「别人的失败，就是我的快乐，哈哈」的主流含蓄论述里，这种假设的「受害者」位置，只会掩盖受害者其实根本没有发言位置的事实。从洪凌的观点看，

这反而根本就是完全没有伦理，值得批判。除了拒绝主流性／别论述这种认定的无形暴力，「趾高气昂」或「张牙舞爪」的酷儿故事带出的，其实是「另类伦理」与「次文化意识」，甚至与同志运动，以及台北文化圈所流行的酷儿叙事所提供的另类性都不相同。当然，我们的意思并不是说，同运或台北文化圈的酷儿叙事有什么严重问题，只是我们认为，不与此同声气，并且带出台湾酷儿性文化与政治再现所忽略的、不同知识典范的文本，有其重要。

本文以〈杀手的情书〉一文开头，探讨的是它如何毫不妥协地以一封信展开书写，同时对着（被谋杀的）读者与（自我异化的）作者／自己说话。这封信的重要在于，它的角色类似一个导论，同时也以其对「暴力」、记忆以及再现的复杂关系的思考，设定其后的故事：「监控」是一种包装了的欲望，而「真相」是一种虚构的场景。这在下文将要讨论的〈记忆是一座晶片墓碑〉一文里，尤其明显。

两种「别人的失败就是我的快乐」：「假装的无知」与「假设的谋杀」

最可恶的错误并不是挑衅，不是暴烈，而是故作天真无辜的不解。（《在玻璃悬崖上走索》，62）

上述引文来自〈玻璃子宫的诗〉，洪凌将「故作天真无辜的不解」当成是严重的「错误」——比作者再现的一切更可恶。我们认为，这「错误」恰恰指出了一种日常生活里的暴力：它以「故作天真无辜」的姿态，既布署同时也隐藏了日常世俗里「别人的失败就是我的快乐」的双刃。

「别人的失败，就是我的快乐，哈哈」是台湾霹雳布袋戏最

富盛名的角色之一「黑白郎君」的出场台词，指的是一种带着恶意的满足感，这种满足感来自别人的不幸。一般而言，这种满足感几乎在潜意识中，是自己无法承认，只能用来指责别人「幸灾乐祸」（没有「好人」可以大刺刺地表示自己「幸灾乐祸」）。黑白郎君引人注目的特色正在于：他赤裸裸而且坦然大声地以「哈哈」的姿态说出了这个「常态人」无法坦承的、秘密的黑心恶意。

我们认为，「别人的失败就是我的快乐」其实可以用来指主流论述逻辑：它为「常态」的自我在「非常态」（变态）的别人落败或不幸里，提供一种秘密的快感。尤其，这种「别人的失败，就是我的快乐」的大论述逻辑，是以一种含蓄规训机制，希望「非常态」（变态）的位置最好都不要出声，好从中享受秘密的开心或安全感。这是一种含蓄，它的操作是以负面的烙印方式，而不是公然面对面的污名。例如，是一种含蓄的恐同，而非公然给「同性恋」一个歧视或对立的位置（刘人鹏、丁乃非，1998: 109-155）。当它成功地将其他「非常态」（变态）的可能性消音时，也就是它胜利而享受秘密的自恋快感之时。依此逻辑，一旦「非常态」主体位置发声，就会被认为是强势¹³或「另一个中心」，或有「流行」之虞，于是，这些主体位置可能蕴含的政治意义就都被解消或中立化了。消音的含蓄性在于，它既是规训机制，同时又是掩饰。这种形式的「别人的失败就是我的快乐」，以其消音的含蓄性，不止相对来说难以当作一种机制来对抗，同时也很难被看到。也许，最难看到这种秘密快感的，正是操作者以及永续维护者自己本身。然而永续维护者其实也并非始作俑者，他们只是参与在一个更大的社会动

13. 「变态」位置发声，经常会激进地指出常态位置习焉不察的暴力，而常态位置生存的要件之一，正是隐藏自己得以生存所凭借的这种修饰过的暴力，于是，反而会认为揭露者是「强势」。

态结构中，已视而不见这种主流的「别人的失败就是我的快乐」逻辑与秘密快感，不知不觉地扮演着其中一个角色。

含蓄结构的永续维护者之所以无法看见这种「别人的失败就是我的快乐」含蓄逻辑的另一个原因是：它不会树立明显可见的冲突意识。一方面，它并不用毁谤的方式命名「非常态」形构，而是故作无知，忽略漠视，只假装不知道发生了什么事，甚至让自己相信，这是善意的无知。另一方面，也可以持一种理性、自由派、非恐同的姿态，宣称自己的确可以在多元理性下接纳「酷儿」概念，但有问题的是眼前的酷儿主体，他／她无法达到真正理想的「酷儿」标准，比方说，他／她（们）太浮浅，或者有道德上的瑕疵等¹⁴。这一类的批评否认酷儿主体的政治立场，而只从习惯的常态现状观点，使用「变态」、「流行耍酷」、「性暴力」等指控，而「变态」一语其实吊诡，因为并不是恐同地直接指控「同性恋」或「酷儿」是「变态」，而是暗示着另有「正常」的同性恋或酷儿，完全可以令人接受。在这个脉络下的「性变态」、「性暴力」等语，并非所谓西方恐同论述中污名化的认同标记，而是在所谓的「含蓄美学」脉络（刘人鹏、丁乃非，1998）里，一种没有位置的孤魂野鬼或罔两。在这个脉络下，给予一个人「性变态」或「性暴力」的标签，意味着您不该被听到、被看到（不忍卒睹，不忍卒读），不该存在于公共论述空间；而「流行」这个标签则意味着，栽赃某种主流化的效果，使得主体的边缘位置立即被忽略或否定。这种含蓄论述，否认的是它本身之否认抹消差异，并且以一种「收编」的逻辑运作，以预防弱势位置成为对立面。

上述两方面，无论是否否认差异或「宽容」地接受想像中常态化

14. 事实上，「浮浅」与「道德瑕疵」二词在这一类的指责里，互为表里，一词暗示了另外一词。

的形式，都在避免冲突——因为要冲突就必须至少有超过一种之可辨识的位置。于是含蓄逻辑反而宣称自己不恐同，宽容接纳，和平和谐，因为从未因谁是酷儿这个理由本身，而遭到公然指责。这种「宽容」，抹消了差异，不承认异于常态的「非常态」主体之存在、形构或主体性，就算只是故作天真无辜的不解，对洪凌来说，也是一种可恶的错误。「收编」的逻辑不是明显的「排除」，或者，是透过「收编」以遂其微妙的「排除」。其实，这种否认差异形构或位置的含蓄效应，对「非常态」主体来说，较之那些公然驱逐的暴力，其排除性或伤害性并不会更少。

我们认为，洪凌的某些小说，恰恰运用了「别人的失败就是我的快乐」策略，来反对「故作天真无辜的不解」这种看不见的论述暴力，以及这样一种含蓄性、掩饰性的「别人的失败就是我的快乐」。恁挪用虐待性的角色，正是把含蓄掩饰的外衣揭开，使得「别人的失败就是我的快乐」逻辑得以彰显。例如，〈水晶眼〉（1997）故事中，叙事者奥梅嘉对着阿尔法揭露「真相」：

我自己就是完整的雌雄同体，阴阳合一，没有缺憾也没有弱点，仅有的欲求也许只是在揭晓游戏结局时，期待妳瞬间的警醒。妳痛苦懊恼的表情，让我感到一股感伤而淋漓的快乐……唯有在那一刻，我才能够肯定自己是掌握妳命运的人。(148)

奥梅嘉变态地表白了心迹。这里，挪用的是邪恶霸权位置的「别人的失败就是我的快乐」作为一种策略，恁一方面挪用霸权位置，毫不含蓄地彰显出「你的失败，就是我的快乐」的霸权心迹；但另一方面，则又以精巧的叙事结构，将这个位置的复杂度，淋漓尽致地

勾勒。例如，叙事的一个面向是，故事的叙事者奥梅嘉，丰沛满溢的生命能量徒然凝固成无所不在的监控、注视，枯守在「空漠无人的海市蜃楼、假惺惺的膺品乐园，为的就是三百三十三年一度的真相大白解说」(129)，然而，付出的代价却是必须瞅着昔日的情人与不同的别人「无穷尽的诞生快感与死亡高潮」(129)。在此，淋漓的快感里，是无以名状的感伤。「监控」的对象，既是别人，也是曾为一体的爱人；带着强烈欲望的注视、监控，说出的同时也是「在种种莫名的控制系统中，作为能动主体与受控客体之间，艰困无比的挣扎过程。」(刘人鹏，2002: 190)换句话说，洪凌不相信「监控」只是一种单纯的主客二元控制，而是将此二元对立视为实则是一个更大、更复杂之权力结构的一部分，在此权力结构中，二元对立意义的「抗拒」，只不过是不知不觉维持现状的共谋角色：

多亏妳这么高明的技术，我们的中枢电脑才能循着妳脑中的磁片，设置陷阱，计算出反动与消费的比例数值，预留恰当的空间，好让那些天真可爱的革命份子不致于过度沮丧。如此，二元对立的矩阵才能够保持均衡的操控与适度的抗拒，精美地运转下去。(145)

透过层层叙事结构，包括游戏程式、虚拟现实、真相解说等等，单纯的「控制—反抗」二元对立，只是徒然的「自己反对自己」游戏，因为，比方说，阿尔法在堕落后，失去了记忆，不知道自己曾是游戏的设计者之一，于是如同棋子一般兀自在游戏中被控制着。游戏是胜是负只是一场徒然，因为无止境的「监控」（凝视）所维持的，终究只是「二元对立的矩阵」，完美的平衡为的是整个结构可以精美地运转下去。这种「监控」形构，强调的不是因为高科技

发展而威胁到个人隐私的焦虑，而是「监控」根本已经内化，成为自我的一部分。而在洪凌挪用的监控模式里，叙事者既在故事之外，采取全知的观点，却又也在故事之中，是故事角色之一，是叙事的凝视所控制的对象。奥梅嘉一方面夸张地以「邪恶霸权」的全知姿态说话，另一方面，她显露了自己无法停止的欲望、羡慕，以及偷窥的秘密快感。

从一个层次上说，不论是已经内化的监控，或者是外在无孔不入的监控，二者目的都在于成为规训机制，但在上述洪凌的写法里，二者充满了窥淫的欲望都被揭穿，偷窥着他们企图控制的对象，与此同时，偷窥或凝视的主体之自恋倾向，也昭然若揭。在另一个层次上，在上述的挪用模式里，不仅反思监控的主体，同时更重要的是改变了监控主体。最有趣的是，这种改变，不是试图否认或弃绝那秘密的偷窥快感，而是彰显它、揭穿它，并且敢曝（camp）¹⁵地使用它，以建构「邪恶霸权」的快感，又让「邪恶霸权」的快感成为叙事的观点。这种叙事所使用的新的监控模式，也许多少有点类似Larry McCaffery所定义的「塞波叛客」（cyberpunk）的政治或批判性能动主体。他认为，「在我们都变成只是软体、很轻易就可以在跨国大主机的硬碟里被删掉之前」，人们必须「开创新的方式，为我们自己的目的而使用科技。」（1991: 12）然而，这说法所暗示的认同位置是：面对跨国企业权力时，可怜虫式的个人。从这个可怜虫认同位置，来标志一般科幻小说的批判立场。然而，洪凌的叙事不同，她从一种不寻常的酷儿政治出发，进而向着不同（也许就是与吉卜生 [William Gibson] 小说不同）的社会脉络说话。她拒绝的是那种个人在科技面前像可怜虫的位

15. 「敢曝」是采用叶德宣对camp一词的音译。本文所采用的，主要是苏珊·桑塔格（Susan Sontag）所谓「对于不自然之喜好」的意义。

置，而重新研发一种变态的、S/M变调的邪恶主人位置。如果从寻常科幻政治的架构去理解，这种邪恶主人的位置，可能会被批评，然而，我们要说的是，正是怨叙事者这种变态的邪恶性，才使得怨的叙事能更严肃、淋漓地揭露内化的监控机制之意义，同时又能挪用那种监控，当成敢曝式的幽默与酷儿快感的来源。

除了敢曝式的挪用「别人的失败就是我的快乐」，洪凌的整个作品，也可以当成是在阐发一种委婉修辞所永续维护并且遮蔽的主流含蓄暴力，亦即：反讽或敢曝彰显出以规训性的含蓄作为掩饰的「别人的失败就是我的快乐」的暴力。在这个意义上，用「暴力」作为一种再现模式，也是种拒绝的方式，拒绝轻易而错误的那种「故作天真无辜」伦理，那在文学批评圈对性／别的讨论里，已经太常见。那是种故作客观而抹消规训评价标准的策略（如上文所述，其暴力总是早已经在抹消的含蓄动作中），就好像抹消反对那些衡量标准的暴力回应—通常，对于含蓄规训机制的反对性回应，总会成为唯一被看见的暴力，因为他们所拒绝的暴力，早已经被掩饰或视而不见了。就如洪凌在〈玻璃子宫的诗〉一文所说：

他们尝试要把我吊在广场上，当作世纪末的变种动物来保育展览。有趣的是，我那充满狂妄、背德的嘴脸与文字，竟然成为当今台北文坛争相赏玩的橱窗景致。

就连我和所谓正在实践「同志运动」那群人的龃龉与情仇、我游走于荒诞虚无的「新新人类另类场所」、我揍过男警员的种种恶行，都是他们用以搭配「血腥玛丽」、「天使之吻」或台湾啤酒的下酒点心。(42)

此处的台北文化圈，特色是某种「故作天真无辜的不解」，试图把

作者与作品框架成稀罕而有趣的橱窗流行消费品，把狂妄背德驯良化或琐屑化。以当代标准看，包括在政治进步人士眼中，「狂妄背德」的除了作者以外，连叙事者们当然也都是。可以理解的是，这个面向学术性读者来说是最难处理的，特别是对进步人士来说，他们会想要支持台湾酷儿文学的发展，以呈现台湾的进步面；然而，完全忽略掉这个「背德」的面向又是不可能的，那么，最直接可得的回应，也许就是否认或者抹消，故意视而不见那「背德」正是叙事者的核心特色，因为这个特色可能不会被接受，可能会在文化圈里被当作是一种落伍，而与现代社会伦理根本不合。吊诡的是，正是现代社会伦理，使酷儿文学具有合法性。上述洪凌引文以「保育」一语生动揭露了某种为着「进步」而善意支持的父兄独大的权力系统(64)作风——彷彿作者代表一种濒临绝种的生物，只能以公共领域里善意学者的支持而维持存活。这种支持虽然没有否认酷儿主体的存在，但显然又是操作另一种含蓄政治，在其中被否认的也许是：在酷儿次文化里，有着其他不同的实践或快乐及其操作原则，异于全球性同志认同所能轻易接受的道德立场——这立场是透过第一世界脉络（尤其是美国）所生产的文化叙事与政治修辞而通行于台湾¹⁶。

整体性来说，洪凌那些「背德」的故事，并不是为物质性的暴力本身背书，而可以看成是拒绝与那种全球性同志认同叙事同化，并拒绝它所提供的「更具能见度」的合法性。全球化的同志叙事之

16. Chandan Reddy与Javid Syed讨论到南亚酷儿移民在美国的组织策略时强调，当这种叙事试图将美国主流的酷儿认同与经验形构普同化时，是充满了帝国主义：「我们想反抗一般的帝国主义式修辞，说西方是个解放与自由之地，而我们来美国经验同志解放。虽然到美国可能给我们现身的机会，但那种现身总是与一个事实妥协着，就是，我们在一个更大的社会世界里，因着种族歧视与帝国主义，得协商我们的酷儿性，因为他们不认得、也不讨论我们自己当酷儿的方式。」（Reddy and Syed, 2002）

所以在台湾可以提供合法性，并非因为台湾真的开放，而是因为，即使是温和的自由派人士，也可以把这些叙事当成是由第一世界（尤其是美国）的现代性这种权威所背书。美国的现代性，从新殖民的滤镜来看，总显得比实际情况来得单一，例如，酷儿政治论述与文化生产，经常被误导而呈现为在美国已经实践民主多元的例子，而忽略其来自美国社会里持续被威胁与边缘化的位置。再者，如果同志运动的「弱势政治」只是某种程度上以主流含蓄论述所提供的现成受害者伦理为中介，终将瓦解掉所有「非常态」主体位置的建构。这个弱势位置之所以瓦解，是因为被「宽容」地视「非常态」立场为可怜达不到「常态」标准，而不是异于常态的标准，而常态标准本身却从未被问题化。其实，这种「受害者」伦理，当它在一种「别人的失败就是我的快乐」论述里操作时，会将所有差异都收编到「胜者为王」的标准里。而值得注意的是，洪凌的小说拒绝「受害者」位置，〈真相〉一文虽似例外，但即使在这个故事里，也不是同情这个位置，而似乎是有所批判。

我们并非认为，所有站在受害位置的叙事体，都会囿于自我瓦解的受害逻辑，事实上，我们了解，很多文本之所以采取受害者位置，为的是建构抗拒性的叙事，既是批判性、又是增强弱势力量的。但我们想指出的是，在一个强调受害位置的论述脉络里，洪凌之「变态」性地挪用「胜者为王」的位置，很容易被误读为被主流同化或者昧于权力关系，那么您对台湾酷儿文化政治相当有贡献的黑暗面以及高度顽强的异议性，就很可能被忽略掉了。以下我们将说明，洪凌的叙事者倾向于采取一个自我模塑的、变态的「邪恶霸权」位置，而不是人们期待于性变态叙事的受害者位置，这种「变态邪恶霸权」位置，我们必须放在一个异议反抗的脉络里来看，也因此必须视为一种敢曝美学，它不驯服于含蓄美学，也不

被主流同化，更非只是处于「受害者 / 反叛者」相对于「霸权 / 主流」之二元对立的另一端——因为，正如上文指出，您反对单纯的「二元对立」对抗逻辑。

赵彦宁（1997）的一篇书评是上述误读模式的一个好例子，她曾经在洪凌《末日玫瑰雨》一书的书评里，批评洪凌的作品缺乏批判立场。虽然书评中并没有假设一个相对于外来他者的真正「自我」，但仍吊诡地将讨论聚焦于洪凌之使用西方文本与英文字词，认为这变成您「指涉系统」的一部分，书评质疑的是：

是否其「真实性」及快感的来源乃为外来指涉系统所保证的价值？(179)

这样一种问题化的重点，在书评的最后一句更加明显：

因此我要问的是：如果这是酷儿文化的代表，那么酷儿（别忘了，这也是queer的音 / 翻译）究竟与「主流」（以及「草根」）有何不同？(179)

首先，这种阅读假设了一种「代表性」的「酷儿文化」，这种诠释框架的问题在于：不论是什么东西构成「代表性」，这种仿佛不言而自明的「代表性」预设，对台湾「酷儿文化」生产而言，都会变成一种未曾明说的标准，模糊掉了比较次文化的酷儿再现形式。

其实，这篇书评否认了作者任何有意义的能动性，更遑论批判的主体性——这种否认经常伴随着我们已经太熟悉的指控：「抄袭（模仿、来自）西方」或「复制主流」，即便这种指控是后结构对于语言与主体形构理解的一部分。此处我们也必须强调，赵彦宁在

女同社群及文化生产方面的其他优秀著作，在观念架构上，从来不会有这种无意的二元对立——在她分析台湾酷儿文化形构时，也不会轻易使用任何常态化的标准。这个事实所显示的，除了上述她对洪凌作品涉及年轻学生之间的次文化接受度有限之外，更在于：即使洪凌的作品有其市场，这篇书评仍有其重要性，因为这代表着洪凌的作品可能太轻易就被误读为政治上不负责任，特别是在学术圈里。个中原因在洪凌自己写的回应里很清楚，这是一个例子，显示人们要逃脱「权力结构的阴魅回返」之艰难。因此，我们在此不惜篇幅，引用洪凌对于该篇书评的回应：

对于当今在身分政治上的论述版图，我们（所谓的「我们」是某个从第一世界到第三世界都难以遁逃的集合名词，指涉在学院内从事关于性别、情欲、族群、阶级等论述工作的人）似乎刚好碰到了个关口——对于献身于抗争与颠覆的书写／运动主体，究竟要到怎样的地步，才可能彻底避免掉某个特定身分／位置的被排除（exclusion）与权力结构的阴魅回返（as a haunted return）？……

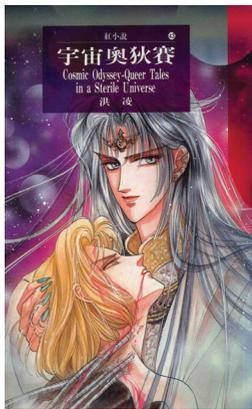
在不想规避掉我的文本确是有着第三世界作者对于第一世界典律模拟／致意的事实，我想更进一步思考的是，既然权力关系从来都不是单向操作的粗率与简化，那么，对于一个台湾中文作者在书写中挪用或措拟（parody）某些既成的文类以及语汇，是否也该较仔细地看待其不同程度的学舌（mimicry）与拟仿（simulation）？例如，对于西方科幻小说的指涉与对于日本动画的收纳，显然也是不同的殖民互文关系，何以不见赵彦宁对于不同程度的抗拒／收编，稍以清楚地厘清呢？

最后，身为作者的私心，忍不住想说的是，在《末日玫瑰雨》中的最大指涉——电脑网路（internet）与角色扮演游戏（RPG）——在本篇书评中完全被忽略掉的情况，是让我感到最遗憾之处。难道说，因为这些通俗科技文化并不是正典的文学传承，是以它们如同天谴的寄生物，夹生在文本的众多指涉之间，充当殖民被殖民关系的最下层，所以不用被提及？又或者说，评论者的眼睛只凝视到高级的第一世界智识移植，而看不到杂种的第三世界次文化，与其可能的「解域」（deterritorialization）作用，因此反而更加成就了原先（应该要）被崩解的「帝国之眼 / 我」（the imperial eye/I）？（洪凌，1997: 164）

赵对于漫画与角色扮演游戏的忽略，造成她因此而不能理解，这些因素如何影响到《末日玫瑰雨》书前的人物表。书评说，由于书中角色「血肉模糊」、「个性亦不清楚」，于是需要「主角素描」表。换句话说，这里暗示得很清楚，书前之所以有人物表，是因为小说本身缺乏人物特色，而这是最传统意义上对一部「好」小说的基本要求。我们并不相信叙事必须有个性清楚的角色、才有文学或文化价值，并且，我们要指出，传统的角色分析模式无法读出洪凌的角色写作技巧，您创新之处在于：角色更具弹性，而比较不是自我完足的传统主体模式。正如洪凌许多其他作品，叙事体并非缺乏个性清楚的角色，而是生动地包含了一连串来自日本漫画、动画与角色扮演游戏的角色，这对许多青少年读者来说，都是相当熟悉的文化想像。这些文化形式提供了丰富的角色可能性范畴，在角色扮演游戏里会有相当清楚的细节勾勒，然而，角色同时也是有弹性的，依游戏进行的规则而适应变通。角色扮演游戏的影响，在洪凌另外一本小说《宇宙

《宇宙奥狄赛》就更清楚了，该书的「主要角色介绍」不仅有文字说明，同时还有人物画像。画的图像全是漫画人物（见下图），封面则是挪用吸血鬼的漫画人物（见上图）。这种文类在当代青少年文化里虽然流行（而且大有影响力），但对不熟悉漫画、角色扮演游戏符码与母题的学院读者来说，这个文类在「再现」上丰富的可能性（包括在角色的弹性及变通性上的实验性质）就很容易被忽略。正如洪凌在上述引文中所指出的，虽然在青少年文化及次文化里有其「流行性」（也许正是因为这个流行性），这个文类也就很难被大多数学者注意，并赋予文化资本¹⁷。这也就是为什么一些「大人」读者很可能在阅读时，忽略角色扮演游戏的影响及随之而来的生动漫画文化想像，结果就使得阅读欠缺了辨识这些角色清晰度所需要的理解范畴或联想脉络。

若是坚持角色必须要有传统意义上的「个性清楚」，就必然无法理解洪凌叙事中的一些创新。例如，〈记忆是一座晶片墓碑〉的角色扮演游戏，特色在于将「别人的失败就是我的快乐」式的「偷窥」与「自恋」作了惊人的结合。这种作法将「角色」本身的观念复杂化了，因为「偷窥」需要的是不止一个的玩家，而「自恋」从某个诠释的层次上说，整个游戏是作者／叙事者的自恋式表演，「我是妳的观察员、反派角色、



17. 美国学院脉络里，Susan Napier注意到相对于日本丰富多元的动画学术研究，对于动漫画严肃研究之不足的问题。

真相说明者」(147)，彰显出一种传统角色评论所忽略的意义：「角色」既是他人，又是叙事者的诠释，不再隐藏「角色」的被诠释性而假装透明。这种「角色」模式也与传统不同，因为传统角色概念所支撑的，是完整自足并自以为绝对异于他者的「个人」；洪凌的「角色」模式不然，透过「自己反对自己」(128)、「对立者也正是同谋者」(128)等等设计，在后人类星际世界里，显示传统意义里自我与他人那种简化式的清楚界线，已然不适用。

「第二人称叙事」做为变态的「收编」¹⁸

洪凌的两篇最着名的小说〈记忆是一座晶片墓碑〉与〈水晶眼〉，活动场景大部分在电脑游戏的虚拟实境中。叙事者是雌雄同体的奥梅嘉，她／他曾经与阿尔法一起设计了游戏，后来阿尔法输了，失去记忆，兀自陷在游戏的轮回里而不自知。他／她俩脑中的晶片是一体两面，两人是对立者，也是同谋者。奥梅嘉在阿尔法「堕落」之后，只能偷窥地静静瞅着您曾经的爱人阿尔法，与程式设计出来的生化爱人贝塔谈恋爱。故事由奥梅嘉述说，她／他是唯一拥有记忆的角色（因为她／他是赢家），也因而知道一切真相（亦即：这是一场游戏）。奥梅嘉说：

别插嘴，没有人会洗去你的记忆，那是晶片自动消弭程式的运作系统。你会忘记，那是因为你输了。异化人性、收买灵魂的奥曼帝公司，全知全能全在的宇宙人工神又大获

18. 这里「收编」指的是incorporate，就如同晚近科幻电影所常见，最明显如《突变第三型》(The Thing)，「异形」会收编人体，与异形合为一体，被「收编」的人，已分辨不出究竟是人或是异形。

全胜！根据最原始的「协议」，你必须再来一次，再玩一回，直到你「击垮」奥曼帝公司，晶片洗刷掉的原生记忆才会归还原主——(127)

这一段里奥梅嘉向阿尔法揭示「真相」，然而，称阿尔法为「你」的这种说话方式却是贯串整个叙事——即使当奥梅嘉不是与阿尔法对话的时候。奥梅嘉常以第二人称说话，利用她／他是赢家的特权——亦即，占有一个「全知」的游戏设计者的位置，而且掌有记忆——说出关于阿尔法的一切，包括他的思想以及情感、情绪细节。〈记忆是一座晶片墓碑〉（以及上述〈杀手的情书〉）叙事最有趣之处在于，它不像大部分的小说（不论是第一人称或第三人称），故事里没有一个「我」表演「我」的生活给别人看，让人诠释与阅读，而是「我」（叙事者）注视着「你」（主角），你表演你的生活给我看，被我诠释（「我」是叙事者，而不是读者）。以下两段来自〈水晶眼〉（可视为〈记忆是一座晶片墓碑〉的续篇），都是这种例子，解释了这种叙事策略的某种面向：

别抬头看啦，没有人类在和妳说话，只有「我」这个叙述的声音。(160)

以及：

妳明白了？在那次交会之后，文本与欲望一起跑入妳的体内。妳的身体就是这个故事进行的场域，借着密码【1999+chimera+0999+amphisbaena】的串联，妳成为拉比丝的游戏对手。(161)

借着第二人称，叙事者满足了自己的偷窥欲，同时反转了日常的叙事偷窥结构，因为不再是读者注视叙事者，而是叙事者注视着「你」。另一方面，当读者认同叙事者，读者也分享了叙事者的偷窥狂，叙事者的偷窥狂因着强调使用第二人称而鲜活。在一个描绘得淋漓尽致的场景里，「纯阳性」(111)的阿尔法与「beta型人造人」(127)贝塔，用她／他们二只硬挺得极造作的人工阳具，以一种阳性跨性别的爽，忘形作爱，然而她／他们是在爱情的程式里，叙事者注视着她／他们，像个露骨的窥淫狂，钜细靡遗的描写，显示的是「监控」里夹带着的欲望：

你们在八角形的自旋淋浴室里飘浮、荡漾。两具硬挺着坚实性器的雄性身躯，仿佛两朵颜色互异的变种百合，张狂地翘着光束枪头般的粗长花蕊，不时地随着蒸腾雾气款摆肢体，攀附彼此火烫的皮肤。(114)

这些「机器·动物·人」(cyborg)¹⁹在电脑程式的虚拟世界里作爱，与人种的繁衍了无干系，故事对于「机器·动物·人」作爱的描述，反而吊诡地充满了肉体性。第二人称的叙事，用电影来比喻，这就如同演员破坏规律注视镜头，观众不得不发现自己带着欲望在看故事。正是这种方式，使得叙事同时杀了读者也爱着读者，「你」同时是读者，又是叙事说话的对象；读者再也无法在故事之外，以平常的方式偷窥，而是被「收编」到这些叙事里特别保

19. 将cyborg译为「机器·动物·人」，取意于Donna Haraway (1991)，意指模糊掉了机器、动物与人类传统疆界的某种自动控制有机体，既是虚构的科幻产物，也是当代科学与军事竞争的现实产物。关于该字中译的讨论，参清大性别与社会研究室网路杂志《烘焙姬》第6期「女性主义经典读书会」<http://r703a.chem.nthu.edu.tw/~rpgs/gzine/issue6/dushu/cyborg/cyborg-01.html>。

留给叙事者的位置上，对于占据这个位置的读者而言，不但一直在这个位置上阅读，而且降服于那个偷窥的欲望与操纵（或甚至谋杀）。又或者，如在〈记忆是一座晶片墓碑〉一文，读者其实会被「收编」到叙事者里，叙事者也早已经被「收编」到「奥曼帝」（Almighty）里了。至于拒绝这几种位置的读者，就以不同的方式被「杀」了，这些读者无法「卒读」，因为他无法一边读，还一边能够持续维持他日常的位置。这个另外的位置之所以令人不安，是因为它不再能够看似中立，也是因为读者被摆的位置是：同时认同「注视者／叙事者」与被注视的「你」。由于读者自以为带进文本的中立性与客观性不再可靠，欲望——构成叙事结构之「监控」的基础——就被曝露出来，甚至变成叙事内容的一部分，于是读者无法假装与这个「变态」无关。在这个意义上，在一个与叙事者向着说话对象的欲望非常不同的层次上，这也是一种预设的读者／叙事者关系，在「你」的位置上被「杀」着，不论这是透过「谋杀」（例如〈杀手的情书〉），或是透过S/M性爱操作的快感（例如〈记忆是一座晶片墓碑〉）。

洪凌在〈记忆是一座晶片墓碑〉这类的故事里，使用这种情欲化了的「监控」，把平常我们在科幻故事里所熟悉的「异形」对人类的「收编」，变成一种新的叙事「形式」。洪凌的叙事形式，把读者「收编」到那种变态的「别人的失败就是我的快乐」里，使得外在客观的读者再也找不到常态化的舒服位置。以这种方式，您作品令人不安的形式结构，是对主流含蓄性的「别人的失败就是我的快乐」逻辑的一种回应，因为这个含蓄逻辑会抹消「非常态」（变态）位置。结果就是：洪凌的读者要不就因为甘愿，像一般情况下崇拜某电影或文学的迷一样，获得类似「意乱情迷」的快感；要不就是「不忍卒读」，逃之夭夭。

至于情欲化的「监控」如何召唤读者 / 观众，电影《骇客任务》也许又能提供一个有趣的对照。如果说，洪凌的叙事是策略性地「杀」着不可欲的阅读，那么《骇客任务》则似无偏私地容让各种各类五花八门的阅听 / 诠释。《骇客任务》中的「监控」，比较类似人们较熟悉的冷战时期科幻叙事模式，「监控」是一种内容，而不是形式结构。故事开始，尼欧既是在「寻找」线上的回应者（侵入秘密档案），又是被监视的（电话线被拨打等等），被墨菲斯之徒以及电脑人监视。然而，虽然不像洪凌文本那么清楚，但这部电影里的「监控」，同样可以被情欲化地阅读，尤其是尼欧与墨菲斯之间互相欲望的彼此追寻。由基努李维饰演尼欧这个角色，强化了这种诠释的可能性，因为这使该电影带着故意的「多元性倾向幻想」，那是基努李维银幕形象与电影角色的特色。他曾经饰演过同性恋与双性恋角色，至于他个人生活是否同性恋，他是既不否认也不承认（De Angelis, 2001）。当墨菲斯见到尼欧，变成尼欧的导师与舰长，墨菲斯跟尼欧说：「我一生一世一直追寻着你。」这个追寻注视从「监控」的主题来说，对有心的阅听人而言，就变成一种偷窥的欲望，它的「敢曝性」(campiness)，与洪凌叙事者偷窥性的霸权，相去不远。而尼欧 / 安德森的双重性，令人想起基努李维在《男人的一半还是男人》(My Own Private Idaho) 里角色的双重性，使得这「双重性」主题也可以支持一种酷儿阅读，然而《骇客任务》的「敢曝」不像洪凌邪恶霸权偷窥性的注视，电影的酷儿情欲这部分，对某些迷来说是极大快感来源；对其他没兴趣的人来说，也完全可以视而不见，因此《骇客任务》还是可以被主流观众当成只是一部好看的动作片，甚至，比较具批判性或机灵的观众的科幻迷，也许会抱怨它太简单。比方说，上述墨菲斯的「我一生一世一直追寻着你」一语，如果没看出它「敢曝」部分的幽默感，也

许会觉得他讲得太白，一点也不精致。《骇客任务》（至少就第一集来说）从这个意义上看，就像基努李维的性倾向，似乎怎么读都行，似乎可以产生许多可能的阅读位置，于是也就在全球化的市场上轰动一时，既散布了禁忌的想像，又同时有意识型态的批判。虽然后者可能不太容易被注意到，但单是在好莱坞钜片的场域里提出这些主题，就已经是值得注意的成就了。这对一部既有巨资支持又有社会批判的好莱坞科幻电影来说，要考虑吸引广大市场，又要顾及拍片内容限制，也许是有用的策略。

洪凌的中文书写文本则不然，其限制不像好莱坞电影，而作者似乎竭尽所能拒绝着常态化的阅读，同时也维持了稳定的市场，在文学批评界也持续受到注意。这样的成就，事实上是把一般对于「流行」的观念复杂化了，一般观念常会把新的文化或次文化文本贴上「流行」的标签，把它们「新政治性」模糊掉。我们希望我们对于洪凌科幻作品的阅读，可以带来一种复杂性，以对抗这种标签的某种「抹消政治性」的力道，因为我们的目的在于分析其作品的批判立场，以及对当代科幻文化的更大脉络所具有的贡献。

【志谢】

本文为国科会计画NSC
BC 与NSC H
BH研究成果之一。英文初稿曾发表于 年 月
在纽约举行的AAS ASSOCIATION FOR ASIAN
STUDIES ANNUAL MEETING，感谢评论人ROB
WILSON以及PANEL成员TERI SILVIO（司黛蕊）的讨论。事实上，本文题目的「别人的失败，就是我的快乐」一语，灵感正得自我们与TERI SILVIO的讨论，来自她正从事研究的霹雳布袋戏，并且她也提供了我们该语来自德文的英译。中文初稿感谢洪凌、丁乃非、宋玉雯的阅读、评论，以及蔡英俊在文字方面

提供的修改意见；同时我们也感谢在「 科幻研究学术会议」发表时与会学者们提供的宝贵意见。所有的疏失由我们自己负责。

引用书目

- 王建元，1996，〈导读：叙述与阅读之间的玫瑰毒雨〉，《末日玫瑰雨》，洪凌着，台北：远流，页4-8。
- 纪大伟，2000，《感官世界》，台北：探索文化。
- 洪凌，1995，《宇宙奥狄赛》，台北：时报。
- 一，1996，《末日玫瑰雨》，台北：远流。
- 一，1997a，〈是复制，还是「附志」？是快感，还是「剑感」？：回应赵彦宁的书评〉，《联合文学》，第13卷第6期，页163-164。
- 一，1997b，《在玻璃悬崖上走索》，台北：雅音。
- 一，2002，《复返于世界的尽头》，台北：麦田。
- 赵彦宁，1997，〈自我复制的快感：评洪凌《末日玫瑰雨》〉，《联合文学》，第13卷第4期，页179。
- 赵遐秋、吕正惠主编，2002，《台湾新文学思潮史纲》，台北：人间。
- 叶德宣，1998，〈两种「露营／淫」的方法：《永远的尹雪艳》与《孽子》的性别越界演出〉，《中外文学》，第26卷第12期，页67-89。
- 刘人鹏、丁乃非，1998，〈罔两问景：含蓄美学与酷儿政略〉，《性／别研究》第3-4期，页109-155。收入本书3-43页
- 刘人鹏，2002，〈在「经典」与「人类」的旁边：1994幼狮科幻文学奖酷儿科幻小说美丽新世界〉，《清华学报》，第32卷第1期，页167-202。
- 刘亮雅，1998，〈洪凌的《肢解异兽》与《异端吸血鬼列传》中的情欲与性别〉，《欲望更衣室》，台北：元尊文化，页57-82。初刊于《中外文学》，第25卷第1期，页26-38。
- Armstrong, Nancy & Leonard Tennenhouse, eds (1989), *The Violence of representation: literature and the history of violence*, London & New York: Routledge.
- Broderick, Damien (1995), *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London & New York: Routledge.
- Campbell, Ian (2000), "The Matrix," *24 Frames Per Second*. (18 Sept. 2000) <http://www.24framespersecond.com/reactions/films_matrix03.html> (18 Sept. 2000)
- De Angelis, Michael (2001), "Keanu Reeves and the Fantasy of Pansexuality," *Gay Fandom and Crossover Stardom: James Dean, Mel Gibson and Keanu Reeves*, Durham & London: Duke University Press, pp. 179-234.

- Haraway, Donna (1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, pp. 149-181.
- Le Guin, Ursula (1997), "Changing Kingdoms," *Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Michael A. Morrison (ed.), Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.
- Martin, Fran, trans (2003), *Angelwings: Contemporary Queer Fiction from Taiwan*, University of Hawaii Press.
- McCaffery, Larry (1991), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, Durham & London: Duke University Press.
- Napier, Susan (2001), *Anime: from Akira to Princess Mononoke*, Palgrave: Macmillan.
- Reddy, Chandan & Javid Syed (2002), "I Left My Country for 'This?'" *AsianWeek: The Voice of Asian America*, *AsianWeek Archives* Jan. 11 - Jan. 17, 2002. http://www.asianweek.com/2002_01_11/opinion_payattention.html (28 Jan. 2004)
- Rubin, Gayle (1993), "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality," *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry Abelove (ed.), New York/London: Routledge, pp. 3-44.
- Sontag, Susan (1999), "Notes on 'Camp,'" *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Fabio Cleto (ed.), Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 53-65.

