

同志文學史 台灣的發明

紀大偉

A Queer Invention in Taiwan:
A History of Tongzhi Literature
By Ta-wei Chi

陳芳明 主編
台灣與東亞



「東亞」觀念進入台灣學術界，大約是近十年的事。但歷史上的東亞，其實像幽靈一樣，早就籠罩在這海島之上。在戰爭結束以前，東亞一詞，挾帶著相當程度的侵略性與壟斷性。它是屬於帝國主義論述不可分割的一環，用來概括日本殖民者所具有的權力視野。傲慢的帝國氣象終於禁不起檢驗，而在太平洋戰爭中一敗塗地。所謂東亞概念，從此再也不能由日本單方面來解釋。尤其在跨入一九八〇年代之後，整個東亞地區，包括前殖民地的台灣與韓國，開始經歷史無前例的資本主義改造與民主政治變革。一個新的東亞時期於焉展開。

二十一世紀的國際學界，開始浮現「後東亞」一詞，顯然是相應於後結構主義的思考。所謂「後」，在於強調新的客觀條件已經與過去的歷史情境產生極大差異。在新形勢的要求下，東亞已經成為一個複數的名詞。確切而言，東亞不再是屬於帝國的獨占，而是由東亞不同國家所構成的共同觀念。每一個國家的知識分子都站在自己的立場重新出發，注入殖民時期與戰爭時期的記憶，再定義東亞的政經內容與文化意涵。他們在受害的經驗之外，又具備信心重建主體的價值觀念。因此東亞是一個頗具挑戰性的概念，不僅要找到本身的歷史定位，同時也要照顧到東亞範圍內不同國籍知

《台灣與東亞》叢刊發行旨趣

陳芳明

聯經學術叢書

編輯委員會

于宗先（主任委員）

王汎森、江宜樺、何寄澎

林載爵、楊儒賓、廖咸浩

錢永祥

識分子所提出的文化反省。

東亞的觀念，其實富有繁複的現代性意義。所謂現代性，一方面與西方中心論有千絲萬縷的關係，一方面又與資本主義的引介有相當程度的共謀。當台灣學界開始討論東亞議題時，便立即觸及現代性的核心問題。在歷史上不斷受到帝國支配的台灣，不可能永遠處在被壓抑、被領導的位置。進入一九八〇年代以後，台灣學界開始呈現活潑生動的狀態，許多學術工作已經不能只是限制在海島的格局。凡是發出聲音就必然可以回應國際的學術生態，甚至也可以分庭抗禮。這是一個重要的歷史轉折時期，不僅台灣要與國際接軌，國際也要與台灣接軌。

「台灣與東亞」叢刊的成立，正是鑑於國內學術風氣的日漸成熟，而且也見證研究成果的日益豐碩。這套叢刊希望能夠結合不同領域的研究者，從各自的專業領域嘗試探索東亞議題的可能性。無論是文學、歷史、哲學、社會學、政治學的專業訓練，都可以藉由東亞做為媒介，展開跨領域的對話。東亞的視野極為龐大，現代性的議題則極為複雜，尤其進入全球化的歷史階段，台灣學術研究也因而更加豐富。小小的海島，其實也牽動著當代許多敏感的議題，從歷史記憶到文學審美，從環保行動到反核運動，從民主改革到公民社會，從本土立場到兩岸關係，從經濟升級到勞工遷徙，無不細膩且細緻地開啟東亞思維。本叢刊強調嚴謹的學術精神，卻又不偏廢入世的人文關懷。站在台灣的立場，以開放態度與當代知識分子開啟無盡止的對話。

看待台灣文學史的另一個方法

陳芳明

——《同志文學史：台灣的發明》序

一

文學史，在一定的意義上，也是一種文學批評史。從來沒有一種歷史，都是以單一的價值在發展。依照傅柯（Michel Foucault）的觀念，沒有一種歷史是連續不斷的。也沒有一種歷史，只能容納一種觀點。他認為所有的歷史都是復數的，各種不同的價值觀念，都同時在進行。因為不是連續的，在時間發展過程中，往往充滿了縫隙與裂痕。身為歷史學訓練出來的學生，我曾經也以單一的觀念在回望歷史。尤其是接受中國歷史的教育，總是以為中國歷史最悠久，而且連綿不斷。這種錯誤的觀念，曾經主導著我的前半生。新歷史主義的觀念浮現之後，才漸漸發現自己曾經接受過嚴重的誤導。

中國歷史是男性史，是異性戀史，是漢人史。凡是沒有寫進歷史紀錄的性別、族群、階級，從此就從歷史地平線消失。這種史觀非常粗暴，尤其是以儒家的立場來寫歷史，更是粗暴。由於史家

都是男性，都是異性戀者，都擁有當權派的地位，他們習慣於偏向自己所堅持的理念。這種史家，擅長以二分法的方式，來區別這個世界。而且也擅長以審判的語氣，來看待他們眼中的異類。凡屬邊疆民族，便被劃入野蠻的領域。凡屬女性，就輕易被貶低身分。更可怕的是，傳統史家總是堅持萬世一系的觀念，他們堅持著長子繼承制的閉鎖態度。一個父權的、統治者的、貴族的中心史觀，便如此建構起來，而且牢不可破。如今我們已經發現，所謂主流歷史都是發明出來的。主流史觀一旦誕生，其他支流的脈絡必然遭到湮滅。這說明了為什麼，我們後代在看待歷史時，都只發現一條歷史主軸，其他都消失不見。

不見，其實就是偏見。我們只看到傾斜的、歪了一邊的歷史。在戒嚴時期，歷史教育可以說非常成功，都只容許看到中國、男性、漢人、異性戀史。新歷史主義特別強調，人類歷史的發展並非只依賴一條主軸，而是以多軸的線索持續延伸。從來沒有一種歷史是連續不斷的，而是充滿了太多的缺口、縫隙、斷裂，並且是以多軸的形式持續發展。歷史學家慢慢發現，在縫隙與斷裂之處，就是可以填補不同的歷史記憶進去。由於歷史是多軸的，就不可能有所謂的主流或支流之分，而是同時並排進行。所謂歷史主軸，其實是一種二分法、兩元論的觀念。把男女分別放在主客的位置，也同樣把黑白膚色區隔開來。從世界史的角度來看，白人歷史總是優先於有色人種。從中國史來看，漢族總是優先於邊疆民族。白人的重要性，或漢人的重要性，便是不斷把不同人種遮蔽起來，而彰顯了白人或漢人的優越位置。這種偏頗的歷史觀，無法讓後人看到過去的全貌。從而也使歷史舞台上的人種，壟斷了文化解釋權。

如果我們接受歷史多軸的觀念，則曾經受到遮蔽的種族、性別、階級，又可以重新登上歷史舞台。從這個角度來看，紀大偉所寫的同志文學史，應該可以視為台灣學界值得大書特書的事件。把這本書的出版，視為一個事件，並不過於誇張。長期以來，我們一直抱持著偏見來看待同志族群，也一直以扭曲的態度來解釋同志文學。紀大偉有意撥開歷史迷霧，讓被遮蔽的同志文學撥雲見日。身為《台灣新文學史》的作者，我無法掩飾內心的喜悅。縱然在自己所書寫的文學史也討論了同志文學，卻只能以極小的篇幅讓台灣同志文學被看見，無法讓讀者發現同志文學的全貌。一部台灣文學史，必須由集體的力量來共同撰寫，才有可能讓受到遮蔽的文學書寫展現真貌。

我也深深相信，在未來新的文學史一定會誕生。不僅是同志文學史，還包括女性文學史、原住民文學史，都有可能問世。身為異性戀的文學史家，我無法深入同志文學的世界。同樣的，身為男性文學史家，我也不能窺見女性文學的全貌。身為漢人文學史家，我也必須承認，對於原住民文學傳承的真相，我還停留在皮毛之見。如果要建構一部完整的台灣文學史，就有必要讓女性、原住民、同志的文學史家共同合作來撰寫。當代台灣文學史可能時間稍短，但是內容卻相當龐大而豐富，絕對不是依賴一個人的力量就可容納全部。這也是為什麼看到紀大偉所寫的《同志文學史》完成時，我不只是喜悅而已，也已經預見了一個更開闊的史觀就要誕生。

二

在這本書裡，紀大偉企圖突破線性的史觀，借用新歷史主義，來重建台灣同志文學史的發展軌跡。具體而言，他並不依賴連續不斷的時間感，而是利用歷史發展過程中所顯露出來的縫隙、斷

裂、空白，填補了同志文學的記憶。他所遵循的是複數歷史觀，讓同志文學與一般的文學類別並列。借用所謂並置(juxtaposition)的觀念，使多軸的歷史發展平行陳列出來。這種並置的發展論，既可與所謂的主流歷史軸線相互參照，也容許了同志文學的獨立發展。這使得整本書更為豐富而精采，尤其他透過細讀(close reading)的方式，讓同志作品再次浮出歷史地表。他的挖掘與鉤沉終於讓讀者看見了從前所未見的史書。

對於異性戀讀者而言，許多文本往往輕易瀏覽過去就好。但是，紀大偉則重新詳細穿越許多被忽略的文本與作品，發現字裡行間所暗藏的同志傾向。在同志文學的文本正式誕生之前，前輩作家早就有過閱讀同志文學的經驗。這是非常了不起的解釋，他把同志文學史往前延伸到一九五〇年代，並特別指出，更早的前行代作家已經有過閱讀同志文學的經驗。紀大偉雖然是在寫文學史，卻為讀者提供了一個閱讀範式。在文本底層，其實是潛藏許多未能定義的流動情感。

紀大偉的史觀應該可以成立，也就是把「閱讀史」納入文學史的一環。眾所周知的台灣文學史家葉石濤，他早年從事文學創作時，也曾經耽溺在法國作家紀德(André Gide)的唯美文學裡。紀德的詩與小說，也曾經是西川滿的模仿對象。如果沿著這一條軸線去挖掘，當可發現台灣社會的同志文本閱讀，應該還更深遠。身為西川滿學徒的葉石濤，早年所寫的唯美小說，乾淨而透明，幾乎直追紀德的耽美。作品閱讀史，在不知不覺之間，為文學發展埋下一定程度的暗示。這也是為什麼紀大偉在第二章第一節揭示「先有讀者，才有作者」。這是相當睿智的解釋，也是使同志文學史的源流找到線索。

性別差異往往也會導出閱讀差異，這正是文學史精采之處。對於同志文本或酷兒文本，紀大偉在閱讀之際，總是採取游移、流動、跨界的態度。以白先勇的《孽子》為例，就可分辨出《台灣新文學史》的解讀，與他的解讀非常不一樣。身為異性戀的作者如我，把小說中父子決裂的那一幕，認為是對儒家傳統的背叛。在書中特別強調，「這個場景是台灣文學的一個經典：那位憤怒的父親，可能是傳統歷史的最後投影；那位被驅逐出走的兒子，則正要開啟一個長路漫漫的新時代。兩條取向完全不同的歷史長河，從此就要改流。」換言之，我的閱讀是把小說文本置放在儒家傳統的歷史脈絡裡，仍然沒有擺脫大敘述的史觀。紀大偉的解讀，則是把離家出走的阿青，視為一種「罷家」的行動者。這兩種不同的解讀，正好彰顯阿青的被動轉換為主動。離開了父權的家庭，阿青便獲得了喘息甚至新生的機會。這種文本閱讀的差異性，正好可以證明一部同志文學史的建構有其必要。等於把同志小說的文本，從傳統文學史觀拯救出來。同時，也讓同志文學獲得獨立自主的空間。

捧讀這本書之際，或許讀者對於紀大偉所建構的歷史分期會有意見。因為他劃分的方式，仍然是以一九六〇、一九七〇、一九八〇年代的模式來劃分，似乎太過於異性戀男性的觀點，也太過於強調歷史的線性發展。但是，如果考察戰後的台灣歷史，就可以發現台灣的政治經濟結構每十年就發生一次變化。例如一九六〇年代台灣社會首次開放外國資本家投資，一九七〇年代加工出口區開始普遍成立，一九八〇年代新竹工業園區正式完成。整個社會的發展，都受到不同程度的資本主義衝擊。在這種經濟發展的浪潮下，文學生產在一定程度上也受到強烈影響。具體而言，同志文學可能也與其他文類的發展，都同樣被編入資本主義的共構。整個大環境的變化，自然而然就反映在文學生產裡。

這本書的重要意義，在於標誌著台灣同志運動的漫長道路，也在於彰顯台灣社會風氣如何從封

閉走向開放。任何一部小說或散文，都可視為一個時代的墊腳石。面對一個非常不寬容的社會，同志文學的書寫正好代表了一股不滅的意志，不僅在文學上開花結果，也在文化上開枝散葉。確切而言，同志文學史的出現，意味著戰後台灣歷史從來都是以多軸的形式在發展。

台灣民主運動走到這麼遙遠，也等同了同志運動所開創的格局。當整個社會陷入「婚姻平權法」的爭議之際，這本書的誕生，等於提出了相當雄辯的歷史證詞。在爭議的硝煙高漲之際，紀大偉引導我們重新去回顧文學史是如何發展的。其中的起伏跌宕，都在他的歷史敘述中歷歷可見。身為他的文學同伴，身為他的教學同事，我以嚴肅但揉雜著喜悅的心情，向街頭對抗的人們呼籲，請大家靜下心來，好好捧讀這部《台灣同志文學史》。

二〇一六年十二月一日，國立政治大學台灣文學研究所

陳芳明，國立政治大學台灣文學研究所講座教授，著有《台灣新文學史》等。

自序

我首先感謝國立政治大學台灣文學研究所（政大台文所）創所所長陳芳明教授。近十年來，他惠賜我各種機會，我才得以在政大內外享受從事教學、研究，以及寫書的幸福。政大台文所現任所長范銘如教授堅持學術品質，督促我發揮治學潛能。政大台文所諸位專任教授、兼任教授、客座教授都好學博學，直接或間接教給我泅泳學海的道理。政大台文所的吳慧玲小姐總是細心打點好後勤，讓我得以專心工作。政大台文所的歷屆博士生、碩士生讓我一次又一次體驗教學相長的樂趣：我的多種寫作靈感都來自跟研究生的互動。如果我不是在政大台文所這個大家庭接受淬煉，那麼我就不可能寫出《同志文學史：台灣的發明》這部二十八萬字的專書。

我感謝聯經出版公司發行人林載爵先生多年來給予我豪氣而溫柔的鼓舞。聯經出版公司總編輯胡金倫先生是《同志文學史》的第一線催生者暨接生者，為了拙作跟我並肩作戰，案牘勞形。我感謝聯經出版公司沙淑芬小姐的協助。聯經學術叢書編輯委員決議通過《同志文學史》書稿的學術審查。編輯委員會的決議建立在三位匿名審查者的審查意見上面。我感謝這三位匿名學者專家以及編委會惠賜細密嚴謹的意見。

《同志文學史》的前身是《台灣同志簡史》（台南，國立台灣文學館，二〇一二）。《台灣同志簡史》經過台大外文系劉亮雅教授審查通過之後才出版。我感謝劉教授惠賜精闢的審查意見，也感謝國立台灣文學館的編輯團隊在拙作上面投注心力。這兩部書的血緣相通，但是各異其趣：《台灣同志簡史》的字數大約十萬字，而《同志文學史》的字數有二十八萬字；《台灣同志簡史》的內容一部分來自我在網路媒體發表的讀書筆記，而《同志文學史》的部分篇章改寫自多篇經過匿名審查通過的「THCI CORE」學術期刊論文。跟《台灣同志簡史》相比，《同志文學史》不但字數多出近兩倍、經歷繁雜學術品管程序，還向多位國內外學者提出質問。簡而言之，《台灣同志簡史》只停留在收集資料的層次，但是《同志文學史》進入表達學術異見的階段。但我也要承認，如果沒有先寫出《台灣同志簡史》，我就不會寫出《同志文學史》；同樣，如果沒有先在網路媒體發表零星的讀書筆記，我也寫不出《台灣同志簡史》。我感謝網路媒體編輯林泰璋先生和郭上嘉先生。

《同志文學史》內含八章。其中有一小部分篇幅（大約四章，字數大約十萬字）曾經發表在「THCI CORE」學術刊物，但是大部分的篇幅（大約四章，字數為二十八萬字扣除十萬字之後的十八萬字）首次在《同志文學史》亮相。就算是曾經發表過的部分篇幅，我也在多位匿名學者的建議下經過大幅度的改寫、擴寫，已經脫胎換骨。《同志文學史》的實際寫作時期長達四年。我先是在沒有獲得研究補助的情況下寫了兩年，後來兩年才幸獲「科技部專題研究計畫（學術性專書寫作計畫）」補助。補助計畫名稱為「台灣同志文學史論」，編號為「103-2410-H-004-155-MY2」。補助時間「從2014/08/01到2016/07/31」。在沒有獲得補助的前兩年，我的研究助理是政大台文所徐誌遠同學。在獲得科技部補助的後兩年，研究助理是政大台文所黃雨婕同學。我感謝這兩位靈巧助理。

除此之外，我有幸認識一批青年學者，跟他們討論過《同志文學史》的草稿。中央研究院博士後研究員陳佩甄博士、美國加州大學聖地牙哥分校博士生黃柏堯先生、台灣清華大學中文所博士生蔡孟哲先生、台大社會研究所碩士蘇致亨先生、台大外文研究所碩士生陳定良先生都跟我分享精采見解，讓我深感後生可畏。基本書坊的邵祺邁惠我良多。《同志文學史》的校對工作落在聯經胡金倫先生、台大陳定良同學，政大台文所黃雨婕同學，以及政大台文所林新惠同學頭上。我謝謝他們為這部書費神。

在寫書過程中，我有幸參與幾個學術團隊，從同人身上獲益良多。陳芳明教授主持的「頂尖大學研究團隊」（國立政治大學文學院「頂尖大學計畫：現代中國的形塑——文學與藝術的現代轉化與跨界」）提供我多種宣讀論文、發表論文的管道。台灣「文化研究學會」在香港中文大學黃宗儀教授、真理大學殷寶寧教授、淡江大學涂銘宏教授等人主持期間，提供我跨領域、跨學門的思考刺激。台大婦女研究室《女學學誌》編輯委員會在台大政治系教授黃長玲、台大社會系教授吳嘉苓主持期間，拓展我思考性別議題的深度與廣度。我感謝上述團隊同人以及主持人。此外，我也要感謝老朋友政大柯裕棻教授時時提醒我珍重身體。

在政大台文所任教之前，我並沒有想過要寫《同志文學史》。不過，如果我沒有經歷過美國博士班和台灣碩士班的訓練，我不可能有能力寫出這部書。在美國加州大學洛杉磯分校（UCLA）比較文學博士班留學期間，我幸獲史書美教授、Ted Hutters 教授、Russell Leong（梁志英）教授、Andrew Hewitt教授等人的教誨。他們大刀闊斧改變我思考文學與世界的方式。取得博士學位多年之後，我才越來越能理解指導教授史書美給我的嚴格訓練。我在留美期間曾經旅居美國東北角新英

格蘭數年，旅居期間承蒙哈佛大學王德威教授照顧。在赴美留學之前，我在台大外文研究所念碩士。為我撰寫留學推薦信的三位台大外文研究所恩師，正是啟迪我進入學界、文壇的恩人：指導教授張小虹讓我相信頑石如我也可以點頭；劉亮雅教授示範了英文系研究與台灣研究的接軌；英年早逝的吳潛誠（吳全成）告訴我進入文學學門的訣竅。回顧我的碩博士生涯，我深感幸運。

再一次，我感謝但唐謨的陪伴。

二〇一六年中秋節，台北木柵

目次

《台灣與東亞》叢刊發行旨趣	陳芳明	3
看待台灣文學史的另一個方法——《同志文學史：台灣的發明》序	陳芳明	5
自序		11
第一章 緒論——台灣的發明		21
一、本土文學的「同志現代性」		22
二、作為「公眾歷史」的同志文學史		32
三、取決於讀者——而不只取決於作者		36
四、扼殺「雙性戀」與「異性戀」的「是非題」		42
五、定義，特徵	46	
六、研究方法：歷史怎麼做	63	
七、章節安排：年代、時期	89	

第二章 白先勇的「前輩」與「同輩」——從二十世紀初至一九六〇年代…… 103

- 一、先有讀者，才有作者 104
- 二、追認冷戰之前的資產 106
- 三、一九五〇年代：同志文學史的關鍵十年 110
- 四、白先勇作品內外的眾聲 129
- 五、《重陽》有資格嗎？ 137
- 六、早熟：初中生也堪稱同志主體嗎？ 146
- 七、為歐陽子翻案 153
- 結語 160

第三章 愛錢來作伙——一九七〇年代女女關係…… 163

- 一、自由的幻影 164
- 二、「工作讓人自由」 167
- 三、強調經濟，「不強調」情慾 171
- 四、歐陽子和白先勇的女女情仇 175
- 五、李昂筆下的「性知識」 183

- 六、玄小佛和郭良蕙遇到「大家」 194
- 七、值不值得被紀念的過去 205
- 結語 208

第四章 誰有美國時間——一九七〇年代男同性戀「者」…… 211

- 一、外在美國，內在美國，美國時間 212
- 二、外在的美國 219
- 三、內在的美國之一，野人咖啡室 232
- 四、內在的美國之二，新南陽戲院 252
- 五、內在的美國之三，醫生診所 262
- 六、「否寫美國」的王禎和劇本 269
- 結語 273

第五章 罷家做人——一九八〇年代…… 275

- 一、作為公眾平台的《孽子》 276
- 二、罷家，做人，告白 280

三、在人道主義的王國裡	286
四、墮落的核心家庭	290
五、出國決勝負的「朝聖」	298
六、女子代工	314
七、男子代工	325
結語	338

第六章 翻譯愛滋，同志，酷兒——世紀末

一、從「解嚴」還是從「愛滋」開始算起？	342
二、翻譯遭遇	345
三、愛滋：從國外到本土	360
四、同志：哪一種公共？	376
五、酷兒：在人道主義的王國外	392
結語	406

第七章 固體或液體的同志現代性——二十一世紀初期

一、詩：從難以指認之苦，到不必發現之樂	419
二、長篇小說：蒼蠅與膏油	426
三、跨性別時間	437
四、原住民：從僵化的客體到流動的主體	440
結語	446

後記 中國在哪裡

一、今昔之比	450
二、「同時存在」之謎	451
三、冷戰的小孩	453
四、視覺至上主義之外	458

參考及引用書目

附錄一 作家年表	491
----------	-----

第一章

緒論

——
台灣的發明₁

一、本土文學的「同志現代性」

《同志文學史》全書主張就寫在書名：同志文學史是台灣的發明。雖然宰制台灣的三大強國——中國、日本、美國——都曾經產出豐富的同志文學作品，但這三個強國並沒有提供「現成可用」的同志文學「史」範本（model）給台灣仿效。時期綿長、作品繁盛、作者眾多的「同志文學史」是無心插柳的台灣土產，見證了一種「立基於同志文學」的現代性（modernity）。

我「暫時」將「同志文學」定義為「讓讀者感受到同性戀的文學」，並且將「同志文學史」定義為「立足於同志文學的公眾歷史」。我強調「暫時」定義，是因為定義總是隨著時空變化而變遷：我相信定義的工作不可能「一勞永逸」，而必須「多勞不逸」。在本書敘述歷史的過程中，我將持續微調多種字詞的定義。

這部《同志文學史》只談台灣不談中國。讀者可能好奇：難道中國沒有同志文學史嗎？新加坡南洋理工大學許維賢教授的研究正好可以代替我解答這個問題。許維賢在中國境內長期考察「同志書寫」²，出版《從豔史到性史：同志書寫與近當代中國的男性建構》³。許維賢的書名點出，中國的同志書寫遭受現代性衝擊，出現斷層：舊中國的男色文學被歸為「豔史」，新中國的同志書寫則受到「性史」管轄⁴。許維賢指出，在現代式性史稱霸的時期，中華人民共和國一直要到一九九〇年代才開始出現公開發表的「男同性愛書寫」，但這些遲到的作家卻被中國主流文壇一直嚴重忽視至今⁵。許維賢觀察的中共同志文學，跟我研究的台灣同志文學，享有截然不同的命運。稍後我

將解釋，至少享有一甲子歷史的「同志文學」可以上溯到六〇年代，「同志文學『史』」更可以上溯到五〇年代。不像在中國，同志文學在台灣並沒有被文壇長期忽視；例如，白先勇《孽子》⁶出版之際已經廣受文壇正視。《同志文學史》專心聚焦在現代性促生的台灣文學，並不談許維賢已經奮力試圖爬梳的中共同志書寫。中共建國以來的同志文學並沒有展現出讓台灣得以仿效的繁榮歷史。

這部《同志文學史》的工作並非空前。在一九九〇年代，「開心陽光出版社」（第一家專門出

1 這一章的部分內容來自〈如何做同志文學史：從一九六〇年代台灣文本起頭〉，《台灣文學學報》二三期（二〇一三年十二月），頁六三—一〇〇。感謝《台灣文學學報》兩位匿名審稿人惠賜寶貴意見。這一章初稿曾經宣讀於「翻譯東亞」研討會（二〇一六年一月八日，國立政治大學文學院「頂尖大學計畫：現代中國的形塑——文學與藝術的現代轉化與跨界研究團隊」，計畫主持人：陳芳明）。感謝評論人曾秀萍教授的指教。

2 在許維賢的專書中，「同志書寫」包括「同志文學」也包括「同志電影」。《從豔史到性史：同志書寫與近當代中國的男性建構》（桃園：國立中央大學出版中心，二〇一五），頁三一。

3 許維賢專書並不談「女同性愛文本」。同前注，頁八〇。

4 詳見紀大偉，〈斷裂與連續：評許維賢的《從豔史到性史》〉，《女學學誌：婦女與性別研究》三七期（二〇一五年十二月），頁一三五—一四四。

5 同前注，頁五四。此書也談論中共建國之後，一九九〇年之前男同性愛文本，但是這些較早文本大致屬於沒有公开发表的私密文本（例如日記書信）。同前注，頁八〇。許維賢抗議中國主流文壇嚴重忽視同志書寫時，他應該是指「公开发表的」九〇年代以降文本被忽視，而不是指「未」公开发表的（九〇年代之前）文本被忽視。

6 《孽子》（一九八三）（台北：遠景，一九八七）。

版同志主題書籍的台灣出版社）已經構思同志文學「史」的框架⁷；在二〇〇五年，同志研究學者朱偉誠已經在他編選的《臺灣同志小說選》中，在導讀〈另類經典——臺灣同志文學（小說）史論〉為同志小說勾勒「簡史」⁸。這兩者都屬於「編選同志文學」的浪潮：從《紫水晶：當代小說中的同性戀》的編者郭玉文以降⁹，許多編者急於跟讀者公眾證明同志文學享有琳琅滿目的歷史，便紛紛推出同志文學選集¹⁰。各種文選藉著展示同志文學的大觀園，向公眾證明了同志文學的歷史，才讓這部《同志文學史》有了得以立足的沃土。

《同志文學史》也是一份「現代性」的報告。

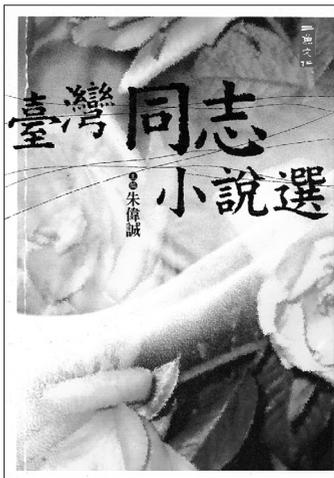
我所說的「同志現代性」(tongzhi modernity)是逆境求生的生命力，不斷和既定狀態 (status quo)，既有的國家、家庭、經濟處境等等) 挑釁、纏鬥、協商，或是捉迷藏。我在這裡說的逆境主要來自於異性戀體制，既定狀態同樣也是被

7 我認為該出版社構思「史」的工作，體現於兩本小說選集：《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選〈一〉》(台北：開心陽光，一九九六)、《難得有情：開心陽光當代華文同志小說選〈二〉》(台北：開心陽光，一九九七)。這兩本小說集都有意展示「一字排開」、「洋洋大觀」的同志小說歷史。

8 朱偉誠，〈另類經典——臺灣同志文學（小說）史論〉，收入朱偉誠主編，《臺灣同志小說選》(台北：二魚文化，二〇〇五)，頁九一—三五。

9 郭玉文編，《紫水晶：當代小說中的同性戀》(台北：尚書，一九九一)。

10 這波浪潮的組成分子包括《紫水晶：當代小說中的同性戀》(一九九一)、《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選〈一〉》(楊宗潤編，一九九六)、《難得有情：開心陽光當代華文同志小說選〈二〉》(楊宗潤編，一九九七)、《酷兒狂歡節：台灣當代QUEER文學讀本》(並非全部收入小說，也收入了劇本、散文、詩其他文類，紀大偉編，一九九七)、《臺灣同志小說選》(朱偉誠編，二〇〇五)、《同類：青春女：同志小說選》(張曼娟編，二〇〇六)、《同輩：青春男：同志小說選》(張曼娟編，二〇〇六)、《中國同話》(收入故事都是中國傳說的同志觀點改寫版，基本書坊編，二〇一一)等等。在上述幾種同志文學選集中，最資深卻也最命運曲折的一種應該是尚書文化出版社推出的《紫水晶》。這本集子的編者是曾經在自由時報副刊任職的作家郭玉文，但集子的主要推手應該是當時年少輕狂的鬼才作家林耀德(林耀德是尚書的總編輯)。尚書出版了台灣最早以AIDS為主題的長篇小說：曾在自由時報副刊任職的小說家楊麗玲所寫的《愛染》(一九九一)。《紫水晶》收入八位作者的八篇小說：司馬素顏的〈岸邊石〉(司馬後來以真名「許佑生」聞名文壇)、江中星的〈流星曲〉、西沙的〈化妝的男孩〉、梁寒衣的〈唇〉、葉姿麟的〈廢墟〉、黃啟泰的〈黑狗奇遇記〉、藍玉湖的〈薔薇刑〉、顧肇森的〈張偉〉。書中插圖都取自外國著名藝術家的作品，如男同志畫家、攝影家大衛哈克尼(David Hockney)的畫。這些插圖都沒有註明授權，一方面曝露了當年出版社並不重視圖像版權的事實，另一方面也暗示當年台灣人需要藉著國外的圖像才能想像同性戀(台灣本地的同性戀，在當時彷彿是無法想像的)。因為出版社不夠重視版權，作者之一抗議《紫水晶》收入沒有被授權作品，所以《紫水晶》不得上市。但是已經印好的《紫水晶》並未被銷毀，反而在地下管道流傳。



朱偉誠主編，《臺灣同志小說選》(台北：二魚文化，2005)



郭玉文編，《紫水晶：當代小說中的同性戀》(台北：尚書，1991)

異性戀體制架構。至於我說的生命力，則被具體可見的文學（以及其他種種民眾行動）所體現。現代性的場域就是種種權力（powers）的競技場：簡而言之，逆境帶來由上而下的壓迫（強迫公眾吞下既定狀態），生命力則是由下而上的抵抗（拒絕無條件接受既定狀態）。至於逆境與生命力之間的複雜關係，我會在本書中慢慢細說。《同志文學史》研究的「同志現代性」，對應的現象就是「同志文學」。既然現代性的具體化現象都要奠基在物質基礎上，我所討論的同志現代性也在兩層的物質基礎立足：首先，同志現代性立足於文學；其次，這一種文學立足於現代中文報紙。除了報紙之外，各種書刊印刷品誠然也是國內文學的舞台，但這些印刷品的作者、編輯、出版人最初也幾乎都在報紙發跡。我在這裡提及的「文學」、「現代中文報紙」以及「現代中文」都是曾經耗費大量人力物力的物質基礎；如果在其他不重用文學的國度，如果在其他太貧窮（或是太富裕）的年代，人們未必願意硬著頭皮投資文學生產、報社創建，以及（統治者選定的）國語教育。例如，在二十一世紀，台灣不可能由奢入儉，像昔日一樣押寶在難以賺錢的文學和報紙。「同志現代性」這個詞的「同志」要怎麼定義，就根據「同志文學」的「同志」怎麼定義而定。「同志」該怎麼定義，取決於「文學」這個基礎在歷史洪流中的流變，也要取決於「現代中文報紙」這種「現代裝置」在歷史浪潮中的興衰。文學和報紙都是歷史中的變數而不是常數（試想，解嚴前的文學與報紙和二十一世紀的文學與報紙在美學、政治立場方方面面都截然不同），所以立足在文學和報紙上面的同志現代性也就持續變化，沒有定性。

同志現代性這種新鮮奇觀布滿三種角力的痕跡：角力發生在「本土 vs 國外」之間、「壓制 vs 興盛」之間、「主流 vs 非主流」之間。我對於現代性的理解，受惠於哈佛大學教授王德威的專書《被

壓制的現代性：晚清小說新論》（*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*）。《被壓制的現代性》為晚清小說仗義執言（也就是為曾經被邊緣化的晚清小說翻案），而《同志文學史》也企圖進行類似的翻案工作（也就是把歷史外頭的同志文學請入歷史之中）。王德威指出「被壓制的現代性」有三個面向：一，在「舊」（中國）與「新」（西方）角力的陰影下，「文學傳統內生不息的創造力」。二，「後晚清時期」（也就是「五四時期」）對於晚清文學、晚清文學史的「檢查及壓抑」。三，晚清時期與後晚清時期「種種不入（主）流的文藝實驗」¹¹。讀了《被壓制的現代性》，我才拿捏到「同志現代性」的三個可能面向：一，「外國與本土的辯證」：呈現同志的本土文學領域遭受外國（尤其美國）符碼（signifiers）刺激，但是本土的力量也迅速改寫了外國符碼；二，「壓制與突圍的辯證」：戒嚴時期的國家機器壓制了多種言論自由，缺乏言論管道的公眾只能轉而訴諸看似較有言論自由的印刷品——印刷品順勢成為同志文學（以及其他非主流文學）得以「突圍」的舞台；三，「主流跟非主流的辯證」：這種辯證關係發生在同志文學的外部（在一般文學與同志文學之間），也發生在同志文學的內部（在「素質整齊」的純文學與「水準不齊」的俗文學之間）。這三個面向（也是三種辯證）的交集，就在於現代性的核心精神：即，挑戰既有秩序、求新求變的精神。

王德威說的「被壓制的現代性」並不是指「晚清文學」本身，而是指晚清時期、後晚清時期

¹¹ 王德威著，宋偉杰譯，〈導論：沒有晚清，何來五四？〉，《被壓制的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田，二〇〇三），頁二五—二六。

（五四時期），以及跟後來的時期對於晚清文學的「回顧」。這種回顧行為就是《同志文學史》一再啟用的「後見之明」（hindsight）。這種回顧、後見之明，剛好應合了同志歷史研究者黑普林（David Halperin）的《如何做同性戀歷史》（*How to Do the History of Homosexuality*）這本書。該書強調同志的歷史並不是一理所當然地早就存在歷史中，並不是一只是被動等著被人發掘全貌¹²；他認為，同志的歷史是「被做出來的」、被一代又一代的讀者和評論者以後見之明所「發明」並「補綴」而成¹²。雖然黑普林在談「同志史」而不是「同志文學史」，他的說法還是影響我醞釀出「同志文學史是台灣的發明」的主張：同志文學史就是在台灣「做出來的」。

我所談的發明，並不是一般口語中讓人引以為傲的「器物」，例如所謂的中國四大發明、中國學生出國參加發明比賽的得獎作品。此外，「川味牛肉麵是台灣的發明（而不是四川的傳統）」、「中國餐廳在美國提供的幸運籤餅是美國的發明（而不是中國的傳統）」這一類挑戰常識的說法也饒富趣味，但這些發明畢竟還是器物。我談的發明不是「器物」，而是被視為「傳統」的「慣例」。

我對「傳統就是發明」這種弔詭說法的理解，來自史學家霍布斯邦（Eric Hobsbawm）。他在〈傳統的發明〉（*The Invention of Tradition*）這篇文章指出，許多被譽為歷史悠久的傳統都是隨著現代化進程出現的發明物¹³。美國學者德賽（Gaurav Desai）在〈發明的發明〉（*The Invention of Invention*）這篇標題戲謔的文章指出，西方學界在一九八〇年代起，開始出現「將傳統視為發明」的風氣：多虧質疑傳統聞名的尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）、提出「東方主義」（Orientalism）的薩依德（Edward Said）、提倡解構的德希達（Jacques Derrida）等等「學界前輩」帶來思考刺激，八〇年代的「學界晚輩」思考「觀念」、「傳統」的「被發明」、「被建構」¹⁴。德賽發現，「非洲怎

麼被發明」、「記憶怎麼被發明」、「原始社會，怎麼被發明」、「異性戀怎麼被發明」等等研究課題湧現，「東方主義」、「想像的共同體」看起來「沒有」凸顯發明的標題其實也都在研討各種傳統怎麼被發明¹⁵。以上種種課題顯示，許多被視為理所當然的歷史常數，如「非洲」和「記憶」，都是被發明出來的「慣例」、「慣用概念」。

剛才提及兩種發明：「口語中的發明」vs.「霍布斯邦所說的發明」，也就是「被歌頌的器物」vs.「被質疑的慣例」。這兩種發明的差別，主要在於各自發揮的「造神」vs.「除魅」效果。一旦民眾發現日常生活中的傳統其實是發明出來的慣例，就可能開始懷疑各種歷史常識是否可信，因而主動、被動捲入「除魅」的行動。例如，被執政者發明的「吳鳳」神話就是被除去的魅。然而，中國四大發明、學生發明家出國比賽這類「強調器物的情報」並不會鼓勵民眾「除魅」，反而可能將民眾送入「造神」的隊伍：古文明的發明讓身為炎黃子孫的民眾驕傲，參加發明比賽的資優生被公眾

¹² David Halperin, *How to Do the History of Homosexuality* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), pp. 1-23.

¹³ "The Invention of Tradition," in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 1-14.

¹⁴ Gaurav Desai, "The Invention of Invention," *Cultural Critique* 24 (Spring 1993): 119-42.

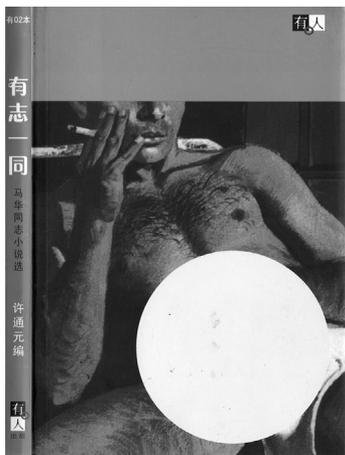
¹⁵ "The Invention of Invention," p. 120。我推測他是說這些書的研究主題畢竟也是傳統怎麼被發明。《東方主義》（*Orientalism*）的主題顯然就是東方主義如何在西方被發明。安德森（Benedict Anderson）的《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*）則一再強調民族主義是在「被殖民過的」南美洲（而不是在「殖民別人的」歐洲）被發明。

當作「台灣之光」。

但是我也要趕緊釐清，霍布斯邦指出的「發明／傳統」跟這部《同志文學史》的「發明／傳統」並不一樣。霍布斯邦指出的「發明／傳統」是由掌權者「由上而下」（由官方到民間）頒布給公眾的，而《同志文學史》指出的「發明／傳統」則是由公眾「由下而上」（由民間到官方）挑戰執政者的。霍布斯邦所說的「作為慣例的發明」可以左右歷史的詮釋，更可以擺布民眾的命運，經常被掌權者拿去濫用。但是，水可覆舟亦可載舟，《同志文學史》所指認的發明也可能被公眾搶過去制衡、抵抗掌權者。

雖然「同志文學史是台灣的發明」，但是我也要趕緊撲滅「台灣之光傲視全球」的錯覺。雖然我聚焦於「同志現代性」、「台灣」、「文學」這三者發生交集的結果（這個結果即「同志文學史」），但是這三者也常常沒有交集。下列三種可能性都已經成為受到國內外學界矚目的事實，不容否定：

一，「同志現代性」可能與「文學」在一起，卻和「台灣」分開。也就是說，其他國家也可能享有立基於文學的同志現代性——台灣並沒有壟斷同志文學史這個發明。其他國家也可能自行打造它們的同志文學史；例如，馬來西亞華人作家許通元早就編選了《有志一同：馬華同志小說》，並在附錄



許通元編，《有志一同：馬華同志小說選》（吉隆坡：有人，2007）

的〈假設這是馬華同志小說史〉一文召喚「馬華同志文學史」¹⁶。

二，「同志現代性」可能與「台灣」在一起，卻和「文學」分開。在二十一世紀台灣，同志現代性早在文學以外的領域發光發熱：例如社會運動、夜生活、網路社群等等。同志文學的盛世畢竟只屬於某些特定的歷史時刻——這是一種歷史主義的看法（即，重視「歷史化」的看法）。既然同志文學的盛世只屬於某些時代，我就不可能樂觀聲稱「同志文學前景看好」——這種樂觀的誇言犯了「去歷史化」的謬誤。

三，「同志現代性」可能和「台灣」分開，也和「文學」分開。例如，泰國的同志文化享譽全球，但是泰國耀眼的同志現代性顯然在於讓人瞠目的夜生活¹⁷，卻不在於文學。綜觀國際學界出版

¹⁶ 許通元回顧從一九六〇年代末期至二十一世紀初期的馬華同志小說，提及多位作者和多種作品。雖然被點名的馬華作家作品數量比台灣同志文學的作家作品數量略少，但是許通元展現的馬華同志文學規模也堪稱可觀。這篇文章標題的〈假如這是〉四字其實是謙詞——我認為「假如」兩字可以刪除。許通元，〈假設這是馬華同志小說史〉，收入許通元編，《有志一同：馬華同志小說選》（吉隆坡：有人，二〇〇七），頁一〇九—一四七。

¹⁷ 香港大學出版社出版了一系列聚焦於亞洲同志的專書，統稱為「Queer Asia」（酷兒亞洲）書系。書系包括著名泰國專家 Peter A. Jackson 的 *Queer Bangkok: 21st Century Markets, Media, and Rights* (2011)。這本研究泰國同志的專書看重市場、媒體、電腦網路、人權。同一作者先前編的泰國同志文集則將重點放在夜生活（Peter A. Jackson, Gerard Sullivan ed. *Lady Boys, Tom Boys, Rent Boys: Male and Female Homosexualities in Contemporary Thailand* [London: Routledge, 1999]）。對國際學界來說，泰國的同志文學似乎還沒有形成話題。

品，我發現日本享有同志通俗文化史¹⁸、美國享有同志運動史¹⁹，而中國正在發展同志地下社團史²⁰。其他國家的同志現代性大可不必被文學定義、大可不必被文學庇護。

接下來，我先談「作為公眾歷史的同志文學史」，再來談「讓讀者感受到同性戀的同志文學」。

二、作為「公眾歷史」的同志文學史

王德威在《被壓抑的現代性》指出，晚清小說是「當時最重要的公眾想像領域」²¹。王德威看重「文學」跟「公眾」的緣分。他珍視的這番緣分，提醒我重視公眾在文學研究中的角色。

《同志文學史：台灣的發明》的撰寫動機，是要見證同志文學的「公眾歷史」(public history)²²。我將「同志文學『史』」定義為一種「公眾歷史」：在國際學界，公眾歷史是指非主流的「在野」歷史，站在主流「在朝」歷史的對立面。也就是說，公眾歷史是「由下而上」發揮的抵抗力，主流歷史是「由上而下」施展的壓力。

歷史學者梅克斯·貝吉(Max Page)在《基進歷史評論》(Radical Historical Review)表示，「不論古今的政權都曉得精心製造一個社群或是一個國家的歷史，以便鞏固控制(按，控制「公眾」)，並且摒除另類故事得以保存的心理空間、具體空間。」²³官方歷史(連同官方認證的歷史課本、國文教材等等)捍衛執政者的利益，而公眾歷史則要為被宰制的公眾爭一口氣。各國的(非官方的)公眾歷史經常採取民眾口述史的形式呈現²⁴。但是，同性戀課題未必可以被口述歷史呈現——台灣在戒嚴時期，社會風氣保守肅殺，當時只有少數同志人口願意出面提供口述歷史。可能正是因

為同志「口述歷史」難以取得，想要認識戒嚴時期台灣同志人口的國內外研究者經常採取同志口述歷史的「替代品」：同志文學。一直到了世紀末，社會風氣改變，越來越多的同志人口願意「現

18 例如，麥克樂蘭(Mark McLeland)在《從太平洋戰爭到網路時代的酷兒日本》(Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age [Lanham: Rowman & Littlefield, 2005])指出兩點值得注意。一，在日本，充滿同性戀祕辛的獵奇雜誌早在八九〇年代就已經盛行——在美國，類似的雜誌要到六〇年代才出現(頁六九)。這種同志現代性的據點在於通俗雜誌而不在於文學。這一種同志現代性並沒在(歷經長期報禁的)台灣出現。二，「gay boy」風潮(在日本則用片假名顯示)在戰後的五〇年代末期開始出現，延續至七〇年代末。這裡的「gay boy」以陰柔外表(而非陽剛外表)著稱，在夜生活、風俗業盛行(頁一〇一、一〇四)。戰後日本忙著經營獵奇雜誌、同志夜生活的時候，同時期台灣只有文學這個領域可以讓人發揮。另外，日本同志史研究者福臘格菲爾德(Gregory M. Phugelder)的重量級著作《慾望的種種地圖繪製法：日本論述中的男男情慾，一六〇〇—一九五〇》(Cartographies of Desire: Male—Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600—1950)凸顯了幾百年的「通俗文化」、「法律論述」、「醫學論述」，卻沒有特別顧及「文學」——看起來，文學在日本同志現代性裡頭的分量並沒有特別受到矚目。

19 立基於美國的同志運動歷史書籍汗牛充棟。我在此遂不羅列。

20 例如，香港大學出版社「Queer Asia」書系的金暉路(Lucetta Yip Lo Kam)著·廖愛晚譯·《上海拉拉：中國都市女同志社群與政治》(Shanghai Lulus: Female Tongzhi Communities and Politics in Urban China) (二〇一四)。

21 王德威，〈導論：沒有晚清，何來五四〉，頁一六。

22 「公眾歷史」又可以翻譯成「公共歷史」、「大眾歷史」、「大眾史學」等等。

23 Max Page, "Radical Public History in the City," *Radical Historical Review* 79 (2001): 114-116, p. 115.

24 見Jo Blatti, "Public History and Oral History," *The Journal of American History* 77.2 (Sep 1990): 615-25。

身」說法，採取同志「口述歷史」形式（而不用文學替代「口述歷史」）的公眾歷史才變得可行。

我對「公眾歷史」的理解，部分來自剛才提及的著名學術刊物《基進歷史評論》。這份刊物看重公眾歷史，設置「公眾歷史」(Public History) 這個單元，其中不乏聚焦同志的庶民歷史。剛才提及的貝吉在這份刊物表示，「公眾歷史畢竟應該是基進的工作。公眾歷史的核心精神就是要把歷史帶給廣大民眾，就是要刺激公民不再輕易相信他們所知的過去，而且就是要為被遺忘的故事創造可以述說故事的空間。」²⁵貝吉指出，這種基進的公眾歷史跟主流歷史唱反調。這種對於公眾歷史的信念，鼓舞我將同志文學史帶給各界讀者，讓讀者重新認識瀕臨遺忘的本土同志文學。

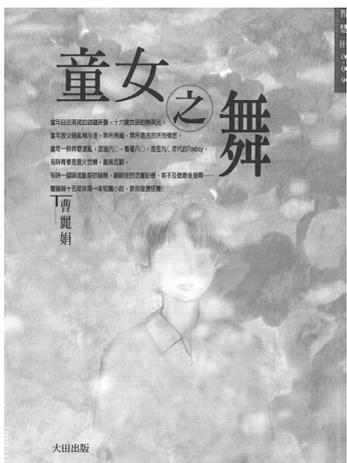
國內學界矚目的日本學者小熊英二也出版了一本公眾歷史：《活著回來的男人：一個普通日本兵的二戰及戰後生命史》²⁶。小熊英二藉著「口述歷史」的方法（口述者為他父親），爬梳他父親的個人生命史；該書從小見大，展現父親眼中的戰後日本社會史。我的《同志文學史》則是藉著爬梳文學，由小見大，呈現立足於文學領域的「戰後台灣文化史」。《活著回來的男人》和《同志文學史》都敘說了被主流歷史排擠的公眾歷史：《活著回來的男人》面對一再企圖否認戰爭責任的戰後日本政權，《同志文學史》則面對一再忽視、藐視同性戀人事物的異性戀霸權社會。

《活著回來的男人》奠基於「口述歷史」；《同志文學史》的基礎則是「文本分析」。但是這兩者並非僅僅進行「口述歷史」、「文本分析」的基本工作而已，反而力求在這些基礎工作上，回頭張望並且批判時代。換句話說，我在《同志文學史》的工作除了分析文本（以「文本」為研究对象），更分析時代（以「時代」為研究对象）。《同志文學史》絕不是「同志經典文本」的「文本分析」點名簿而已，而是以文學為基地的「文化史」。為了網羅昔日社會的多元面貌，這部書不可能

只聚焦在「精華」（例如，所謂的文學代表作、大師名作），反而還要積極網羅「雜質」（例如，通俗文學、庸俗文本，以及種種不算是文學的剪報資料等等）。

「同志文學史」跟「公眾歷史」的緣分難分難解。正是因為早就有（不成文、未定案的）公眾歷史在民間「口耳相傳」，讓我受惠，我才得以寫出這部書，才得以讓文學的公眾歷史暫時成文、暫時定案。我要藉著這個機會回答許多師友問我的問題：「怎麼知道、怎麼找到、怎麼選取討論對象（討論的同志文學作品）？」我的種種「知道」（知道哪個文本跟同志有關、知道去哪裡找這種文本），就是建立在民間傳言上面；這些民間傳言就是沒有寫在白紙黑字上、還未定案的公眾歷史。早在社會還將同性戀當作毒蛇猛獸的時代，民間口耳相傳的公眾歷史早就已經四處流竄，偷偷告訴民眾：「聽說某公園有同性戀出沒」、「聽說某歌星是同性戀」、「聽說某首詩影射同性戀」。

膾炙人口的「女同志小說」〈童女之舞〉就是經歷「口耳相傳」的範例。小說家曹麗娟的這篇作品在一九九一年獲獎之後，並沒有立即結集出



曹麗娟，《童女之舞》（台北：大田，1998）

²⁵ Max Page, "Radical Public History in the City," p. 115.

²⁶ 小熊英二著，黃耀進譯，《活著回來的男人：一個普通日本兵的二戰及戰後生命史》（台北：聯經，二〇一五）。

版²⁷，也就很難藉著書本的形態在公眾流傳。在電腦網路還不興盛的時代，還沒有曹麗娟小說集可買的讀者只能仰賴「傳閱」剪報和影印本才能夠看到這篇口碑之作²⁸。將這篇小說拍攝成電視劇《童女之舞》的導演曹瑞原最初也只看到這篇小說的模糊剪報影印本（而不是清晰易讀的報紙正本）²⁹。這篇小說以影印本格式被傳閱的素樸過程，也是一段二十一世紀網路世代難以想像的公眾歷史。

我承認「口耳相傳」的歷史內容是可能訛誤的。例如，我發現「白先勇是最早的同志文學作家」、「《孽子》是最早的同志文學作品」這兩種常識有違史實³⁰——原來，早在《孽子》之前，就有女作家所寫的同性戀主題小說，早就有女同性戀主題的長篇小說面世。不過，我並不會因為這些訛誤而全面推翻口耳相傳的價值，反而積極探究種種訛誤背後的種種預設立場。例如，《孽子》是最早的同志文學作品「這個誤解，在一方面高舉了什麼價值（對於「第一」、「最早」的崇拜）？同時在另一方面卻又貶低了什麼價值呢（「女作家寫的」，就算再早面世，也不算數；「女同性戀主題」，就算再早出現，也不算數）？口耳相傳的訛誤剛好帶來多種議論的契機。

三、取決於讀者——而不只取決於作者

在上個世紀（二十世紀）啟蒙的讀者常問我「酷兒文學」算不算「同志文學」，而在這個世紀（二十一世紀）啟蒙的讀者則愛問我「BL文學」算不算「同志文學」³¹。

這些問題都值得問，但我也同時察覺這些問題共享的傾向：太在乎「文類」(genre)。這些問

題就像「小說可不可以寫得像詩」、「散文可不可以寫得像劇本」、「散文詩是否歸在散文類」這些疑問，只押寶在文類上面。這些問答往往採取「是非題」的面貌出現。有些讀者得到「是非題式」答案後（「某書不算同志小說」、「某書算是同志劇本」），似乎就心滿意足、可以滿載而歸。

但文學討論絕對不該局限在「是非題的層次」。

我所談的「同志文學」不只是一種「文類」(genre)，而更是一種「領域」(field)。這裡的「領域」就是美國德州大學教授張誦聖長期推廣的「場域」³²。「同志文學」的研究者跟「原住民文學」、「馬來西亞文學」、「以色列文學」的研究者一樣：都不可能只讀「文學作品」，反而都要讀

²⁷ 曹麗娟的短篇小說集《童女之舞》直至一九九八年才出版。

²⁸ 某些年度的聯合報文學獎得獎作品結集成冊出版。例如，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》（瘧弦編（台北：聯經，一九九二））收入〈童女之舞〉全文，頁七一—三七。在曹麗娟出書之前，仰慕〈童女之舞〉可以選擇看剪報，或是看厚厚一冊《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》。重量輕盈的剪報影印本可能享有較高的傳閱率。

²⁹ 關於曹瑞原看剪報的經驗，詳見：http://see.pis.org.tw/~pigweb5/life_drama/arch/qje.htm

³⁰ 直至二〇一五年，同志研究學者劉奕德（Petrus Liu）仍然宣稱《孽子》被「公認」為第一部用中文寫成的「現代同志小說」(modern queer novel)。見 Petrus Liu, *Queer Marxism in Two Chinas* (Durham: Duke University Press, 2015), p. 89。

³¹ B L 指「Boys Love」：「少年愛」。

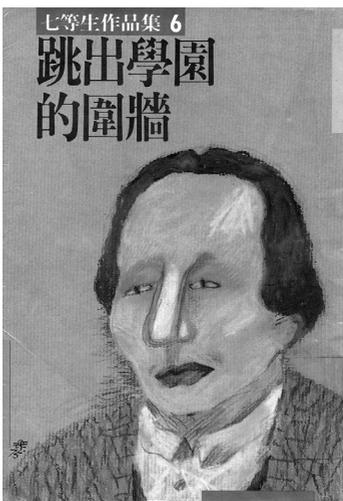
³² 張誦聖提出的場域觀則受到法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）影響。詳見張誦聖，〈「文學體制」、「場域觀」、「文學生態」——台灣文學史書寫的幾個新觀念架構〉，《現代主義：當代台灣：文學典範的軌跡》（台北：聯經，二〇一五），頁二八三—九八。

「不算文學作品」的周邊資訊：作品的學院內外評論、各種舊報紙（包括報上的分類廣告）、書市情報、文壇祕辛、文學獎恩怨等等。例如，此書在討論一九七〇年代的時候，引用了夏志清、李敖、葉石濤、呂秀蓮等等知名人士的評議文章。在文化界鮮少公開談論同性戀人事物的七〇年代，這些名流竟然有膽識、有見識，大方談論同性戀。他們的評議文章不算「同志文學作品」，卻都值得納入「同志文學領域」：他們為同性戀留下的各色意見，都是幫助今日讀者認識「昔日同性戀如何被公眾理解」的可貴史料。我將同志文學定義為「讓『讀者』感受到同性戀的文學」，一方面是制衡「由『作者』決定同性戀內容的文學」這個太偏袒作者的立場，另一方面也是要承認讀者並沒有在文學領域缺席。方才提及的夏志清、李敖、葉石濤、呂秀蓮等等名家，都是在文學感受到同性戀的「讀」者。

國內外學人早就紛紛指出，同性戀像鬼³³。的確，造訪鬼屋的人就算是沒有撞見鬼，也會毛骨悚然感受到鬼來過；同樣，走進夜店的人就算沒有看到同志顧客，也會感受到夜店的同志「妖氣」。也就是說，就算沒有「看到」，也可以「感受到」。我剛才提出的「讓『讀者』感受到同性戀的文學」這個定義，也可以解讀為「讓讀者『感受到』同性戀的文學」：就算讀者「看不到」作品中的同性戀人事物，讀者還是可能「猜到」、「聽說」、「聯想到」同性戀。如果有人堅持要在文學作品中看到「可以被辨識驗證的具體同性戀者」，恐怕就低估了作者、讀者和文學作品的想像力。

讓讀者「感受到」卻「看不到」同志的文本，並不少見。例如，鬼才作家七等生就寫過這種文本。幾乎沒有人將七等生與同性戀聯想在一起，但七等生的中篇小說《跳出學園的圍牆》（即《削瘦的靈魂》）卻提供了一個「看不到」卻「感受到」同志的例子³⁴。小說中主人翁「我」是個大學男

生，在學校住宿，經常目睹體育系男生在宿舍公共浴室內展現健美裸體³⁵。這些裸體剪影並沒有讓「我」想入非非，只讓「我」想到男人之間的競爭：美男裸體對「我」來說，只是「四肢發達頭腦簡單」的低等動物³⁶。這個對年輕裸男看似沒有興趣的「我」，卻對年近四十歲的教務主任閔真老師產生好奇³⁷。「我」快被退學之際，被迫拜訪閔真主任。在「我」眼中，閔真老師看起來憂鬱白皙、像馬龍·白蘭度（Marlon Brando）³⁸，留著「比一般男人較長而好看的頭髮」³⁹。閔真老師一直說「我」好瘦、有點像「蒙哥茂來克里夫



七等生，《跳出學園的圍牆》（台北：遠景，1986，3版）

33 見 Terry Castle, *The Apparitional Lesbian* (New York: Columbia University Press, 1995, Revised Edition); 劉亮雅, 〈鬼魅書

寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》三三卷一期（二〇〇四年六月），頁一六五—一八三。

34 七等生，《削瘦的靈魂》（台北：遠景，一九七六）。第三版改名為《跳出學園的圍牆》（台北：遠景，一九八六）。

35 《跳出學園的圍牆》，頁一三六—一三七。

36 同前注。

37 訪問教務主任的情節在這篇小說第六小節，《跳出學園的圍牆》，頁五一—一六七。

38 同前注，頁五一。

39 同前注，頁五二。

特」(Montgomery Cliff)⁴⁰。「我」和閔真老師都異常關心彼此的長相。兩人相談甚歡，但是「我」卻越來越心慌：「我看閔真先生那對專門對待異性的眼睛，會不會把你當成獵物，像蘇格拉底那群窩囊的希臘知識份子，所以我決定告辭了。」⁴¹這一篇小說都沒有讓讀者「看到」具體的同性戀人士物，卻讓讀者「感受到」主人翁「心裡有鬼」——這裡的心鬼就是「擔心同性戀情事發生」。

這部書「選取分析文本」的原則，取決於我對於歷史的理解——歷史充滿「眾聲喧嘩」。王德威在一九八八年出版評論集《眾聲喧嘩：三〇與八〇年代的中國小說》之後，「眾聲喧嘩」一詞從學院之內流行到民間。王德威自承，「眾聲喧嘩」的概念來自俄國學者巴赫汀(M. M. Bakhtin)的“heteroglossia”，「譯法」則來自洛夫夫的詩作〈眾荷喧嘩〉；他指出，眾聲喧嘩是用來描述「文化環境」(而不是一個文本的內部世界)，點出「此岸與彼岸、通俗與高蹈、邊緣與中心的互動往還」⁴²。也就是說，王德威在描述一種文本與文本、文本與人、人與人的「互相激盪」——這種「雜質、異類互相激盪的狀態」只可能發生在我所稱的「領域」裡，而不可能發生在要求規格整齊劃一的「文類」機制裡⁴³。國內文壇偏好的規格化「文類」機制不歡迎魚目混珠，但是「領域」爭取雜質加入。正是因為看重眾聲喧嘩，我並不將所有的力氣用來「瞄準」一個又一個符合規範的文學作品，反而盡量「網羅」乍看之下沒有關聯的種種人事物。

這部書選取討論對象的「積極策略」是「求多不求精」，而不是「求精不求多」：書中每一章大致對應了每個年代(每個十年，例如一九六〇年代)，每一章都避免聚焦在那個年代極少數、極菁英的兩、三種文本，反而盡可能納入同一個年代內十種以上的文本。每一章同時處理夠多夠雜的文本，才能呈現每一個年代的眾聲喧嘩風貌。我樂見「雞兔同籠」：在一九五〇年代，《聯合報》

的同志凶殺案新聞(不算文學)和《聯合報》的外國女同志情色小說(算是文學)共存；在六〇年代，「對同志表示友善的文本」(例如郭良蕙的長篇小說《青草青青》)和「對同志表示敵意的文本」(例如姜貴的長篇小說《重陽》)共存；在七〇年代，「純文學」(例如郭良蕙的長篇小說《兩種之外的》)與「通俗文學」(例如玄小佛的長篇小說《圓之外》)共存。女性文學研究者林芳玫在名著《解讀瓊瑤愛情王國》指出，玄小佛在七〇年代是瓊瑤之後「最重要的言情小說家」，但作品都只在租書店體系流通而完全不被文壇重視，直至九〇年代作品才進入一般書店⁴⁴。正因為玄小佛作品「出身寒微」(進得了租書店卻進不了書店)，她的作品反而特別值得納入這部書的陣營——

40 同前注，頁五五。

41 同前注，頁六五。「蘇格拉底」、「柏拉圖」等等希臘哲學家的名號，在台灣文學是約定俗成的隱語：暗指「同性戀者」。

42 王德威，〈序〉，《眾聲喧嘩》之後：點評當代中文小說》(台北：麥田，二〇〇一)，頁一九。

43 我需要釐清「文類」跟「眾聲喧嘩」之間的關係：只談「在單一文本之內」情境的時候，「文類」跟「眾聲喧嘩」可以和平共存；但是在論及「在多種文本之間」生態的時候，「文類」就跟「眾聲喧嘩」的精神發生嚴重衝突。我承認，許多「文類」鼓勵旗下的文本「在單一文本之內」呈現「眾聲喧嘩」的盛景：例如，屬於小說文類的《紅樓夢》「在單一文本之內」同時呈現雅士與俗人、善人與惡棍，洋洋大觀花花世界，因而廣受好評。但是，當「文類」成為整合多種文本的管理機制時，它就可以「在多種文本之間」仲裁「納入」和「排除」：仲裁哪些文本符合規定可以納入文類、哪些文本不符規定所以要逐出文類。例如，在「散文文類」旗下，「在多種文本之間」，太像小說與太像詩的文本都可能被逐出文類。我所質疑的「文類」就是「在多種文本之間」斤斤計較規格的管理機制。

44 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》(台北：時報文化，一九九四)，頁一四二。

她的作品讓我得以凸顯這部書珍惜的「雞兔同籠」狀況，讓我得以證明「同志文學脈絡」和「同志文學領域」有多麼豐富駁雜。

不過我在珍視「共存」之餘，也密切注意「共存卻殊異」的事實：我採取「雞兔同籠」的策略，但是我也重視共存文本之間不可小看的差異。雖然我強調玄小佛小說《圓之外》和郭良蕙小說《兩種以外的》是共存的（兩者在相似的一九七〇年代末期時間點出現），但是兩位作者的作品截然不同。玄小佛是通俗羅曼史小說快筆，郭良蕙則是早在五〇年代就受到文壇矚目的長篇小說名家。同時期的《兩種之外的》則巧妙部署了眾多中年女子的七情六慾，努力讓讀者看見角色的內心戲。

在剛才提及的積極策略之餘，這部書也採取了「消極策略」：對不同時期採取「差別待遇」。戒嚴時期的同志相關文本稀少，所以這部書盡量加以網羅；解嚴之後的相關文本激增，所以這部書並無意加以逐一點名。在處理戒嚴時期的時候，我深恐「掛一漏萬」；在面對解嚴後時期的時候，我就擱置「一網打盡」的野心，改而選擇「焦點」、避免「失焦」。例如，在討論世紀末的時候，我「聚焦」於貼近該章焦點（即，「翻譯」）的文本，並且割捨落在該章「焦點之外」的眾多作品。

四、扼殺「雙性戀」與「異性戀」的「是非題」

許多讀者受制於分秒必爭的價值觀，一遇到文學（包括同志文學），就要求快：他們往往訴諸「是非題式」問答，愛問「這本書算是同志文學嗎？」這種問題。對於期待速食答案的讀者來

說，我剛才提出的同志文學定義（「讓讀者感受到同性戀的文學」）顯然是緩不濟急的。

訴諸「是非題式問答」的心態有幾個問題。首先，這種求快的心態根本抵觸了文學（包括同志文學）的本色：許多文學作品需要讀者緩慢閱讀。其次，這種想要「快速找出同志」的心態，難免顧此失彼，嚴重忽略同志文學中的「雙性戀」與「異性戀」。

偏偏某些「是非題式定義」早就行遍天下。我試舉常見的其中三者為例。一，有人說「同志文學的作者必須是同性戀者」；二，有人說「同志文學必須展現同性之間的愛或性」；三，有人說「同志文學的主人翁必須是同性戀、必須以同性戀為主線」——按照這種說法，如果作品中的同性戀淪為配角，或同性戀情節淪為故事支線，那麼這樣的作品就不被視為同志文學。

針對這三者，有三點回應。一，強調同志文學作者本人必須是同性戀者的這種定義，嚴重忽視不同歷史時期的生存條件：在二十世紀（尤其在戒嚴時期），大部分的同性戀者（包含同性戀人口之中的作者們）明哲保身，不願意暴露同性戀身分，免得遭受種種霸凌。如果二十一世紀的研究者期待二十世紀作者承認同性戀身分，這種期待不但無效，而且不義：無效，是因為這種期待只能讓研究者看到白先勇等等極少數特例；不義，是因為這種期待根本沒有體恤二十世紀同性戀者大多無法公開身分的困境。

二，強調同志文學必須展現愛或性的這一種流行定義，預設讀者可以「明察秋毫」、看穿文學，彷彿把同志文學作品當作顯微鏡下的細胞標本。但是這種「科學的」信念抵觸了「文學的」本色：文學跟其他藝術品一樣，經常拒絕被看透。可能受制於社會風氣（不讓保守人士輕易發現作品中的情慾），也可能是要炫耀藝術家的文學技法（要讓讀者抽絲剝繭之後才看得到愛與性），許多

文學佳品偏偏把性和愛寫得模糊、抽象、難以辨識。就連描繪異性戀的作品都經常故意低調處理男歡女愛的畫面，那麼呈現同性戀的作品憑什麼要明目張膽祭出性和愛？同志文學並不是動物園。

三，強調文本「主」人翁必須是同性戀者、文本「主」線必須凸顯同性戀的這一種通俗定義，會將許多公認的代表作摒除在同志文學領域之外。

試舉三例。(1)凌煙描繪歌仔戲班在舞台走唱的長篇小說《失聲畫眉》是刻畫低層社會女同性戀的代表作⁴⁵。但是這部小說中的女同性戀者都只是次要角色，戲分遠遜於敘事者兼主人翁——她是參與戲班的敘事者，沒有跟任何男女發生情感糾葛。戲班子裡頭的女同性戀故事頂多跟異性戀男女故事平起平坐，並沒有成為全書獨當一面的主要情節。所以，這部小說有沒有資格列入同志文學呢？(2)陳雪是今日最受矚目的同志文學作家之一。可是陳雪多部作品的主人翁都是雙性戀女子：主人翁跟男性談戀愛、發生性關係的頻率與篇幅，往往勝過於和女性。正如陳雪的《愛情酒店》敘事者兼主人翁說，「我是個愛男人也愛女人的人啊！心裡滿滿的愛無處可去，隨時盛開的身體對著混亂複雜的情慾顯得那麼『難以歸類』」⁴⁶——這家愛情酒店就是個「難以歸類」的雙性戀情慾空間。所謂「純粹的」（即「不難歸類的」）女同性戀（沒有男性介入的、沒有雙性戀者參與的女同性戀）在陳雪作品中所占比例有限。所以，陳雪作品有沒有資格留在同志文學的國度？(3)在先前提及的曹麗娟小說《童女之舞》中，要角是兩名女性。女主人翁有男友、跟男友結婚生育；女主人翁最在意的帥氣女同學，曾經跟男人發生關係，懷了孕。這篇小說的兩名要角都不是純粹的女同性戀者。那麼，這篇小說也該逐出女同志文學的領域嗎？

這三種「是非題式定義」都將「剔除雜質」、「剷除異己」作為目的 (and)，將「認定資格」

作為手段 (means)。「作者是不是同性戀」、「作品有沒有展現同性之間的戀、同性之間的性」、「作品有沒有將同性戀放在首要地位」都只是手段；種種手段所要達成的目的，就是要藉著把「資格不符」的作品從「同志文學」的國度剔除，好讓同志文學國度的成員保持整齊劃一的狀態。這個目的值得商榷：為什麼要期待成員「整齊畫一」而非「百花齊放」的文學世界？

上述「是非題式定義」效果之一，就是逼迫讀者忽略雙性戀和異性戀在同志文學扮演的角色。不論在日常生活還是在文學世界，同志世界一直被異性戀者和雙性戀者滲透——同時，異性戀的世界和雙性戀的世界也一直被同志滲透。很少有人問起同志文學與異性戀的關係，或許是因為人們覺得同志文學與異性戀相剋、不可能共存。但本書在討論一九七〇年代文學中的女同性戀時，將會強調當時文學中的女同性戀必須與異性戀合作共存，才能夠為女同性戀關係提供物質基礎。例如，白先勇的《孤戀花》顯示女同性戀必須與異性戀合作賺錢，才能夠有錢維持女同性戀的生活。至於同志文學與雙性戀的關係，倒是一直有人追問。我的答案是，雙性戀文學當然存在（陳雪的作品、《童女之舞》都是範例），但是坊間流行的「是非題式定義」讓讀者看不見（也不想看見）文學中的雙性戀。

上述的「是非題式定義」應該被「歷史化」：只有在同志文學作品豐多的時期（即，在解嚴之後），讀者才可能享有「挑食」（篩選什麼樣的文本才有資格列入「同志文學」）的奢侈；在同志文

45 凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報社文化出版部，一九九〇）。

46 陳雪，《愛情酒店》（台北：麥田，二〇〇二），頁八三。雙引號為本人所加。

學作品稀少的時期（即，在戒嚴時期），讀者沒有「挑食」的特權。在處理這部文學史的戒嚴時期時，我巴不得全盤納入每一筆得來不易的舊文獻，根本不可能計較戒嚴時期「作者是不是同性戀」、「作品有沒有展現同性之戀、同性之愛」、「作品有沒有將同性戀放在首要地位」這些考量。「是非題式定義」越是理直氣壯，就暴露出越嚴重的遲鈍——對於歷史變遷、對於文學微妙手法的遲鈍。

五、定義，特徵

同志文學「暫時」可以定義為「讓讀者感受到同性戀的文學」。這個定義還可以被幾種問題追問：例如，「暫時的定義之後，然後呢？」「同志是什麼？」「文學是什麼？」以及，「同『性』戀」的「性」是什麼？

各界經常好奇「『同志』文學」的「同志」是什麼，卻很少追問「同志『文學』」的「文學」是什麼。似乎同志才是值得被一再探問的「變數」，而文學則是眾人早就篤定掌握的「常數」。同時，各界在注意從「同『性』戀」到「同志」的轉變時，也不多問「性」是什麼，彷彿各界對於「性」已有共識。

我也要藉這個機會釐清「定義」跟「特徵」。人們經常將「特徵」和「定義」混為一談。許多人一看到留長髮穿女裝的陌生人就以為對方是女人，未料對方其實是男人——留長髮、穿女裝是女人的尋常「特徵」，「特徵」近似「刻板印象」(stereotype)，但是並不等於「定義」女人的決定性

條件。許多人一遇到喉嚨痛就以為罹患感冒，但是喉嚨痛只是感冒的常見特徵卻不是感冒的定義。許多人認為描繪兩名美男子在一起的「BL文學」就是「同志文學」，並且認為「同志文學」就應該像「BL文學」一樣陳列兩名美男子的浪漫互動；不過，這類對於「BL文學」和「同志文學」的理解比較傾向於類刻板印象的特徵，而未必傾向定義。

為了細緻深入討論種種定義，我接下來將定義分成兩組討論：第一組，先把「同志」和「文學」拆開來看。我要談(1)性是什麼，(2)文學是什麼，以及(3)同志是什麼。接下來第二組則把「同志」和「文學」合起來看。我要談(4)同志文學的歷史條件是什麼？(5)「同志文學」跟「同性戀文學」有何不同？(6)「同志文學」跟「同志文學史」的關係是什麼？(7)「酷兒」是什麼？「酷兒文學」是什麼？

我也要指出定義跟特徵的競爭：這兩者競爭何者才具有裁決意義的權柄。我不否認，就算特徵近似刻板印象，畢竟也有功效：凸顯某些特徵（或是某些刻板印象）的人事物（例如「BL文學」）畢竟特別吸引公眾注意，可以誘發讀者想要閱讀的胃口。但我也要指出特徵經常造成的閱讀偏見：許多讀者認定同志文學「應該」展示某些特定特徵（例如，「應該」要展現同性之間的性與愛），否則就不算是同志文學。這種對於種種「應該」的執著，是將「特徵」和「定義」混為一談的結果；我會試圖解開兩者混為一談的種種死結。

這些延伸思考是要回應剛才的問題：「在暫時的定義之後，又將如何？」這些延伸思考是要持續履行這部書的承諾：定義的工作必須多勞不逸，而不能一勞永逸。

(一) 性是什麼？

在性別研究、同志研究等等領域，「sexuality」是一個焦點英文字，卻難以中譯。遇到這個英文字的時候，我的立場是：(a)盡量避免給這個英文字搭配一個(單個)「固定不變」的中文翻譯；(b)如果真的非要給這個英文字一個(單個)翻譯，那麼我會選用「性機制」這個譯法。也就是說，我不採用「性意識」、「性向」等等常見的「sexuality」譯法。

從美國進口的「sex」、「gender」、「sexuality」三個一組的詞彙早就進入台灣，廣泛通行。一般而言，「sex」區分男人／女人之別、「gender」區分陽剛氣質／陰柔氣質之別、「sexuality」區分異性戀／同性戀之別。這三個詞雖然經常合作，但命運絕非一致：有些詞可以對應固定的中譯，有些沒有。「sex」、「gender」經常對應固定的中譯：各為「生理性別」、「社會性別」。但是「sexuality」並不安分，並不會被哪個中譯詞套牢。有人說「sexuality」意謂「性傾向」、「性偏好」，可是傅柯(Michel Foucault)的名著*History of Sexuality*曾經被譯為《性史》或《性意識史》，卻不是《性傾向史》或《性偏好史》。同志理論研究者朱偉誠認為「sexuality」這個詞很「棘手難譯」，便權宜譯為「性相」⁴⁷。後來許多人跟著採用「性相」一詞，但其他譯法仍然偶爾浮現，如中央大學性／別研究室學者黃道明將之譯為「性心理」⁴⁸。

在「同志婚姻、多元成家」引起各界辯論的二〇一〇年代，我體悟「sexuality」這個字在英文裡本來就有多种不能化約的意義：它本來就不只是「一個字」(好似「一個人」)，而是「一個多元家庭」(裡頭有好幾個各自不同的人)。想要給「sexuality」配對一個「一夫一妻式」的「一對」

中譯詞，就等於簡化它；就算是給「sexuality」送入「一夫多妻式」關係，讓它以「一對多」的方式配對多種中譯詞，仍然是誤解它。我現在認為，把「sexuality」推到英譯中的鏡子前，鏡子應該顯現一個多元家庭(在英文那邊)面對另一個多元家庭(在中文這一邊)的對看情境。既然「sexuality」在英文裡就有多种字義，它(以一個多元家庭之姿)進入中文當然也就有多种分身：可能指「性傾向」(如，甲男和乙男的sex相同但sexuality不同)、可能指「性心理」、可能指「性相」等等。既然朱偉誠認為這個詞棘手難譯，那麼我乾脆拒絕選擇單一的「固定中譯」來對應的「sexuality」，反而承認這個字偏偏坐立不安、難以被某個中文詞語套牢。

不同的語境讓「sexuality」對應不同的中譯，不過傅柯的書在不同的語境中還是要保持同一個中文書名。我將傅柯談「sexuality」的名著翻譯為《性機制史》，因為傅柯書中討論的「sexuality」類似影響台灣民眾深遠的「聯考『機制』」。台灣人談到「聯考」，絕對不只是在談聯考那幾張考卷本身而已，也絕對不是在談每年舉行聯考的幾天而已；「sexuality」很類似，不只是在談性行為、性偏好、性愛對象而已。聯考的幾張考卷和幾個日子可以影響各年級學生、他們的父母與家族、約

47 朱偉誠，〈台灣同志運動的後殖民思考：論『現身』問題〉，《台灣社會研究季刊》三〇期(一九九八年六月)，頁三五—六二。特別是頁五五，註14。

48 黃道明在《酷兒政治與台灣現代「性」》(香港：香港大學出版社；桃園：國立中央大學出版中心；台北：遠流，二〇一一)中，一方面採用朱偉誠將「sexuality」譯為「性相」的做法(頁四九，註12)，另一方面也將「sexuality」譯為「性心理」(頁四九)。

會方式、校園的軍事化管理、補習業的經濟、社會階級的劃分、「明星學校情結」等等。昔日不少中產階級台灣人移民國外的主要藉口之一，是為了不讓孩子被聯考荼毒。西方人很難用幾條簡單的定義向台灣人介紹什麼是「sexuality」，同樣台灣人也很難用三言兩語向西方人介紹什麼是「聯考」。傅柯說，在一七八〇年之前，只有進行同性性行為的人，同性戀者身分還沒有出現；台灣也可以說，在聯考制度成形之前，台灣只有參加考試的人（而且人數不多），「考試機器」這種身分、「補習班」這種產業還沒有到處都是。

我將「性」理解為參與成員複雜的「機制」，而不只是「性行為」的收納盒。對於「性」的理解幫助我思考「文學」。我認為「文學」是龍蛇雜處的動態領域，而絕不只是「作品」的靜態倉庫。

（二）文學是什麼

文學不只是「作者勞動的產物」，也是「讀者勞動的收成」。我強調讀者的責任，一方面是為了讓作者「卸責」，另一方面是為了要讓讀者認清楚自己也參與了勞動。

我讓作者卸責，是為了制衡台灣的習慣。在台灣，文學作者往往被讀者期待提供「標準答案」。在文學意義的生產場域中，作者寫完書本之後仍然要勞動（例如，在演講、座談、訪問之類的場合，提供標準答案給讀者），但是讀者卻看似「以逸待勞」（也就是說，讀者不必自己找答案，只要跟作者索取答案即可）。這種以逸待勞的行徑看起來偷懶，卻反而更累：讀者以為自己要努力跟作者索取答案，才算是善盡閱讀文學的責任。這種累死作者同時也累死讀者的風氣，恐怕是「考試領導教學」陋規的產物：讀者將文學作品當成考卷，將作者當成出題老師，並且將自己當成

考生。但是文學不等於考試。為了平衡過度依賴作者的傾向，我建議讀者自行摸索文學作品：讀者不必太關心作者「想要創作什麼」，反而可以捫心自問「想要閱讀什麼」。

作者卸責之後，讀者要扛起怎樣的責任？我建議，文學的讀者可以比較看看：在其他藝術領域，觀賞者想要看見什麼、感受什麼。

以攝影的領域為例。假設一名攝影愛好者走進主題為「婚姻」的攝影展，她期待看見什麼樣的照片呢？她會不會只想要看見凸顯結婚新人臉部特寫的「婚紗照」（化過濃妝、特別加強打光、制式沙龍風格、穿西裝禮服）呢？她會不會認為唯有婚姻新人「置中」（按，置於畫面正中央）的婚紗照片才算是好的攝影作品？文藝青年們愛好「lomo相機」和「instagram」手機軟體偏愛「模糊、失焦」影像，不再獨尊「清楚、對準」的畫面。那麼，走進攝影展的看展人會不會駁斥「模糊、失焦」畫面呢？

如果攝影愛好者可以開放心胸，廣納多元的美學形式，那麼文學愛好者能不能同樣改造自己呢？為什麼文學愛好者要求看見同志角色鮮明、同志主題明確的同志文學？為什麼讀者期待同志文學祭出婚紗照一般的平庸美學？為什麼讀者不能接受「模糊、失焦」的實驗性文學？

在寫作者、攝影師進行勞動之餘，文學愛好者、照片愛好者也大可以改造自己，一起投入意義的生產。

（三）同志是什麼

一九九〇年代起，聽起來比較正派的「同志」一詞開始快速取代了聽起來和「污名」、「悲情」

夾纏不清的「同性戀」一詞。那麼，「同性戀」究竟是什麼？就連酷兒理論大師謝姬維克（Eve Kosofsky Sedgwick）也認為同性戀很難定義。

在藉著研討謝姬維克來細談同性戀定義之前，我要先承認讀者公眾是多元的：有些讀者需要知道「定義」，但是許多讀者只需要知道「方便快捷辨認同性戀」的「特徵」。為了指認「同性戀」這個詞的多義性，也為了承認「讀者」這種文學場域參與者的貢獻，我在深入討論同性戀專家謝姬維克之前，先來看看很少讓人聯想到同性戀的詩人楊牧。

楊牧於一九八五年寫過一篇散文，題目為〈同性戀〉⁴⁹。這篇短文開宗明義表示同性戀很神秘。這種說法是指同性戀「需要被理解」：「神秘」指「需要被理解」。散文寥寥幾頁，劃分出兩種同性戀世界：散文敘事者欣賞同性戀者的「悲劇愛情」（也就是愛），卻厭惡同性戀者的「毛手毛腳」（也就是性）。散文敘事者自承，幾十年前大學時代深受小說《魂斷威尼斯》（*Death in Venice*）「強烈震撼」，從此念念不忘。敘事者從《魂斷威尼斯》推論「同性戀者是絕對的美的追求者」——看起來，這個推論像是楊牧給予同性戀的「定義」。

但楊牧給予的「定義」其實算是用來方便辨認同性戀的「特徵」：這種被誤以為定義的特徵，近乎刻板印象，只能辨認某些剛好追求絕對美的同性戀者，卻對許多並不追求絕對美的同性戀者束手無策。世人經常認為同志「耽美」、「悲情」，認為「BL文學」與「同志文學」雷同，也都是「淒美」這個刻板印象一般的「特徵」被誤認為「定義」的結果。

就連白先勇和他的名著《孽子》也都凸顯同志的特徵，並且淡化同志的定義。各界自從國外評論家於一九九五年盛讚《孽子》「研悲情為金粉」之後⁵⁰，「悲情金粉」這幾個字就成為國內用來褒

揚《孽子》的慣用語。這個論點模糊不清的讚詞每被機械化地引用一次，悲情就再一次被行禮如儀地認為是《孽子》以及同志的特徵。在一再強調悲情的言論中，《孽子》裡頭的性與愛也就被一再淡化了。許多讀者大眾認定同志文學的專長就是展現悲情、特別讓人感動——這種看法恐怕也是刻板印象造成的結果。種種強調悲情卻避談性或愛的言論習慣，其實也獲得白先勇自己呼應。在《孽子》出版滿三十週年的時候，樂於出面詮釋自己作品的白先勇表示，「《孽子》寫完以後，我發覺這部小說的主題，其實寫的是『家』……但不同於一般家庭，家中成員父子兄弟的關係並非基於血緣，而是憑藉同性之間的情誼，互相取暖，相濡以沫……這是一闕大悲咒，為這群孽子的苦難劫運默默唸誦。」⁵¹根據白先勇於二〇一四年提出來的詮釋，《孽子》這部充滿同性戀者的巨著呈現了「家」、「大悲咒」、「苦難劫運」，卻似乎沒有呈現「性」和「愛」。

楊牧和國內外許多評論家（包含置身二十一世紀的白先勇）避談同性戀的「性」。換句話說，他們給同性戀「去性化」——儘管同性戀的定義沒辦法脫離（廣義的）性，可是多位文學名家指陳的同性戀特徵越來越和性無關。不但如此，這些名家也讓同性戀和「愛」脫鉤：同性戀的愛只是手段（means），藉著愛這個跳板，跳到「悲」或「美」這種目的（end）。

楊牧等人看到的「同性戀特徵」「背對」性與愛，並「轉向」淒美。然而謝姬維克陳列的（多

49 楊牧，〈同性戀〉，《飛過火山》（台北：洪範，一九八七），頁一〇七—一〇。

50 留學法國的學者尹玲介紹了「研悲情為金粉」一說的緣由。<http://www.fengpoeticclub.com/hk/hki-s001.html>。

51 白先勇，〈孽子三十〉，《聯合文學》三〇卷三期（二〇一四年一月），頁四〇—四一。

元的)「同性戀定義」卻是「直面」性與愛，而且沒有訴諸「悲情」、「絕美」之類的情緒化用詞。在一九九〇年，她在酷兒研究經典《衣櫃認識論》(*Epistemology of the Closet*)⁵²指出，現代人對於同性戀的定義極度「不均勻」。我則覺得，同性戀定義的「不均勻」，就好比組裝牛排的狀態：組裝牛排由不同肉塊勉強拼湊成形的牛排，而非一體成形、裡外一致。謝姬維克指出：許多人一方面抱持「殊群化的」(*minoritizing*；原詞有「少數族群」的意思)觀點、將同性戀視為一小群人才擁有的身分認同(按照這種想法，異性戀不是同性戀)；另一方面，人們卻又相信「常群化的」(*universalizing*；原詞有「普及」的意思)觀點、將同性戀視為衝破身分認同藩籬的慾望(按照這種想法，異性戀也可能有同性戀慾望)。人們的這兩種觀念互相矛盾，卻同樣決定了各界對同性戀的理解。

《衣櫃認識論》畫出一張被各界廣泛引用的四格圖表，排列出「多種互相矛盾的情慾模式」；這張圖表顯示了多種情慾模式，各自為政卻又都可以被視為同性戀的組成分子。

這個四格圖表本身就經常被國內外學者複製，所以我在此不再重複利用四格圖表本身。我改而將謝姬維克的圖表拆解，用文字(而不是圖表)詳細說明她的看法。謝姬維克展列了四組人：第一組是殊群化的人，例如「有同性戀身分認同的人」。第二組是常群化的人，例如「雞姦者」(就算具有異性戀認同的人，也可能像同性戀一樣參與雞姦)、「女同性戀共同體」的參與者(在女同性戀共同體之中，每個女人都是女同性戀，只不過各自的同性戀程度不同)。第一組人強調「分」，第二組則重視「合」：前者只包括所謂純度百分之百的同性戀者，而將「不純」的人分開、剔除在外；後者則包括了純度百分之百的同性戀者「以及」純度不一的人，例如偶爾從事雞姦的異

性戀男性、幾乎不從事女同志行為卻也被納入女同性戀共同體的女人。

謝姬維克的分組方式，影響我對同志文學「含金量多寡」的思索。我並非只關注殊群的、「倡分」的文本——正如同性戀的世界並非只有純度百分之百的同性戀者，同志文學研究的領域也不該只准純度百分之百的同志文本進場。試想，再現雙性戀的文本，究竟該被排除在同志文學史之外，還是該收納在同志文學史之內？同時，我也在乎常群的、「倡合」的文本：這些「不純然同性戀」的文本可能再現異性戀男性參與同性之間的性、可能再現無涉同性情慾卻認同女同性戀理想國的異性戀女性、可能再現雙性戀。這些「不純」文本未必被貼上同志文學的標籤，卻影響公眾對於同性戀的認知。

但剛才兩組還遺漏了不少同性戀領域的參與者。從古至今，人們一想到同性戀，就很容易先想到跨性別的人(如國內外同志大遊行的眾人目光焦點：扮裝妖姬)；但跨性別的人卻不屬於倡分的純同性戀者，也不屬於倡合的不純同性戀俱樂部。原來，倡分、倡合兩個類別，看似對立，卻一致倚重了「性偏好層面」，並輕忽了「性別層面」。謝姬維克圖表所列的第三組、第四組人也就特別值得留意了：第三組是要求男女分界的人(在乎男女性別之分，而不強調同性戀異性戀之分)，「男生一國、女生一國」，如「男性解放」的參與者(面對女權興起而出現的崇尚陽剛氣質團體，成員都是男性，包含男同性戀者)。

第四組則是男跨女和女跨男的人，不分而合，「男生參女生國、女生參男生國」，除了跨性別

者之外，還包含了「仰慕、認同女明星的男同性戀者」和「結盟合作的女同性戀者和男同性戀者」。

第三、第四組對同志文學史研究者也有重大意義。長久以來國內外研究者常關注「同性情感」（以愛為主，未必含性）、「同性慾望」（含性）等等觀念，但這些觀念都看重「性偏好」（sexuality），卻不看重「性別」（gender）之別。這種對於性偏好的偏見，難免讓研究者用放大鏡檢查文本中有沒有同性之間的愛或性，因而忽視了愛與性之外的人事。台灣文學其實不乏「未必重視愛或性」的第三組、第四組：軍中袍情感、高中學姐學妹戀，都屬於男生一國、女生一國的第三組。流行歌手張清芳的歌曲〈Men's Talk〉曾經在一九九〇年代走紅台灣的同志夜店。歌詞就表達了異性戀女子不了解為什麼男朋友總是跟男性好友在一起。

愛人 不能是朋友嗎 你怎麼都不回答 你的心事為什麼只能告訴他

後來 我才知道 有些話你只對朋友說

你們叫它做 淡水河邊的 MEN'S TALK

這種哥兒們黏在一起的情形，究竟是異性戀男性本色，還是男同性戀生態呢？

跨越性別的第四組則包括國內外迷戀天后演唱會的男人（這裡的天后包括國外的瑪丹娜等人，國內的張惠妹、蔡依林等人），以及愛看扮裝妖姬的男人——這些狂愛「真女人」（如張惠妹本人）和「假女人」（如「打扮」成張惠妹的男人）的男人，一般認為都是男同志，而不是異性戀男人。這個現象挑戰了「異性戀男人只愛看女人，同性戀男人只愛看男人」的僵固信念。女同志除了愛看

女人，也愛看男人：她們不見得愛看「真男人」，但是在東亞脈絡中她們愛看女人扮演的「假男人」：凌波主演男主角的黃梅調電影《梁山伯與祝英台》（一九六三），還有以女扮男表演出名的日本寶塚劇團，都吸引了無數跨越世代、跨越國界的女性戲迷。

在討論過「性」、「文學」、「同志」的定義之後，接下來我將「同志」和「文學」組合成「同志文學」，處理第二組的定義。

（四）同志文學的歷史條件是什麼？

我先前「暫時」將「同志文學」定義為「讓讀者感受到同性戀的文學」，後來又增修為「讓讀者感受到同性戀的文類與領域」。現在我還要多勞不逸地，加入「歷史條件」的考量，將定義補充為「在現代中文印刷品這個平台讓讀者感受到同性戀的文類與領域」。也就是說，如果台灣沒有「現代中文印刷品」這個平台（這個平台也就是「歷史條件」、「物質條件」），那麼同志文學就沒有得以生根開花的土壤。例如，在一九六〇年代，本土的同志文學開始在文學雜誌、副刊出現，一方面是因為當時台灣社會已經有本錢經營文學市場（文學發表空間，如報紙，是大量財力人力堆砌出來的成果），另外一方面也因為越來越多公眾（其中有些人成為作者、更多人成為讀者）受過現代中文的識字教育（各個環節的教育都要花錢）、能夠進行現代文學的生產、消費、議論。

「現代中文印刷品」這個平台一方面看起來寬闊納入了某些文學，卻也同時排除了另一些文學。至少有三種文學跟這個平台格格不入：一，日本時期台灣境內文本（用日文而非中文）；二，原住民文學（原住民作者未必想被漢人本位主義的現代中文收編）；三，「網路文學」（電腦網路平

台上的文字符號表演，媒介是網路媒體而不是印刷品的紙本媒體）。我將會討論將「日本時期台灣境內文本」、「原住民文學」納入本書框架討論的「可能性」與「不可能性」。我不會細談網路文學，不是因為網路文學不值得重視，反而是因為它（連同各種網路議題）已經是國內外熱門課題。為了照顧比較被冷落的課題，本書在有限篇幅內只談已經有點落寞的紙本媒體，而不談聲勢如日中天的網路媒體。

（五）「同志文學」跟「同性戀文學」有何不同？

本書採用「同志文學」一詞，並不採用「同性戀文學」，主要不是因為「觀感差別」（「同志文學」一詞看起來順眼，「同性戀文學」看起來刺眼），而是因為「功能差別」：「收納」歷史之效。

如果同志文學只被當成文類，那麼它跟同性戀文學這種文類的確差不多：這兩者的「內容物」是大同小異的。可是我主張同志文學也是一種領域，然而同性戀文學並沒有被當作一種領域來看。同志文學可以是「內容物」（文類），也已經被當成收納內容物的「容器」（領域）；當各地學者表示他們「研究『花蓮文學』」、「主修『日本文學』」、「專攻『印度文學』」的時候，這些文學也都是容器，而不只是內容物。可是，「同性戀文學」只被當成內容物，並沒有被當作容器來用。

誠然，早在新詞「同志」在一九九〇年代出現之前，讓讀者感受到同性戀人事物的藝文作品早就出現了。但這批藝文作品缺乏整合，形同一盤散沙。不過，從一九九〇年代起，具有整合功能的分類概念紛紛出現，例如「同志文學」、「同志電影」、「同志運動」。這些概念具有「整合」功能，主要是因為它像是收納盒子一樣，可以讓人將過去、當下、未來收納起來：藉著這個收納工具，讀

者除了確認當下（一九九〇年代的同志文學），也追封過往（回頭將六〇年代白先勇等等先驅所寫的作品納入），並且期許未來（相信同志文學的版圖在九〇年代之後還會繼續擴張）。

那麼，為什麼「同志」相關的詞彙具有收納功能，而「同性戀」沒有？說起來，還是跟我剛才擱置的「觀感問題」有關。「同性戀」一詞看起來刺眼、「同志」一詞看起來順眼的原因多種，比較少被提及的原因（但也因而被我重視的原因）在於「同性戀」一詞走紅於美國領導的「冷戰時期」而「同志」一詞來自於強調「跟宿敵和解」的「後冷戰時期」。在冷戰時期，國家（含美國、台灣）將同性戀視為國家之敵；在後冷戰時期，國家（尤其英美等等西方國家）漸漸將同志視為國家的人權吉祥物。中文「同志」一詞就體現了後冷戰情緒：出自中共脈絡的「同志」一詞不再是港台民眾的敵人⁵³，而大可以是港台民眾的自己人。就是要在「開始接觸同性戀（而不再迴避同性戀）」、「開始接觸中共（而不再迴避中共）」的冷戰之後時期，「同志」這個指稱同性戀的詞彙才可能在港台流通。

而在同性戀被視為公敵的冷戰年代，同性戀人事物各自鳥獸散、各自孤立，同性戀者巴不得「忘記」夾纏污名的記憶，怎敢奢求「記得」同性戀的歷史？在同性戀改稱同志的後冷戰時期，同志開始慢慢體悟應該認識自己、應該回顧自己的過往，才開始理直氣壯爭取「記得」的權利，才開始拒絕「忘記」。當同志從自我憎惡轉向自我探索，同志才會開始爬梳歷史。

⁵³ 中共和國民黨都常用「同志」一詞，但一九九〇年代港台人士挪用的「同志」主要來自於中共脈絡而不是來自於國民黨脈絡。

一九九〇年代起，民間、文壇、學界在為同性戀相關文學「算帳」的時候，紛紛將過去、當下、未來的帳算在「同志文學」這個戶頭下，而不是記在「同性戀文學」這個戶頭。這個盤整文學帳目的歷程將「同志文學」創造成爲一個具有「歷史向度」的整合詞彙，但是「同性戀文學」卻沒有被賦予同樣的歷史向度。因爲同志文學讓人聯想到連綿的歷史，「同性戀文學」卻無法提供同樣的歷史向度，所以本書選用「同志文學」而不是「同性戀文學」一詞。也就是說，「同志文學」的定義還可以增補這一點：「讓不同歷史座標的文本得以容身的容器」。

（六）「同志文學」跟「同志文學史」的關係是什麼？

「同志文學史」除了包含「同志文學」，也包含「歷史」：同志文學的參與者（不管是作者還是讀者）經常——有意或無意地——察覺到自己在歷史座標中的位置。先前提及，在世紀末前後出現的《紫水晶》等等同志文學選集都——有意或無意地——藉著展示玲琅滿目的同志文學清單，證明同志歷史的存在。文學的編者、讀者、作者並不是在一個沒有歷史的真空狀態中太空漫步。

曾經影響台灣文壇的詩人艾略特（T. S. Eliot）早就指出，「文學」趨近文學史，而不是遠離文學史。他在一九一九年發表的著名文章〈傳統與獨立獨行才子〉（Tradition and the Individual Talent）⁵⁴指出，每個作者在進行創作的時候，一方面從舊有的文學傳統擷取了舊的養分，另一方面又爲文學傳統提供了新的能量。借用網路時代「雲端科技」的語言來說，文學傳統位於雲端，每一個寫手在寫作的時候一方面從雲端「下載」既有的智慧，另一方面同時把新寫出來的成果「上傳」雲端、隨時更新雲端的體質。在同志文學史中，白先勇作品被公認爲重要里程碑。在白先勇之後的

同志文學寫作者都——有意或無意地——打量他們的作品與白先勇作品的相對距離：他們一方面呼應白先勇作品，另一方面重新詮釋白先勇作品——也就是同時念舊、求新。就算刻意不要理會白先勇作品的一個個新生代「特立獨行才子」（艾略特語）也還是對白先勇作品耿耿於懷，沒有逃離雲端的範疇。正因為位於雲端的傳統揮之不去，我才說「同志文學」和「同志文學史」這兩者形影不離、才說同志文學傾向歷史。

（七）「酷兒」是什麼？「酷兒文學」是什麼？

「酷兒」和「同志」都是在後冷戰時期才出現的新詞。本書在討論世紀末的時候會更詳細爬梳「酷兒」一詞。在這裡，我先簡潔釐清「同志」和「酷兒」的分工合作狀況。

同志和酷兒，與其說是兩種不同人種，不如說是兩種不同態度：面對「人道主義」（humanism）的態度。在討論世紀末的一章，我將會解釋爲什麼看似理直氣壯的人道主義竟然在世紀末遭受挑戰。「同志」一詞傾向信任人道主義，因而追求體制內的平等，提倡「異性戀，同性戀，大家都一樣，都是人」；「酷兒」一詞傾向質疑人道主義，因而留意體制內外都有的縫隙，提倡「就算大家都是同性戀，也還是個個都不一樣」。

我並不建議採用「兩種不同人種」的分類法，因爲這種分類法往往導向「是非題式問答」，例

⁵⁴ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," (1919) in *Modernism: An Anthology*, ed. Lawrence Rainey (Malden, MA: Blackwell, 2005), pp. 152-55.

如「這個人是不是酷兒作家？」「作品裡這個角色是不是酷兒？」這些問題。我建議採用「兩種不同態度」的分類法，因為不同的態度可以在同一個人（同一個角色、同一個作品亦然）共存：同一個人可以在某些情境傾向同志（例如，強調同性戀和異性戀是相同的），並且在另外某些情境傾向酷兒（例如，強調同性戀對異性戀帶來的挑戰）。

有些人認為，既然「酷兒」一般被認為比「同志」冷僻古怪，所以「酷兒文學」就被認為比「同志文學」更加賣弄「非主流情慾」（非主流的內容，例如「性虐待」）的「非主流表現」（非主流的形式，例如後現代小說技法）。這種推論還是建立在「兩種不同人種」的分類法，不但還是訴諸「是非題式問答」，而且依賴了「特徵」而不是「定義」：「身為酷兒的人，看起來，比身為同志的人古怪」、「酷兒文學，看起來，比同志文學炫示了更多情慾」這兩種看法都只觸及特徵（酷兒「看起來」應該有的樣子、酷兒文學「看起來」應該有的樣子）。難道看起來不夠怪的人就必然不符合酷兒的定義嗎？難道沒有炫耀情慾奇觀的文本就必然不符合酷兒文學的定義嗎？定義和特徵，畢竟是兩碼子事。

我延續剛才「兩種不同態度」的分類，指出「同志文學」傾向支持人道主義（例如，簡稱同志跟異性戀一樣也是人），而「酷兒文學」卻傾向挑戰人道主義（例如，偏偏主張同志「人間失格」⁵⁵）。這兩種態度也可能在同一種文學文本中並存，畢竟同一個文本對於同性戀人事物的態度是可能隨時流變轉換的。

自從「同志」和「酷兒」兩詞崛起以來，「同志文學」（以及「同志電影」、「同志運動」等等）的「收納歷史能力」遠遠超過「酷兒文學」（以及「酷兒電影」等等）。我將這部書稱為「同志文

學史」而不是「酷兒文學史」，理由類似我不將這部書稱為「同性戀文學史」：「同志」、「酷兒」、「同性戀」這三者的收納能耐各自不同。「同性戀」來自企圖「忘記」污名傷痛的戒嚴時代，「同志」出自於重建「記憶」的世紀末，所以「同志文學史」的收納能力比「同性戀文學史」來得強。同時，「同志」傾向「求同」（聲稱「大家同樣都是人」）的人道主義，「酷兒」傾向「求異」（質疑「大家同樣都是人」）的反人道主義立場，所以「同志文學史」可以收納「酷兒」（把「酷兒」當作自己人）。不合群的「酷兒」不大可能出面打造「糾集自己人」的「酷兒文學史」，更不可能以「酷兒文學史」之名收納「同志」（不可能將「同志」當作自己人）。

簡而言之，對「同志」立場的人來說，「求同」為大，所以「酷兒」可以納入「同志」的陣營；對「酷兒」立場的人來說，「求異」為大，所以「酷兒」不可以納入「同志」的領域，同樣「同志」也不可以納入「酷兒」的領域。

六、研究方法：歷史怎麼做

上一個小節處理「文學」、「同志」的定義，但沒有細談「歷史」是什麼。接下來這一節要談歷史「怎麼做」，也就是撰寫歷史的方法。

我只談同志文學史這個框架中的歷史（一如這部書談的文學是同志文學史這個架構中的文

⁵⁵「人間失格」一語借自日本作家太宰治的書名，意指「不符合做人的資格」。

學)，而不談泛指古往今來的各種歷史（一如這部書談的文學並非各種文學）。我同時參考了下列幾種研究方法：(1)弱勢歷史；(2)同志時間觀；(3)同志歷史撰寫方法；(4)同志主體論。

(一) 弱勢歷史：文化詮釋權 vs. 種族記憶

歷史不是鐵板一塊；切割歷史的方法有千百種。例如，重視權力角力的人也可以按照權力多寡，將歷史切割為兩大塊：一塊是當權者的主流歷史，另一塊是弱勢的邊緣歷史。

加拿大著名學者琳達·哈虔 (Linda Hutcheon) 在〈介入式的文學史：懷舊的，烏托邦的，還是實際的？〉(Interventionist Literary Histories: Nostalgic, Utopian, or Pragmatic?)⁵⁶ 這篇文章討論弱勢文學史寫作方法，將弱小民族、女性、同性戀都視為弱勢。她主張，弱勢的文學史是力求「介入」的 (interventionist)，而不是只求「保存」的 (conservationist)；也就是說，介入、挑戰主流文學史稱霸的局面，而不僅僅只是報導、旁觀強者欺壓弱者的畫面，不僅僅只在進行類似靜態博物館的保存工作。她所說的主流文學史就是民族國家文學史（例如，美國文學史），但她認為弱勢文學史（例如黑人文學史、女性文學史）也在明明知曉國家文學史諸多缺點的狀況下，靈活機動地將國家文學史當成撰寫弱勢歷史的範本。

《同志文學史》同樣也是一部介入主流的公眾歷史。此書關注的弱勢，除了與異性戀「體制」格格不入的同性戀人事物，還包括面對種種帝國（日、美、中）的台灣，以及在二十一世紀影音媒體陰影之下倖存的文學。

《同志文學史》的撰寫目的參考了哈虔，也參酌了哈虔的反對者。哈虔討論文學史的這篇文章

遭受「新歷史主義」(new historicism) 大將史蒂芬·葛林布雷特 (Stephen Greenblatt) 猛烈批判。哈虔凸顯的關鍵詞是「文化詮釋權」(cultural authority)：文化詮釋權被視為弱勢文學史的貢獻。而葛林布雷特的文章〈種族記憶與文學史〉(Racial Memory and Literary History)⁵⁷ 凸顯另一個關鍵詞「種族記憶」(racial memory)：種族記憶被視為弱勢文學史造就的禍害。

對於中文讀者來說，這兩個關鍵詞的評價很容易讓人誤解：文化詮釋權既然是「權」，聽起來很霸道，怎麼會被哈虔稱頌？種族記憶，聽起來是弱小族群的傳家之寶，像是瀕臨絕種的小動物，怎麼會被葛林布雷特斥責？

「文化詮釋權」與「種族記憶」這兩個詞要放在上下文脈絡來理解：哈虔承認，弱勢難免要效法現代國家，才能夠有效建立給自己人「培力」的文化詮釋權；而葛林布雷特擔心，弱勢一旦以現代國家作為榜樣，就會學到具有壓迫性的種族記憶。這兩個詞都建立在「弱勢群體對於現代國家的模仿」上面。文化詮釋權在哈虔文章中，可以為一群人（不論是一個民族還是一批同性戀者）帶來「自我培力」(self-empowerment) 的機會。而我要補充，在強勢和弱勢對峙的局勢中，文化詮釋權可以做什麼：文化詮釋權帶面對強權、挑戰體制的堅韌力量。文化詮釋權讓一群人共同感受自己人共享的起源、進化、願景。我用「台灣人意識」為例：台灣人的文化詮釋權描繪了台灣人意識的

⁵⁶ Linda Hutcheon, "Interventionist Literary Histories: Nostalgic, Utopian, or Pragmatic?" *Modern Language Quarterly* 59.4 (1998): 401-17.

⁵⁷ Stephen Greenblatt, "Racial Memory and Literary History," *PMLA* 116.1 (Jan. 2001): 48-63.

起源、台灣人意識從稚嫩到成熟的進化、值得共同邁向的美好願景（「獨立建國」是其中特別搶眼的願景）。上一段說的「有用的過去、美好的未來」就是要在這種文化詮釋權的光輝之下才顯得有用、美好。哈虔刻意祭出雙重標準：講究「起源」、「進化」、「願景」的國家文學史（例如，美國文學史）已經失去教化民眾的說服力，但是效法美國文學史所寫成黑人文學史或同志文學史卻仍然享有鼓舞弱勢的正當性。

葛林布雷特卻認為，弱勢文學史所預設的種族記憶傾向，講究純正血統、排斥異己。他反對弱勢文學史仿效國家文學史的主要原因有三。一，話術，是神話：這類文學史訴諸的「起源」、「發展」、「願景」信念全都是當代人發明的，卻往往被標榜是純天然的，因此造成民眾迷信；二，「過度用力各掃門前雪」（這是我自己的口語詮釋）：他感嘆，每個弱勢族群都很用力地進行自戀，例如，（在美國教育界）拉丁裔學生特別投入拉丁裔文學，同志身分的學生特別投入同志文學，學生都只願被自己的身分認同牽著走（而不關心其他人的身分認同）；三，反對雙重標準：既然國家文學史的操作方法已經沒有正當性，就不應該容許雙重標準、鼓勵弱勢去模仿操作國家文學史的方法。

葛林布雷特為文學史關心者提出兩個建議：一，必須承認不同的身分認同是同時存在的；二，必須承認歷史的斷裂。按照我的詮釋，前一點提醒同性戀學生並非只有同性戀身分（可能還同時具有台灣人身分、原住民身分、工人階級身分等等）、並不可能只對同性戀身分這個單一身分認同效忠。後一點提醒讀者，同志文學史不可能毫無斷層、天衣無縫、一氣呵成地寫成。

總之，哈虔鼓勵弱勢放膽去寫文學史，不要怕手髒；葛林布雷特奉勸弱勢堅持潔癖，不要重複國家文學史的舊路。《同志文學史》的確也要追求哈虔所說的文化詮釋權，藉此為同志、同志文學、同志歷史培養追求尊嚴的力量。同時，我也承認，葛林布雷特提醒的多元身分認同以及歷史斷層，是我在撰史過程中牢記在心的——倒不是因為我被葛林布雷特提醒，而是因為同志論述本來一直就對這兩點很敏感。我在本書中從來就不僅僅只關注「同性戀身分認同」而已，反而持續留意同性戀身分與異性戀身分、階級身分、族群身分的重疊。

我倒是要批評葛林布雷特將同性戀和種族混為一談。他一直批判種族記憶，偶爾順便教訓同性戀者。但他的批判對象明明就只是種族歧視。雖然國內外都流行「同志族群」這種說法（彷彿同志也是一個種族），但是同性戀從來不是血緣代代相傳的種族。將同性戀與各種大小的種族混為一談，就犯了「去歷史化」的重大錯誤：從現代性稱霸以來，各種民族的振興、自治、獨立建國，都奠基在異性戀「體制」這個歷史條件上面。從古到今，人們鮮少檢討異性戀體制，反而放任異性戀體制孳生「女人國宰制男人」、「同性戀者團結起來統治地球」、「全世界都變成同性戀」等等瘋狂妄想。這類狂想並沒有建立在歷史基礎上，往往只是「仇視女性主義」（misogyny）和「恐懼同志主義」（homophobia）的「去歷史化」產品。從現代性稱霸以來，就連占世界人口一半的女人都不能獨立建國、很難在民主國家攻占過半的國會席次，那麼同性戀者怎麼可能發動政變？同性戀者從來沒有足以建國（或足以自治）的歷史條件：沒有國土、沒有水電資源、沒有武力、沒有異性戀體制撐腰。各種國家持續對同性戀進行的人權侵犯才是口述歷史永遠抄錄不完的實況。至於同性戀學生「太」投注於同志文學，是弱勢「贖回」（reclaim）弱勢文化傳統的行動，就像客家學生熱心學唱客家歌曲一樣，值得鼓勵而不值得焦慮。這樣的同志學生在下課之後，還是被迫回到異性戀體

制主宰的社會，而且說不定就是一個同性戀霸凌頻繁發生的暴力社會（例如今日美國）。有史以來文學經常成為讓弱勢保護自己的庇護所，而投身同志文學只是追求基本尊嚴的素樸方式。

（二）同志時間觀：抗拒標準，質疑願景

剛才哈度推崇的弱勢文學史觀傾向展望美好的未來。這種對於未來的憧憬就是同志研究界在二十一世紀密集自我反省的重要課題。我在本書採用弱勢文學史觀思路的時候，也參考了同志研究界對於「未來」的批評。

英語世界的同志研究已經對進化、願景等等信念提出質疑。這一派學者討論的課題稱為「同志時間觀」（queer temporalities）⁵⁸；這裡的時間觀其實也可以理解為更口語化的「時間表」，而且是複數的時間表。重視同志多元時間表的學者批判主流社會強迫每個人接受的正常時間表。用小熊英二在《如何改變社會》的說法，這種所謂正常的時間表就是「均質化的生命週期」⁵⁹。按照主流社會的價值觀（按照小熊英二的說法，則是「工業化社會」的價值觀）⁶⁰，每個人都應該依循均質化的生命週期安排人生：例如，「大學之前不交男女朋友，大學階段才開始接觸異性，大學畢業後一邊就業一邊尋找婚配對象，然後成家立業，養兒育女」。但是這種看似正規的時間表忽略了絕大多數民眾的籌碼和需求：很多人因為階級限制而念不起大學；越來越多人無法在畢業之後找到工作；有些人不管年紀多大都不想進入婚姻。這種「預設人人都是異性戀」的時間表根本不符合許多人（包含異性戀者和同性戀者）的需求。「同志的種種時間表」這個課題就是要想像有別於異性戀主流的時間表，而且是複數而非單數的時間表：在同志人權意識興起之前的年代，有些同志早在學生時

代就忙著找異性結婚以便掩飾自己的同志身分；在同志婚姻獲得越來越多民眾支持的年代，有些同志在畢業後一邊就業一邊尋找同志婚姻的對象；有些同志看清了職場的無情剝削，提早退休，改而投身社運團體。

學術刊物《男同／女同／酷兒：同志研究學報》（*GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*）的「同志的種種時間表」專號（Queer Temporalities: A special issue）收入〈將同志的種種時間表加以理論化〉（Theorizing Queer Temporalities）⁶¹這份座談記錄，參與者包括許多重量級的酷兒理論學者，例如批判「美好未來」意識形態的艾竇蔓（Lee Edelman）。艾竇蔓批評，歷史已經被窄化，僅僅被理解為進步史觀進程，一段又一段的時間都不得不融入歷史長流——而不符合歷史進程的多種歧異時間單位則在這個過程中被抹煞了⁶²。而「同志的種種時間表」專號特約主編福麗曼（Elizabeth Freeman）在她自己的專書《時間結：酷兒時間，酷兒歷史》（*Time Binds: Queer*

⁵⁸ 我曾經將這個英文詞彙中譯為「酷兒時間性」。但我發覺這個譯法恐怕讓讀者以為「時間性」是個非常「形而上」而且遠離日常生活的概念，所以我改用比較生活化的譯法：「同志的種種時間表」。

⁵⁹ 小熊英二著，陳威志譯，《如何改變社會：反抗運動的實踐與改造》（台北：時報文化，二〇一五），頁五八。

⁶⁰ 同前注。

⁶¹ Carolyn Dinshaw, Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher Nealon and Nguyen Tan Hoang, "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, "Queer Temporalities: A special issue" (2007): 177-95.

⁶² "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion," pp. 180-81.

Temporalties, Queer Histories)⁶³也表示，主流社會把多種時間簡化整併為一條歷史長流（例如將文學角色的個人式小我妄想，解讀為獻給國家大我歷史的祭品），所以她改而研究不參與歷史長河的多種時間（如狂想、潛意識、來生等等）⁶⁴。

這種「抗拒標準制式時間表、質疑美好願景」的態度，也影響本書處理時間的方式。在解釋章節安排的時候，我會說明我怎樣整合「順時間順序」和「逆時間順序」這兩種安排方式。

（三）同志歷史撰寫方法

同志文學史是一種台灣土產。日本、美國、中國等文學大國並沒有提供現成的同志文學史模板讓台灣拷貝。但我在撰稿過程中還是參考了國內外多種不同領域學者的研究成果。其中，黑普林的《如何做同性戀歷史》（但重點仍然不是「文學史」而是「歷史」）堪稱模範。接下來我要陳述三點：1. 我讚許《如何做同性戀歷史》的哪些地方；2. 我質疑該書哪些地方；3. 該書還可以補充什麼。

1. 我讚許黑普林在「歷史主義」和「時代錯亂」之間取得平衡。

黑普林的《如何做同性戀歷史》在歷史的「延續」（continuity）和「斷裂」（rupture）之間尋找平衡點：「延續派」相信「同性戀從古到今都一直存在」，而「斷裂派」則認為「同性戀是現代以降的概念、在現代之前並不存在」⁶⁵。受傅柯名言「雞姦者屬於以前／同性戀要到現代才有」影響⁶⁶，學界已經大致認定古代雞姦者和現代同性戀者之間沒有延續、只有斷裂。傅柯的《性機制史》

選擇一八七〇年這一年當作分界線：在一八七〇年之前，世人從事同性性交的行為，但是並沒有同性戀身分認同；在一八七〇年之後，世人才開始了解同性戀者這種身分認同⁶⁷。不過我要補充，這個分界年分並非放諸四海皆準。美國台裔學者桑梓蘭（Deborah Sang）在《浮現中的女同性戀：現代中國的女同性愛欲》（*The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*）⁶⁸指出，日本在二十世紀初就受到西方「性學」影響而用漢字製造出「同性愛」一詞，後來中國知識分子將「同性愛」這個來自日本的外來語改造為中文的「同性戀愛」、「同性戀」等詞⁶⁹。也就是說，當歐洲知識分子於一八七〇年開始認識同性戀者與所謂「一般人」的差異之後，日本知識分子從西方得知這個差別（日本人比西方人晚了一步認識「同性戀」），而中國知識分子、日本知識分子之後獲悉這個差別（中國人還比日本人晚了一步）。然而，就算閱讀中文的知識分子早在二十世紀初期就開始接觸「同性戀」這個新觀念，廣大的中文使用者（包含大量文盲）恐怕還要許久之後才慢慢

⁶³ Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalties, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).

⁶⁴ *Time Binds*, p. xi.

⁶⁵ *How to Do the History of Homosexuality*, pp. 1-23.

⁶⁶ 這句話出自於傅柯的《性機制史》。Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. 1. An Introduction*. Trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1978, 1990)。

⁶⁷ *The History of Sexuality*, p. 43.

⁶⁸ Deborah Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

⁶⁹ *The Emerging Lesbian*, p. 109.

地、逐漸地、片段地接觸「同性戀」一詞、才開始用這個詞判定誰是同性戀者。傅柯選擇一八七〇年這一年當作分界線的做法，與東亞的關係很有限。

斷裂派被視為歷史主義者（historist），延續派則被視為「無歷史的」（ahistorical）、犯了「時代錯亂」（anachronism，指，將現代的觀念投射到古代，是誤解歷史的錯亂行為）。用簡明口語來說，我將「歷史主義者」稱為「講究歷史考究的人」、「無歷史主義者／反歷史主義者」則是一「不講究歷史考究的人」。放在台灣脈絡來看，如果不加猶疑地認為一九九〇年代的台灣同志與一九六〇年代的台北新公園「青春鳥」是同一種「同性戀」、以為「同性戀」在幾十年內都沒經歷過變化，那麼這種心態就是不講究歷史考究的，會遭受講究歷史考究的人的挑戰。

在美國學界，講究歷史考究的「歷史主義者」占了上風，而不講究歷史考究的「無歷史主義者」屈於劣勢。美國學界的立場，和中國同性戀史出版品的立場，形成對比：後者過於天真地相信歷史的延續。二十年來，香港、中國出版了數種中國同性戀史，大而化之地從上古一口氣數到二十世紀，津津樂道「漢朝皇帝不乏同性戀者」等等說法，還經常將結語放在白先勇的《孽子》，彷彿中國的同性戀「恆常不變地」穿越時光隧道，並且託孤似地，跨海交棒給白先勇。著名的中文例子包括香港作家小明雄的《中國同性愛史錄》，厚達五百多頁，全書最後討論的文本就是白先勇作品⁷⁰。著名的英文例子包括在台任教學者韓獻博（Bret Hinsch）的《斷袖的激情：中國男同性戀傳統》（*Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*）⁷¹，最終章也提及白先勇作品。多種中國同性戀史傾向延續派，我則選擇「延續」和「斷裂」之間拿捏平衡。

黑普林的《如何做同性戀歷史》出版的時候，在美國史學界斷裂派聲勢遠勝延續派。黑普林的

書屬於斷裂派，但並不全盤否認延續派的效應。也就是說，在講究歷史考究之餘，不否定當代人「不講究歷史考證地」思慕古老舊時光的慾望。我沿用黑普林的取捨：一方面不輕易地將古代雜姦者等同於現在的同性戀者、不將同性戀當作從古至今都從未變質的活化石；另一方面，也不斷然否認思慕古老舊時光的情感。來自中國的某些古老典故，如「斷袖」、「餘桃」、「龍陽」、「後庭花」等等，仍然持續在台灣流通。雖然「斷袖」的歷史情境並不可能在今日台灣複製，但如果今日有人眷戀被浪漫化的「斷袖」、「餘桃」傳說，也無可厚非⁷²。

同時我也要藉著這個機會強調，台灣作者和讀者對於中國傳統「斷袖」、「餘桃」的留戀，就如同美國人對於古希臘羅馬的「引用」（指，引經據典的引用）。美國政府機關建築、大學建築曾經頻繁引用希臘神殿風格，美國各地的同志舞廳經常借用古希臘羅馬神名、人名當作招牌——例如「阿多尼斯」（Adonis）、「丘比特」（Cupid）、「嘉尼梅德」（Ganymede）等等都是常見的店名。

70 小明雄，《中國同性愛史錄》（香港：粉紅三角，一九八四、一九九七），頁四三三—三五。頁四三七之後（談論白先勇作品之後）的內容已經不屬於該書「內文」，而屬於「附錄」。

71 Bret Hinsch, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China* (Berkeley: University of California Press, 1992).

72 一九五九年《聯合報》刊出一則新聞：「輪上醜劇 老船員竟獸性大發 強拉雇工斷袖分桃」。停在高雄港的利比亞籍商船上，外國籍老船員強制一個中國籍男性清掃工（按，台灣男人）發生性行為。這則新聞啟用的「斷袖」、「分桃」兩詞被用來指涉一九五〇年代的跨國男男強暴案，和「中華古風」差之千里（《聯合報》，一九五九年五月二十二日，四版）。

多虧歐美文化的全球化影響，這些古希臘羅馬的店名也被泰國等等國家的同志場所廣泛引用。美國、泰國這些引用的行為並不意味美國、泰國跟古希臘羅馬一脈相傳，不意味美國和泰國要「回歸希臘羅馬」。同樣，台灣報刊和文學引用「斷袖」、「餘桃」等等典故，也不意味這些報刊和文學文本繼承了古中國的薪火，不等於具有「復興中華文化」的企圖。

正是因為黑普林並不全然切斷古往今來的延續，《如何做同性戀歷史》才在書名標舉「同性戀」(homosexuality)一詞——「homosexuality」這個詞一直至一八六九年才在德語系國家「被發明」⁷³——作為回顧歷史的策略性工具詞。黑普林認為，現代人所稱的同性戀，在歷史長河中四分五裂成多種模式；不過，這些曾經四分五裂的「擬同性戀」、「前同性戀」各色狀態，卻都殊途同歸，統整沉澱，積累成為當今同性戀的一部分⁷⁴。舉例來說，身處於二〇一〇年代的讀者在閱讀清代小說《品花寶鑑》的時候，畢竟是站在二〇一〇年代的時間座標上、採用二〇一〇年的後見之明，並不可能站在清代的時間座標上、直接襲用清代人的眼與心。讀者一方面要承認，《品花寶鑑》裡頭的相公並不等於二〇一〇年代的同性戀者（具有同性戀身分認同的人）；可是，在另一方面，也不能否認《品花寶鑑》裡頭的相公「真的就像」同性戀者。只有承認好色的古人「不是」但是「很像」同性戀者，作者和讀者才可以維持「延續」和「斷裂」之間的平衡；也就是歷史主義和跨歷史主義之間的平衡點。剛才提及的桑梓蘭專書《浮現中的女同性戀》就在英文書名維持了這種平衡：主標題的「女同性戀」(lesbian，英美現代文化啟用的詞)，就是歷史主義的、只有現代性發生之後才存在的；副標題「女同性戀愛欲」(female same-sex desire，直接翻譯應該是「女性的同性慾望」)，就是跨歷史主義的、在古今歷史座標上都可以發現的。在《同志文學史》一書裡，我承襲

《如何做同性戀歷史》和《浮現中的女同性戀》的「集大成」策略，採用一九九〇年代才在台灣通行的「同志」一詞，回過頭來統稱一九六〇至一九九〇年代之間文學所再現的同性戀人事物。

這種多元傳統匯集為一的狀態，也就是來自多種時間座標的「發明」匯集在一起的状态（正如本書最前面提及，傳統就是被發明出來的東西），在台灣也似曾相識。王德威的〈後遺民寫作〉指出前人的多元國族認同的傳統最終都成為（質地並不均勻的）台灣認同的組成成分。他說，「〔漢族的遺民〕」賴和、「〔亞細亞的孤兒〕」吳濁流、「（皇民的）周金波、「（反日、反資的）楊逵，「全都可以列入開國史話的陣容。這些作家原來的意識形態、創作路線有別，卻被認為殊途同歸。」⁷⁵而《如何做同性戀歷史》則指出，古人的多元情慾模式最終都將會積澱在一起，共同成為現代同性戀的組成成分。

《如何做同性戀歷史》這本書壓軸的一章是〈如何做男同性戀歷史〉（黑普林壓軸的這一章題目跟書名不同，似乎重男輕女）。這一章表示，古代歐洲文獻展示了男性（雖未明說，但應是白種男性）的分歧樣貌，後來則殊途同歸，成為質地不均勻的同性戀。古代分歧樣貌歸納為四種「模式」：「（男性的）女性化」、「雞姦」(sodomy，在此應廣義解讀為同性或異性之間不以生殖為目標

73 黑普林指出，在一八六九年首創「homosexuality」這個詞的人用化名「卡爾·馬力亞·柯特奔尼」(Karl Maria Ketteny)寫作。How to Do the History of Homosexuality, p. 130。

74 同前注。

75 王德威，〈後遺民寫作〉，《後遺民寫作》（台北：麥田，二〇〇七），頁八。

的性行為，而不是狹義的肛門性交)⁷⁶、「要好朋友」、「性倒錯」。在此「女性化」和「性倒錯」類似，都可算是今日所稱的「跨性別」(transgender)；但在《如何做同性戀歷史》中，女性化的男人只是在言行儀態上陰柔、仍可能與女性發生關係；性倒錯的男人則是男扮女裝者或男變女的變性人、主要性對象為男人。這四種模式慢慢交錯、變質、積澱，共同成為現代所認識的同性戀。

值得注意的是，在同性戀這個現代詞語通行的當代，只從事雞姦或只從事「雞姦」加「要好朋友」的人是仍然存在的——借用王德威談論「遺民」的說法，這些饒有古風、不夠現代化的同性戀者，就是「性別、情慾遺民」，就是與當下時間脫節的性別主體、情慾主體⁷⁷。

2. 我質疑西方學者視為理所當然的「無」與「有」

黑普林書中出現明顯刺眼的「無」與「有」：他的看法「無」女性；他的時間觀「有」空間的靠山。

他的「無」與「有」對照了我關心的「有」和「無」：我的研究「有」女性；而且，我「沒有」將大江大海的空間視為理所當然。

黑普林的《如何做同性戀歷史》在某些章節提及女同性戀，但在壓軸的一章〈如何做男同性戀歷史〉只有男沒有女。黑普林這麼做的主要原因，是他所聚焦的上千年歐洲史展示了豐富的男男情慾，偏偏同一版圖中的女女情慾史料有限⁷⁸。相比之下，一九六〇、七〇年代台灣，文壇不但已有不少活躍的女作家，而且女作家所寫的同性關係（作家為女，但文本不一定以女女情慾為主；如郭良蕙寫少男迷戀少男）以及作家所寫的女女關係（作家不一定為女，但文本以女女情慾為主；如白

先勇寫〈孤戀花〉）都流傳到今日。

黑普林在地理上的「有」對西方學界來說可能理所當然，但對台灣研究者來說卻不然。《如何做同性戀歷史》全書從美國立足點出發、聚焦在歐洲、上溯古希臘——彷彿古希臘、歐陸、美國這三者無縫接軌。美國儼然是古希臘的繼承者。對美國學者來說，就時間而論古希臘一如囊中物，就空間而論世界各大洲都可暢行無阻；但對台灣文學的研究者來說，就時間而論頂多上溯「晚明」⁷⁹而非千年之前，就空間而論要在東亞各國之間保持微妙距離。美國學界享有豪放遊走時間軸和空間軸的「大國想像」，但台灣研究界（以及其他無數小國的學界）並沒有這種大國豪情。《同志文學史》偏偏承認台灣的小，樂於聚焦在台灣有限空間內的在地化細節。

謝姬維克的《衣櫃認識論》指出，同性戀概念，是由彼此矛盾的各路人馬共同建構而成的：一、在性偏好層面強調殊群化的人；二、在性偏好重視常群化的人；三、提倡男生一國、女生一國

76 將「雞姦」解讀為廣義的多種另類性行為，而非限於男男肛交，是傅柯的看法。詳見朱偉誠的解說。黑普林所稱的雞姦，是按照傅柯的看法而定義。朱偉誠，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，收入朱偉誠編，《批判的性政治：台社性／別與同志讀本》（台北：台灣社會研究雜誌社，二〇〇八），頁二〇八—二〇九。

77 王德威，〈後遺民寫作〉，頁六。

78 How to Do the History of Homosexuality, pp. 104-10.

79 台灣原住民早就有口傳文學（原住民神話）。而寫作者身分和寫作年代可考的（漢人的）「中文文學」一般認為從晚明來台遺民沈光文（一六一二—一六八八）等人開始算。王德威，〈第二章：遺民與移民〉，收入王德威編選·導讀，《臺灣：從文學看歷史》（台北：麥田，二〇〇五），頁二四。

的人；四、男生參加女生國、女生參加男生國的人。在黑普林指出的四類「擬同性戀」、「前同性戀」中，「（男性的）女性化」和「性倒錯」對應了謝姬維克的第四組（男生參女生國、女生參男生國的人），「雞姦」對應第二組（在性偏好重視常群化的人），而「要好朋友」對應第三組（提倡男生一國女生一國的人）。

妙的是，在黑普林的分類中，竟沒有任何一類可以對應謝姬維克的第一組（具有同性戀認同的人、百分之百純同性戀）——看起來（歐洲）歷史上只有各種「不純」的（男）同性戀，百分之百同性戀在古時候竟然並不存在。

黑普林的「缺漏」（指，他沒有提及謝姬維克的第一組：同性戀者）其實不難解釋：黑普林的書探究現代性之前的歐洲，也就是1870年之前的（在「同性戀」一詞被「發明」之前的）世界，而那個時代還沒有出現1870年後才被發明的同性戀身分。

3. 我補充「心內彈琵琶」

黑普林提出的四種模式並沒有捕捉同性戀的全貌。黑普林的四種模式都只顧及「外」顯的特徵，卻遺漏了文學作品常見的「內」斂「心動」：例如，單戀、暗戀、偷窺等等愛在心裡口難開的電流。

而我強調，要分析文學文本，就必須考慮第五種模式：心動。

台語歌〈望春風〉唱得好⁸⁰：

果然標緻面肉白，
哈家人子弟？
想欲問伊驚歹勢，
心內彈琵琶。

歌唱者看到俊美男孩，想要上門搭訕，但是怕羞，就只好在「心內彈琵琶」——內心躁動無法兌換成為可以讓人目擊的言行。

「心內彈琵琶」的狀態可以用來區分「非文學」資料跟「文學」作品，也可以用來區分黑普林的「同志史」和我的「同志『文學』史」。「心動」模式在非文學資料隱沒，在文學世界裡卻很醒目；黑普林的同志史沒有必要留意文獻有沒有寫出心動，但是「文學」史必須留意文本中種種微妙的心內漣漪。例如，影響國內作家深遠的《魂斷威尼斯》就是心內彈琵琶的例子⁸¹：作品中愛慕少年的中年男子並非女性化、並非雞姦者、並非性倒錯者、並未跟少年成為朋友，甚至從未跟少年說話。心動而不行動的人頂多利用眼神進行眉目傳情。只用眼神而不用言行的心動者，只有內斂的心、沒有外顯的動作，所以不會被捕、不會被告上法庭、不會上社會新聞。這些內斂的人物並不會

⁸⁰ 李臨秋作詞，鄧雨賢作曲，〈望春風〉（一九三三）。

⁸¹ 夏志清強調《魂斷威尼斯》對白先勇的影響。夏志清，〈白先勇早期的短篇小說——《寂寞的十七歲》代序〉，收入白先勇，《寂寞的十七歲》（台北：遠景，一九七六），頁一一—二一。

因為冒犯主流社會而留名史上，但可以在文學找到舞台。

(四) 同志主體論

讀者難免會想要在同志文學、同志歷史中看見「同性戀主體」。如果同志文學和同志歷史沒讓人看見主體，讀者恐怕會覺得納悶、失望、空虛。時至二〇一〇年代，「主體」以及「主體性」成為台灣民間熱門關鍵詞，「捍衛台灣主體性」、「呼喚女性主體意識」之類的說法走遍全國。今日讀者也就難免希望在文學中看到「同性戀主體」。

但我要質疑這種「想要看見主體」的慾望。這種「眼見」（看到同性戀主體）「為信」（才相信同性戀人事物存在）的習慣，正是人類學家猶杭倪斯·法邊（Johannes Fabian）所批判的「視覺至上主義」（visualism）：處於優勢的第一世界人類學家一看到弱勢民眾的生活細節，便將之大作文章（如「某地原住民生活形態宛如原始人」、「中國古代女性竟然樂於纏足，可見遠遠落後文明世界女性」之類的說法），強化我者（奇觀收集者、觀看者）和他者（奇觀提供者、被看者）的強弱對比⁸²。讀者樂於採取精神科醫生、刑警、法醫等等視覺至上主義的攻勢，強迫被觀察者採取守勢。觀察者正氣凜然地掃瞄同性之間有沒有留下愛或性的痕跡，以「可見證據」之有無判定同性戀是否在場。雖然「視覺文本」（即「visual texts」），例如電影、電視劇、網路劇、動畫、漫畫、時裝秀、奧運實況轉播、行車記錄器畫面等等）和「文學文本」（即「texts」）都需要動用「視力」，但是視覺文本往往迎合視覺至上主義，文學文本卻不必滿足視覺至上主義的目光。被視覺至上主義收服的視覺文本閱聽人喜歡看到「真、實、有」的主體（包含同志主體），但文學裡的主體（包含同志主

體）卻經常「假、虛、無」。視覺文本卻必須讓閱聽人「看見」悅人耳目的同志主體，甚至動員偶像明星飾演俊美的同志主體，務必激發閱聽人「捕捉畫面」的慾望：讓閱聽人在網路下載明星飾演同志的劇照、用文字或是圖像描摹明星扮演同志的風采。我要在此趁機回答兩個常見問題：「BL（Boy Love）文學可以算是同志文學嗎？」「BL文學跟同志文學有何異同？」首先，我樂見納入：只要BL文學讓讀者「感受到」同性戀人事物，就可以列入同志文學的領域。其次，我也強調同中有異。同志文學不必迎合視覺至上主義，但是BL文學不可能拒絕視覺至上主義的誘惑——有一個BL文學創作者拒絕寫出「過目難忘」的可愛角色呢？

為了制衡各界虔信「真、實、有」的視覺至上主義習慣，我接下來就偏偏多談文學主體的「假、虛、無」。我從眾多的主體論之中，挑出三種來談。第一種來自歷史學者，肯定「假主體」（也就是，類似同性戀主體但未必真的是同性戀的人事物）；第二種來自文學研究學者，指認「虛主體」（也就是，主體的「效果」，而非主體本身）；第三種來自於我自己寫作本書過程中的心得，珍視「無主體」（也就是，在文學作品中「缺席」的同性戀主體）。

首先，看歷史學者的「假主體」主體論。中古時期歷史專家、資深女同志學者朱笛絲·賈奈特（Judith M. Bennett）強力推薦「宛如女同志」（lesbian-like）這個分類，用這個分類來收納歷史上難以分類的種種女人：例如，在中古時期英國有許多女人看起來不像是標準的異性戀女子，卻又算不

⁸² Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 106-109.

上是「女同性戀者」（畢竟同性戀這個身分是十九世紀的產物），那麼這些女人就可以被認為「宛如女同志」。賈奈特認為不是女同性戀的女人，大可以是身分未定的「宛如女同志」之人，而不該被方便列入主流陣營（異性戀陣營）⁸³。她抗拒「非黑即白」、「非同即異」的二元論，爭取在兩極之間——或兩極之外——保留第三種主體位置。

「宛如女同志」這種做法抵抗了「四捨五入」、「無條件捨去法」的傾向⁸⁴。這種做法質疑：為什麼某個歷史人物「不是純同性戀」的時候，這個人物就會被理所當然歸入「異性戀」呢？這種拒絕「四捨五入」、「無條件捨去法」的態度，對台灣民眾來說並不陌生。在觀察台灣民眾的政治立場時，有些專家為了方便，就採用「非黑即白」、「非藍即綠」的簡化邏輯。當他們發現某群民眾「不挺藍」（不支持國民黨）的時候，就先入為主認定他們「必然挺綠」（必然支持民進黨）。「不挺綠」的民眾也會被這批專家認定「必然挺藍」。但是熟悉台灣政治生態的人都知道這種「四捨五入」的算法非常粗暴。許多民眾很曖昧，並不是「非藍即綠」的。他們可能支持「第三勢力」（國民黨、民進黨之外的黨）、可能支持小黨（有別於「大黨」民進黨、國民黨）、也可能頻繁改變政治立場。

台灣民眾不乏政治層面的「中間選民」。本土文獻也陳列了不少情慾層面的「中間選民」：她們不像異性戀，卻又不盡然是同性戀。她們的「中間」性格、第三方主體位置應該被肯認。評論者不應該用非黑即白的邏輯將她們併入主流人口。

然後，接下來看文學研究者的「虛主體」主體論。

後殖民理論名家史碧娃克（Gayatri Chakravorty Spivak）在《在其他世界》（*In Other Worlds*：

Essays in Cultural Politics）中，從「後結構主義」的立場出發，討論「是社會創造主體，還是主體創造社會」的問題（用口語說，就是「雞生蛋還是蛋生雞」的問題）。她認為，社會的結構創造了人的主體（而不是由人這種「主體」創造了社會這種「結構」）；由意識形態、歷史、語言等等組成的社會結構創造出來的主體（subject），讓每個人覺得自己獨當一面、能夠自主自決，但其實這種自我感覺良好的感覺只不過是一種主體的效果（subject-effect）⁸⁵。

有人將「subject-effect」譯為「主體效應」，似乎暗示主體會產生效應：主體是因，效應是果。但我認為主體是「被產生的」效果：主體是果本身，而不是因。所以我採用「主體效果」這個譯法。在英文的文學研究界，「主體效果」這個詞早就就是基本概念。黑普林在《如何做同性戀史》也啟用這個概念，指出「今日所謂的『同性戀』是歷史重疊積澱過程的效果（effect）」⁸⁶。同志研究學者羅希（Valerie Rohy）在《時空錯亂及其「他者」：性偏好、種族、時間性》（*Anachronism and*

⁸³ Judith M. Bennett, "'Lesbian-Like' and the Social History of Lesbianisms," *Journal of the History of Sexuality* 9.1/2 (Spring 2000): 1-24.

⁸⁴ 「四捨五入」和「無條件捨去法」都是小學數學的基本詞語。我用「四捨五入」一詞來指「一看到難以判定是不是同性戀者的人，就認定她是異性戀者」的傾向。我用「無條件捨去法」來指「一看到難以判定『是不是』同性戀的人，就判定她『不是』同性戀者」的傾向。這些傾向看似講究學術的嚴謹中立，事實上卻都有意無意偏袒了、遵奉了異性戀中心主義，並非真正中立。

⁸⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Routledge, 1987), p. 281.

⁸⁶ *How to Do the History of Homosexuality*, p. 109.

Its Others: Sexuality, Race, Temporality) 指出，某些古舊文本（如愛倫坡小說）中的女女關係，其實只展現了「女同志的效果」(lesbian effect)，但是今日讀者看了卻覺得看見女同志主體⁸⁷。

「效果」造就現代文明。如果讀者排斥現代文明普遍部署的各種效果，可能就難以在現實世界存活。發燒的人吃退燒藥，馬上退燒，是因為成藥發揮藥「效」，而不是因為疾病真的消失。觀眾選擇去大型電影院看 3D 立體音響電影，卻不要在手機螢幕上看，是因為在電影院才能看出 3D 特「效」。使用鈔票的人也必須相信假象：一張百元美金鈔票本身只是一張紙，但是世人卻甘願相信它具有兌換市價一百美金食物的「效」力。如果有人執著於鈔票的真相（只是紙）不願意接受鈔票的假象，那麼這種人就無法使用錢幣維生，無法在今日消費社會倖存。

日本哲學家柄谷行人以社會運動的論述著稱，不過他的早期代表作《日本文學的起源》談論文學。柄谷在該書提出多種推翻文學常識的說法，指出，「內面」（按，「內心世界」）和「自白」與其說是古早存在的天然物，還不如說是現代性催生的人造品⁸⁸。日本文學中的現代人擁有可以袒露出來的「內心世界」，可以提供讓讀者看透的「告白」，但是這些機制在現代化之前並不存在於日本文學中。剛好，我發現同志文學的讀者往往樂見文學角色自我揭露內心世界、看重文學角色的告白，並且將這些端出內心、告白的角色當作真實可信的「同性戀主體」，將這些真實主體出沒的作品當作可以信任的同志文學。回想柄谷行人揭示的發明、機制，以及史碧娃克提出的主體效果，我建議讀者不必太天真相信自己果真看到文學中的主體。同志文學名作《鱷魚手記》、《荒人手記》，以及更早的《孽子》，以及更早的三島由紀夫成名作《假面的告白》，剛好幾乎都是由「同性戀一般」角色的告白、內心獨白組成，讓讀者相信這些作品都呈現了同志主體。其實，這些主體就像讀

者認識的「我自己」一樣，都是符碼編織出來的主體效果，無法被證明是真還是假。

現實世界和同志文學剛好同樣特別在乎「我自己」這個主體。世人無法掌握這種主體「本身」，只能抓著它的「效果」。讀者可以試著自問：真的知道「我是誰」嗎？如果讀者連自己的「主體」都無法掌握，為什麼有信心找到文本裡的同性戀主體呢？如果要認識「我是誰」，不可能光靠捫心「自問」。「我」要諮詢親友、中醫西醫、求助紫微斗數和塔羅牌、親近宗教、要跟人約會談戀愛，才能夠蒐集夠多的「我」的拼圖碎片，拼湊出「我是誰」的面貌。這些拼圖碎片的來源，就是史碧娃克指稱的，由意識形態、歷史、語言等等組成的社會結構。

世紀末以來，某些文學作品改變策略：偏偏要將文本內的同性戀昭告天下。自白體、日記體，以及「羅生門式」敘事，都是告白的變奏。某些文本貪圖方便，將各種媒體（新聞媒體、網路媒體）視為揭露告白、強迫告白的工具，在文本安插「本報訊：某官員捲入同性戀醜聞」、「本新聞台快報：某星流出斷背照片」之類立即奏效的訊息，形同讓涉事人掏心掏肺供出「我，就是同性戀者」之類的告白。時至二十一世紀，自白體、日記體、羅生門式手法、「本報訊」插曲等等急欲表白的手法都已經流於浮濫，形同廉價傾銷的商品。

最後，我從爬梳歷來文本的經驗領悟到「無主體」的事實：許多應該列入同志文學領域的文本

⁸⁷ Valerie Rohy, *Anachronism and Its Others: Sexuality, Race, Temporality* (New York: State University of New York Press, 2010) pp. 123-25, 133-39.

⁸⁸ 柄谷行人著，趙京華譯，《日本現代文學的起源》（北京：生活·讀書·新知三聯，二〇〇三），頁三五—六八。

根本沒有寫出同性戀主體（也就是說，都寫出了「無主體」）。例如，剛才提及的七等生小說《跳出學園的圍牆》裡頭並沒有同性戀主體存在，但是該小說主人翁心裡有鬼（擔憂同性戀的騷擾即將發生）。又例如，在本書將要討論的王禎和名著《玫瑰玫瑰我愛你》鮮活描敘了花蓮仕紳對於美國同性戀者的想像。這部小說並沒有真的呈現出美國同性戀主體——這些美國人都只留在（並不是同性戀的）花蓮仕紳的對話裡頭⁸⁹，並沒有真的出場。《跳出學園的圍牆》中對於同性戀騷擾的擔憂，以及《玫瑰玫瑰我愛你》對於美國士兵同性戀的想像，都讓讀者感受到同性戀。偏偏寫出無主體的《跳出學園的圍牆》和《玫瑰玫瑰我愛你》（剛好都是台灣文學的經典之作）可能比寫出「真實存有的同性戀主體」的多種文本更強勢影響歷來讀者對於同性戀的認知。

作家賴香吟的短篇小說《霧中風景》也巧妙展現了無主體⁹⁰。少女主人翁在學生時代一方面遭受自己的女教師多次示愛，另一方面卻又投入師丈（女教師的丈夫）的懷抱。這篇小說巧妙展現了女同性戀（主人翁與女教師之間的曖昧）、異性戀（主人翁與師丈之間的曖昧）、雙性戀（女教師、主人翁都可能是雙性戀）三者之間相生又相剋的複雜關係。女主人翁投入師丈懷抱，有可能是因為她要報復（報復女教師的進犯），也有可能因為她要尋求替代性（vicarious）滿足（既然禮

教不准她跟女教師發生同性戀，那麼就退而求其次，跟毗鄰女教師的師丈發生異性戀）。雖然小說顯然將少女主人翁和女教師寫成類似雙性戀者的角色，但是小說並沒有確切指出哪一個女性角色是同性戀主體。這些角色不但彼此調情，而且也跟「同性戀」這個念頭調情。如果讀者堅持要在同志文學裡頭看到可以驗明正身的同性戀主體，恐怕就要把《霧中風景》這篇小說逐出同志文學的討論範圍。

我在同志文學史裡頭發現「魂斷威尼斯同學會」已經成立。《魂斷威尼斯》的原著小說和改編電影，堪稱最常被本地文學引用的典故。在「魂斷威尼斯同學會」，至少有七個成員藉著利用《魂斷威尼斯》這個國外經典來闡明國內的同性戀。(1)一九七〇年代，美國著名學者夏志清在討論白先勇作品的文章指出，湯·瑪斯曼（Thomas Mann）的小說《魂斷威尼斯》是白先勇早期短篇小說《（月夢）等等》的前輩。(2)一九七二年，詩人楊牧在散文《一九七二》中表示，《魂斷威尼斯》「有另外一種互古的帶著罪底烙印的愛戀」⁹¹。(3)一九八五年，在另一篇楊牧散文《同性戀》中，散文敘事者表示自從在大學時代讀過《魂斷威尼斯》就難以忘懷。他並且從《魂斷威尼斯》推論「同性戀者是絕對的美的追求者」。(4)一九九一年，曹麗娟的短篇小說《童女之舞》提及《魂斷威尼斯》，藉著男人愛男孩的故事影射兩名女主人翁的關係。(5)一九九四年，作家朱天文在長篇小說



王禎和，《玫瑰玫瑰我愛你》（台北：遠景，1984）

⁸⁹ 王禎和，《玫瑰玫瑰我愛你》（一九八四）（台北：洪範，二〇〇九），頁一三六、頁一九〇—一九一。

⁹⁰ 賴香吟，《霧中風景》，《霧中風景》（台北：元尊文化，一九九八），頁四六—六九。

⁹¹ 楊牧，《一九七二》，《年輪》（台北：四季，一九七六），頁一六一。

《荒人手記》第八章寫道，中年主人翁小韶被一個少男搭訕。主人翁把少男叫做「費多」⁹²，對方叫主人翁「PAPA」（爸爸）。PAPA去費多家，看費多做一堆無聊事，而他本人聯想起《魂斷威尼斯》：費多是美少年，而他自己已是老藝術家。⁹³一九九八年，作家吳繼文的長篇小說《天河撩亂》中，小說敘事者提及，小說主人翁於一九七〇年代的電影院第一次看到經典電影《魂斷威尼斯》⁹⁴。敘事者接著交代小說主人翁在某家電影院觀眾席的奇遇：一名陌生男子趁著黑暗，貿然握住主人翁下體，強行為他手淫。⁹⁵（7）在小說家賴香吟編輯的《邱妙津日記》中，一九八九年的一篇日記寫道：自己年紀越大就越放任自己虛偽，正如「《魂斷威尼斯》裡說的『再也沒有比年老更純潔的了』」⁹⁶。此外，但漢章早就在一九七〇年代《中國時報》上頭介紹《魂斷威尼斯》這部電影，或多或少也讓讀者大眾得知這部電影與同性戀的緣分⁹⁷。

這個同學會的存在，正好證明了同性戀「無主體」在同志文學史占有一席之地。在《魂斷威尼斯》那一邊，文本裡頭並沒有同性戀者、沒有同性戀主體（頂多只有我剛才說過的「心內彈琵琶」），卻被公認為同性戀經典。從此可見，一個文本裡頭有沒有同性戀主體，並不能決定這個文本有沒有資格留在同性戀領域。同時，在同學會成員這一邊，六種文本都要借用沒有同性戀主體的《魂斷威尼斯》來說明同性戀給人的「感覺、印象、刻板印象」：同性戀痴心（夏志清說白先勇作品）、同性戀是有罪感的愛（楊牧言）、同性戀絕美（楊牧言）、男人愛男人像是女人愛女人（如〈童女之舞〉所暗示）、同性戀免不了老少對比的難堪（如《荒人手記》所暗示）、同性戀就是毗鄰陌生人的肉慾深淵（如《天河撩亂》所暗示）。這幾種感覺讓讀者感受到同性戀「效果」，卻偏偏都不必動用真實存有的同性戀主體。邱妙津的一九八九年日記倒是同學會裡頭的例外、變數：該日

記並不是藉著《魂斷威尼斯》談論同性戀，而是藉著《魂斷威尼斯》感嘆日記作者自己「引誘別人掉到感情的陷阱而造作」（按，從日記上下文可以推知，「別人」是指異性、男人，而不是指同性、女人）⁹⁷。也就是說，邱妙津日記藉著提及《魂斷威尼斯》來表達了異性之間戀情的「假」。

七、章節安排：年代、時期

《同志文學史》引用的本土文獻可以上溯至二十世紀初期，下探至二十一世紀初期。在超過一百年的時光中，「呈現同性戀」的印刷品文本（包括「被視為文學作品」的美文，也包括「不被視為文學作品」的報上社會新聞）幾乎不曾有任何一個年代缺席。呈現同性戀的印刷品享有一百多年的歷史，但是我並沒有從這個百年事實跳到「同志文學享有百年史」這個推論。

直至一九九〇年代，「同志文學」和「同志文學史」的概念才浮現；從一九九〇年代一直到今日，同志文學至今只有二十餘年的歷史。但是這種算法失之嚴苛：難道在「同志文學」這個概念出

92 「費多」即 Fido Dido，乃一九九〇年代初期的動畫人物。

93 吳繼文，《天河撩亂》（台北：時報文化，一九九八），頁一五九。

94 同前注，頁一五九—六一。

95 邱妙津著，賴香吟編，《邱妙津日記》（上冊）（新北市：INK印刻，二〇〇七），頁五九。

96 但漢章，《電影新潮》（台北：時報，一九七五），頁三三五—三七。

97 邱妙津著，賴香吟編，《邱妙津日記》（上冊），頁五九。

現之前，同志文學在台灣全然缺席嗎？難道一九七〇年代開始連載的白先勇小說《孽子》不算同志文學嗎？我利用一九九〇年代的「後見之明」（也就是說，一九九〇年代才出現的「同志文學史」概念），回頭探索一九五〇年代，將一九五〇年代以降多種讓人感受到同性戀的文本也納入這部文學史的框架。我將同志文學史上溯至一九五〇年代（冷戰的第一個年代），而不是上溯至二十世紀初期（台灣境內開始出現同性戀相關文獻的時期）；我認為，立基於台灣文學的同志現代性始於美國主導的冷戰初期，而不是始於冷戰之前的日本統治台灣時期。冷戰歷史研究者姜笙（David K. Johnson）在《同性戀造成恐慌：聯邦政府同志職員在冷戰遭受迫害》（*The Lavender Scare: the Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*）一書指出，冷戰初期美國瘋狂流行「同性戀對不起國家」、「同性戀的心理有病」等等說法；這些對於同性戀的理解／誤解，剛好也都是戰後台灣徘徊不去的幽靈⁹⁸。

這部書細數一甲子的歷史（六個年代；六個十年），橫跨三個時期。這一甲子包括(1)一九五〇年代；(2)一九六〇年代；(3)一九七〇年代；(4)一九八〇年代；(5)世紀末；(6)二十一世紀初期。我標示「世紀末」而不標示「一九九〇年代」，是因為世紀末氣氛早在一九八〇年代初期文學就已經濃厚浮現。

這部書橫跨的三個時期依序是(1)冷戰之前時期（從二十世紀初期至一九四〇年代，也就是日本統治台灣時期），(2)冷戰時期（從一九五〇年代以降，也就是國民黨統治台灣時期），以及(3)後冷戰時期（從二十世紀的世紀末直至二十一世紀初期）。此書專注處理同志現代性的一甲子，也就是「冷戰時期」和「後冷戰時期」，不過並沒有鑽研「冷戰之前時期／日本時期」。但是這部書仍然承

認日本時期研究者的貢獻：他們的研究證明，同性戀相關文獻並沒有在日本時期台灣境內缺席。

我一方面提出「年代的分期」，另一方面又提出「時期的分期」，是因為這兩種分期方式給予讀者互補的不同視野。年代的分期比較「微觀」，時期的分期比較「巨觀」。為了方便讀者閱讀，我以年代為單位區分全書章節，也適時提醒讀者每一個章節對應了什麼樣的冷戰時期。

（一）六個年代

這種「一九五〇年代／一九六〇年代／一九七〇年代／一九八〇年代……」依序排列的寫史方式是文學史常例。我採用這種寫法是為了見賢思齊：葉石濤的《臺灣文學史綱》⁹⁹、國立中興大學台文所邱貴芬教授等人編寫的《臺灣小說史論》¹⁰⁰、國立政治大學台文所陳芳明教授的《台灣新文學史》等等¹⁰¹，都採用按照年代排序的分章方式。

不過，我並不輕易信任「先有因才有果」這種傳統認定的因果關係，反而一再回顧「後見之明」。先前我提過，晚近同志研究界「抗拒標準制式時間表、質疑美好願景」的態度，也影響這部

98 「同性戀對不起國家」、「同性戀的心理有病」等等說法在冷戰初期美國的流行狀況，詳見《同性戀造成恐慌：聯邦政府同志職員在冷戰遭受迫害》多處。此書列舉例子極多，我在此無法逐一指陳。David K. Johnson, *The Lavender Scare: the Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government* (Chicago: Chicago University Press, 2004).

99 葉石濤，《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，一九八七）。

100 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田，二〇〇七）。

101 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，二〇一一）。

《同志文學史》處理時間的方式。一方面，這部書按照「順時間順序」排列章節次序；這麼做，是為了延續葉石濤撰寫《臺灣文學史綱》以及諸多前輩著述台灣歷史的慣例，也為了方便讀者掌握歷史事件的先後後到（例如，我先談發生在冷戰初期的一九五〇年代文學，後來才談發生在「所謂」後冷戰時期的九〇年代文學；我並沒有倒過來先談九〇年代再談五〇年代）。

另一方面，這部書卻也在巨觀與微觀的層面同時進行「逆時間順序」的反省。「微觀」來說，我關注「以文本為單位」的種種「回返」動作：反思、反省、反芻、翻案、驀然回首等等。此書下一章即將指出，多位學者在不同的年代（在一九八〇年代、在二十世紀末、在二十世紀初）一再又一再回頭指認歐陽子六〇年代短篇小說中的同性戀人人物；這些學者的跨世代努力就是「後見之明」的範例。如果少了後見之明，歐陽子六〇年代小說就不會被「追認」為足以跟白先勇早期短篇小說（同樣也成於六〇年代）較勁的逸品。

「巨觀」來說，我看重「以時期為單位」的種種「回返」。我試舉三例。例一，我剛才承認「同志文學史」的觀念始於一九九〇年代，但是我利用「後見之明」將同志文學史回頭上溯至冷戰初期的五〇年代。這就是一種以時期為單位的回返觀察。例二，我在討論世紀末的時候，認為世紀末同志文學盛況並不該僅僅上溯至解除戒嚴的時刻（八〇年代末），而該上溯至愛滋爆發的時間點（八〇年代初）——我覺得沒有必要再一次慶賀「解嚴時刻」怎樣帶給作者們「快樂、解放」（因而）釋放了作者們的創造力），反而覺得有必要承認「愛滋初期」怎樣帶給作者們「悲痛、壓迫」（因而）激發作者們利用文字抵抗焦慮）。例三，我在討論二十一世紀初期文學的時候，並不認為所謂「後」冷戰時期的「解放氛圍」必然帶給同志文學美好願景，反而覺得（「後冷戰」之前的）冷戰時

期（也就是戒嚴時期）的「壓抑氛圍」反而弔詭地促成同志文學的生成——簡言之，我並不歌頌所謂美好未來，也不貶抑過去時光。

每一章標題表明該章特別關注的議題。例如，〈愛錢來作伙——一九七〇年代女女關係〉將焦點放在經濟力跟女女組合的互動，而第五章〈罷家做人——一九八〇年代〉特別關注一九八〇年代文本開始頻繁描寫的「同性戀者離家出走」現象。我點出每一個年代的「突破」：女女同居的現象散見台灣文學許多不同時期，但是這個現象首見於七〇年代文學；同性戀者離家出走是台灣文學常見的情節，但是這個情節首見於八〇年代文學。每個年代的「突破」並不意謂「壟斷」（並不意謂某年代獨占了某個議題，也不意謂某個議題獨占了某年代）：每個年代同時對應多種議題，而且每個議題對應不同年代。例如，〈愛錢來作伙——一九七〇年代女女關係〉這一章標題指陳「指出金錢促進女女同居」是七〇年代文本的「突破」，但這個標題在標舉這個突破之餘，並無意暗示七〇年代文學不在乎「錢促進女女同居」之外的其他議題，也不意謂其他年代的文學不關心「錢促進女女同居」這個現象；〈罷家做人——一九八〇年代〉這一章標題指出八〇年代文本「展現同性戀者和原生家庭的決裂」是八〇年代文本的「突破」，但這個標題並不會因為強調這個突破而暗示八〇年代台灣文學不關心「家」之外的其他議題，也不意謂其他年代的台灣文學沒寫到家與同性戀之間的矛盾。

目前這一章〈緒論——台灣的發明〉簡單扼要指出：「同志文學史就是台灣的發明」。這個主張並不是要「造神」（將「發明」當作可以換取利潤的器物），而是要「除魅」（承認「台灣文學史」這個傳統的「被建構性」）。這一章強調，「同志文學」不僅僅可以視為一種「文類」，更可以

視為「領域」：這個領域需要在重視作者之餘承認讀者的貢獻，需要營造眾聲喧嘩的文本對話環境。同時，這一章也說明「同志文學史」是一種和「主流歷史」「互別苗頭的「公眾歷史」」。這一章向我所借鏡的研究方法進行回顧、致敬與補充，針對「同志」「文學」「同志文學史」等等關鍵詞進行細密繁複定義，也質疑了便宜行事的「是非題式問答」。

第二章〈白先勇的前輩和同輩——從二十世紀初至一九六〇年代〉指出，白先勇雖然是同志文學史的先驅之一，但先驅畢竟也有前輩和同輩。早在白先勇之前就有各種前輩投入同性戀的呈現。例如，從二十世紀初年至一九五〇年代，日文、中文報紙頻繁出現同性戀的新聞和文學。其中，五〇年代《聯合報》形同冷戰的延伸戰場，將「美國處罰同性戀的外電報導」與「美國譴責同性戀的文學」並置呈現給本土讀者。早在白先勇發表少作之前，藉著看報得知同性戀的讀者早就存在——他們可能看過日本時期報紙、可能讀過五〇年代的《聯合報》。

第三章〈愛錢來作伙——一九七〇年代女女關係〉指出，女同志文學要等到一九七〇年代才密集出現。雖然早在日本時期、戰後初期的報紙就已經不時披露女同性戀新聞，但是女同志文學風潮要到七〇年代才浮現。這個文學界的風潮呼應了現實生活中女性經濟地位改變：多虧冷戰全球布局之「福」，台灣變成美國的代工廠，因而在七〇年代體驗「經濟起飛」。本土女性紛紛進入工廠、職場，爭取到較多的經濟自主，可以開始想像女女作伙的生活。在七〇年代下半，玄小佛、郭良蕙都推出呈現女同性戀情侶的長篇小說——比白先勇的長篇小說《孽子》（一九八三）還早出版成書。

第四章〈誰有美國時間——一九七〇年代男同性戀者〉發現「美國」在台灣文學中千呼萬喚始出來：雖然戰後台灣長期受到美國宰制，一九六〇年代文學早就展現了美國式「現代主義」痕跡，

但是要等到七〇年代本地文學才開始明確寫出「美國」：將「另類的人」（男同性戀者）和「另類空間」（美國）連結在一起，暗示「另類之人」要在「另類之國」才得以倖存。這一章除了討論「在美國本土內」的文本，也分析了當時文學中三種「在美國本土外」的空間：洋化咖啡店、洋片電影院、美式醫生診所。就算去不了美國本土，台灣的男同性戀角色也可以尋求替代性（vicarious）滿足，在這三種空間遙想美國。

第五章〈罷家做人——一九八〇年代〉主張「同性戀罷家」現象在一九七〇年代末畫下了分界線：分界線之前，文學裡的同志幾乎不與家庭衝突；分界線之後，文學裡的同志和家庭決裂則幾乎成為鐵律。《孽子》具有劃時代意義，並不是因為它是台灣最早出版的同志小說，而是因為它是祭出同志罷家慘況的最早文本之一。《孽子》並非僅僅列舉罷家造成的傷口，還提倡「人道主義」可以治癒傷口。同時期的文學也展現了「家」與「勞動」的關係轉變：「女子代工」、「男子代工」的現象顯示，女人可以「像兒子一樣」藉著離家在外打工爭取女女同性關係，男人則可以「像女兒一樣」滯留在家打工。

第六章〈翻譯愛滋、同志、酷兒——世紀末〉經歷了從「冷戰時期」進入「後冷戰時期」的歷史轉折。先前提過，「同志」這個詞彙的出現就是後冷戰心態的跡象之一。這章強調，「同志文學在二十世紀末蔚然成風」的現象除了可以歸諸於一九八七年的解嚴，還可以更往前推一點（從一九八七年推至一九八〇年代初期），歸諸於「愛滋」字詞與相關脈絡的「翻譯遭遇」。我採用「翻譯遭遇」這個詞來指「翻譯」（例如從「queer」翻譯成「酷兒」的這個事件）和「公眾」（含讀者等等文學場域參與者）互相改寫結果：翻譯改寫了公眾的意涵，公眾受到翻譯刺激之後也回過頭去改

寫翻譯。

第七章〈固體或液體的同志現代性——二十一世紀初期〉借用社會學家鮑曼（Zygmunt Bauman）的「液體現代性」（liquid modernity）觀念¹⁰²，解釋同志文學面臨的變局：「去中心」的液體現代性崛起，以既有體制為中心的固體現代性則持續失勢。（液體現代性的）網路媒體稱霸之後，同志現代性不必持續在（固體現代性的）文學押寶，同志文學也無法繼續在萎縮的（固體現代性的）紙本媒體安居。既然未來充滿變數（例如金融、東亞政局、能源、生態等等領域的潛在危機），我也就不敢樂觀保證「同志文學前景看好」。不過，許多作者與讀者仍在逆境力挽狂瀾。跨性別文學、原住民同志文學等等，都在液體現代性浪潮之中開始發光。

此書最末的〈後記——中國在哪裡〉與其是要議論「同志文學」跟「中國文學」的關係，不如說是要指陳一個較少為人談論的事實：同志文學史幾十年來的發展剛好見證了「中國」隨著時代變化的「有／無」。在冷戰時期（尤其在一九六〇、七〇年代），呈現同志的台灣文學只讓讀者看見美國，以及「自居中華正統」的中華民國——讀者卻看不見中國，也同時看不見台灣本身。當時讀者看不到台灣，是因為誤以為台灣就是比中國「更加真實」的中國。在冷戰後期以及後冷戰時期（一九八〇、九〇年代），台灣文學才開始讓讀者重新看見中國，以及重新指認（未必要繼續自居中華正統的）台灣。

（二）三個時期

此書橫跨了三個歷史時期：一，冷戰之前時期（從二十世紀初期至一九四〇年代）；二，冷戰

時期（從一九五〇年代以降）；三，後冷戰時期（從二十世紀末直至二十一世紀初期）。但這三個時期之間並沒有清楚的分界線。例如，「冷戰時期」是否已經在二十世紀末期完全結束，仍然眾說紛紜。在一九八〇年代末期，歐美（西歐和北美）與東歐和解，堪稱進入後冷戰時期；時至二〇一〇年代的東亞，北韓和南韓卻仍然保持對峙，台灣和中國卻仍然「維持現狀不變」——那麼，東亞果真已經脫離冷戰，進入後冷戰時期了嗎？

我一方面同意冷戰還沒有完全終結，但是另一方面也承認後冷戰時期早就已經開始。從一方面來看，充滿「冷戰恐同心態」的時期時至二十一世紀都還沒有結束：許多國家（含今日美國境內許多民眾）仍然認為同性戀是人類文明的公敵。從另一方面來看，進入二十一世紀後，許多國家在「冷戰結束」之後的欣快感「中高唱「人權全面解放」的口號、興辦光耀同志人權的同志大遊行（二十一世紀的台灣正是同志大遊行的成功主辦國之一），卻也是不爭的事實。冷戰時期和後冷戰時期是兩份部分交疊的歷史，所以我在第五章〈罷家做人〉討論一九八〇年代（八〇年代可說是冷戰的末期）之後，在第六章〈翻譯愛滋、同志、酷兒〉再一次思辨八〇年代（八〇年代也可以說是後冷戰的初期）。

乍看之下，這三個時期是按照「政權變動」來區分：第一個時期（冷戰之前時期）對應日本統治台灣時期、第二個時期（冷戰時期）對應在美國領導冷戰下的國民黨統治台灣時期。但是我採取的分界線，與其說是「政權的生效日期／截止日期」，不如說是「政權變動所牽動的『心態改

變」。

在第一個時期，台灣人理解的同性戀，主要來自於日本引介的「同性愛」等等字詞，但美國人還沒有開始主宰台灣公眾對於同性親密的價值判斷。到了第二個時期，美國主導的冷戰文化才開始左右台灣公眾對於同性戀的態度。「同性戀」一詞早在冷戰之前通行美國，但這個詞被冷戰（也就是美國陣營與共產陣營的對決）改寫：一九五〇年，美國進入狂熱反共的「麥卡錫主義」（McCarthyism）時期，將同性戀視為共產黨的同路人，將同性戀者看成「國安危機」（security risks）¹⁰³。但是水可覆舟亦可載舟：冷戰文化告誡台灣「同性戀很可怕」；同時弔詭的是，冷戰文化也帶給台灣「同志現代性」的契機。作家鄭美里的《女兒圈》訪談顯示，「跟美軍、洋妞混」的女同性戀者就已經學習用英文將自己稱作「T」¹⁰⁴。而根據女同志運動者魚玄阿璣和《女兒圈》作者鄭美里觀察，在「美軍時代」（從韓戰促使美軍協防台灣至一九七九年台美斷交），進軍台灣的西洋休閒文化偏偏可以迴避國民黨政府的干涉，意外開創了捧紅男裝女歌手的逸樂夜生活¹⁰⁵。國內女同性戀的T婆文化要歸功冷戰提供硬體軟體。

在第三個時期（後冷戰時期），受到英美國家「gay」和「queer」運動刺激，「同志」、「酷兒」等等「翻譯遭遇」的成果在台灣出現。這些新詞快速流行，大規模取代了在台流通數十年的舊詞「同性戀」。各界討論同性戀與翻譯之間的關係時，往往將目光對準世紀末這個特別熱中討論同志議題的時期。本書第六章〈翻譯愛滋、同志、酷兒——世紀末〉也就聚焦於「翻譯與公共互相改寫」現象旺盛的這個時期。但我要補充指出，第三個時期正值「後冷戰」：英美國家在第二個時期（冷戰時期）將同性戀者視為國家公敵，在第三個時期（後冷戰時期）卻態度大變，將同性戀者視為國

家的人權公仔。「同性戀國家主義」（homonationalism）在這個時期勃興¹⁰⁶：英美國家藉著高唱同志人權，抨擊所謂同志人權破產的國家，例如俄國、中國、某些伊斯蘭國家——這些國家恰好都曾經是英美國家在冷戰時期的宿敵。按照同性戀國家主義的說法，同性戀者變成方便第一世界國家操用的武器：可以用來光耀自己、可以用來批判敵手。美國酷兒小說家莎拉舒曼（Sarah Schuman）也曾經來台痛陳「同性戀國家主義」與美國國家暴力的結盟¹⁰⁷。

我發現，在二十一世紀初，台灣版本的「同性戀國家主義」也出現了。美國和台灣，國力大不相同，利用同性戀國家主義的目的也大不相同：美國對於國際社會的影響力巨大，所以利用同性戀國家主義來「稀釋」帝國暴行；台灣對於國際社會的影響力渺小，所以台灣利用台灣版本的同性戀國家主義來「強化」小國可見度。各界高唱「台灣同志人權堪稱亞洲第一」、「台灣同志遊行堪稱全球規模最大遊行之一」等等口號，都是「同性戀國家主義」派生的說法：同志為台灣這個國族爭光。我並不認為台灣的同性戀國家主義像美國的同性戀國家主義施展同樣規模的暴力，但我同意

103 David K. Johnson, *The Lavender Scarf*, pp. 1-2.

104 鄭美里，〈女兒圈：台灣女同志的性別、家庭與圈內生活〉（台北：女書文化，一九九七），頁一三一。

105 魚玄阿璣、鄭美里，〈幸福正在逼近——建立台灣同性戀社會歷史的初步嘗試〉，收入鄭美里，〈女兒圈〉，頁二一一。

106 我對「同志國家主義」的理解來自於蒲雅（Jashir K. Puar）的《恐怖分子的集結：酷兒時代的同志國家主義》（*Terronist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* [Durham: Duke University Press, 2007]）。

107 莎拉舒曼在台發表的系列演講內容可見中央大學「性／別研究室」網站。<https://sex.ncu.edu.tw/activities/2016/0305/index.html>

「『承認』台灣也有同性戀國家主義」是個「倫理」的認知。這個「倫理認知」可以激發各界反省國家機器與台灣同志的「利益交換」。例如，當各界稱讚「台灣以同志人權為榮」的時候，讀者不妨思考：為什麼這種讚詞只凸顯了國家和同志的結盟，卻沒有承認國家與同志之間的衝突？難道身為國家機器一部分的警察，已經與夜生活的同志和解了？身為國家機器的教育機構已經善待同志青年嗎？同志美化了台灣的人權成績單，可是這份成績單的其他項目呢？（例如外籍和本籍勞動者的人權處境，值得讓台灣驕傲嗎？）

上面三個時期「冷戰之前」、「冷戰時期」、「後冷戰」幾乎也可以改寫為「美國主導台灣之前」、「美國主導台灣時期」、「美國繼續主導台灣」三個時期：剛才上一組時期強調時間幅度（冷戰），現在這一組時期卻凸顯了地緣政治（美國）。同志文學史上，種種文本最常提到的外國就是美國，卻很少提及亞洲國家。日本¹⁰⁸、新加坡¹⁰⁹、香港¹¹⁰、馬來西亞¹¹¹、韓國¹¹²、中國等地¹¹³，在同志文學史偶爾出現，但可見度都很低。本書在後記也要承認：同志文學的東亞地緣政治，在文學史是被嚴重低估的。

108 例如朱天文長篇小說《荒人手記》書中多處以日本為場景。見朱天文，《荒人手記》（台北：時報文化，一九九四）。

109 例如蘇偉貞長篇小說《沉默之島》書中第七章以新加坡為場景。見蘇偉貞，《沉默之島》（台北：時報文化，一九九四）。

110 例如蘇偉貞長篇小說《沉默之島》書中第一章以香港為場景。

111 例如張貴興長篇小說《我思念的長眠中的南國公主》書中多處以馬來西亞為場景。（台北：麥田，二〇〇一）。

112 可見陳明仁，〈詩人 e 戀愛古〉，《台文 BONG 報》一期（一九九六年十月）；後收入陳明仁（Babujia A. Sidaia），《A-chhun—Babujia A. Sidaia e 短篇小說集》（台北：台笠，一九九八），頁一五一—六一。小說中，非漢字的「gay」

一詞指身分認同，已經漢字化的「異性戀」和「同性愛」兩詞則是指行為（而不是身分認同）。因為這篇文本冷僻，很少被讀者留意，所以我特別在此擇要抄錄。

「我訂一張飛機票，飛去 Korea，bet 去 chhoe hit 個 Gay」（我訂一張飛機票飛去 Korea，要去找那一個 Gay）（〈詩人 e 戀愛古〉，頁四五）。「我（在韓國）e 朋友是畫家，大部分 e 時間追求情愛，koh i 是死忠 e Gay，lah 異性戀做罪惡……He 是我頭 pai ho Gay chim，無 sia 反應，感覺 ma be-tai」（我（在韓國）的朋友是個畫家，不過大部分的時間都在追求情愛，他是一個死忠的 Gay，料想異性戀很罪惡……那是我頭一次給 Gay 親，無什麼反應，感覺也不錯呢）（〈詩人 e 戀愛古〉，頁四六—四七）。「有時也 [] 月光 e 海邊，樹林相攬相 chim，i 知影我是 Gay，無招我做 Gay 傳統 e Made-love，ti ta-lian e 落葉頂，i 用手、用嘴，用 kui 身軀 e 溫柔 leh 安慰我……再會，我 e 愛人，我無法 [] 悔改認罪接受同性愛 e 洗禮」（有時也在月光的海邊，樹林相抱相親，他知道我不是 Gay，沒招攬我做 Gay 傳統的 Made-love，在枯萎的落葉上頭，他用手、用嘴，用全身體的溫柔地安慰我。……再會，我的愛人，我沒辦法悔改認罪接收同性愛的洗禮）（〈詩人 e 戀愛古〉，頁四七）。

這個台灣男人經歷了三種逾越：一，跨國（從台灣到韓國）；二，從異性戀跨到同性戀；三，這個韓國 gay 也是 gay 界奇人，主張異性戀是罪惡，同性戀才是善行。

我感謝陳佩甄提醒我留意陳明仁的這篇小說，出版社編輯林盈志和政大台文所黃雨婕同學協助解讀文本。

113 這部書將在全書後記指認「中國」在同志文學的蹤跡。

第二章

白先勇的「前輩」與「同輩」

——從二十世紀初至一九六〇年代——

一、先有讀者，才有作者

一般認為，同志文學可以上溯至一九六〇年代初白先勇的早期小說，例如短篇小說〈月夢〉。同志文學史被想像成一條「直線的」、「線性的」發展史。這條直線，由白先勇等人於一九六〇年代開創，由後繼的寫作者們逐一響應接續形成²。

但是這種同志文學「常識」應該被質疑。在一九六〇年代之前，果真沒有同志文學嗎？

有些研究者已經各顯神通，找出六〇年代前的史料，檢查國民黨來台初期（即五〇年代）、日本時期（即一九四七年之前的年代）是否也藏匿了珍貴而冷僻的、「可能有同志出沒」的文本。

面對「同志文學的起源」這個問題，我思考這個問題建立在什麼預設立場上。在這個問題中，「文學」是甚麼？文學的「起源」又要根據「誰」的立場來算？文學的起源時間點，是不是只能由「作家」決定，而不能讓「讀者」決定？這部書一開始便強調，同志文學除了包括「作者決定同性戀內容的文學」，更包括了「讀者感受到同性戀的文學」。按照這個定義，同志文學的起源，不但要算「作者什麼時候開始」呈現同性戀，也要算「讀者什麼時候開始」在文字中感受到同性戀人事物。

「台灣同志文學肇始自一九六〇年代白先勇等人」這個被視為理所當然的說法，獨尊兩種文學史的參與者：「作者」和「文學」，但嚴重忽略了文學史的另兩種參與者：「讀者」和「非文學」。

且讓我用奇幻小說名作《哈利波特》(Harry Potter)系列為例，強調「讀者」和「非文學」的貢獻。《哈利波特》的作者羅琳(J. K. Rowling)出書之後，固然創造出大批奇幻小說的新讀者；然而，在《哈利波特》面世之前，要不是早就有無數奇幻小說的讀者和潛在讀者存在，那麼《哈利波特》這個系列也不會出現。《哈利波特》這個系列一方面是被「當初還沒有出頭的作者」寫出來的，另一方面也是被「早就存在的讀者」催生出來的。

說完讀者對文學的功勞，接下來我要說非文學對文學發揮的作用。《哈利波特》催生了大量「非文學」（包括新聞報導、書市產業分析、周邊多媒體衍生物等等），但是早就存在的各種「非文學」（各種鄉野奇譚等等）也是讓《哈利波特》得以萌生的土壤。要不是「非文學」早就存在（羅琳必然也從非文學得到養分）早就存在，要不是「讀者」早就存在（羅琳在成名之前也是讀者公眾的一分子），那麼《哈利波特》系列「文學」和「作者」羅琳就不會出現。

早在一九六〇年代白先勇以作者身分發表作品之前，台灣讀者早就接受過兩波翻譯潮流的洗禮。第一波廣義的翻譯對應了冷戰之前時期（從二十世紀初期至一九四〇年代）；第二波對應了冷戰時期（從一九五〇年代以降）。根據研究日本時期的專家群，我側面得知早在二十世紀上半葉台

1 和上一章一樣，這一章的部分內容也來自〈如何做同志文學史：從一九六〇年代台灣文本起頭〉。

2 趙彥寧的〈痛之華——五〇年代國共之間的變態政治／性想像〉是一篇重視一九五〇年代文本的少見文章。此文討論多種文本，其中包括再現同性戀的姜貴長篇小說《重陽》。既然這篇文章的重點在於五〇年代，該文章的讀者可能因而認定《重陽》是五〇年代的文本。不過《重陽》其實出版於一九六一年。詳見〈痛之華——五〇年代國共之間的變態政治／性想像〉，《性／別研究》「酷兒：理論與政治專號」三、四期合刊（一九九八年九月），頁三三五—三五九。

灣境內就有呈現同性戀的報紙情報可讀。而根據我自己收集的戰後資料，我發現一九五〇年代的讀者已經可以透過《聯合報》等報紙用現代中文認識同性戀。《哈利波特》的作者在成名前是茫茫公眾中的讀者，我想白先勇亦然：白先勇在動手寫出同性戀故事之前，很可能早就以讀者身分在報上讀過種種同性戀祕辛。各界公認白先勇延續「中國」文學傳統、繼承「歐美」現代主義；但是耐人尋味的是，在「台灣」讀高中、讀大學的白先勇，是否也被「台灣」（而不只是歐美、中國）歷年來印刷品所影響、所刺激呢？在一九五七年，少年時代的白先勇用本名在《聯合報》副刊發表了一篇散文，題目為〈小黃兒〉（按，狗名）。少年白先勇在投稿之餘，有沒有當過《聯合報》的讀者？接下來，我先勾勒遠早於白先勇揚名文壇的兩個時期：一，冷戰之前時期，二，白先勇在成名之前所經歷的冷戰初期（也就是一九五〇年代）。

二、追認冷戰之前的資產

身為戰後文學的研究者，我必須仰賴日本時期學者的研究，才得以管窺冷戰之前的文化生態。日本時期的專家群證明，從二十世紀初至一九四〇年代，同性戀相關文獻並沒有在台灣境內缺席。本書並沒有把日本時期的文獻納入同志文學史版圖，不過我相信日本時期的知識流通畢竟為後來的同志文學默默埋下了種子。

根據青年學者陳佩甄調查，在日本時期的《臺灣日日新報》就已經刊登了多次同性戀相關文字³。她指出，光就「非文學」的新聞報導而論，《臺灣日日新報》於一九一〇至一九三〇年間就

有十篇提及「同性愛」殉情、有二十六篇提及「同性」殉情的報導⁴。

根據日本人片岡巖於一九二二年發表的《台灣風俗誌》記載，台南法院審理了男男雞姦未遂之後的糾紛。書中日文漢字作「雞姦」⁵。

另外，日本同志史研究者福臘格菲爾德（Gregory M. Pflugfelder）在重量級專書《欲望的種種地圖繪製法：日本論述中的男男性慾望，一六〇〇—一九五〇》（*Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*）指出，日本刊物《變態性欲》（*Hentai seiyoku*）曾於一九二三年呼籲同性之間婚姻合法化：該刊撰文者先得知日本官員抨擊殖民地台灣原住民之中的同性婚配，才「借（殖民的）力使（同志平權的）力」、向主流社會唱反調⁶。因為特別異國情調之故，原住民同性伴侶被兩個派別的日本人利用了：他們一方面被殖民地官員嫌惡，另一方面又被某些日本民眾推崇。

3 陳佩甄，〈現代「性」與帝國「愛」：台韓殖民時期同性愛再現〉，《台灣文學學報》二二期（二〇一三年十二月），頁一〇一—一三六。

4 同前注，頁一一五，註28。

5 事實上並不是因為雞姦這件事本身告上法庭。某甲（二十歲美男子，身為勞工）被好色的某乙（也是勞工，跟某甲一樣都是下層階級的台灣男子，而非上流社會的日本人）看上，擔心被某乙雞姦，於是便先下手為強，夥人挖去某乙的雙眼。某甲被某乙告上法庭，罪名是重傷罪。而某甲自稱是為了避免雞姦而正當自衛——挖去對方的眼，以免對方看到某甲的美。片岡巖，《台灣風俗誌》（台北：臺灣日日新報社，一九二一），頁二二七。

6 同前注，頁二九九—三〇〇。

以上三人提供的例子出自「非文學」的新聞。同時，較早「文學」文本也值得留意。

例如，陳佩甄找到幾乎沒有被其他人討論的故事〈同性愛〉：這個故事早在一九三二年的《臺灣警察時報》發表，作者署名「芳久」，身分不明⁷。故事中，警察夜巡公園，被一個皮膚很白的男人搭訕求歡，警員便將這個提議進行同性親熱的男子當作現行犯逮捕。這篇故事顯示好幾種訊息，足以讓人對一九三〇年代台灣刮目相看：「同性愛」一詞在當時已經流通；民眾會去公園（公園是現代化帶給台灣的新空間）尋找同性親熱的邂逅機會；參與這種行為的民眾會被警察逮捕；警察卻也可能偷偷享受同性愛的滋味⁸。這篇三〇年代的短文遙遙預告了八〇年代才要出版的長篇小說《孽子》，不只因為兩者都以公園作為同性戀基地，也因為兩者都描繪樂於跟同性戀打交道的警察。既然警察就是國家機器的延伸，那麼國家機器形同和同性戀發展出打情罵俏的愛恨交織關係。中央大學性／別研究室學者葉德宣早就為文指出⁹，《孽子》中的警察捉拿新公園同性戀少年之後，一方面在這些少年身上施加來自國家機器的壓力，另一方面卻又藉著審訊機會意淫這些少年¹⁰。

此外，一九四二年日文小說〈花開時節〉剛好體現了本書第一章提及賈奈特的「宛如女同志」概念¹¹——儘管早在學界享有盛名的〈花開時節〉並沒有呈現女人一對一的戀情，更沒有展



楊千鶴，《花開時節》（台北：南天，2001）

示女人之間的肉慾之歡¹²。在台籍女作家楊千鶴的〈花開時節〉中，一批女孩在日本時期就讀於女子學校，彼此敬愛。畢業後，女孩們各自忙著完成結婚的義務，但小說主人翁（女孩之一）並不急著結婚，反而質疑男女婚配制度的正當性。

日本時期台灣作家巫永福的一九四一年小說〈慾〉也耐人尋味。題目所指的〈慾〉「顯然」是指物慾：小說中的某些台灣商人已經進入資本主義階段。小說主人翁周姓男子想要利用好朋友王姓男子的財務過失，給自己賺進橫財。但是題目的〈慾〉「隱然」也指周男對於王男的憐惜之情。這種憐惜之情，一方面包括謝姬維克所指的「慾」：「男同性社交慾」(male homosocial desire)——

7 陳佩甄，〈現代「性」與帝國「愛」〉，頁一二二。

8 陳佩甄寫道，「作者讓故事結束在『回家的路上，A（按，該警員）不由得想著：其實男子長得也滿可愛的……』留下無限想像空間。」（頁一二四）

9 葉德宣，〈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》三〇卷二期（二〇〇一年七月），頁二四—五四。

10 同前注，頁一三五—四四。

11 楊千鶴，〈花開時節〉（一九四二），林智美譯，《花開時節》（台北：南天，二〇〇一），頁一四二—七二。

12 〈花開時節〉裡頭的女同性戀情愫在學界傳為口碑。例如，朱偉誠在一場研討會發表論文後，台灣文學研究者邱貴芬建議朱偉誠注意〈花開時節〉的女同性戀情懷。朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國：當代台灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文學》三六卷一期（二〇〇七年三月），頁六九，註2。

周男、王男兩個人藉著操控王男的大老婆和小老婆¹³，進而鞏固、促進兩男之間的利益。這種憐惜之情另一方面也包含「宛如同志」（但是跟講求利益交換的男同性社交慾不同）的情感：小說敘事者說，「他（按，周男）還是由衷地愛著王隆生（按，王男）」¹⁴；敘事者將周男比喻成做了壞事卻想要投入母親懷抱的孩子¹⁵——這裡的母親是指王男，壞事是指周男暗算王男之舉。謝姬維克所說的男性社交慾是異性戀男人的靠山，但巫永福小說偏偏將男性社交慾和男同性戀這兩種慾望整合在一起¹⁶。

我認為，正因為〈花開時節〉、〈慾〉有點像同志文學，卻又難以被歸入同志文學，所以這兩篇難以被分類的文本反而特別值得留意。正如此書開頭強調，同志文學並不只是一種「文類」，更是一種「領域」；不管〈花開時節〉、〈慾〉是否屬於同志文學這個「文類」，〈花開時節〉、〈慾〉都不該被剔除在同志文學這個「領域」之外。不管作者楊千鶴、巫永福是否有意寫出同性戀，二十世紀的讀者卻還是可以藉著閱讀楊千鶴作品、巫永福作品想像日本時期宛如女同志的主體、想像與男同性戀關係曖昧的男同性社交慾。這些作品都算是「讓讀者感受到同性戀效果的文學」。

三、一九五〇年代：同志文學史的關鍵十年

同志文學的關心者很少關注一九五〇年代，畢竟描寫同性戀出名的作家（如白先勇）要到六〇年代才發跡。我卻主張五〇年代正是同志文學史的關鍵十年：這十年間報紙大量提供的同性戀相關訊息（包含非文學的報導以及外國文學的翻譯），形同勤奮培訓國內讀者用「現代中文」來認識同

性戀。如果五〇年代報紙沒有向社會撒下認識／誤解同性戀的種子，那麼在六〇年代描寫同性戀的作者怎麼會有現成的讀者可以收割？

一九五〇年代出現「劃時代的現象」：從五〇年代開始，國內公眾在報紙這個公共媒介「密集」看到「訓誡同性戀」的現代中文文本。五〇年代之前，台灣境內日文報紙也刊登同性戀相關情報，但沒有「密集」勸人勿犯同性戀。從五〇年代起，多虧報紙廣為宣導，國內讀者得到一波又一波新知識：原來社會上有一種不同於一般人的「同性戀」的人口存在；原來這批神祕人口道德敗壞；原來他們需要被國家社會管訓。

13 這裡的操控包括兩段插曲。一，王男本來要欺瞞自己的大老婆、偏袒自己的小老婆——周男幫忙王男欺瞞大老婆。二，後來，王男因為財務困難改變心意，想要保住大老婆就好，並且遺棄小老婆——周男仍然幫忙王男冷落小老婆。

14 巫永福著，鄭清文譯，〈慾〉，收入施淑編，《日據時代台灣小說選》（台北：麥田，二〇〇七），頁二六三。

15 同前注。

16 本書書稿匿名審查人之一提醒我：巫永福的著名小說〈首與體〉也有「宛如男同志」的成分。感謝審查人的叮嚀，所以在這一節添加針對巫永福作品的討論。但我選擇討論同一作家的另一名作〈慾〉，因為女性文學研究者林芳玫早就已經針對〈首與體〉進行精闢的分析。見林芳玫，〈日治時期小說中的三類愛慾書寫：帝國凝視、自我覺醒、革新意識〉，《中國現代文學》一七期（二〇一〇年六月），頁一二五—一五九。

我改而分析〈慾〉。〈首與體〉和〈慾〉類似，同樣呈現兩個拜把兄弟的「宛如男同志」情感；但這兩篇文本也不同：〈首與體〉的男男女女並沒有明顯涉及女人，〈慾〉的男男女女建立在男人對於女人的操弄之上。這裡指的女人，是指男子之一的大老婆和小老婆。這裡指的男男操弄女人，是指兩男先是合作不讓大老婆得知小老婆的崛起，後來卻又合作鞏固大老婆的勢力並且罷黜小老婆。也就是說〈慾〉剛好展現了「男同性社交慾望」，但〈首與體〉則不然。

文學歷史研究者早就紛紛藉著觀察報紙的興起，來推估讀者公眾的誕生。例如，知名文學史家 懿安·瓦特 (Ian Watt) 在《小說的興起》(The Rise of the Novel) 這部名著利用十八世紀的報紙發行量，估計當時的「讀者公眾」(reading public) 規模¹⁷。我也藉著觀察一九五〇年代報紙動態，得知當時國內讀報民眾可以經常看到同性戀情報。這番觀察同時帶來可以確定和無法確定的線索。我可以確定，五〇年代報紙一方面仰賴國外(美國為主)提供的同性戀相關情報，另一方面向國內民眾灌輸同性戀相關知識/偽知識。

但是我無法確定當時國內報紙是否可靠：報紙是否忠實翻譯外電、是否誠實報導國內同性戀相關新聞、是否涉及杜撰、誤譯、加油添醋、無中生有等等行徑？這些我都無法查證。不過這些不確定，都不意外：如果二十一世紀的報紙充斥謊言，難道一九五〇年代的報紙會比二十一世紀報紙來得中立可信嗎？正因為報紙內容未必是真相，我並不期待民眾可以藉著讀報變成「正確認識」同性戀的讀者公眾，也不期待文學作者可以把報紙內容當成寫生的可靠模特兒。不過，我不會因為報紙內容可議而否定報紙的價值，反而珍視報紙內容營造出來的妄想氛圍：受到報紙薰陶的民眾(包含文學作者在內)，恐怕不會輕易忘記同性戀這批人口的存在，反而可能期待讀到更多同性戀祕辛，甚至進而自己動手編造同性戀的香豔故事。這種遐想同性戀的一九五〇年代氛圍，為一九六〇年代文學進行暖場工作。

我的觀察主要根據《聯合報》。我仰賴一九五〇年代《聯合報》，有兩點說明。(一) 為什麼選擇這個年代：我強調五〇年代的報紙，是為了要證明國內民眾在五〇年代就可以「藉著閱讀發行量大的報紙看到同性戀相關情報」，以便挑戰「民眾到了六〇年代才在(發行量小的)文學刊物《現性戀情報》」。

《聯合報》第一天報紙第一版(頭版)的第一條新聞(頭條新聞)，就是美聯社提供的外電：頭條新聞標題為〈匪共一旦使用大量空軍，聯軍即將轟炸東北〉，內容為美國某一位司令提供的韓戰動態¹⁹。這則新聞形同預言：引發冷戰的「韓戰」、來自美國的外電，正好都是認識一九五〇年代《聯合報》的關鍵。

一九五〇年代的《聯合報》一提及同性戀就興高采烈。在報紙創立的第一年(一九五一)，《聯合報》就開始啟用「同性戀」這三個字：〈美容院血案原因待最後判斷 性變態殺人較可能〉這篇報導指出，「(死者之一)肛門略有放大，但是否由此可以證明，兩個死者生前有『同性戀』

17 Ian P. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) (Berkeley: University of California Press, 2001), pp. 35-36.

18 《聯合報》創立於一九五一年、一九五九年的時候已經成為台灣發行量最高的報紙，超越原本的第一大報《中央日報》。黃年等撰，《聯合報六十年：一九五二—二〇一一》(台北：聯合報，二〇一一)，頁二四—二五。

19 創刊號日期為一九五一年九月十六日。黃年等撰，《聯合報六十年》，頁二五。

的說法……」²⁰。報導最後一段寫出「有兩件有趣的插曲」這幾個字，可見《聯合報》將這篇悲慘的「性變態」命案當作茶餘飯後的趣聞，賣給消費者。

當時同性戀相關資訊在《聯合報》頻繁出現，我推測原因有二：一，當時《聯合報》樂於利用聳動的社會新聞吸引讀者。如陳國祥、祝萍在《台灣報業演進四十年》這本書指出，《聯合報》從創辦初期至一九五八年期間，社會新聞帶有「海派報刊鴛鴦蝴蝶的庸俗腔調」，也因此受到中低階層讀者的歡迎」²¹。二，當時《聯合報》受到美國報界的骨牌效應影響。既然台灣在一九五〇年代冷戰揭幕之後被收納在美國羽翼之下，那麼台灣報紙（含《聯合報》以及其他報紙）也就難免跟隨美國報紙動態。

基於以上兩種原因，《聯合報》不但勤於報導「同性戀」，也將焦點投向其他社會邊緣人，例如「變性人」。我關注一九五〇年代《聯合報》怎麼呈現同性戀，而加拿大學者姜學豪（Howard Chiang）研究一九五三年這一年《聯合報》怎樣炒作「變性人」題材。根據姜學豪觀察，《聯合報》於一九五三年揭露某位本土「陰陽人」（按，《聯合報》用語）的故事（某位士兵想要從男性轉變為女性）。報紙還說台灣的陰陽人不會讓美國的類似案例「專美於前」（按，《聯合報》用語）——也就是將美國視為台灣效法的對象。一九五三年《聯合報》的「陰陽人」報導很類似該報的「同性戀」報導：同樣利用奇觀化的「他者」招徠讀者；同樣將美國視為模範。《聯合報》於一九五四年啟用「變性人」一詞之後，這個詞就在國內風行²²。《聯合報》如何用報刊聳動文字，在戰後台灣，打造一個又一個奇觀化的新主體（例如我談的同性戀，姜學豪談的變性人，以及其他種種新的邊緣人主題），是一個值得研究的冷戰「生命政治」（biopolitics）課題。只可惜這部書聚焦於同志

文學，無法繼續深談「陰陽人」。

先前提及足以影響台灣報紙的「美國報紙動態」，是指美國報紙突然射向同性戀的關切眼神。先前提及的《同性戀造成恐慌》一書指出，同性戀於一九五〇年代的美國媒體曝光率暴增²³。書中指出，五〇年的年初，美國華盛頓特區的國務院（Department of State）發生兩波發言風暴之後（先有議員麥卡錫發言，然後有國務院官員發言）²⁴，報紙馬上搶著報導同性戀²⁵。一位美國專欄作家甚至在一九五〇年這一年表示，美國報紙突然密集關心同性戀的現象，堪稱報業的「分水嶺」——這位被引述的作家說，到了一九五〇年，美國社會終於也可以正視同性戀與性變態了²⁶。上述

20 本報訊，〈美容院血案原因待最後判斷 性變態殺人較可能〉，《聯合報》，一九五一年十一月十六日，七版。

21 陳國祥、祝萍，《台灣報業演進四十年》（台北：自立晚報，一九八七），頁七六。

22 感謝姜學豪讓我閱讀他尚未出版的英文書稿《閩人之後：現代中國的科學、醫學與變性》（*After Eunuchs: Science, Medicine, and the Transformations of Sex in Modern China, forthcoming*）。這一段提及的變性人資訊都來自於他的書稿。我也要感謝他鼓勵我將《同志文學史》的一九五〇、六〇年代部分章節翻譯成英文，在英文的研討會與論文發表。

23 《同性戀造成恐慌》，頁五。

24 一般認為麥卡錫本人要求美國政府打壓同性戀。但是《同性戀造成恐慌》釐清，事實並非如此。麥卡錫的確於一九五〇年初抨擊美國國務院大量僱用共產黨員，引起各界譁然。國務院官員回應麥卡錫，否認國務院僱用共產黨員，卻承認國務院內有大批職員是同性戀者。首先要求政府提防同性戀者的人，並不是麥卡錫本人而是美國官員。同前注，頁一。

25 同前注，頁五。

26 同前注，頁六。

的美國報業分水嶺（指突然開始關心同性戀）也跨國導致台灣報業分水嶺——我稍後將會指陳《聯合報》勤於將美國的國務院「醜聞」傳達給國內讀者。

冷戰之前時期（到一九四〇年代截止）的日文報紙和冷戰時期（從五〇年代開始）的中文報紙都呈現了同性戀。這兩個時期之間既有延續也有斷裂。我說有延續，是說日文報紙展現的同性愛慾在五〇年代中文報紙也看得到，彷彿跨越政權的截止日期／使用日期界線，代代相傳。而我說的斷裂，至少包括三種：一，「報人的犧牲」；二，「語言的差異」；三，「規模的對比」。一，媒體人呂東熹在《政媒角力下的台灣報業》指出，許多報紙工作者身為執政者忌憚的知識分子，在白色恐怖時期慘遭迫害甚至殺戮。能夠從日本時期一路倖存熬過五〇年代的報紙工作者人數有限²⁷。二，冷戰之前時期報紙主要採用日文、冷戰時期報紙主要採用中文，原本使用日文的報紙工作者與讀者未必能夠在戰後立即投入中文報紙的懷抱。三，我尤其重視五〇年代報紙用「空前規模」告誡社會大眾同性戀「禍國殃民」。跟前兩種斷裂相比，這三種斷裂更加貼近同性戀資訊的物流。冷戰前的日文報紙讀者「偶爾」在報上讀到同性戀相關情報，五〇年代的中文報紙讀者卻「頻繁」在報上看到同性戀相關報導。剛才提及，陳佩甄發現《臺灣日日新報》於一九一〇至一九三〇年間就有十篇提及「同性愛」殉情、有二十六篇提及「同性」殉情的報導——但是五〇年代的中文報紙卻更加勤快、更加密集、更加恐慌地揭露同性戀生態。

一九五〇年代讀者在《聯合報》讀到的同性戀相關文字可以分成四大類，其中至少有三類是西方（主要是美國）資料的「翻譯」：一，外電報導（來自西方國家）；二，生活常識（將西方對於同性戀的看法譯介紹給本土讀者）；三，翻譯文學（來自美國、法國）；四，本地新聞。這四類的文

字在報上同時並陳，裡應外合（本國裡的本地新聞呼應了國外的新聞和文學）：讀者在閱讀美國逮捕同性戀者的外電時，可能也在隔壁版面看到同性戀者情殺的本地新聞，更可能在副刊看到陳述同性戀祕辛的外國小說。

以上四類的文本數量繁多，只列舉數例說明。

第一類，外電。

來自外國的新聞看起來和同志「文學」沒有直接關係，但是外電傳遞的價值觀（將同志視為惡徒）終究會影響文學。外電明確告知台灣讀者，同性戀是反共大業的罪人。一九五二年，《聯合報》根據合眾社華盛頓外電刊出「美公務員同性戀愛 百餘人被免職」一文，指出美國國務院「認為這些同性戀愛分子（被革職的一百多名公務員）是安定的危險所在」²⁸。一九五三年，《聯合報》根據美聯社華盛頓外電刊出「同性戀愛共黨嫌疑 美國務院百餘職員 因此犯罪打破飯碗」一文²⁹。這兩則美國的國務院新聞只是類似外電的冰山一角，但足以證明我先前的推測：美國報業的動態（如，關心國務院的同性戀消息）也會導致台灣的動態。類似的外電於一九五〇、六〇年代的報紙

27 詳見此書第二章「黨國體制影響下的台灣報業」之第三節「白色恐怖時期的新聞媒體與記者」。呂東熹，《政媒角力下的台灣報業》（台北：玉山社，二〇一〇）。

28 合眾社華盛頓二十五日電，「美公務員同性戀愛」，《聯合報》，一九五二年三月二十六日，四版。

29 美聯社華盛頓二日電，「同性戀愛共黨嫌疑 美國務院百餘職員 因此犯罪打破飯碗」。《聯合報》，一九五三年七月三日，二版。

持續刊出，提醒本地讀者同性戀怎樣禍害西方國家。既然美國將同性戀視為毒蛇猛獸，那麼受到美國保護的中華民國也就看同性戀不順眼。

第二類，生活常識。

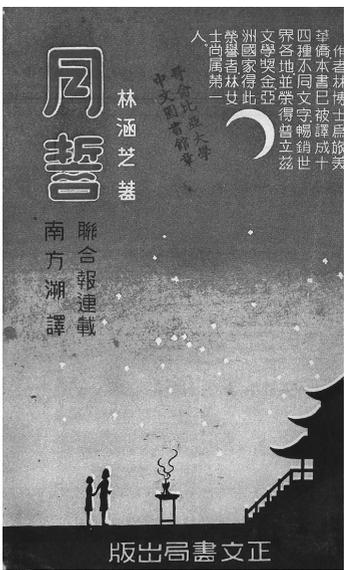
生活常識是指至今各種媒體仍然大量刊載的「保健小常識」、「生活小祕訣」短文。這些短文看起來和同志文學沒有直接關係，但是這些短文對社會公眾（包括未來的文學寫作者）持續灌輸傳統對待同性戀的態度。一九五〇年代報社將號稱來自美國的生活常識，翻譯改寫成為教育讀者大眾的通俗文章。我並不確定這些文章到底是由誰執筆，到底有沒有忠於外文資料，但我確信這些文章以美國科學（醫學、心理學）之名，行端正社會風氣之實。

例如，署名「毅振」者於一九五八年的《聯合報》「副刊萬象版」發表〈關於性荷爾蒙的答案〉（長達一千三百多字）一文³⁰，指出「性荷爾蒙能夠治療同性戀嗎？不能。不論男女同性戀的成因是由於心理而非由於生理的。」文中唯一提及的醫學權威是個美國人³¹。這篇文章告訴讀者：同性戀是一種需要被治療的病，要讓「心理」專家去管。這一位「毅振」於一九五九年更發表了〈同性戀的形成與防止〉，一千三百多字的文章密集提及五位英美權威³²。毅振寫道，據金賽博士的報告說：「男人中有百分之卅七，在其一生之中，是曾犯過一次同性戀的……」金賽勸民眾以平常心看待普遍存在的同性戀，但是毅振曲解金賽的話，說金賽認為同性戀氾濫成災。他在全文結論寫道，「另外對於犯有這種性變態的人，心理治療也很重要」，能讓他們走向「正常的兩性生活裡去。」結論又點名「心理治療」是同性戀的藥方。台灣公眾一看到同性戀就想要向「心理專家」求救，可能就是這類文章潛移默化的效果。

第三類，翻譯小說。

翻譯小說不算本土同志文學。但我認為，許多本土公眾先在一九五〇年代報紙讀過凸顯同性戀的外國文學，後來才在一九六〇年代接觸本土作家的同志文學。

我在一九五〇年代《聯合報》發現兩個例子：（一）美國小說《月誓》（*The Moon Vow*）³³，（二）諾貝爾文學



林涵芝 (Hazel Lin) 著，南方湖譯，《月誓》（*The Moon Vow*）（台北：正文，1959）

獎得主安德烈·紀德 (André Gide) 的作品《遣悲懷》（法國版書名 *ET NUNC MANET IN TE*；英文版書名 *Madeleine*）。這兩篇作品值得注意，除了因為它們「顯然」都在一九五〇年代向國內讀者介紹同性戀與文學，也因為它們「隱然」都跟冷戰策略部署有關：（一）美國小說《月誓》符合冷戰反共策略。小說敘事的主要行動，就是批判舊中國（也就是美國在冷戰的主要對手），並且教導中

30 《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五八年十一月十日，七版。

31 文內寫作「美國華盛頓大學醫學院的馬斯達士博士」。

32 《聯合報·聯合副刊》，一九五九年一月十日，七版。

33 Hazel Lin, *The Moon Vow* (New York: Pageant Press, 1958).

國人民接受「正常的」、「科學的」兩性教育。(二)紀德的譯者聶華苓跟冷戰緣分深厚。早在聶華苓還在台灣的時候，美國政府的亞洲專家就已經鼓勵安格爾 (Paul Engle) (愛荷華寫作班創辦人；聶華苓後來的丈夫) 把聶華苓接去美國——這位亞洲專家發現，在台灣教授創意寫作的聶華苓和余光中是美方少數值得合作的對象³⁴。

一九五〇年代《聯合報》提及的「同性戀」其實都是「男同性戀」，幾乎沒有「女同性戀」。《月誓》是當時唯一明顯提及女同性戀的例外。從一九五八年開始，《聯合報》「副刊萬象」開始連載《月誓》，作者是「中國女作家林涵芝(Hazel Lin)」³⁵。「這小說用赤色中共匪幫竊據前的北平做背景」，翻譯者署名「南方朔」(又作「南方朔」)³⁶。報紙在開始連載之前登出小啟，寫道：「女醫生把一個看來沒有病的姑娘，從極嚴重的無形的病態拯救了出來，這女性感情上的病態，雖然書中女主人是一個極年青(按，「年輕」)的中國新嫁娘，事實上任何一個社會，都有如此病態的新娘子。³⁷」此處編輯欲言又止的「無形病態」正是女同性戀——編輯知道女同志祕辛頗有賣相，卻故意賣關子。小說中，女醫生遇到一個拒絕和丈夫圓房的少女，後來找到「罪魁禍首」：某位對女性過於熱情的關小姐。《月誓》在高唱抗日、歌頌中華民國之餘，更頻頻挑逗讀者：趁著女醫師診療少女的時機，小說展示少女的裸體；趁著關小姐色誘女醫師的時候，小說描繪兩名成年女子的臉紅心跳。關小姐多次對女醫生進行性挑逗之後，女醫生怒斥關小姐：「……你對性的問題，有著一種很不正確的看法……你不需要男人，但你需要女人！你不是沒有性慾，而是你性慾的發洩失了常。……為什麼不讓我介紹一位心病態專家，很快地把你醫好？」³⁸報紙再一次向讀者大眾強調了「心理」專家註定要 and 同性戀者配對。小說內文表示，「關小姐已經顯示出她是一個很不正常的女

性。從這一下午她的言行上看來，她很可能是一個迷於同性戀愛的女人。³⁹」關小姐後來向女醫生承認，她加入了一個號稱「針線會」的同性戀俱樂部。「……針線會的內情……是同性戀愛的俱樂部」、「我們大家包括那些女佣人相互關切，志同道合相親相愛。社會上一般人自以為他們的生活是正當的，我們幹的勾常是不法的，所以我們就更團結得緊」、「大家公推我做『槍手』，挑逗的工作全由我負責。……呶，我把要說的都說了。人生為的是謀求快樂，我們覺得那樣快樂無比，為什麼

34 Eric Bennet, *Workshops of Empire: Stegner, Engle, and American Creative Writing during the Cold War* (Iowa City: University of Iowa Press, 2015), p. 104. 這本書揭露了愛荷華寫作班與美國冷戰政策的密切關係。這本書正是由愛荷華大學出版社出版。聶華苓發表《遣悲懷》中譯本的時候，人還在台灣，尚未赴美。她本來在著名刊物《自由中國》工作，在《自由中國》被迫停刊之後赴美，參與愛荷華寫作班的建制。這本書指出，安格爾故意用抒情的口氣誇大聶華苓對於寫作班這個國際計畫的貢獻。愛荷華寫作班創辦人安格爾(聶華苓後來的丈夫)曾說，他是受到聶華苓的熱情鼓舞，才決定廣邀各國作家一起到愛荷華交朋友(頁一九六，註115)。但這本書發現，早在聶華苓抵美的二十年前，安格爾早就有意將愛荷華打造成國際作家村(頁七二)。

35 按，正確的英文名字應是「Hazel」。

36 目前活躍的知名評論家「南方朔」生於一九四四年(或云一九四六年)，一九五八年的時候年紀頂多十四歲。這兩位「南方朔」恐怕不是同一人。

37 「本報訊」，《月誓》(The Moon Vow) 林涵芝著小說 在美出版暢銷，《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五八年十二月三日，七版。這本書是否真的暢銷，無從查證。這個說法可能是國內報紙捏造的。

38 《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五九年四月二日，七版。

39 同前注。

麼做不得？犯什麼法？⁴⁰」這裡說的「槍手」，為俱樂部會員提供性服務、負責（性）挑逗貴賓——槍手在會員「下體」（小說內文用詞）塞入金屬玩具⁴¹。女醫生忍不住斥責關小姐，「你犯的罪過是引誘李梅，背棄親夫，變成一個搞同性戀愛的女人。就憑這一點，你就吃很大的官司！」⁴²女醫師最後儼如好萊塢動作片的女英雄：她勇敢獨闖女同性戀俱樂部，矯正關小姐的變態心理，並且說服少女妻子與丈夫行房。

《月誓》這本美國小說確實存在，作者「中國女作家林涵芝 Hazel Lin」也確有其人，只不過此書此人早就被美國文壇和學界打入冷宮，幾乎無人再談。《月誓》文學價值可議，娛樂價值卻高：這部高唱抗日愛國的小說「寓教於樂」，讓台灣讀者一方面「理解／誤解」同性戀，另一方面又可以「意淫／淫樂」被視為變態的女人們。

刊登《月誓》的同一個《聯合報》版面也於一九六〇年刊登了諾貝爾文學獎得主安德烈·紀德的作品《遣悲懷》。一九六〇年十月十六日，在《遣悲懷》開始連載的這一天，聶華苓的文章〈紀德與「遣悲懷」〉聲明，紀德「廿四歲，他到非洲去旅行。他就在那兒發現了自己同性愛的毛病。⁴³」在一九六〇年十月二十一日，聶華苓的譯文出現「同性戀的毛病」等字，並且提供詳細註解：「（註7）紀德曾經用對話體寫過一本關於同性戀的書『哥麗童』，是客觀地從人性、藝術、科學和歷史的觀點去探討同性戀。⁴⁴」《聯合報》連續三個星期連載聶華苓翻譯的《遣悲懷》。從此之後，「紀德」和「遣悲懷」這兩個文字符號對「台灣」讀者來說堪稱影射同性戀的密碼。著名畫家席德進的學徒莊佳村記得⁴⁵，他在一九六〇年代初期擔任席德進的模特兒時，「有一次他（按，席德進）吻了我。我那時很愛看紀德的《地糧》，覺得紀德寫得很感性，我還不知紀德有『同性戀』的傾向。所以，我想得很單純，我認為他吻我，只是一種友愛的表示罷了。⁴⁶」也就是說，在莊佳

40 同前注。

41 《月誓》中，醫師在一名昏迷中年女子「下體」取出一個個李子一般大小的「金球」。原來，關小姐提供的性服務，就是把「金球」置入這名女子私處。《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五九年四月三日，七版。

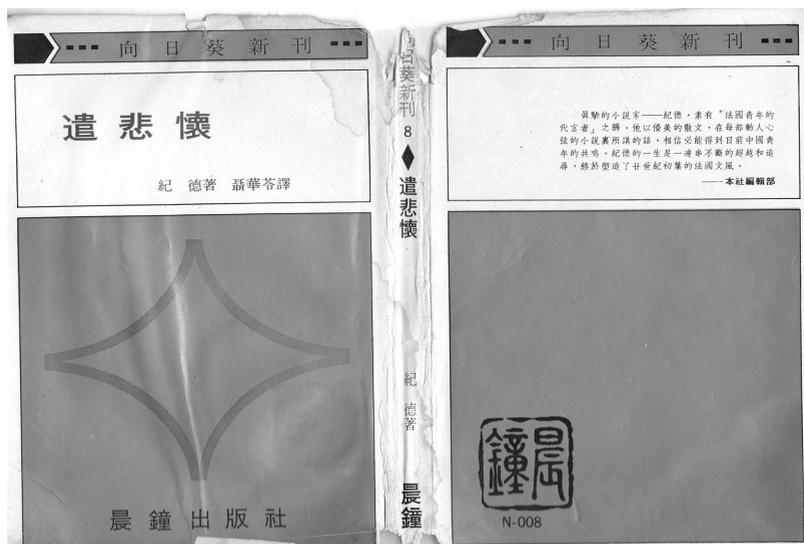
42 《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五九年四月六日，七版。

43 聶華苓，〈紀德與「遣悲懷」〉，《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九六〇年十月十六日，七版。

44 《遣悲懷》，《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九六〇年十月二十一日，七版。

45 聯合月刊編輯部，〈訪莊佳村〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（台北：聯經，一九八二），頁一七五—一八二。

46 同前注，頁一八〇。



安德烈·紀德（André Gide）著，聶華苓譯，《遣悲懷》（*ET NUNC MANET IN TE*）（台北：晨鐘，1971）

村的回憶中，席德進的同性戀與紀德寫出來的友愛，形同互相寫下註解。

英年早逝小說家邱妙津的小說《蒙馬特遺書》全書最後提及的書籍正是《遣悲懷》⁴⁷；《蒙馬特遺書》的敘事者說，「紀德在晚年妻子死後寫了《遣悲懷》，懺訴他一生對她的愛與怨。寫這本書的過程裡我反覆地看已經陪伴我五年的《遣悲懷》，唯有這本書所展現的力量，愛與怨的真誠力量，才能鼓勵我寫完全書。」⁴⁸這本《遣悲懷》是紀德的書，也是聶華苓的書：如果《蒙馬特遺書》的敘事者沒有接觸過聶華苓的翻譯本，就不會把紀德的書稱為《遣悲懷》。在西方，《遣悲懷》的法國版書名為《從此她在你心中》（書名為拉丁文；按，「她」指紀德的妻子）、英文書名為《瑪德蓮》（按，紀德妻子的名字），兩者都跟「遣悲懷」這三個字風馬牛不相及。我並且發現，這本書在法語世界、英語世界都很冷門。「遣悲懷」這三個字跟「同性戀」的緣分，也是「台灣的發明」：要不是聶華苓選了這本紀德的書，並且將書名詮釋為中國味十足、古意盎然的「遣悲懷」⁴⁹，那麼台灣的讀者群（包含《蒙馬特遺書》中的敘事者）並不會賞玩這個書名，甚至不會得知這個書名的存在。作為「台灣的發明」的《遣悲懷》在台灣享有的「古雅」聲望，恐怕會讓身在西方的讀者群感到意外。

在《蒙馬特遺書》引用《遣悲懷》的行動中，包含兩種越界動作：一，從《遣悲懷》的「異性戀哀悼（「雙」性戀丈夫紀德哀悼妻子）越界到《蒙馬特遺書》的女同性戀哀悼（女子哀悼女同性戀關係破裂）；二，從《遣悲懷》哀悼死亡越界到《蒙馬特遺書》感嘆苟活。小說家駱以軍寫出紀念邱妙津的長篇小說，命名為《遣悲懷》，同樣也進行了兩種越界動作：站在異性戀位置哀悼同性戀，站在苟活的位置哀悼死亡⁵⁰。

《月誓》、《遣悲懷》在當時文壇的傳閱率應該很高，不只是因為《聯合報》在一九五九年的時候已經是台灣發行量最高的報紙，更因為當時《聯合報》副刊主編是文壇敬重的林海音。她被尊稱為「林先生」，她家客廳被譽為「半個台灣文壇」⁵¹。林海音是《聯合報》副刊的第二任主編（任期從一九五三至一九六三年）⁵²，其任內副刊刊登了五花八門的內容，包括「西洋文學譯介」⁵³——例如《月誓》和《遣悲懷》。

四，本土新聞。

這一小節最前面已經提過《聯合報》的兩則一九五一年社會新聞。事實上《聯合報》在整個一

47 《蒙馬特遺書》在提及紀德的《遣悲懷》之後，還提及了兩部電影，但沒有再提及其他書本。

48 邱妙津，《蒙馬特遺書》（一九九六）（台北：聯合文學，二〇〇五），頁一九〇。

49 聶華苓發表在《聯合報》的〈紀德與「遣悲懷」〉一文也收入在《遣悲懷》單行本中。見安德烈·紀德（André Gide）著，聶華苓譯，《遣悲懷》（*ET NUNC MANET IN TE*）（台北：晨鐘，一九七二）。但是書中的〈紀德與「遣悲懷」〉一文比較上〈紀德與「遣悲懷」〉多出最後一段話：聶華苓說明，她的翻譯根據一九五二年的英文翻譯本（而不是根據法文原文）；聶華苓認為紀德這本書的拉丁文書名「*ET NUNC MANET IN TE*」很難翻譯成中文，便請教周棄子該怎麼翻譯；周棄子建議聶華苓借用元稹一首悼亡詩的題目，即「遣悲懷」這「古雅」的三字（「古雅」一詞為聶華苓自己強調）。頁一九。

50 駱以軍，《遣悲懷》（台北：麥田，二〇〇一）。

51 黃年等撰，《聯合報六十年》，頁二四三。

52 同前注，頁二四二。

53 同前注。

九五〇年代都對同性戀保持高昂興趣。黃道明在《酷兒政治與台灣現代「性」》指出，一九五九年的《聯合報》「讀者投書」感嘆「新公園」成為「同性戀」的「男娼館」、一九七一年的《大眾日報》則更詳細報導新公園的同性戀「組織」。黃道明認為這兩篇報導都可以讓讀者更清楚掌握《孽子》的時空脈絡⁵⁴。既然黃道明細談一九七一年的《大眾日報》而非一九五九年的《聯合報》，那麼接下來我就檢視一九五九年《聯合報》讀者投書。署名「男娼的禍害掙扎中的不幸讀者（台北）」者指出，「新公園已經成了半公開的男娼館，同性愛的泛濫地」、「這裡有成群結黨的可憐少年經常有計劃的勾引外籍有那種變態嗜好好的男士」、「請市府趕快為新公園添置路燈，派警員巡邏，根除同性戀，男娼的禍害」⁵⁵。這裡的「外籍變態」可能是指美國人：一九五九年正值越戰（一九五五—一九七五）。也就是說，本地新聞和國際情勢緊密相依。

一九五〇年代的同性戀相關新聞繁多，黃道明專書不可能逐一提及，我也不能細數。但我要特別在此回顧黃道明專書沒有提及的「黃效先殺人焚屍案」。「黃效先案」吸引我注意的原因有兩點。一，「黃效先案」在五〇年代報紙的可見度極高，強化了同性戀的見報率。早在白先勇《孽子》（從一九七八年開始連載、一九八三年出版）展現男同性戀殺人命案之前（也就是小說中的「龍子殺死阿鳳」的命案），《聯合報》早就於一九七六年，用半年的時間，向廣大讀者群報導涉及男同性戀的「黃效先案」。《孽子》的作者未必從報紙命案報導得到靈感，但是《孽子》的讀者（尤其在七〇年代末、八〇年代初的讀者）可能在讀小說的時候聯想到命案新聞。

二，報上展現的「黃效先案」透露的冷戰情調。《徵信新聞》（《中國時報》的前身）於一九五六年五月二十三日第四版以幾乎全版的篇幅「圖文並茂」報導黃效先案⁵⁶，蔚為奇觀。我說圖文並茂，是因為版面刊載了凶手（黃效先）的肖像照、凶手的行凶血衣和手槍照片、死者（被黃效先殺死的男子）生活照、死者命案現場照、死者頭蓋骨照片等等，喜孜孜地向讀者展示過多的聳動細節。吸引我的版面資訊除了這些驚悚照片，還有圖片旁邊多則報導標題：除了整個版面最大的標題「犯罪史上添一新頁 同性戀的野火 殺友燒屍根源」之外，「韓國早結孽緣 竟成同性夫妻」、「死者頗有美鈔 知交卻無幾人」、「留聲機與美鈔 結怨進而謀財」也都洩漏男人側目的玄機：原來凶手和死者都跟韓戰有關，竟然都曾經是中華民國國防部派去參加韓戰的翻譯官。從韓戰回台後，雙方都有美金存款，兩人之間還有美金借貸關係。這一整版報紙奇觀的背景就是冷戰。

和同性戀有關的本地新聞大部分都是可以讓報方和讀者在一天內消費完畢的簡短情報，但是「黃效先案」卻形同連載半年的奇情小說。《聯合報》在《黃效先殺人動機！弱點盡被控制 終至行兇除根》一文指出，「黃效先殺人的真正動機究竟在那裡？既非謀財，亦非情殺，而是迫於死者楊XX同性戀的威脅，楊藉此弱點，控制了他的名譽，他的行動，甚至他終生的幸福，因為他已準備與一位名門閨秀結婚了。⁵⁷」同性戀已經是必須隱瞞的祕密，一旦被迫揭露就足以引爆殺機。「黃

54 黃道明，《酷兒政治與台灣現代「性」》，頁七八—七九。

55 掙扎中的不幸讀者（台北），〈大家談：新公園變成男娼館 應速裝燈派警巡邏 一個誤入歧途少年的呼籲〉，《聯合報》，一九五九年一月二十二日，五版。

56 感謝陳佩甄提供我這一張舊報紙影印本，並且提醒我留意版面上的「韓國」、「美金」等等冷戰關鍵詞。

57 本報訊，〈黃效先殺人動機！弱點盡被控制 終至行兇除根〉，《聯合報》，一九五六年五月二十三日，三版。我用「XX」取代死者的本名。

效先生性文弱，有女兒態，畏羞，動輒臉紅，認識他的人都不敢相信他會做出這種事來，可見他因陷於楊XX同性戀的陷阱，在心理上、精神上所受的刺激之深。⁵⁸報導一再消費黃姓男子的女氣。但弔詭的是，消費黃姓男子的報導卻又表露同情黃姓男子的傾向。報導將受害者楊姓男子寫成狡猾的加害者、將加害者黃姓男子寫成無奈的受害者；楊姓男子將同性戀當作把柄，毀滅黃姓男子的人生。按照報導的暗示，被殺固然悲慘，但是同性戀祕密被揭發似乎比被殺更慘。

在這篇報導見報一個多月之後，《聯合報》另一篇報導〈失足僅一次 身體無變態〉指出，被法醫檢查之後，黃姓男子自稱「我完全正常，我並沒有什麼半陰陽變態……我們（按，黃跟死者）只發生一次關係，就只有一次」⁵⁹。當時社會一遇到同性戀就想要（透過法醫）檢查當事人的性器官是否「正常」，彷彿同性戀不是由內心的情慾操弄，而是由外顯的器官樣貌決定。為什麼當時的法律機制竟然要求被告接受體檢（檢查是不是「陰陽人」），也耐人尋味。再過四個月之後，身為「國大代表」的趙班斧，投書到《聯合報》，指出「革命先烈黃百韜將軍的兒子黃效先殺人焚屍一案，報載已由最高法院判處死刑」，呼籲總統特赦黃姓男子，「為先烈遺孤留一線生機」。趙班斧並且引述最高法院的判決書，強調「黃效先並沒有卑鄙下流的同性戀行為」⁶⁰。越是強調某人與同性戀無關，當然就越描越黑。為同性戀命案爭取「廢死」，竟然也符合了一九五〇年代反共愛國的時代主旋律——為革命先烈挽留遺孤，就是愛國。趙班斧強調「如果黃效先因為先人『功在民族』得獲免於一死，對於激發忠貞愛國的風氣，該有多大的積極作用」⁶¹。

趙班斧的投書於一九五七年十一月刊出；剛才提及的白先勇散文在一個月後（一九五七年十二月）刊出。白先勇或許在《聯合報》讀過黃效先相關報導。

本地讀者接觸現代中文寫成的同性戀相關情報，並不是始於白先勇崛起的一九六〇年代，而是始於白先勇還是學生讀者的五〇年代。先有五〇年代報紙密集教導台灣公眾認識同性戀，公眾才懂得領略六〇年代作者打造的文學世界。

四、白先勇作品內外的眾聲

這一節要挑戰「獨」尊白先勇的一條直線發展史。國內外大致有一個共識：白先勇幾乎就是同志文學的獨一無二起源。無數評論者和讀者都強調白先勇於一九六〇年代的創發、指陳八〇年代《孽子》的承先啟後重要性、展現九〇年代同志文學《荒人手記》（「荒人」和「孽子」兩詞剛好對仗）等等作品對《孽子》的致敬。幾十年來，白先勇吸引、累積了幾乎無人可敵的論述厚度，成為近當代台灣中最常被討論的作家之一。

但是上述的發展史太簡化了。如果其他的大小小歷史，如文物史、器物史、台灣社會運動史等等，都是多線發展的、各線交錯的，那麼為什麼同志文學史卻偏偏「一脈」單傳？

58 同前注。我用「XX」取代死者的本名。

59 本報訊，〈失足僅一次 身體無變態〉，《聯合報》，一九五六年七月三日，三版。

60 趙班斧，〈大家談 為黃效先免死呼籲〉，《聯合報》，一九五七年十一月四日，三版。

61 同前注。

一九一〇至六〇年代之間的多種非文學和文學文本紛紛「出土」之後，「白先勇等於同志文學的起源」這個共識顯然需要大幅度翻修。「獨」尊白先勇同志史觀，一方面忽略了白先勇的前輩（例如五〇年代報紙渲染的同性戀祕辛），另一方面也小看了白先勇的同輩。

這一章試圖進一步指出：在白先勇身為文壇新秀的一九六〇年代，其他作家也參與了同志文學史的打造。姜貴（比白先勇年長三十歲）的長篇小說《重陽》、歐陽子（比白先勇年輕兩歲）收入《秋葉》中的短篇小說、郭良蕙（比白先勇年長九歲）的長篇小說《青草青青》等等，都與白先勇的少作在很接近的時間點面世。

這些作家、作品和白先勇其人其文享有「共時性」；與其說他們之間存有「先來後到」的承繼關係，不如說他們「不分前後」各說各話。姜貴和郭良蕙算是白先勇的文壇前輩，早於一九六〇年代之前就活躍文壇；歐陽子與白先勇平輩，為現代主義文學的第一波創作者。至於發表《安德烈·紀德的冬天》的林懷民（比白先勇年輕十歲），是白先勇的晚輩，並未和白先勇享有共時性，所以我在這一章暫不討論林懷民作品。

白先勇的作品版本繁多。只要版本不同（出版社不同、出版年不同），同一本書名的書就收入不同的內容。接下來我採用台北遠景出版社於一九七六年出版的白先勇小說集《寂寞的十七歲》。這個版本特別豐富，收入美國哥倫比亞大學教授夏志清的序〈白先勇早期的短篇小說——《寂寞的十七歲》代序〉、白先勇同學歐陽子的序、白先勇的早期短篇小說〈月夢〉、早期中篇小說〈玉卿嫂〉等等。這幾篇文本未必可以在其他版本的《寂寞的十七歲》找得到。

在這本集子的序〈白先勇早期的短篇小說〉中⁶²，夏志清早就敏銳指認白先勇少作中的同性戀，而且啟用「同性戀」這三個字。我先前指出一九五〇年代的本土報紙已經熱烈啟用「同性戀」這個詞，但是直至一九七〇年代文學界仍然鮮少使用「同性戀」這三個字——夏志清是個例外。夏志清甚至早就發覺〈玉卿嫂〉中小男孩敘事者「容哥」，注視「慶生」（即玉卿嫂的男友）的好奇眼神具有同性戀意味⁶³。夏志清的詮釋和我在本書一開始提出的定義不謀而合：根據本書給予「同志文學」的定義，文學文本中的人物是不是同性戀主體並不重要，讀者（例如夏志清這樣的文學鑑賞家）是否感受到同性戀才重要。與其說看起來像是國小低年級學生的容哥真的是同性戀者（兒童也可以當同性戀者嗎？），不如說容哥讓夏志清感受到「同性戀主體效果」。

但是，或許因為長期住在美國（更何況身置國際郵資昂貴的年代），夏志清可能很少收到寄自台灣的印刷品，例如《聯合報》等等報紙。他可能不知道台灣民眾經常可以在《聯合報》讀到同性戀相關新聞。夏志清很像「外國人」：像外國學者一樣明確指出（當年國內學者恐怕不會這樣明確指出）白先勇作品的角色很像外國文學中的同性戀，也同時像外國人一樣不熟悉國內多樣化的出版動態（例如各大報刊載了什麼樣的同性戀文學和非文學）。夏志清的序文並未提及白先勇和其他台灣作家的「共時性」；也就是說，對夏志清來說，在台灣只有白先勇寫出同性戀。其他同時期的台灣作家有沒有寫出同性戀呢？夏志清可能並不清楚。夏志清卻強調了歐美作家和白先勇的「歷時

⁶² 夏志清的序文在哪一年寫成，在這本小說集中並未明說。但序文中提及一九七一年的出版界動態，而小說集於一九七六年出版，所以夏志清的序文應於一九七一至一九七六年之間寫成。〈白先勇早期的短篇小說〉，頁一一二。

⁶³ 同前注，頁一四—一五。

性」；夏志清點名強調，古希臘文學中的美少年傳統、湯瑪斯·曼的小說《魂斷威尼斯》等等是前輩⁶⁴，影響了身為晚輩的白先勇。

既然白先勇少作中的同性戀已經成為學界常識，這一章便不再逐篇指認白先勇少作中的同性戀蹤跡，改而瞄準夏志清序文並未議及的部分：白先勇和其他台灣作家的「共時性」。同志文學的早期發展不該簡化為白先勇獨開一枝，就連白先勇的一九六〇年代作品也不該簡化為只有一種類型。《寂寞的十七歲》所收序文兩篇，分別出自夏志清和歐陽子，都強調白先勇所寫的小說並非只有一類；夏志清明確指出，白先勇少作分為「含有自傳色彩」和「幻想」（即，不具自傳色彩）這兩類。在一九六〇年這一年，白先勇發表了短篇小說《月夢》和中篇小說《玉卿嫂》，前者屬於「幻想」而後者屬於「自傳色彩」類⁶⁵。

我認為這時期的白先勇小說可採另一種二分法：一種在乎時間、只將空間視為空洞的背景；另一種在重視時間之餘也重視空間。前者類似夏志清說的幻想類（沒有具體空間），後者類似自傳色彩類（有具體空間）；《月夢》屬於前者，《玉卿嫂》屬於後者。在前一類，戲劇化的時間（如，回憶與當下之比、昔我與今我之比、老朽己身與青春對方之比）凸顯出（從內心發散到人身之外的）同性情慾；在後一類，空間造就了同性情慾（從人身之外的空間滲入人心）。

《月夢》一般認為是白先勇最早發表的同志文學作品。這篇短篇小說的老醫生主人翁是個心動者。小說中，月色下的老醫生搶救垂死的美少年，美少年讓老人（跨時間地）回想起年輕時曾經鍾愛的同學。當年就是因為他眼見心儀的同學早逝，所以才發願學習醫；主人翁類似王德威在《後遺民寫作》指稱的「悼亡者」、被死者遺留人世的「遺民」。小說中有兩種時間，昔日與今日：在昔

日，尚未成為醫生的主人翁貼近黑普林所說的「要好朋友——要好同學」（同學為兄弟般的密友）；在今日，老醫生憐愛肖似舊友的美少年。因為美少年「肖似」卻「不是」舊友本人，老醫生一方面藉著貪看美少年聯想到昔日要好朋友（美少年是替身而不是本尊），另一方面也為眼前的美少年本尊（美少年不是替身了）感到心動——老醫生既是要好朋友，也是（黑普林未提及但我補充的）心動者。另值得一提的是，這篇文本中（以及後來許多台灣文本中）的要好朋友與黑普林所說的版本大不相同：黑普林說的要好朋友多半發生在歐洲帝王將相（上流階級者）和他們的密友（未必上流階級者）之間；台灣脈絡中的要好朋友卻往往和要好同學有關，而同學未必權貴（愛人的同學和被愛的同學可能都是平民百姓）。

在《月夢》發表不久之後，短篇小說《青春》⁶⁶刊出。主人翁為年老男畫家，專愛描畫少男的裸體。文本借用西洋文化的兩種形象來解釋老畫家的慾望對象（彷彿作者不從西方文化借用典故就難以言說本土慾望）：一、「赤裸的 Adonis」（希臘神話中的柔弱美少年，赤裸而不著衣物）⁶⁷；二、「他不喜歡 Gainsborough 的穿著華美衣服的 Blue Boy。他要扯去那層人為的文雅，讓自然的青

64 同前注，頁六。

65 同前注，頁五一—六。

66 白先勇，《青春》，《寂寞的十七歲》（台北：遠景，一九七六），頁一六九—七四。

67 同前注，頁一七一。

春赤裸裸的暴露出來」⁶⁸。這句話容易被誤解：他不是不喜歡名畫〈Blue Boy〉中的男孩，而是不喜歡男孩穿了衣服——他樂見男孩裸露。

老畫家的慾望在兩方面異於常人：一、就性偏好而言，慾望同性而非異性；二、就世代而言，慾望跨世代（老人慾望年僅十六歲的少年）而非同世代（成年人慾望成年人）。〈月夢〉的主人翁尚可以假借醫生之名、行撫觸垂死少年之實（並撫觸少年死後的屍體），並不至於被人視為變態；〈青春〉的主人翁見了十六歲模特兒的裸體，看見「十六歲少男的陰莖，在陽光下天真的豎著」⁶⁹，便忍不住伸出雙手意圖掐住少年脖子——他是要撫愛對方，還是要殺死對方呢？小說在此提供的訊息曖昧不明。結果，少年反擊並脫逃了——少年的反應形同控訴老畫家是變態。前一篇的老醫生是失敗者，因為他無力救活垂死的少年；這一篇的老畫家也是失敗者，因為他得罪、嚇跑了少年模特兒，錯失與少年發生雞姦或成為朋友的良機。老畫家因此不是雞姦者也不是要好朋友。他也不是跨越性別的女性化者或性倒錯者：他跨越的疆界不是性別，而是年紀。文本強調他甚至「將一件學生時代紅黑花格的綢襯衫及一條白短褲，緊繃繃的箍到身上去」⁷⁰。——他不是男扮女，而是老扮少。在黑普林的四種模式中，都找不到老畫家立足之地。〈月夢〉和〈青春〉的年老主人翁各可歸入「心動者模式」。

前兩篇小說強調時間（今昔、老少），而〈寂寞的十七歲〉⁷¹和〈滿天裡亮晶晶的星星〉⁷²這兩篇小說則凸顯地理。〈寂寞的十七歲〉的高中生男主角在台北新公園被中年男子搭訕並且被吻，才第一次驚覺男性與男性之間也可能親熱（廣義的雞姦）⁷³。高中男生符合了黑普林的三種同性情慾：一、他是被趕鴨子上架的「廣義雞姦者」；二、他也是「要好朋友」（他在多方面依賴校內男

性班長——同學們已經戲稱他和班長是夫妻了）；三、他也是「女性化的人」（同學們認為他是女方，搭配陽剛的班長）。但這三種模式並不能夠充分描述主人翁；他是一個「不具有定義能力」的男孩（他不懂如何自我定義，沒想過自己的性偏好，並非因為心動才走入新公園這個同性戀空間），卻深入一個「具有定義能力」的同性戀空間（他後知後覺發現：新公園裡面的人，就是可能跟男人親熱的男人）。「因為是同性戀所以才去同性戀空間」和「因為去了同性戀空間才可能被認為是同性戀」是兩回事：前者有自知之明、並非被空間所定義；後者自識不明、被空間所定義——後者與其說是能夠自主行動的主體，不如說是空間打造的主體效果。

〈寂寞的十七歲〉的敘事者兼主人翁是新公園的局外人，雖然被吻但仍然不曉新公園生態；在八年後發表的〈滿天裡亮晶晶的星星〉敘事者則是新公園的圈內人、喜聞樂見園中各色同性戀軼聞。從〈滿天裡亮晶晶的星星〉上下文來看，這個敘事者是一個少男；對他來說，新公園是充滿多元慾望敘事的空間：在身為「遺老」、「遺民」、被遺忘的老導演身旁，聽老導演說遺民、移民的

68 同前注。按：Gainsborough (1727-1778) 真有其人，〈Blue Boy〉(1770) 真有其畫。目前〈Blue Boy〉這幅名畫收藏在美國加州洛杉磯附近的杭廷頓圖書館 (The Huntington Library)。

69 〈青春〉，頁一七三。

70 同前注，頁一七〇。

71 〈寂寞的十七歲〉，《寂寞的十七歲》，頁一七五—二〇六。

72 〈滿天裡亮晶晶的星星〉，《臺北人》（台北：晨鐘，一九七三），頁一五九—一六六。

73 〈寂寞的十七歲〉，頁二〇五。

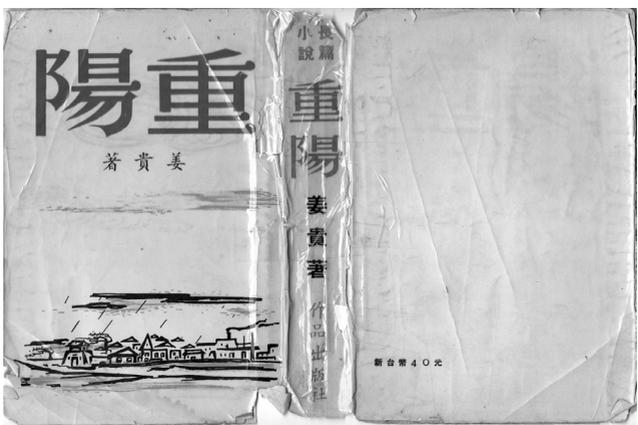
「故事」（即，跨越古今時間、跨越台灣海峽空間的敘事）；同時，少男敘事者也看到老少配（年長恩客和年輕男娼的組合）、原漢差異等等。雖然如前提及，日治時期的文獻就已經顯示日本人眼中的原住民同性戀，但這篇小說是最早標示原住民男同性戀者的文學文本之一；在少男敘事者眼中，「原始人是個又黑又野的大孩子，渾身的小肌肉塊子，他奔放的飛躍著，那一雙山地人的大眼睛，在他臉上滾動得像兩團黑火」⁷⁴。老導演是時空的遺民（從中國遺留到台灣，從昔日遺留到今日），那麼原住民角色就是另一種遺民：從「原始」的「山地」，「遺在／移到」首善之都公園的「高貴原始人」。從今日角度觀之，這篇「政治不正確」（politically incorrect）的小說寫出歷史博物館似的新公園，公園裡有吃人的恐龍（老導演），也有等著被人吃的活化石（原始人／山地人）。

這篇小說像是收納箱收納了幾個小故事。這些小故事收納了多種同性模式：有人屬於雞姦模式（男娼和恩客）、老導演和他提拔的小生屬於要好朋友模式（但貼近黑普林說的歐洲式有階級之分的友誼，而不像台灣式的同學情誼）。不過更多人物——例如小說敘事者本人——與其說被這幾種模式定義，還不如說是被他們所處的空間定義——他們不是「某某者」（「不被」所在的某個圈圈決定身分），而是「混某個圈子的人」（「被」所在的圈圈決定身分）。讀者幾乎可以認定小說的少年敘事者也是同性戀，但他什麼都沒做——他不但不顯露任何符合黑普林四種模式的特徵，也不見他心動。他被視為同性戀者的唯一理由，是他在同性戀空間「安之若素、自得其樂」，並沒有慌張逃離新公園。與上一篇小說中的高中生一樣，與其認定他是同性戀主體，不如說他是同性戀主體效果——而且是被新公園這個空間打造出來的效果。

五、《重陽》有資格嗎？

在一九六一年這個時間點上，同志文學的先驅絕不是單數的，而是複數的。一九六一年，五十七歲的文壇老將姜貴出版了含有同性慾望的長篇小說《重陽》⁷⁵。在台灣文學史上，目前可知最早描寫男男情慾的長篇小說是《重陽》，比《孽子》早多了。

夏志清和王德威早就看出《重陽》與同性戀的緣分。我稍後會先引述王德威，然後再看夏志清。《重陽》的書名，一方面可以解讀為政治情境：重陽時節，深秋也，意謂肅殺之氣⁷⁶。小說背景為一九二七年的「寧漢分裂」，當時汪精衛在漢口成立容納共產黨的國民黨政府。姜貴在《重陽》自序寫道，「反共，需要冷



姜貴，《重陽》（台北：作品，1961）

74 〈滿天裡亮晶晶的星星〉，頁一六〇。

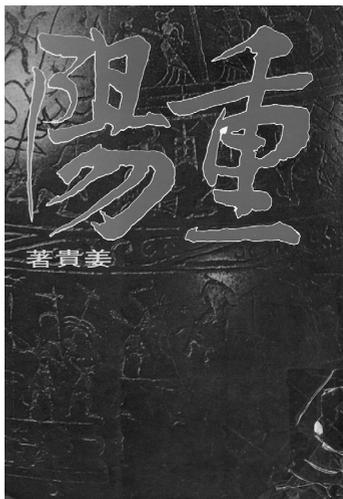
75 我手上擁有的第一本《重陽》珍本是由基本書坊創辦人邵祺邁在多年前饋贈。在此特別感謝他。

76 姜貴，《重陽》（台北：皇冠，一九七四），頁二七三。

靜，也需要智慧」⁷⁷，強調了這部小說的反共文學定位。另一方面，正如王德威在《小說中國：晚清到當代的中文小說》提醒，「重陽」二字也可以解讀為兩個陽性，即書中兩個存有同性戀關係的男主人翁們：柳少樵和洪桐葉⁷⁸；前者是身為中國共產黨員的惡棍，後者是國民黨員的不肖子弟⁷⁹。此書安排柳少樵勸誘洪桐葉嘗試男同性戀性行為，結果兩人都被人在背後叫做「兔子」——罵人是兔子的人，本身也是雞姦同好⁸⁰。

我剛才宣稱：「在台灣文學史上，目前可知最早描寫男男情慾的長篇小說是《重陽》，比《孽子》早多了。」這個說法，與其說我要推翻「白先勇《孽子》是台灣文學史上第一部同志小說」這個常識，不如說我更想要質疑文學愛好者對於「第一」、「最早」、「起源」等等詞語的執迷。文學史中的各種「第一」、「起源」，與其說是蓋棺論定的事實，不如說是不同詮釋方式角力之後的結果。我並不在乎究竟是《重陽》還是白先勇小說比較早面世；我在乎的是，《重陽》和白先勇少作享有「共時性」，各行其是，各有千秋。

姜貴和白先勇享有「共時性」。說白先勇影響了姜貴，還是說姜貴影響了白先勇，恐怕都沒有依據。這兩人平行發展，各自承繼了不同流派的中國文學傳統。白先勇的養分一方面來自西方文學潮流⁸¹，另一方面來自中國古典小說《紅樓夢》等等⁸²；姜貴則如夏志清在《重陽》序中讚譽，是



姜貴，《重陽》（台北：皇冠，1974）

「晚清、五四、三十年代小說傳統的集大成者」⁸³——這條中國傳統以晚清、五四救亡圖存的新進文學為主⁸⁴。白先勇的確早在《重陽》出版的前一年就搶先發表了男男慾望的短篇小說《月夢》，但《重陽》不大可能在短短一年內受到白先勇少作所影響，也不該被列入白先勇帶頭的同志文學傳統。用《後遺民寫作》的說法，姜貴是中國的遺民（遺留、遺忘、遺棄在國共內戰之後的台灣），白先勇也是中國的遺民（所以白先勇長久以來被各界視為中國精緻文學的承繼者）⁸⁵，但這兩種遺民大不相同：前者將近代中國的苦難置於前景，而後者將情慾人物置於前景、將近代中國苦難置於

77 同前注，頁二七。

78 王德威，〈小說·清黨·大革命——茅盾、姜貴、安德烈·馬婁與一九二七夏季風暴〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北：麥田，一九九三），頁三八。

79 此處的道德評斷，如「惡棍」、「不肖」，並非我本人的意見，而是《重陽》文本中顯而易見的訊息。

80 《重陽》，頁五五、五七。

81 詳見夏志清，〈白先勇早期的短篇小說〉。

82 詳見《寂寞的十七歲》作者後記。

83 夏志清，〈姜貴的「重陽」——代序——兼論中國近代小說之傳統〉，收入姜貴，《重陽》（台北：皇冠，一九七四），頁九。

84 王德威，〈蒼苔黃葉地，日暮多旅風——姜貴與《旅風》〉，《後遺民寫作》，頁一八五—一八八。

85 王德威在〈後遺民寫作〉點名姜貴和白先勇都是「後遺民」，頁一〇。但我認為這兩位只能確定跟「遺」有關，至於他們是「後遺」還是「遺」則仍有商量空間。王德威認為，「後」遺民寫作已經走出宏大敘事，頁一一。但我卻認為姜貴《重陽》就是一種宏大敘事的文本，姜貴也沒有走出宏大敘事。

背景⁸⁶。

夏志清對同性戀這回事如數家珍，在寫給白先勇的代序指出同性戀，在寫給《重陽》的代序亦然。這兩篇代序同樣都在一九七〇年代初寫成（前者在一九七一至一九七六年之間寫成，後者在一九七三年寫成）；但，夏志清的用詞，在有意無意之間，暗示兩書中的同性戀屬於不同的系統。他寫給白先勇的代序用了西式用詞「同性戀」；他寫給《重陽》的代序則不用「同性戀」這個詞，卻說「（柳少樵）好女色也好男色，很早就和桐葉的愛人」⁸⁷。柳少樵和洪桐葉都是《重陽》的男主人翁。有兩點值得留意：一，跟女色對照、平行的男色，是舊中國既有的概念，不等同於西化的「同性戀」。二，「好女色也好男色」的傾向不但類似同性戀的主體效果，也幾乎就是雙性戀男人的主體效果。《重陽》可說是再現「雙性戀」的先聲。

《重陽》以雞姦諷論共產黨和國民黨之間的曖昧，藉著同性戀行為被妖魔化的形象，用來妖魔化共產黨以及經不起共黨誘惑的國民黨人⁸⁸。除了國共之間的關係，《重陽》也同樣以「另類的性」諷論了西方帝國主義者和中國人的主奴關係：在上海碼頭，一名酗酒的英國商人雇用了一個中國男孩作為苦力，入夜便雞姦男孩洩慾⁸⁹；在內陸，一名在中國大發國難財的法國商人妻（白人女性）偶遇洪桐葉，樂於找洪修趾甲，而洪也沉醉於戀腳癖之中⁹⁰——洪對白人女人腳趾的迷戀，不亞於他對雞姦中國人的性趣。也就是說，最早利用「另類的性」（兩位男主人翁偶爾為之的雞姦、英國商人的雞姦、洪桐葉的戀腳癖）來批判帝國主義的台灣小說，並不是王禎和的《美人圖》⁹¹、《玫瑰玫瑰我愛你》⁹²，而是《重陽》。在《重陽》的情慾地圖中，共產黨和西方帝國主義平行（都偶爾玩雞姦），同性雞姦與異性戀的跨國式戀腳癖是相提並論的。

《重陽》並沒有特別看重同性戀。柳少樵和洪桐葉這兩個男人在書中進行多種冒險，情慾冒險只占各種冒險的一部分；就算只看他們的情慾冒險，這兩位「雙性戀者」的對象以女性為主、以男

86 見《寂寞的十七歲》歐陽子序。

87 《重陽》，頁一七。

88 這種將同性戀與共產黨聯結在一起的思維並非中華民國才有的專利；美國於一九五〇年代的「麥卡錫主義」就是將同性戀與共產黨聯想在一起，導致許多同性戀傾向的文人被反共政權迫害。見朱偉誠，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，收入朱偉誠編，《批判的性政治：台社性／別與同志讀本》（台北：台灣社會研究雜誌社，二〇〇八），頁一九七。

89 但這兩人的關係並不止於強大白種人和弱小黃種人之間的殖民式雞姦。這個中國苦力後來娶了中國妻，夫妻兩人都遭英國人染指。妻子並為英國人生下中英混血兒。因此英國男人和中國苦力可能都可以算是雙性戀者，而非狹義的同性戀者。《重陽》，頁二二——二二。

90 同前注，頁二二六。

91 王禎和的長篇小說《美人圖》描繪台灣人崇尚美國日本的眾生相，同時調侃了討好外國人的台灣人與來自第一世界的遊客。某日本男性看見某台灣男人性感，便向台灣男人買了五根現拔的陰毛。《美人圖》（一九八二）（台北：洪範，一九九六），頁三二。

92 王禎和的長篇小說《玫瑰玫瑰我愛你》安排花蓮妓女接待（可能會光臨台灣的）越戰美國大兵，一般認為是在諷刺消費台灣的美帝以及對美帝投懷送抱的台灣人。在書中第九章，地方士紳想到美國人之中不乏「黑摸」（Tonio）（原文為中英對照，指「同性戀」），便也想安排花蓮男孩伺候美國大兵。《玫瑰玫瑰我愛你》（一九八四）（台北：洪範，一九九四），頁一三六。

性為輔。雞姦「不是一角色的核心關懷。書中的雞姦只是行為，並不是兩情相悅的結果而是暴力脅迫的下場，並不會讓小說人物心生眷戀，引發的罪惡感有限。小說敘事並沒有對雞姦施加特別的譴責。洪桐葉在雞姦之後沒多久，就被帶去以俄國妓女出名的娼館嫖妓——俄國人和娼妓在《重陽》遭受的鄙夷，恐怕猶勝雞姦者。

雞姦也「不是一」作品的主要關懷。先前論及白先勇小說和《重陽》的「共時性」，不只是要指出一九六〇年代初期想像同性戀的方法並非只有一種，也是要指出當時回應現代性的方式也不是只有一個。帝國主義和現代性互相生成，是否正視帝國主義也就意味著對待現代性的不同態度。在現代主義文學陣營內，台大外文系師生在六〇年代向歐美現代文學效法，卻對現代性扣連的帝國主義不置一詞⁹³。而在現代主義陣營之外，《重陽》卻早就直面帝國主義。白先勇將男同性戀放入不在乎「宏大敘事」(grand narrative)的六〇年代現代主義藝術品，《重陽》卻將同性戀和其他情慾行動放入一個不但反共而且也反帝的宏大敘事中——所以同性情慾並非一直是國家大事等宏大敘事的局外人，而可能是宏大敘事的參與者。

《重陽》和同志文學的關係容易受到質疑。疑慮有二：一，同性戀的比重在《重陽》中算是次要的，而不是主要的——那麼，《重陽》符合「同志文學」的資格嗎？二，《重陽》顯然藉著描寫同性戀來抨擊共產黨。那麼，同性戀在《重陽》中是否只是「象徵」，卻跟「同性戀本身」無關？這兩個問題都值得討論。我反而慶幸《重陽》「看起來不夠像想像中的同志文學」，因為《重陽》的「不符期待」這回事，正好可以激發更多思考同志文學的向度。

首先，針對《重陽》「同性戀比例偏低」是否符合「同志文學的資格」的問題，我想要再次強

調：同志文學不只是一種「文類」，也是一種「領域」。不管《重陽》是否算是同志文學這個文類，它都應該被納入同志文學這個研究領域，不應該被剔除在這個領域之外。很多文學文本只將同性情慾視為旁支而非主幹、醜化而非正面看待同性情慾，或者隱約暗示而不光明正大標舉同性情慾；但是，不管這些文本有沒有符合同志文學的資格，它們都參與了打造同性戀意義，都讓讀者大眾感受到價值不一（有貴有賤）的同性戀人事物。如果撰史者將這些「資格可議」的文本斥絕在同志文學史之外，並且只看符合資格的同志文本，那就形同將「整個宇宙」簡化等同為統一規格的「十二星座」、誤以為沒有列入十二星座的星星在宇宙缺席。

其次，同性戀被許多國內外作家當作邪惡的象徵，是不可否認的事實。朱偉誠就為文批評文學作品把「同性戀」挪用成為象徵的傾向——例如，用「同性戀」來象徵「人性之惡」⁹⁴。朱偉誠明

⁹³ 張誦聖在《現代主義和鄉土文學的挑戰》觀察，呂正惠發現王文興作品甘願臣服於西方帝國主義（頁一四），而夏志清指出白先勇等現代主義作者展現截然保守的傾向與反共的立場（頁一〇〇）。呂正惠，〈王文興的悲劇：生錯了地方，還是受錯了教育？〉，《文星》一〇二期（一九八六年十二月），頁一一三—一七；夏志清，〈白先勇論〉（上），《現代文學》三九期（一九六九年十二月），頁一一三。張誦聖所指的〈白先勇論〉內容等同夏志清的〈白先勇早期的短篇小說——《寂寞的十七歲》代序〉。張誦聖引用的〈白先勇論〉段落，經我查證，內容等同〈白先勇早期的短篇小說〉的頁三。

⁹⁴ 朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國：當代台灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文學》三六卷一期（二〇〇七年三月），頁六七—一〇七。

確指出，「敵人就是『同志』」⁹⁵：曾經被視為反共作家的姜貴顯然是為了攻擊共產主義，所以才將《重陽》中的共產黨員寫成雞姦愛好者；朱偉誠並且補充，風水輪流轉，長期支持共產黨的作家陳映真顯然是為了攻擊資本主義，所以才在一九八〇年代發表的中篇小說〈趙南棟〉將沉迷物慾的某男性角色寫成男女通吃的雙性戀者⁹⁶。朱偉誠認為同性戀在這些文學作品被當作「工具」、「負面寓意的象徵轉喻」，所以不適合被看成「同志文學」⁹⁷。

我則承認，同性戀經常被當作文學中、電影中、日常生活中的道具，被挪用、濫用。但我也要補充，不管《重陽》、〈趙南棟〉等等涉嫌抹黑同性戀的文學作品有沒有資格被看成同志文學，同志文學史都應該重視——而不是忽視——這些「動機不單純」（把同性戀當作譬喻工具）的作品。同志的歷史和同志文學史一樣，都不該報喜不報憂，都不該遺忘同性戀在歷史上被挪用、被誤解、被當作工具操弄的傷痛記憶。歷史應該勇於見證傷痕。

同時，我也要補充：活生生的人被當作道具來使用，被當作象徵來操弄，並不是同性戀獨享的遭遇，而是各種弱勢身分認同的共同災難。身心障礙研究學者米切爾（David Mitchell）與石芬德（Sharon L. Snyder）在《敘事的輔具》（*Narrative Prosthesis*）這部身心障礙研究專著中指出，弱勢的身心障礙常被用在敘事中，被「常」規挪用，用來輔助敘事鋪展情節、提供敘事的高潮⁹⁸。身心障礙被當作象徵的做法在台灣也很常見：身心障礙的生命故事往往被解讀為「殘而不廢」、「人定勝天」等等教訓。美國文學、電影、流行文化中的有色人種，從黑人到亞裔，經常都被當作象徵，而不是為他們自己人說話。就連占人口一半的女人在各國電影中也經常被當作象徵，而不是真的指涉女人。弱勢的身分認同往往被當作符號，被簡化、扁平化、卡通化，用來指涉「他者」。關心弱勢

如何被呈現的文學研究者本來就應該關切弱勢被當作敘事道具、被當作刻板象徵的無數案例，而不該將這些「負面案例」掃出研究範圍之外。

雖然這一節倚重夏志清的見解，但是我發現夏志清的評論很空疏。夏志清強調白先勇和姜貴遙遙繼承了中國，卻沒有提及他們跟台灣時空的密切關係——也就是說，沒有將他們放進一九六〇年代的台灣時空脈絡中閱讀。夏志清人在美國，恐怕不清楚國內作家在日常生活中遭受什麼樣的印刷品網羅、在讀書市場遇到什麼樣的本地讀者。

白先勇和姜貴「所理解的文學」可能果真來自中國文學，但是國內作家、國內讀者「所理解的同性戀」有可能來自唾手可得的台灣報紙。在密集刊登同性戀祕辛的一九五〇年代，《聯合報》也在一九五七年刊登白先勇談論小狗的散文、一九五九年刊登姜貴的新書書訊⁹⁹。既然都跟《聯合報》有緣，這兩位作家很可能讀到《聯合報》上的同性戀種種祕辛。

這兩位作家的讀者群必然不乏報紙新聞的追隨者：這些讀者未必對同性戀一無所知，而大有可

95 同前注，頁六九。

96 同前注，頁七一—七四。

97 同前注，頁六九。

98 引自紀大偉，〈情感的輔具：弱勢，勵志，身心障礙敘事〉，《文化研究》一五期（二〇一二年秋季），頁一四八。

99 【本報訊】「沒有標題」刊出下列訊息：「【幼獅社訊】青年作家姜貴所著「今棹机傳」一書，是一部長篇小說，長四十萬言……該書……描述共匪的罪惡暴行。……凡喜愛文藝的與欲深一層瞭解共匪本質的，均可一讀。」詳見《聯合報》，一九五九年七月二十七日，二版。

能早在一九五〇年代就從報紙得到同性戀的「知識／偽知識」。

六、早熟：初中生也堪稱同志主體嗎？

「文學中的同性戀，從什麼時候開始出現？」可能的回答之一是根據文本的「年分」：從一九六〇年代。另一種可能的回答是根據文學角色的「年紀」：在郭良蕙的長篇小說《青草青青》，年方十二歲左右的主人翁已經「近似」一個同性戀主體¹⁰⁰。前一個重視出版年的回答，將同性戀者視為理所當然的常數，將文本出版時間視為該探究的變數（好像「在哪一年出版」就等於「同性戀主體在哪一年浮現」，至於「主體是什麼」則不被質疑）；後一個看重文學角色年紀的回答，同樣將同性戀主體視為常數，將年紀視為變數（好像「達到法定年紀」才意味「有資格成為同性戀主體」，「主體是什麼」還是不成問題）。

我已經指出，文學中的同性戀主體是文本建構的主體效果。在白先勇和姜貴作品中，眾角色「看起來就是」同性戀主體、偶爾參與雞姦的異性戀主體，或雙性戀主體。我用「看起來就是」一語，是要指出：這些角色的主體效果很強，讓人一看就覺得「是」主體。眾角色不大會讓讀者懷疑他們只是效果而非主體。相比之下，對非常在乎「成年與否」的今日讀者來說，郭良蕙的初中男孩主人翁太年幼，主體效果很弱。同性戀主體和主體效果之間的罅隙在《青草青青》特別顯得刺眼，也因而誘人質疑主體性。

但是夏志清閱讀白先勇的方式，以及賁奈特的「宛如女同志」之說，鼓勵我將《青草青青》納

入同志文學的領域。前面提及，容哥這個年幼角色貪看美男子慶生的目光讓夏志清聯想到同性戀；也就是說，（年紀相當於小學生的）容哥對夏志清展現了同性戀主體效果。同樣，我並不確知《青草青青》中的初中男生們是不是同性戀者，但是這些男孩角色確實可以讓讀者感受到同性戀主體效果。這些角色不一定是同性戀者，也同時未必是異性戀者——他們「宛如男同志」。

緊接著在白先勇和姜貴之後討論郭良蕙，也是看重她和前兩位男性作家的「共時性」。一九六〇年代的男男情慾文本，絕非只出於男性作家之手，女性作家的貢獻也該承認。郭良蕙算是姜貴的晚輩、白先勇的前輩，從一九五四年開始出書。郭良蕙於一九六二年發表長篇小說《心鎖》並引起軒然大波時¹⁰¹，已經出版過十幾種小說。十餘年後，一九七八年，郭良蕙出版長篇小說《兩種以外的》，呈現了多種樣貌的女同志，堪稱台灣文學史上最以同志放在「敘事主線」的長篇小說之一



郭良蕙，《青草青青》（台北：時報，1986）

¹⁰⁰ 台灣學界和坊間流傳的同志文學書單幾乎從未提及《青草青青》。我本來對這本書一無所知。我感謝資深編輯人陳雨航當面提醒我留意這本書中的同性情慾，我才得以跟《青草青青》這本奇書結緣。

¹⁰¹ 王鼎鈞，《文學江湖：王鼎鈞回憶錄四部曲之四》（台北：爾雅，二〇〇九），頁二七六—七九。

（同志在《重陽》中只放在「敘事副線」之一）——《兩種以外的》比一九八三年出版的《孽子》還早面世。

一九六三年出版的長篇小說《青草青青》，幾乎跟《重陽》和白先勇早期小說享有「共時性」。較早出版的《心鎖》和較晚出版的《兩種以外的》已經被廣泛討論，而夾在這兩部長篇中間出版的《青草青青》獲得的注意目光卻不多。一九七八年版《青草青青》的〈新版前言〉中（也就是《兩種以外的》出版的那一年），郭良蕙表示：此書原名《青草青》，改名為《青草青青》是為「改變它不曾受重視的命運」；雖然此書從未暢銷（她以為是因為「取材不同」），但還是一直被她珍愛¹⁰²。作者所說的「取材不同」，可能是指此書不像《心鎖》和《兩種以外的》一樣呈現異性戀成年男女的性愛奇觀：此書呈現的是「宛如同志」（而非異性戀）初中少年（而非成年人）的心內彈琵琶（而非性愛奇觀）。

《青草青青》的書名對應全書最初和最末的畫面：一批初中男生在師長監督下整理草皮的場景。隱喻似乎是：小男孩的生命力像青草一樣蔓生，卻在威權的成年人要求下被迫馴服修剪生命力。書中的主要角色都是對性啟蒙充滿期待的初中男孩，不過小說主人翁吳明明偏偏不善於面對青春期的身心變化。吳明明十一歲進初中，五官清秀，常被人嘲笑是女孩子，喜歡跟發育良好的同學雷三林往來。時年十六歲卻還在念初中的雷三林，稱許吳明明的臉跟女孩一樣。雷三林說，女孩也像男孩一樣「發洩」；吳明明不懂何謂發洩，雷三林才跟吳明明耳語：自慰是也¹⁰³。吳明明嚇得要逃，但雷三林罵吳明明像女人一樣忸怩忸怩，吳明明只好勉力裝酷——他最恨被人說是女人。一再被女性化的主人翁屬於黑普林的「女性化模式」。

別的學生跟雷三林說，「吳明明，像個兔子。」¹⁰⁴但雷三林一笑置之；對方又說，「我說他太白，白得像兔子，你不要往壞地方想。」¹⁰⁵「兔子」一語，正是《重陽》常用詞。（雷、吳兩人惹同學側目、遭說閒話，類似〈寂寞的十七歲〉主人翁和他依賴的班長——這兩人也被同學說閒話、送作堆。）也就是說，吳明明幾乎是古老中國舊模式的投胎轉世，幾乎要被歸入「雞姦模式」。

吳明明並非和男男性事絕緣。吳明明總要一個人獨自使用學校男廁——如同很多娘娘腔學生一樣，吳明明怕被霸凌。雷三林偏要偷看他，還說，「大家都一樣，還怕人看？」¹⁰⁶兩人打鬧起來，用「葉下偷桃」（應指撫觸男性下體）的招式互攻¹⁰⁷。雷三林緊抱吳明明，以免被吳明明偷桃；雷三林說：「你又偷我的桃！我今天就叫你吃掉！」吳明明驚叫：「沒有想到桃子竟這樣可怕。」¹⁰⁸吳明明本來害怕陽剛男孩們（其他男同學）霸凌，這下卻又享受了跟陽剛男孩（雷三明）打情罵俏：他對陽剛男孩又懼又愛。吳、雷兩人的打鬧帶有不能與外人道的樂趣；待其他同學湊巧闖入男廁

¹⁰² 郭良蕙，《青草青青》原作於一九六三年（台北：漢麟，一九七八），此頁原本並無頁碼。

¹⁰³ 郭良蕙，《青草青青》（台北：時報，一九八六），頁一七三。

¹⁰⁴ 同前注，頁五一。

¹⁰⁵ 同前注。

¹⁰⁶ 同前注，頁四六。

¹⁰⁷ 同前注，頁一四七。

¹⁰⁸ 同前注。

時，吳、雷兩人慌張了，擔心闖入者「往其他方面」猜疑¹⁰⁹。此處的「其他方面」應指男男之間的狎弄。雷三林和吳明明已自覺：男生和男生的肉體戲耍雖然快活，卻是不可告人的祕密。從吳、雷互動可知，他們兩人已經逼近「雞姦模式」，而且確實屬於「要好朋友——要好同學」。

雷三林想交女友，託吳明明轉交情書給女孩。吳明明不肯。雷三林就說：「你吃她的醋，是不是？其實我對你好，對她也好，根本不衝突。因為你是男的，沈麗雪是女孩子。」¹¹⁰從此可知，吳明明對雷三林動心，將女孩視為情敵。吳明明同時也屬於「心動模式」。吳明明是男同性戀的主體效果，而跟男生玩下體又跟女生談戀愛的雷三林則是雙性戀的主體效果。跟《重陽》中的兩個男人翁一樣，雷三林也宛若台灣文學中的雙性戀前輩。

資深編輯兼散文家王鼎鈞在回憶錄《文學江湖》寫道，郭良蕙在《心鎖》風波之後沉潛，交出「內容很『清潔』」的長篇《青草青青》¹¹¹；然而，《青草青青》恐怕並不像王鼎鈞所解讀的那樣無害（無性）。目前較能找到的《青草青青》是一九八六年的時報出版公司版本；時報推出的「郭良蕙作品集」，第一本就是《青草青青》。在全系列的總序中，一身反骨的郭良蕙強調她各作品的主要關懷：「性，在生命中不斷破壞，卻也是生命的原動力」¹¹²；這句話強調了性，形同否決了王鼎鈞的放心。王鼎鈞對《青草青青》的顛覆性視而不見，可能是因為《青草青青》在兩方面顛倒了《心鎖》：一方面《青草青青》描繪同性暗戀而非異性戀，另一方面主人翁是被認為無性的初中生而非被認為是性主體的成年人。也就是說，王鼎鈞沒有看見同性戀主體效果（性傾向的主體效果），也沒看見未成年者的主體效果（年紀小的主體效果）。

除了與《心鎖》形成對照，《青草青青》也可以對比白先勇於一九六〇年代的短篇小說：在白

先勇當時的小說中，少年們是情慾的客體而非主體，只能被動地等待中老年男子愛慕；白先勇筆下的「青春崇拜」，其實是以青春肉體作為客體（他們是不是同性戀並不重要），以肉體的觀看者（中老年人）作為主體。然而，在《青草青青》中，少年不但可以是情慾的客體（被吳明明愛慕的男同學），也可以是主體（愛慕男同學的吳明明本人，以及被吳明明愛慕、但愛慕女生的男同學）。

郭良蕙對娘娘腔少年的同性慾毫無道德評斷，與姜貴《重陽》譏諷雜姦的態度相反。郭良蕙寫出娘娘腔少年的孤單無助，和白先勇《寂寞的十七歲》展現的態度相似。郭良蕙對於娘娘腔與同性愛的友善態度於一九六〇年代極少見。

郭良蕙在《青草青青》之後，一九六七年推出長篇小說《早熟》¹¹³。雖然這部小說的主人翁——早熟的中學女生稚白——心繫異性戀愛，但是她也迷戀過男性化的女孩。她想要請人幫她買一輛「機器腳踏車」（按，即國內常見的50cc摩托車），被母親斥責。稚白說，可是她的同學梁華元就有機器腳踏車——從小說上下文來看，機器腳踏車至少象徵了陽剛、成長，以及經濟優勢地位。母親反擊道，「常穿長褲的那個？不男不女的像什麼？我最看不順眼。」¹¹⁴接著小說敘事者解釋，「本來稚

109 同前注，頁一四八。

110 同前注，頁一七五。

111 王鼎鈞，《文學江湖》，頁二七六—二七九。引號為王鼎鈞所加。

112 郭良蕙，《青草青青》，頁二。

113 郭良蕙，《早熟》（台北：漢麟，一九七九）。

114 同前注，頁一五。

白避免提梁華元的，不料衝口而出，尤其被媽說中弱點，她有點心虛。」¹¹⁵ 稚白知道梁華元這個同學容易引發爭議：「除了媽之外，稚白也聽過別人批評梁華元半男半女，或者是不男不女，又男又女，反正意思都相同。」¹¹⁶ 原來，稚白認識華元之後，就被她舉手投足的男子氣概吸引。華元被同學們取笑為分發到純女生班級的男生，但華生喜歡被這樣看待，反而自稱樂意成為博愛全班女生的賈寶玉。稚白跟瀟灑的華元相處久了，

竟然「心理轉變」（按，指動情了）¹¹⁷，華元也樂得持續挑逗稚白、讓稚白覺得「燥熱」¹¹⁸。夜裡在家睡覺，稚白覺得「有一隻手在撫摸她的胸脯，她知道那是她（按，她自己）的手，卻又不覺得那不是她的」¹¹⁹。但是稚白心裡有恨：「她的生活裡只有一個假男人（按，華元），又懵懵懂懂的不瞭解她（按，稚白）的心意。」¹²⁰ 她和華元後來決裂，久是因為她向華元借騎機器腳踏車，卻摔了車，不但摔壞華元愛車（因而惹怒華元），還摔裂自己的處女膜¹²¹。借車騎這個橋段，象徵了性的冒險。

著名導演宋存壽將《早熟》拍成電影¹²²，由明星恬妞飾演早熟少女。電影裡也有一個擁有機器腳踏車的華元，但是電影裡的這個華元並沒有展現讓少女臉紅心跳的魅力。小說原著含有女同性戀插曲，但電影版沒有。



郭良蕙，《早熟》（1967）（台北：漢麟，1979）

七、為歐陽子翻案

在女性作家中，郭良蕙率先於一九六〇年代寫出同性戀——男的同性戀和女的同性戀。「本省籍」的歐陽子緊跟在後。

省籍在不同時代有不同意義。在二十一世紀台灣，作家的省籍大致已經不會影響在台灣文壇的境遇¹²³。然而，在二次大戰戰後，許多本省人忙著割捨日文、改學中文。本省人的中文能力「遠遠落後」外省人。作家的省籍跟她們掌握現代中文書面文字的能力有關；省籍當然決定作家能不能在

¹¹⁵ 同前注。

¹¹⁶ 同前注，頁一六。

¹¹⁷ 同前注，頁一七。

¹¹⁸ 同前注，頁一八。

¹¹⁹ 同前注。

¹²⁰ 同前注。

¹²¹ 同前注，頁二四—三三。

¹²² 一九七四年上映。宋存壽於一九七三年將瓊瑤小說《窗外》拍成電影，男女主角各是秦漢、林青霞。

¹²³ 但是，就算到了二〇一〇年代，除了極少數的例外，大部分原住民仍然難以（或是「不想」）進入現代中文主導的台灣文壇。

戰後文壇立足。

這一章剛才深入探討的三位作家都是中國遺留在台灣的外省籍作家，而這一章留在最後分析的歐陽子是本省籍。台灣文學研究者范銘如指出，歐陽子身為白先勇的大學同學、《現代文學》同人，在現代主義文學的建樹卻長久被低估；范銘如為歐陽子平反，是要證明一個事實：萌芽時期的台灣現代主義文學也有本省的、女性的作家參與，並非只由外省的、男性的作家壟斷¹²⁴。而我則要補充：除了省籍（外省人、本省人之分）、性別（女男之別）之外，性偏好（同性戀、異性戀、雙性戀之別）也值得留意：一九六〇年代的同志文學並非只有男性作家所寫的男男情慾，身為女性作家的歐陽子所再現的女女、男男、雙性戀情慾也該被重視。

歐陽子只出過一冊短篇小說集《秋葉》，其中的同性情慾在三個不同的時間點被評論者慢慢指認出來：白先勇序文處於一九七一年；張誦聖

評論處於一九九三年；范銘如的分析處於二十一世紀。這三個時間點可以連連看，成為一個慢慢指認同性戀的過程。從一方面來說，這個過程說出來的故事是，「同性情慾早就一直存在這冊小說集了，只待不同世代的評論者慢慢抽絲剝繭發現」；從另一方面來說，這個過程也可以說出另一種故事：「同性情慾並非早就存在這冊小說中，而是靠著不同世代的評論者『後知後覺地』逐一創造出來的。」在此我強調第二種詮釋，是要拉回這一章先前的論點：在同性戀定義持續變化的狀況下，晚近的評論者總是利用他們當下的「後見之明」投射到往昔文本，因而照見同性情慾。

先看白先勇寫給《秋葉》的〈序〉。他點名〈最後一節課〉¹²⁵內含師生同性之愛¹²⁶。初三英文老師李浩然偏愛「內向、沉默寡言的男生」¹²⁷，最討厭活潑的女孩——可能因為他本人在年輕時高攀美女同學而被恥笑，創痛多年未解。李老師尤其疼愛喪父的楊同學，幻想自己可以當楊同學的父親。他的目光成天跟隨楊的一舉一動，深知自己對楊抱有「特殊的愛和關懷」，並認為「這種渴望為可恥的弱點」¹²⁸。他終於在班上出醜（按，笨手笨腳地偏愛楊同學），呼應了他本人在學生時期鬧的笑話（按，他年輕時高攀美女而被笑）。這一篇小說類似白先勇少作，都寫出中老年男子對少

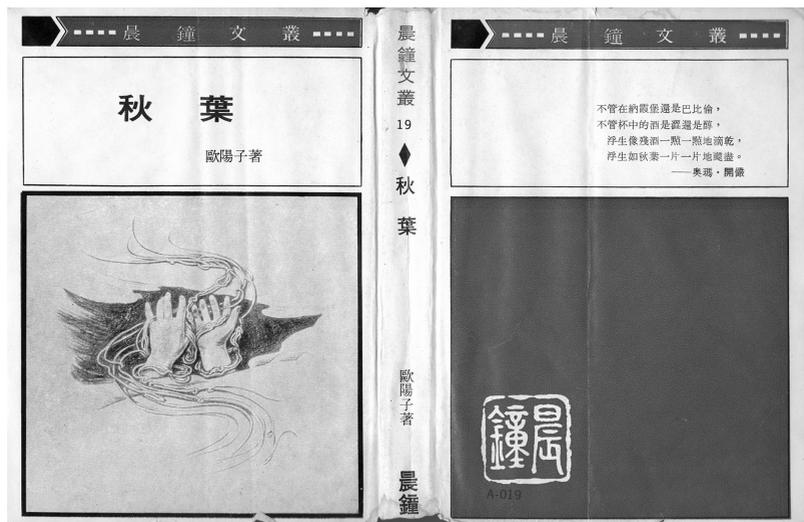
124 范銘如，〈台灣現代主義女性小說〉，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田，二〇〇八），頁八七—九〇。

125 歐陽子，〈最後一節課〉，《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁一五一—一六四。

126 白先勇，〈序〉，收入歐陽子，《秋葉》，頁四—五。

127 〈最後一節課〉，頁一五二。

128 同前注，頁一五六。



歐陽子，《秋葉》（台北：晨鐘，1971）

年的憐愛。李老師在異性情慾和同性情慾的世界都是失敗者：他「不是」異性戀「也不是」同性戀；同時，他也可以被看做失敗的雙性戀者。他跟白先勇所寫的老人們一樣，眼神曝露了心動的祕密，不屬於黑普林說的四種模式，而屬於我提出的心動者模式。

白先勇並沒提及《秋葉》另含其他同志小說——不知是知情不報，還是沒看出蹊蹺。張誦聖在《現代主義和鄉土文學的挑戰》(Modernism and the Nativist Resistance)犀利剖析《秋葉》，指出歐陽子的〈近黃昏時〉¹²⁹內有「同性戀愛人」¹³⁰。〈近黃昏時〉的要角有三：一個徐娘未老的媽媽，這個媽媽的青年兒子，以及這個兒子的男性好友。媽媽喜歡跟一個接一個的年輕男孩發生性關係，也跟兒子的好友上床，結果兒子就跟自己的朋友（也是媽媽的小情夫）起了流血衝突。白先勇〈序〉說歐陽子的小說中「有母子亂倫之愛，有師生同性之愛」¹³¹，應各指〈近黃昏時〉（母與子之友上床，不是跟子本人，所以是「擬」亂倫）和〈最後一堂課〉；白先勇似乎認為前一篇「只有」異性戀、後一篇「只有」同性戀（彷彿同性戀和異性戀不能並存的）。但正如〈最後一堂課〉中老師失敗的同性情慾試探（師與生）是異性情慾試探（師與其同齡女孩）的鏡像，〈近黃昏時〉中的跨世代異性戀（母與子之友）也有同世代同性戀的鏡像（子與子之友）——同性戀與異性戀在歐陽子的小說中並存，而且互相輝映。同性戀和異性戀交錯的空間，正是「雙性戀主體效果」得以閃現之處。這兩篇小說「含有異性戀」、並非「純」同志文學，展現了雙性戀的主體效果，但它們的「不純」狀態反而特別值得納入同志文學領域來思考：原來早於一九六〇年代的本地文本中，同性戀、異性戀和雙性戀就出現共生現象。如果執意解開同、異、雙交纏在一起的麻花，恐怕只會一舉扼殺這三者的生命。

〈近黃昏時〉中，好友表明「我要過正常生活」¹³²——這句話一方面可以解讀為「我不該再跟

好友的母親做愛」，另一方面也可解讀為「我不該再跟男人做愛」（即，同時停止同性戀、雙性戀的活動）。好友並說，「（我要）找個女孩子結婚……」¹³³——這句話也有兩種可能：「找女孩固定下來而不再跟中年女子不倫」，或「找女孩而不再找男孩」（即，同時停止同性戀、雙性戀的活動）。無論如何，兒子對好友說的話強烈暗示兩名青年「曾經有過的」親密關係：「讓我們回到過去的日子……我們天生如此乾脆認了……到我房裡來……」¹³⁴。「過去的日子」，可能是指兒子和好友在母親介入之前的友誼（也就是說，這兩名青年至少屬於「要好朋友模式」）；「我們天生如此」可能是指兩名青年具有某種本質／本性（「同性戀是先天的本質而非後天的社會建構物」這種說法）、「認了」應指向某種早就存在了、卻等待被揭發的祕密（應指「作為祕密的同性戀本質」）。

〈近黃昏時〉想像了三種時間：一、現在式：所謂不正常的異性戀關係（跨世代、婚外情、「擬」亂倫）；二、未來式：所謂正常的異性戀關係（同世代、可婚配的男女交往）；三、過去式：值得紀念的同性友誼（有沒有性關係則不知道）。研究台灣同志藝文的澳洲學者馬嘉蘭（Fran Martin）在《回首看一看：當代華人文化與女性同性情慾的想像》(Backward Glances: Contemporary

129 歐陽子，〈近黃昏時〉，《秋葉》，頁二二—二二六。

130 原文作“homosexual lovers”。Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, p. 46。

131 白先勇，〈序〉，頁五。

132 〈近黃昏時〉，頁一三〇。

133 同前注，頁一一一。

134 同前注，頁一一一—一一二。

Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary) 指出：在華語世界的文本中，女女相愛的敘事往往藉著「回憶中學時代」來說故事。她提出「紀念模式」¹³⁵來描述成年女性（經常是已婚女性）耽溺於中學舊時光的狀態。這些女性面對了兩種時間：一種是她們所處的「現在式」，跟男性在一起；另一種是她們學生時代的「過去式」，和同性卿卿我我的舊時光¹³⁶。

我認為馬嘉蘭提出的紀念模式也可以運用在女女情慾之外的領域：〈近黃昏時〉的男男友誼也存在紀念中。馬嘉蘭的紀念模式讓人聯想謝姬維克的第三組人（女生一國、男生一國）以及黑普林的「要好朋友—要好同學」模式，但馬嘉蘭比謝姬維克和黑普林這兩位學術前輩更加強調了「驀然回首」的跨時間動作。馬嘉蘭的說法和〈近黃昏時〉，雙雙挑戰了這一章一開頭指出的「常識」：「同志文學史被想像成一條直線的線性發展史」；向前進的線性機制史觀不能夠顧及某些後退的眷戀，直線恐怕免不了要向後扳彎。而王德威在《後遺民寫作》的一段話也可以改寫如下（我只加了「性」這個字），剛好可以解釋這篇小說中（同性戀）兒子夾在（異性戀）母親和（雙性戀）好友之間尷尬的時間座標：「想想張愛玲的名言，『我們回不去了』；站在歷史的『性』廢墟前，現代『性』主體……必須以回顧不可逆返的過去『性』，來成就一己獨立蒼茫的『性』位置……我們都是現代情境裡，時間的『性』遺民。」¹³⁷擬亂倫，是廢墟；男男友誼，是過去的性。

在張誦聖之後，范銘如指出，《秋葉》中〈素珍表姐〉所寫的「姐妹情誼」含有「同性情慾」的可能¹³⁸。我則認為，〈素珍表姐〉有意無意地接續了楊千鶴的〈花開時節〉：雖然歐陽子在當時未必看過楊千鶴作品，也未必受到楊千鶴影響，但是歐陽子和楊千鶴都對「女學生」的情慾發展抱持興趣。這兩人的作品也不約而同展示了賁奈特所說的「宛如女同志」角色。

〈素珍表姐〉¹³⁹的年輕女主人翁敬愛親生表姐素珍，卻由愛生妒恨。表姐高二時和某女同學要好，女同學被戲稱為素珍表姐的「太太」¹⁴⁰；主人翁心妒如火，不知是想要得到表姐本人，還是想要得到表姐的太太。後來她認定自己「戀愛著」太太。上了大學，主人翁又想搶表姐的男友，等於把高中時代的心路再走一次——大學時代的異性戀是高中時代「同性戀」的鏡像。〈近黃昏時〉畫出一個兩男一女的三角形，〈素珍表姐〉卻畫出兩個三角形：高中時代的三女三角形，以及大學時代的二女一男三角形，兩個三角形互為鏡像。前一個三角形是女同性戀的，後一個三角形則是女同性戀、異性戀、雙性戀的組合。〈素珍表姐〉中兩女又愛又恨的關係，白先勇和張誦聖並未提及，可能也未察覺。

〈素珍表姐〉這篇文本剛好挑戰了黑普林提出的模式。黑普林四種模式，「女性化」、「雞姦」、「要好朋友」、「性倒錯」，都只為男男情慾設計，沒有考慮女女情慾。在「如何做男同性戀歷史」之餘，研究者也需要另外思考「如何做女同性戀歷史」。也就是說，研究者在採用四合一的模式之

¹³⁵ 指“memorial mode”。英文中的「回憶」和「紀念」兩字的字義相關、拼字方法相似。

¹³⁶ Fran Martin, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2010), p. 15.

¹³⁷ 〈時間與記憶的政治學〉，《後遺民寫作》，頁八。

¹³⁸ 〈台灣現代主義女性小說〉，頁九三。

¹³⁹ 歐陽子，〈素珍表姐〉，《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁一八三—二〇〇。

¹⁴⁰ 同前注，頁一九〇。

餘，也該想像二合一的可能：女女情慾和男男情慾如何「共同」形成晚近認知的同性戀。

雖然晚近的社會運動經常企圖拉近女同性戀和男同性戀的距離，女同性戀和男同性戀其實常常互不相干。以日本為例，《慾望的種種地圖繪製法》這本書指出，一直到一九二〇年代、「同性愛」這個新詞在日本通用之後，情慾主題的論述才開始將男男情慾和女女情慾視為平起平坐¹⁴¹。也就是說，在「同性愛」這個詞流通之前，男男戀和女女戀是各自為政的。讀者可以回想謝姬維克圖表中的四組人：竟然只有第四組（男生參女生國、女生參男生國）才提出女、男同性戀合作的可能，其他三組卻沒有促成女、男同性戀的交集。一直要到晚近，隨著「同性戀」一詞的字義廣為人知之後，世人才開始認為：男同性戀的鏡像不是只有男異性戀，而也有女同性戀；女同性戀和男同性戀再怎麼不同，也都承受了類似的壓迫：同性戀恐懼（homophobia）。

結語

「現代性」在歷史的長河上面畫出斷層：斷層的這一邊屬於現在式，另一邊屬於過去式。本書提出的「同志現代性」立基於同志文學：同志文學並不是一直在歷史存在的常數，而是遇到歷史斷層才開始浮現的變數。常識認為，白先勇是同志文學第一人，也就是將畫出歷史斷層的工作歸功於白先勇單獨一人。但是這種太簡化的常識並不可信：現代性有賴於（眾聲喧嘩的）「眾生」推動，而不可能由任何單獨一位「個人」點石成金。

這一章指出，除了白先勇之外，白先勇的文壇「前輩」與「平輩」都參與了同志現代性的斷層

打造。他的平輩至少包括一直屈居於白先勇巨大身影下的「本省籍」「女性」作者歐陽子。他的前輩則至少分為三批人士：一，在冷戰之前時期（一九五〇年代之前）就已經描寫同性戀的日文本作家；二，在冷戰時期（一九五〇年代）炒作同性戀的報紙（以外電、外國小說、生活常識、本地新聞等等格式來展現同性戀）從業人員；三，一九六〇年代出版長篇小說的文壇老將姜貴和郭良蕙。

在這三批人士之中，我特別重視第二批。第二批人士，和他們培養的廣大讀者公眾，共同催生了同志文學的同志現代性。也就是說，我認為同志現代性的斷層位於一九五〇年代初期。我並沒有將斷層向前推到冷戰之前的日語時期（楊千鶴、巫永福等人的時代），並不是因為台灣在日語時期缺乏「寫同性戀」的「作者」，而是因為台灣一直到了冷戰時期才開始出現「讀同性戀」的「讀者公眾」：剛才提及的第二批人士，受到美國報紙的影響，在大報仲介「認識同性戀」的偏見教育給社會大眾。正是因為頻繁刊登美國冷戰外電的《聯合報》等等現代中文報紙於一九五〇年代播種（向社會大眾播撒「認識同性戀／恐懼同性戀」的種子），白先勇等等作者才得以在六〇年代收割（收割「認得同性戀」的現代中文讀者公眾）。

《聯合報》崛起成為台灣發行量第一大報的一九五〇年代，就是同志文學史的關鍵十年。一九六〇年代之後，接下來我特別安排兩個獨立的篇章處理七〇年代：先用一章討論當時女人與文本，然後再用另一章檢視同樣屬於七〇年代的男人與文本。我分章處理女與男，是因為女同性戀和男同性戀在文學世界中曾經各自發展、曾經缺乏交集。

第三章

愛錢來作伙

——一九七〇年代女女關係¹

一、自由的幻影

「我的《擊壤歌》賣得像印鈔機。」朱天心在散文集《三十三年夢》如此回憶²。

說到文學較早呈現的女女情愛，許多國內外讀者會想到朱天心的一九七〇年代作品：當年超級暢銷的長篇散文《擊壤歌》，以及和《擊壤歌》類似時間點面世的短篇小說《浪淘沙》。這兩種朱天心少作呈現的女學生和女學生（同性同年紀同學）之間情感尤其讓人津津樂道。不過歷年來的讀者大眾經常顧此失彼：特別緬懷朱天心的少作，卻忽略遺忘了朱天心少作之外的其他作家女同性戀相關作品。在上一章，我強調白先勇作品絕不是唯一的同志文學先鋒；在呈現同性戀的作者中，白先勇有前輩，更有前輩。在這一章，我也指陳朱天心作品並不是呈現女同志的獨一無二先行者：朱天心與平輩作家、前輩作家共享「共時性」，在類似的時間點上各寫各的女女關係。

描寫女女關係的本地作品大致歸屬於兩種模式：「女學生模式」以及「經濟動物模式」。前一種模式的女學生角色不虞經濟重擔而可以享受「緣分」，比較自由；後一種模式的女子必須時時協商、整合、取捨經濟與「緣分」，比較不自由。誠然這兩種模式並非壁壘分明，只是在描述兩種「傾向」（有人比較不在乎經濟，有人卻特別在乎經濟）。畢竟女學生也是經濟動物（人類都是經濟動物），盤算經濟的女人們中也有學生。

我所說的女學生模式作品，散見於朱天心少作，先前提及的楊千鶴《花開時節》（冷戰之前時期）、歐陽子《素珍表姐》（一九六〇年代），郭良蕙《早熟》（一九六〇年代），以及這一章將要討

論的李昂《回顧》（一九七〇年代）。楊千鶴作品內的少女面臨畢業後結婚的宿命，但朱天心少作中女校畢業後的願景卻是巾幗英雄豪氣干雲、跟男人良性競爭而非一畢業就男女結合；歐陽子作品中女同學之間充滿人性黑暗面的算計，但朱天心少作中女同學之間只有友愛而無豪奪。相較之下，朱天心少作中的女學生顯得很明亮（開朗瀟灑），其他作者（例如李昂）筆下的女學生顯得很幽暗（陰沉憂鬱）。這種「亮色」與「暗色」的對比，也對應了「天真不諳性事」與「通曉性事」的對比：李昂作品中的憂鬱女孩熱中囤積各式各樣的性（性經驗）知識，《浪淘沙》的開朗女孩卻就連看到同學（主人翁女孩所心儀的女同學）生理痛（代表對方有女性的性別，但不意謂對方有性經驗）都會驚慌。

跟「經濟動物模式」的作品相比，甚至跟「女學生模式」的其他作品相較，朱天心少作都顯得更加討喜、更有賣相。為什麼朱天心少作特別受到讀者歡迎？跟朱天心認識幾十年的作家楊照剛好提出一個當頭棒喝的關鍵詞：「自由」。楊照為朱天心的《三十三年夢》寫序，序文題目為《說

1 這一章部分內容曾經以〈愛錢來作伙：一九七〇年代台灣文學中的「女同性戀」〉為題，發表於《女學學誌》三三期（二〇一三年十二月），頁一—四六。感謝學誌兩位匿名審查人的寶貴意見。這一章的第一個版本曾宣讀於二〇一三年十月十七日台灣大學婦女研究室舉辦的「性別與台灣文學」專題工作坊。感謝台大婦女研究室諸位成員以及特約講評人陳佩甄在工作坊的建議。第二個版本曾宣讀於「近代史觀與公共性研討會」（二〇一三年十二月二十日；主辦單位：國立政治大學文學院「頂尖大學計畫：現代中國的形塑——文學與藝術的現代轉化與跨界研究團隊」，計畫主持人：陳芳明）。感謝講評人楊翠教授的指教。

2 朱天心，《三十三年夢》（新北市：INK印刻，二〇一五），頁二一。

吧，追求「自由」的記憶！》，強調朱天心幾十年來最讓他動容的信念就是「自由」³。

我因而赫然發現「寫出女孩自由的模樣」正是朱天心少作比前輩作品、平輩作品更受讀者歡迎的主因之一⁴。在《擊壤歌》序文中，胡蘭成將朱天心比擬為詩仙李白⁵；胡蘭成的話或許浮誇無度，卻說中朱天心和李白的共同處——朱天心筆下的世界，以及世界認識的李白，都自由得讓俗人無地自容。朱天心少作呈現了一種迷魅的弔詭：在朱天心筆下，女學生顯得「特別自由」，但是她們其實身處於「特別不自由」的時空——在女校校外，學生目睹無窮盡的蔣介石以及軍警意象；在女校校內，學生忍受無數的瑣碎考試。自由的海市蜃樓遮蔽了不自由的政治實景，對於不自由的戒嚴時期讀者大眾可能尤其具有魅力。

自由與否，決定了性魅力高低。在女同性戀讀者傳誦的故事〈浪淘沙〉中，少女主人翁先後迷戀兩位瀟灑的同學：張雁和龍雲。這兩名同學迷人，不只是因為像男生⁶，更是因為看起來都特別自由不羈。主人翁後來對這兩人失望，理由可能是她發現兩者其實也都是女生，理由更可能是她發現這兩者其實都不自由、都需要委曲求全（張雁受制於月經而不能夠像平常一樣活蹦亂跳⁷；龍雲為了討好一批男孩而穿裙子、低聲下氣和男孩跳舞⁸）。這名主人翁到底有沒有「恐同」（恐懼同性戀）之嫌？如果主人翁排斥兩名密友是因為發現她們其實是女性，那麼主人翁或許就恐同了；但是，如果主人翁排斥兩名密友是因為發現她們根本不自由灑脫，那麼主人翁就未必恐同。

但是，女人們在台灣可曾自由瀟灑過？在一九七〇年代政治高壓時期，為什麼女學生偏偏可以在總統府旁邊享受自由？自由（freedom）難道免費（free）嗎？

在討論過一直被各界重視的朱天心少作之後，我接下來要聚焦在「經濟動物模式」的角色，也

就是被經濟牽制而必須妥協情愛自由的女人們。綜觀一九七〇年代的文學成果，女學生模式的、看似謳歌自由的作品其實反而是特例，經濟動物模式的、看似感嘆不自由的作品才屬於常態。

二、「工作讓人自由」

本書先前提及，在冷戰之前時期（日本時期），台灣報紙已經出現女女情殺的新聞，只不過還沒有把當事人成為「同性戀」。冷戰開始之後，《聯合報》於一九六一年刊出女人傷害同性情人的新聞¹⁰，並且指稱當事人是「同性戀」。在〈同性戀不捨 毀容誤嫁期 少女涉嫌傷害起訴〉這篇

3 同前注，頁八。

4 其他的主因包括「朱天心出身文學家庭」（父母、姐妹都是作家）、「朱天心是早慧作家」（在中學時代就在大報副刊發表作品）等等。這些聚焦在作者生平的說法在文壇內外流傳已久，我在此就不多贅述。

5 胡蘭成，〈代序〉，收入朱天心，《擊壤歌》（一九七七）（台北：聯合文學，二〇〇四），頁六一—一。頁六。

6 這篇小說行文故意將張雁和龍雲的代名詞標注為「他」而不是女字旁的「她」。讀者要讀到小說結尾才會發現這兩個人其實都是女孩。

7 朱天心，〈浪淘沙〉，《方舟上的日子》（台北：三三，一九九〇），頁一一八。

8 同前注，頁一一三。

9 朱天心筆下的女子中學緊鄰總統府。

10 雖然《聯合報》早從創立的第一年（一九五二）就開始刊登標明「同性戀」字樣的新聞，但是都是指「男同性戀」。一

報導中，鍾女在戲班演戲認識黃女，「感情甚篤，演成同性戀」，從一九五六年相愛至一九六一年（長達五年），在羅東同居。後來鍾女得知黃女要出嫁，便憤而對黃女毀容¹¹。這則在標題寫明「同性戀」的報導提及兩個和《同志文學史》相關的訊息：一，戲班子是女同性戀得以結識的場所；這讓我聯想到一九九〇年出版的凌煙小說《失聲畫眉》；二，這兩名女子同居。在一九七〇年代的台灣文學中，女同性戀嚮往同居，男同性戀則不嚮往（那麼男同性戀嚮往什麼？下一章將要細談）。

在冷戰時期台灣境內的印刷品中，展現「女同性戀主體效果」的最早文本之一是一九五〇年代末期的《聯合報》翻譯小說《月誓》。接著隔了多年之後，才有這篇一九六一年的報導出現。要到六〇年代末期，才有歐陽子、郭良蕙用現代中文寫成的女同志情誼面世。

戰後國內女同志文學比男同志文學晚了將近十年才出現。女同志文學遲到，我認為是跟台灣社會發展有關。一九七〇年代之前，大部分的女性仍然關在家中、被家長或丈夫監控，也就缺乏「在外面」發展另類情慾的機會。但是多虧美國冷戰部署之「福」，台灣成為「自由世界」的工廠之一，並進入「經濟起飛」階段——庶民女性開始賺錢，開始有「本錢」可以離家。女人是七〇年代的賺錢工蟻。例如，根據工作傷害受害人協會編寫的《拒絕被遺忘的聲音：RCA工殤口述史》¹²，美國電視第一大廠RCA於一九七〇年在台設廠，曾經吸引無數本地少女離開家庭、農田，投身工廠賺錢（後來才知道健康嚴重受損）。此書一方面將女工定位為工傷受害者，另一方面又展現她們的「能動性」：她們（早在一九七〇年代就）敢罷工、敢爭權，絕非想像中的被動、傳統女性。

一九七〇年代文學顯示當時女人不安於室。同時在七〇年代大放異彩的小說家楊青矗和瓊瑤都描寫了工人階級和中上階級的女人世界；不管口袋深淺，各有求愛花招。在楊青矗的《在室男》、《工廠女兒圈》等等短篇小說集中，少女投入外商、外資介入的工作環境，剝削常見、工傷不少。不過沒有人懷疑台灣經濟不斷向上成長的趨勢，人人捨身逐夢。值得注意的是，工作帶來的經濟能力讓下層階級的女人在情感生活發揮（有有限的）創意，得以（暫時）跳脫男女婚配的正軌，改而不婚、晚婚、愛上不能婚的人。同樣，在七〇年代，在女工生活圈的對立面，夢幻的瓊瑤世界矗立。如台灣文學研究者林芳玫在《解讀瓊瑤愛情王國》表示¹³：「七〇年代是瓊瑤在台灣的極盛期」、「瓊瑤產業」重大影響民眾對於情愛的想像¹⁴。七〇年代的女性已經展現走出封閉家園空間的勢態，勤於勞動、樂於消費。

一九七〇年代女子賺取的經濟獨立，以及同一年代的通俗愛情小說，都提供在文學想像非傳統女性的養分。在文學想像的非傳統女性中，女同志占有一席之地。既然國內外的男同志文本往往比女同志文本奪得較多目光，這一章特別專注在女同志文學上面：女同志文本從六〇年代末開始浮現，在整個一九七〇年代大放異彩。我發現這些作品凸顯的女性，並非總是一個又一個各自獨立的

11 直要到一九六一年，《聯合報》才開始刊登「女同性戀」的本地新聞：據我所知，第一則就是這一則報導。我在上一章提及一九五〇年代的《聯合報》連載女同性戀主題外國小說《月誓》，但是《月誓》畢竟是小說而不是新聞報導。

12 本報訊，〈同性戀不捨 毀容誤嫁期 少女涉嫌傷害起訴〉，《聯合報》，一九六一年六月三日，三版。

13 工作傷害受害人協會，《拒絕被遺忘的聲音：RCA工殤口述史》（台北：行人，二〇一三）。

14 《解讀瓊瑤愛情王國》，頁二五—二六。

15 同前注，頁一一一。

「女同性戀『者』」，而是一組又一組的互為主體的 (intersubjective) 「女同性戀『關係』」。也因此，這一章標題點出「作伙」(「在一起」) 這個詞。

這一章研討的多種文本大多仰賴「愛錢來作伙」的邏輯：兩個女生能夠作伙，是建立在物質(錢，或是其他有形無形的資本)的基礎上；如果拆夥，往往就是因為物質利益不再。也就是說，這些文本大多屬於經濟動物模式，而不是女學生模式。在女學生模式中，楊千鶴小說〈花開時節〉展現了一群彼此友愛的女孩，但其中並沒有一對一的組合，也沒有哪一對女孩需要被經濟力量維繫。在朱天心少作中，一對一的組合在〈浪淘沙〉中屬於主要情節，在〈擊壤歌〉中屬於次要情節，但這些女女組合都建立在對同學的好感上(覺得對方俊俏、有才華等等，但這種好感不會導致利益交換)，而不在經濟的交換上。

在乎經濟的邏輯將女學生模式與經濟動物模式區隔開來。但是這種區隔並非楚河漢界：有些女學生同時也是負擔財務重擔的經濟動物。二十一世紀的李屏瑤小說《向光植物》中¹⁵，女同志主人翁「我」在高中時期經歷「九二一大地震」¹⁶，類似朱天心筆下的(北一女)中學生、(台大)大學生，但是從來沒有擺脫經濟動物的命運：「我」總是忙著在性、愛、勞動之間取得平衡。

在乎經濟的邏輯，除了區隔女學生模式和經濟動物模式，也區隔了文學中的男同性戀和女同性戀。當時文學中的男同性戀「者」各自獨立追逐色慾而不特別看重錢，「女同性戀『關係』」(並非各自獨立的「者」)則在乎(撮合雙方的)經濟而非(一人獨享的)肉慾。正因為當時文學中的男同性戀之人往往都是「單打獨鬥」的「個人主義式英雄」但是女同性戀之人比較不傾向成為「孤軍奮戰」的烈士，所以我故意將前者稱為「男同性戀『者』」、將後者稱為「參與女同性戀『關係』的人」。

本書第一章已經指出，經過美軍文化洗禮的本土女同性戀早在一九六〇年代就將男性化的女同志稱為「T」，將女性化的女同志稱為「婆」。不過，這一章所指的「女同性戀」並不限「T婆關係」。要到七〇年代末，明確描寫T婆的長篇小說才出現。這一章一開始先指出「女學生模式」和「經濟動物模式」的區別，指出「經濟動物模式」的文本需要受到更多重視；然後，以六〇年代末尾的歐陽子、白先勇短篇小說為例，指出經濟的考量決定了女女聚散；接下來，以七〇年代上半期的李昂短篇小說為例，強調「性知識」形同人際關係中的本錢；接著主張七〇年代下半期通俗小說家玄小佛、郭良蕙的長篇小說不但展現了「T婆」的配對，也凸顯了「人我」的差別；最後藉著討論蕭麗紅、朱天心等人的作品，思考怎麼樣的「女同性戀」才「值得」(有價值)被紀念、被納入文學史。

三、強調經濟，「不強調」情慾

本名詹錫奎的政論作家「老包」的長篇小說《再見，黃磚路》展現了美軍駐台時期台北歌手趕

15 李屏瑤，《向光植物》(桃園：逗點文創結社，二〇一六)。

16 同前注，頁七一。

場演唱的生態¹⁷。這樣的故事舞台恰恰就是美國冷戰布局的產物。小說主人翁是個年輕男歌手，追隨同行前輩小寧的腳步：奇女子小寧是最早成名的台灣歌手¹⁸，「不帶一絲（女人的）韻味」，「看起來那麼豪邁」，有「很多女孩子跟她的故事」到處流傳，號稱台灣「女貓王」¹⁹。在鄭美里的《女兒圈》，一位女同性戀受訪者回憶一位穿西裝、打領帶黃姓女歌手從一九六六至一九七六年風靡歌壇的盛況²⁰。趙彥寧在「老T搬家」系列論文中²¹，將這個小寧「對號入座」為她從田野得知的「王大頭」：早在一九六〇年代，傳奇人物王大頭就跟一批男性化的女同性戀者成為結拜兄弟。

這一章用引號框住「女同性戀」一詞：一方面使用這個詞、一方面又承認它的不穩定。加框的「女同性戀」一詞並不盡理想，但其他取代詞「女女關係」、「女女情慾」也不見得毫無瑕疵——畢竟完美無缺的替代用詞不可能存在。我寧可承認字詞是不穩定的，並且追問：不同文本中，「女同性戀的某種東西」各自被什麼樣的歷史、物質條件所造就。社會學家紀登斯（Anthony Giddens）在談論現代性與個人認同時指出，身分認同並不是固定不變的，而可能在變動的情境中不斷被創造²²。「女同性戀」亦然，像液體一樣，一放入不同的瓶子就變幻成不同形狀。郭良蕙《兩種以外的》在書末終於啟用「同性戀」、「女同性戀」、「男同性戀」等詞，並且提及「同性戀殺人、女同性戀情殺」登上新聞²³；不過，早在這部一九七八年的小說面市之前，還沒有被明說出口的、形狀多變的「女同性戀」就已經漫漶整個一九七〇年代。

「愛錢來作伙」這個標題顯示，這一章並非只談女同性戀的「作伙」（在一起的關係），更談女同性戀交纏的「經濟活動」。在「老T搬家」系列論文的第一篇中，趙彥寧指出美國、台灣的同志研究者經常都只在乎研究對象的符號層面（象徵、意識形態等等），卻很少關心研究對象的物質層面²⁴；我認為，這種現象一部分要歸因於不同學門的傾向：文學院學者特別看重符號的戲耍，而社會科學學者比較關心物質的基礎。我處在文學院之內，但也重視物質基礎，遂看重錢和作伙的關聯。美國社會學家潔禮澤（Viviana A. Zelizer）的《購買親密關係》（*The Purchase of Intimacy*）是看錢也看情的代表作，鼓勵學界正視而非鄙視（把人當人看的）親密關係和（不把人當人看的）經濟活動之間的共生。眾人都利用經濟活動（含轉移「非金錢」資產的行為）來促成親密關係（含同性

17 我從趙彥寧論文得知《再見，黃磚路》這部小說。見趙彥寧，〈不可計量的親密關係：老T搬家三探〉，《台灣社會研究季刊》八〇期（二〇一〇年十二月），頁三一五六。趙彥寧本人表示她從「輔仁大學心理系何東洪教授和助理羅融」得知這部小說，註28。

18 《再見，黃磚路》（一九七七）（台北：東村，二〇二二），頁五〇。

19 同前註，頁八四。

20 《女兒圈》，頁二一八。

21 即：一，〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身分初探〉，《台灣社會研究季刊》五七期（二〇〇五年三月），頁四一—八五；二，〈往生送死、親屬倫理與同志友誼：老T搬家續探〉，《文化研究》六期（二〇〇八年三月），頁一五三—一九四；三，〈不可計量的親密關係：老T搬家三探〉。

22 Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (CA: Stanford University Press, 1991), pp. 52-53.

23 郭良蕙，〈兩種以外的〉（台北：漢麟，一九七八），頁二四九—五一。

24 〈老T搬家〉，第一節各處，以及頁七六至七八的結論。

戀關係)²⁵。在本地文學中，錢以「照顧」（提供對方生活費）的形式發功；兩女互相照顧，或是某女一廂情願地照顧另一女，女女作伙的狀態才得以被生產、被再生產。如果某方不能持續提供利益，那麼女女關係就可能瓦解。

「愛錢」跟「作伙」是連動的：金流的渠道百態，作伙的形式也絕不單一。趙彥寧指出，在美國文化的影響之下，「T」「婆」之稱在一九六〇年代的台北出現，在一九八〇年代女同性戀酒吧興盛之後更加流行²⁶。但社會現象是一回事，文學再現是另一回事；當時文學再現的作伙絕對不只有「T婆配對」這一種。七〇年代再現「女同性戀」的作品並沒有提到「T」「婆」二詞，要到七〇年代末期的作品才開始描繪「T婆配對」；但這樣的作品仍然沒有啟用「T」「婆」二詞，而是改用類似詞語，如「湯包」：「Tomboy」的音譯。在六〇年代社會早就有T婆，但同期文學還不明講「T」「婆」兩字。不過那一時期的文學並非沉默。從六〇年代末開始，文學未必明寫「T婆組合」，但的確再現了女女的空間同居、心理歸宿等等。

這一章進行兩種取捨：一、強調女女作伙，而不強調「男同性戀」（這裡用引號框住「男同性戀」，承襲剛才用引號框住「女同性戀」的策略）；二、強調愛錢，而不強調肉慾接觸。這一章不多談解嚴前台灣文學中的男同性戀，也刻意不在同一章的篇幅內討論「女同性戀」和「男同性戀」。我發現，在一九六〇、一九七〇年代的文學中，「女同性戀」和「男同性戀」各有截然不同的運作方式，「女同性戀」絕不是「男同性戀的女性版」。在六〇年代文本中，如本書前一章分析，「男同性戀『者』」經常各自尋求陌生人的慰藉，卻並不需要藉著「雙人關係」來確認自己喜愛同性的傾向。相較之下，「女同性戀『雙方』」需要藉著走入兩人磨合的關係才能夠看見彼此的

傾向，而不會透過勾搭全然陌生的女子尋得快慰。

又，這一章強調經濟的配對，也就是要同時「不強調」情慾的配對。同志研究學者雅涓德（Sarah Ahmed）在《酷兒現象學》（*Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*）中強調，「要看性傾向，並非只看當事人如何選擇對象（按：選擇同性或異性的對象），也要看當事人與世界磨合時所碰到的種種差異——當事人怎樣『面對』世界」²⁷。雅涓德這番話，正好可以用來駁斥台灣常見的一種（看似袒護同性戀的）說法：「同性戀只有戀愛的對象跟一般人不同，其他方面都跟一般人一樣。」雅涓德卻說，同性戀在情慾方面、在其他方面，都和一般人（異性戀）不一樣。我同意雅涓德，認為「同性戀」的研究並非只關心情慾（主體跟什麼性別的對象互動），也要關心主體和世界的種種拉扯。

四、歐陽子和白先勇的女女情仇

雖然這一章從一九六〇年代末期的文本下手，但「女同性戀」在七〇年代之前並沒有缺席。例如，前一章已經指出，楊千鶴於四〇年代〈花開時節〉採用女子中學畢業生的觀點質疑男女婚配制

²⁵ Viviana A. Zelizer, *The Purchase of Intimacy* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005), pp. 10-20.

²⁶ 〈老T搬家〉，註9。

²⁷ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham: Duke University Press, 2006), p. 68.

度，也讓人感覺到女同性戀的主體效果。

「女同性戀」可能被當成「笑話」。林芳玫指出，早在一九六五年，當紅的文化明星李敖就炮轟瓊瑤第一部小說《窗外》，宣稱《窗外》是「女同性戀小說」（原文如此）：他認為此書與其說寫了男女主人翁之間的戀愛，還不如說寫了女主人翁和女同學間的親密情感²⁸。李敖藉著將《窗外》的異性戀比擬為女同性戀，來諷刺瓊瑤。李敖早於一九六五年就「知道」消遣「女同性戀」一詞。消遣同性戀是否等同欺負同性戀，還有待討論。一九七五年，朱天心的少作《方舟上的日子》也消遣了同性戀。小說中，急於交女友的少男看著同性友人的健美胸膛，竟然看痴了，伸出手指在對方胸上塗寫。結果對方抗議：「小子，讓人看了還以為咱們在鬧 homo 呢！」被抗議的少年將自己的突發行歸咎給「潛意識，佛洛伊德」²⁹。

戰前作家楊千鶴和戰後作家瓊瑤都讓人朦朧想像了若有似無的女同性戀。在楊千鶴和瓊瑤之後，一九六〇年代尾聲的歐陽子小說《素珍表姐》、白先勇作品《孤戀花》、郭良蕙《早熟》則讓人感受到更強烈的女同性戀主體效果。《素珍表姐》中，主人翁理惠對於她的表姐（素珍）又愛又恨，執意跟表姐搶「女友」、「男友」³⁰。《孤戀花》中，主人翁是酒店小姐，年老之後成為酒店經理，被男客稱為「總司令」。這些文本提及的種種女性，經濟地位相差懸殊。歐陽子的《素珍表姐》中，女孩們上了大學，彷彿當時台灣女性受高等教育已經可以是理直氣壯的人生安排——女孩求學並不會被人阻撓，也不必為了生計而委身在任何金主之下；白先勇的《孤戀花》女人們恰恰相反，沒有上學的本錢，必須投入生產（而不像女學生一樣「遊手好閒、不事生產」），並且進入彼此相應的女女同居關係，以利夜夜重新投入皮肉工作。描寫女人同居的《孤戀花》凸顯了金錢（含同居

花費）對於女女關係的必要，而女生沒有同住的《素珍表姐》則隱藏了金錢對於女女關係的影響（沒有同居，也就不必在乎民生支出）。

這兩篇財務狀況迥異的小說倒也有相同之處：兩者的敘事都被「在乎競爭」的意識形態所驅動。一九七〇年代文學再現的經濟體系不只包括各種流動的資本，也包括講究競爭的意識形態。經濟的輸贏和情感的輸贏密切相關：只要比對再現同性情慾的六〇年代文本和七〇年代文本，就可以發現六〇年代的角色很少為了經濟煩惱（那些痴迷美少年的老年男子並不會為了追求美妙的同性肉體而努力賺錢，或充實知識），當時的文本也很少祭出物競天擇、優勝劣敗的意識形態（誰要和誰競爭？競爭項目為何？六〇年代的文本還沒有祭出強調競爭的遊戲規則）。

執著「原始性慾」的一九六〇年代文學和講究「競爭」的七〇年代文學大不相同。《素珍表姐》凸「顯」女孩和女孩競爭，《孤戀花》「暗」示女人和男人競爭。前者的同性競爭利用「搶女友」、「搶男友」（忽而女女配、忽而女男配）作為手段，後者的女男異性競爭則以呵護女孩（女女配）作為目的。

28 李敖，〈沒有窗，哪有「窗外」〉，《文星》九三期（一九六五年七月），頁四—一五。引自林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，頁八一。

29 朱天心，〈方舟上的日子〉，頁二〇。

30 引號表示我存疑。理惠「廂情願地相信她搶了表姐的「女友」、「男友」，但是文本並沒有斷定這兩人是表姐的女友、男友。在這篇曖昧的文本中，表姐的交遊狀況可能純然出自表妹想像。

戰後台灣文學裡女學生之間的曖昧，至少要上溯到〈素珍表姐〉。表姐和理惠形成經濟組合，並不是因為同居，而是因為表妹藉著「跟表姐競爭」來追求慾望滿足。她們雖然不再往來，卻還是被競爭的心態牽連作伙。正如《購買親密關係》指出，親密關係（intimacy）的重點在於「在乎對方」（caring attention），所以親密關係並非只發生在夫妻之間，也會發生在醫生病人之間等等³¹。「在乎對方」未必行善，也可能造惡：如，寫黑函、說別人壞話等等³²。表姐高中時和女同學麗真要好，戲稱麗真為「太太」；主人翁理惠嫉恨兩女要好，便故意介入她們兩人之間，強要跟麗真為友，還認為她跟「太太」的「私密」友誼³³，是「哲人怪癖」³⁴——我猜想，「哲人怪癖」可能是指「柏拉圖之愛」，而台灣社會長期將「柏拉圖之愛」當作「同性戀」的隱語。藉著跟表姐的「太太」在一起，表妹就好像跟表姐在一起了；「太太」是表姐的財產，也是表姐的分身。

上了大學以後，念英詩（這是累積文化資本的行為）的理惠又搶走表姐的歷史系研究生「男友」：外表、功課（文化資本）均佳的呂男，陪理惠去電影院看希區考克（Alfred Hitchcock）的電影《驚魂記》（Psycho）（男女一起累積文化資本）。藉著與表姐的「男友」在一起，表妹就好像和表姐在一起了；「男友」是表姐的財產，也是表姐的分身。怎知表姐的正牌男友其實另有別人：資本更加雄厚的哲學系林助教³⁵。表妹雙重挫敗：她沒有取得表姐的財物，也沒有搶占表姐的分身。

先前說過，想像男同性戀「者」，和想像女女「組合」，是兩回事。同樣出自歐陽子之手的〈最後一堂課〉和〈素珍表姐〉正好可以證明這兩種想像的差異。〈最後一堂課〉³⁶凸顯了身為性慾主體的男老師：被不主流性慾（成年男子憐愛男童）所定義的他，一方面將性衝動由體內彈射到體外（說錯話洩露他過度關心男學生）、另一方面將性衝動由體內壓抑到體內更深處（他不斷提醒自

己控管個人言行）。〈最後一堂課〉凸顯了性慾主體（單一個人），卻「不凸顯」配對（兩個人）：男老師與男學生之間頂多只有師生禮貌互動。這種男男互動和〈素珍表姐〉再現的女女親密形成強烈對比。這個女孩競爭的故事凸顯了三種組合／關係（表姐和表妹、表姐和「太太」、表妹和「太太」）³⁷，卻不凸顯性慾：三種女女組合中都沒有性慾的爆發，也沒有性慾的壓抑。重關係而不重性慾的表妹主人翁，與重性慾不重關係的男老師，是完全不同體質的兩種慾望主體。

一九六〇年代末、七〇年代初，再現女女親密關係和再現男同性戀者是兩回事，差別並不只在於性別，也更在「想像主體的方式」。當時的文學中並沒有只在乎性慾而不在乎配對的女同性戀者，同時也沒有只在乎配對卻看淡性慾的男同性戀者。說得更直接明白一點，同志文學的讀者不應

31 *The Purchase of Intimacy*, p. 16.

32 *Ibid.*, p. 17.

33 她為了不讓表姐得知橫刀奪愛一事，所以將友誼當作不可公開的祕密。

34 歐陽子，〈素珍表姐〉，頁一九〇。

35 在同一時期的鄭清文小說〈校園裡的椰子樹〉顯示，在大學裡的助教介於教授與學生之間，比學生地位優越，有可能晉升為教員。當時認知的「助教」與二〇一〇年代大學的「助教」不大相同。鄭清文，〈校園裡的椰子樹〉（一九六七），〈校園裡的椰子樹〉（台北：三民，一九七〇），頁一五七—八二。

36 歐陽子，〈最後一節課〉，頁一五一—一六四。

37 這篇小說中除了女女關係也有明顯的男女關係。但男女關係在這個敘事中的功用是次要的，只是用來襯托女女之間的醋意。

該期待六〇年代末、七〇年代初的本土文學展現「可以證明女同性戀存在著、發生了」的情慾描述，因為這種期待謬誤地將女同性戀想像成、化約成「男同性戀的女性版」。這種謬誤的期待可以說是建立在「男同性戀本位主義」上面，忽略了女同性戀自己另有邏輯。「男同性戀本位主義」的思維是這樣的：男的同性戀做了什麼，女的同性戀就該比照辦理；女的同性戀做了什麼，男的同性戀卻沒必要比照辦理。

白先勇的一九六〇年代短篇小說寫了男畫家欣賞裸體少年的勃起、一群男子在新公園欣賞打赤膊的原住民男子跳舞。但是，一九六〇年代末、一九七〇年代初的女同性戀並不會像男同性戀一樣，在文學中做同樣的事。當時文學並不會出現「女畫家欣賞裸體少女」、「一群女子在公開場所欣賞打赤膊的女孩跳舞」。

不強調性慾衝動的〈素珍表姐〉，看起來簡樸（沒有肉慾畫面）；強調性慾衝動（尤其是男人對女人的性慾）的〈孤戀花〉，展示華麗（而絕不簡樸）的夜生活場面。恐怕正因為兩篇色相大為不同，白先勇序沒有提及〈素珍表姐〉的女女關係，而歐陽子卻對〈孤戀花〉的女女關係大作文章。

〈孤戀花〉主人翁「總司令」和兩位苦命酒女各自締結的配對，對男性大開門戶——只有不斷和男人進行（異性戀的）性交易，女人才能帶錢回家、維繫（非異性戀的）經濟組合。她們投入異性戀性產業的生產，才能夠進行女女之家的再生產（指「維持、延續」）；同時，女女配對療癒了酒女之後，也就讓她們養足力氣、一再投入異性戀性產業的生產線，或可說是投入「異性戀的再生產」。標舉女女經濟配對的〈孤戀花〉其實描寫了異性戀性產業和女女經濟配對的分工合作；若要說這篇小說純粹展現女同性戀（這就忽視了酒女上班時和男客的交易），或說它展現異性戀而非同

性戀（這就忽視了酒女下班回家的生活），都簡化這篇小說的繁複訊息。

最早指出白先勇作品展現「同性戀」（而且動用「同性戀」這個具有科學意味、暗示「準確診斷」的詞）的評論家之一，就是歐陽子，比李敖說瓊瑤小說有「女同性戀」略晚一點。歐陽子則在《王謝堂前的燕子：「台北人」的研析與索隱》中指認〈孤戀花〉中有女同性戀³⁸。我肯定歐陽子坦然討論女同性戀的開明態度，但也同時質疑她對女同性戀的認知：她想像，女同性戀者用男人對待女人的方式來對待其他女人。但我想要提醒，在同一時期的楊青矗著名小說〈在室男〉中，主人翁酒家女，綽號「大目仔」³⁹，積極調戲一個年輕男性工人，綽號「有酒窩」的⁴⁰。我認為，〈孤戀花〉和〈在室男〉在同一個歷史時刻各自想像了底層女性的創意：在一個男女勞動力都脫離原生家庭的年代，賺有小錢的底層女子可以「有創意地」（即，背離傳統模式地）嘗試她想要的親密關係，不論對方是男是女。與其說酒家女們男性化、她們的對象女性化，不如說酒家女們採取主動、她們的對象被動。主動未必就是男性化，被動未必就是女性化。

歐陽子有意無意地預設了立場：這個立場就是先前說過的、法邊所批判的「視覺至上主義」。歐陽子找出三種認定「總司令」就是同性戀者的證據：一、歐陽子認為「總司令」這個名號顯示主

38 歐陽子，《王謝堂前的燕子：「台北人」的研析與索隱》（台北：爾雅，一九七六），頁一五四、一六四—一六五、一六七。

39 《拒絕被遺忘的聲音》剛好提及，有位女工的外號也叫「大目仔」，外號來自高凌風於一九七四年發表的第一張唱片《大眼睛》（頁七四—七五）。這張唱片的主打歌就是瓊瑤愛情電影的主題曲，也就是林芳政所說的瓊瑤產業商品之一。

40 楊青矗，〈在室男〉（一九六九），《在室男》（高雄：文星社，一九七二），頁一七七—二〇九。

人翁男性化。我卻認為，「總司令」和「總經理」、「董事長」、「老佛爺」（慈禧）等詞語一樣，標識了權力位階，而非性別屬性。「總司令」和酒女們的關係，與其說類同男性和女性的關係，不如說更像女性工頭（處於上位）和女工人（處於下位）的關係。二、歐陽子認為，總司令嘴裡說討厭男人，就等於她喜歡女人。這種詮釋也出於非男即女的非黑即白邏輯，忽略了討厭男人和喜歡女人的這兩端中間存有一大片灰色地帶。三、總司令照料五寶、娟娟的體貼，也被歐陽子視為女同性戀的行為。以上三點顯示，歐陽子將女同性戀者類比為愛好女體的好色男性。歐陽子並沒有信奉我剛才提及的「男同性戀本位主義」，卻信奉了比「男同性戀本位主義」更要老派的「（異性戀）男性本位主義」：（異性戀）男人怎樣展現情慾，女同性戀（被當作模仿異性戀男人的女人）也就要比照辦理。若堅持要在〈孤戀花〉中「去歷史化地」辨識類似男女關係或丁婆關係的「女同性戀」，就嚴重縮減了「女同性戀」的多元可能：「女同性戀」不一定套用男性化配對女性化的模式。

〈孤戀花〉中，愛女人的女人不必像男人；事實上，**整篇〈孤戀花〉都在強調男女關係和女女關係是相反的**：男女關係幾乎都在糟蹋女體，而女女關係總是在撫慰、修補、安頓女體；男女關係是不計成本的（彷彿女人不值錢、用過就能丟開），而女女關係則建立在經濟基礎上（女人就是金錢、女人在乎金錢；文本中總司令對於金錢的掛念絕不下於對女體的眷戀）。文本只寫出男女之間（粗暴男客與小酒女之間、獸性父親與親生女兒之間）的性（而且是性暴力），卻沒寫出女女之間的性。既然文本明確寫出男人和女人的對比，那麼細心照顧女人的總司令在文本之中當然不像男人，而是男人的對手：她在呵護女孩、財務管理、生涯規畫等方面，都與男人們的做法截然不同。

〈素珍表姐〉中姊妹翻臉，〈孤戀花〉中女女同居。但乍看倡分、倡合的文本都一概展現了「競爭邏輯」對於「女同性戀」的貢獻：女女競爭證明女孩很在乎／很親近另一個女孩，而女男競爭（男客搶著虐待小酒女，而老酒女搶著善待小酒女）促成女女作伙。

五、李昂筆下的「性知識」

這一節所討論的「性知識」應該解讀為「性機制的知識」，或稱「對於性機制的認知」：不一定聚焦在性器官、性動作，而可能關注性機制的種種面向。「性機制」一語承襲我在第一章「定義」一節的思考：性的機制就像聯考機制一樣，牽連甚廣，足以左右民眾各個環節的生活點滴。

這一節重點是「非金錢的資本」：知識。在李昂的早期小說〈回顧〉和〈莫春〉中，女性角色不但能上中學、大學，也可能出國見世面（並且讓不能出國的其他女性羨慕）；女性的求知似乎已經稀鬆平常。各種形式主題的知識都成為勸誘女女結緣的文化資本。

知識一方面可以作為賺取資產的手段，另一方面也算是資產本身，是一種「文化資本」——不過，時至新自由主義橫行的今日，這種說法，以及「知識就是金錢」、「情報換得商機」等等口號，其實都很平凡了。但是這一節要談的知識並不是晚近被理所當然拿去換錢的知識／常識。這一節將知識加以「歷史化」：時空不同，知識的價值就不同。趙彥寧的老丁搬家系列的第三篇顯示，一九七〇年代是「無聊、缺乏生活樂趣」的，「見過世面」（通常是指參與過情慾空間）的人特別讓人羨慕（第三節）。我因而推測：一九七〇年代樂於求知，一大部分原因是為了解悶（悶，含「性苦悶」）。這邊的「知」並不是書本裡的學問，而是與情慾相關的見聞；誰能夠提供「知」，就

有吸引別人的本錢。

先前說過，李敖早就於一九六〇年代就啟用「女同性戀」一詞。他的知識（指他對於「性知識」以及「性機制」的「似懂非懂」）可能來自他讀過的書本。朱光潛著名的《變態心理學》本來早於一九三〇年在中國出版，後來一九六六年由臺灣商務印書館以「朱潛著《變態心理學》」之名、採「人人文庫」普及版的形式重新面世；書中第六章介紹「同性愛」，英文寫為「homosexuality」⁴¹。對六〇年代以降的愛書人來說，書名獵奇的這本袖珍書在苦悶的年代或許已能解悶、讓人窺探同性戀。

但是性知識並非僅僅來自書本。受到謝姬維克《衣櫃認識論》的影響，我在這一章所關注的「同性戀」，除了包括同性戀的人事物，也包括「對於同性戀的知識」（以下略稱為「同性戀知識」）。性知識除了包括「如何成為同性戀者」、「如何進行同性戀的性行為」之外，更包括在茫茫人海中「辨認」同性戀人事物、「知曉」同性戀人事物如何存活運作。如謝姬維克在《衣櫃認識論》提醒，關於知悉同性戀動態的「知識」與「無知」都有很多種有力的形態⁴²。就算是完全沒有同性戀身分、不參與同性戀性行為的男女老少（例如，李敖），也可能擁有某一種同性戀（偽）知識。這種知識的運作，類似慣常用語中的「曉事」、「通曉人事」（雖然這兩個詞中的「事」應指「對於異性戀的知識」，或略稱「異性戀知識」）。在這一章，性知識還是得以促成女女作伙的一種無形資產。

但性知識並非鐵板一塊。首先，性知識「本身」有異性戀傾向、同性戀傾向之分。其次，更進一步來說，性知識介入「男同性戀傾向」和介入「女同性戀傾向」的程度不同。首先，就性知識的

異性戀、同性戀之分來看，在社會獨大的異性戀知識往往被等同於「已經完整、不需補充的性知識」本身，而同性戀知識則如同「性知識」的例外。因此，就算排除同性戀知識的（異性戀本位立場）知識，也被認為是已經完整的性知識；一如「人」通常是指「男人」，而「女人」如同「人」的例外，就算排除女人的一組人馬也被認為人員到齊了。

其次，更進一步來說，文學中的「男同性戀」和「女同性戀」操用知識的手法不同。知識未必讓男愛男的人「傾向」心儀的對象；他們可能在報上得知作者匿名、記者捏造的同性戀知識，卻轉向了別人，另行與來歷不明的男子發生關係。而在李昂的〈回顧〉和〈莫春〉中，知識卻讓女愛女的人「傾向」特定的心儀對象（亦即散發出知識魅力的女子），而不會轉向別人。

這一章聚焦於李昂「少作」中「性的知識」。她於一九六〇年代的成名作〈花季〉⁴³就呈現了「少不經事的天真少女」（ingénue）對於性知識又愛又怕、充滿強烈好奇心的矛盾情結。〈花季〉中，少女心懷矛盾地盯上無名中年男子，猜測對方可以帶給她性知識（以及豔遇），又心動又害怕。李昂筆下的少女們，活在趙彥寧所說的「無聊」年代，口是心非，言行不一。她們偏偏要追求她們駭怕的局面、偏偏要懷念她們割捨的髒事。在李昂多篇少作中，主宰敘事進行的本錢是可以讓人解悶的文化資本（含性知識）而不是金錢資本。

41 朱潛（朱光潛），《變態心理學》（台北：臺灣商務，一九六六），頁一四三—四四。

42 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, p. 4.

43 李昂，〈花季〉，《花季》（台北：洪範，一九八五），頁一一—一。

李昂短篇小說〈回顧〉和〈莫春〉的主人翁都對同性戀知識、異性戀知識抱持矛盾態度。這兩篇小說並沒有標榜「純粹的」（「沒有被異性戀污染的」）女同性戀，反而展現了女同性戀和異性戀的交纏。如果將這兩篇小說定調為同志文學，或將之改而定義為異性戀文學，都會嚴重削弱這些文本的繁複慾望。

〈回顧〉⁴⁴的主人翁「我」也是個「少不經事的天真少女」。這個十六歲女孩曾經在教會學校念書，同時收集過異性戀、同性戀知識。本書第一章已經強調，小說的第一人稱、日記形式、回顧動作，都營造出自剖的親密感。這種作者和讀者之間的親密並非理所當然，**反是人工操作出來的效果**。同志文學名作《鱷魚手記》、《荒人手記》、《孽子》、《假面的告白》都藉著告白、內心獨白等形式，讓讀者產生同志主體果然存在的幻覺。我認為，越是表露真誠的文學格式，就越可能發揮了強效的人工假味。我要澄清，這裡的「人工假味」看起來價值是負面的，但是功效卻是正面的：讓讀者覺得親切。

〈回顧〉和《鱷魚手記》都藉著露出性知識來營造讀者和文本主人翁的親密「效果」：讀者好像和文本主人翁一起分享求知慾。〈回顧〉的小說形式充滿了讓讀者覺得親切的人工假味：主人翁在小說前後都慎重撇清難以言說的慾望，可是這種撇清有誤導之嫌。我並不是說這種人工假味是李昂的敗筆；恰恰相反，小說形式（日記體）的人工味正好巧妙傳達了主人翁的笨拙。主人翁在小說前頭言明，她藉著寫日記取得心理慰藉（她要克制她的憂鬱低迷情緒，而她的憂鬱極可能出於情慾的挫敗），在小說結尾又說她藉著回顧日記而得以全然忘記苦痛（應指和心儀女生分開之後的痛苦）。這種自稱需要治療卻又自稱已經治好的日記寫作者，剛好很像魯迅〈狂人日記〉的主人翁

——〈回顧〉和〈狂人日記〉一樣，主人翁的心病都轉移到日記之內，而身置日記之外的主人翁都是擺脫病症的正常人⁴⁵。〈回顧〉、〈狂人日記〉、《鱷魚手記》這三種文本雖然大不相同，但是都以日記的形式和讀者分享祕密、分享不可告人的知識。

〈回顧〉由三次失戀構成。她本來想要和一個名叫蘇西河的美男子在一起，未料撞見蘇西河跟男孩接吻；她本來也想和一個名叫賀萱的女孩在一起，未料她哥哥和賀萱上床；她後來又想要和「台北來的」轉學生珍在一起，但終究還是離開珍⁴⁶。她期待的異性戀配對「沒想到」敗給了男同性戀（美男子會跟別的美男子在一起——這是她原來不知道的同性戀知識）；女同性戀配對「沒想到」敗給了異性戀（哥哥會跟她搶女人——這也是她原本不知的異性戀知識）。她最大的挫敗是不能和珍在一起。珍正是整篇小說中最具文化資本的人物：珍掌握異性戀知識（珍和男朋友上床過，在主人翁同學中是性經驗的先行者）、在台北見過世面（而主人翁就讀的教會學校所在地，是和台北相反的非都會區）、熟知高尚藝術／西方藝術。這些文化資本的項目互相強化。主人翁隨手亂畫女體素描，竟被珍相中，而且被珍比做「Modigliani」（按，著名畫家，一般譯為「莫迪里安尼」）。「Modigliani」這個在當時台灣還不夠知名的洋人名字，在小說原文中並沒有中譯，在整篇

44 李昂，〈回顧〉，《愛情試驗》（台北：洪範，一九八二），頁一一三〇。

45 〈回顧〉的日記回顧者是寫日記的女孩本人（以及小說讀者）；〈狂人日記〉的日記回顧者不是狂人本人，而是跟狂人無關的讀者（以及小說讀者）。不過這點差異並不會影響我進行的文本比較。

46 在這篇自說自話的日記體小說中，跟珍的親密關係可能純然出自主人翁一廂情願，未必被珍承認。

中文的小說中顯得搶眼、炫耀。文化資本提供雙姝誤會而結緣的契機⁴⁷。

文本中的三次失敗，悲觀一點來看可能意味著同性戀和異性戀的互斥。但樂觀一點來看，這三次也凸顯了同性戀和異性戀的共生，並且還為雙性戀的可能性露出一道曙光。正是因為珍擁有特別豐富的異性戀知識，所以主人翁才特別想要和珍發展女女關係：少了珍的異性戀，主人翁心中的同性戀火種就不會點燃；少了主人翁的同性戀遐想，珍的異性戀火花就會如同煙火一樣消散；少了異性戀和同性戀的糾纏，文本就不能顯示出主人翁「沒有雙性戀主體位置可占用」的窘境。先前討論的〈素珍表姐〉和〈回顧〉一樣也是以女學生作為主人翁，不過她在乎作為經濟法則的競爭邏輯，而不在乎作為經濟資本的性知識。她要藉著搶「太太」、搶男友來跟表姐競爭，卻沒有明顯表示對性事「好奇—矛盾」——畢竟「好奇—矛盾」跟輸贏無關。「好奇—矛盾」是李昂小說的特色，在歐陽子小說中並不明顯；〈回顧〉的主人翁個性退縮，只想成為性知識的旁聽生，不想跟任何人競爭（不跟人橫刀奪愛），不論輸贏。〈素珍表姐〉內的成敗要看有沒有搶到情人（卻不計較知識有無長進），而〈回顧〉內的得失則是要看有沒有長知識（而非真的在乎有沒有搶到情人）。

在〈回顧〉之後發表的〈莫春〉中，主人翁不再是女學生而是女「教師」唐可言——她在（以教育為名義的）感化院工作。唐可言像〈素珍表姐〉的表妹一樣在乎競爭，也像〈回顧〉的女學生一樣在乎性知識。她在全篇敘事的行動就是投入性知識的競爭。

〈回顧〉由三次（三種）失戀組成，而〈莫春〉⁴⁸由三種教學關係組成。教學的內容就是性知識。第一組關係的成員是女與女，唐可言和她的前女友：從國外回來的前女友 Ann。在臺灣文學中，Ann 應該是最早具有本錢出國見世面、用英文名字行走江湖的女同性戀者之一。Ann 的國外經

驗（被等同先進的知識）對比了唐可言的無知：唐可言想像 Ann 比她知曉新款式的衛生棉⁴⁹；唐可言猜忌 Ann 必有豐富的國外同性戀閱歷（國外的理論），只將唐可言當作國內的同性戀樣本（在地的田野）⁵⁰。

小說主幹在於第二組關係，男與女：花花公子李季和唐可言。前一組女同性戀關係在文本中屬於過去，而這組異性戀關係在文本中屬於現在。這種時序的安排，如同將女女組合當作被拋在腦後的舊病，而男女組合被合理化為當下的常態。男女組合的常態被理所當然化：〈莫春〉曾在文壇飽受批判，不是因為文中（不被評論者們看見的）「女同性戀」，而是（評論者只看見的）未婚男女做愛⁵¹。男女雙方的做愛過程也是知識角力；唐可言一直心懸知識：男方「知道」她為他獻上初

47 「知曉 Modigliani」在文中是一項關鍵性的「文化資本」，一方面顯示珍握有國外文化知識，另一方面表示珍「看見了、肯定了」國內平凡主人翁。但這個「看見、肯定」的過程剛好是個誤會：主人翁是因為耽迷女體所以才畫女體素描；但珍卻把主人翁的「女同性戀行徑」（女孩愛看女體並畫女體）「誤讀」為異性戀知識的表現——Modigliani 的其人其畫向來是異性戀的經典傳奇（男人愛女人畫女人、異性愛侶以身相殉）。主人翁和珍透過 Modigliani 這個文化符號相識，是一場異性戀錯看同性戀的誤會。但這種誤會剛好契合了〈回顧〉內異性戀和同性戀的交纏。

48 李昂，〈莫春〉，《人間世》（台北：大漢，一九七七），頁七七—一〇四。

49 Ann 是不是真的比較懂衛生棉，文本並沒有寫。文本只寫出唐可言單方面想像 Ann 在國外必然享有各式各樣的文明知識。詳見〈莫春〉，頁七九。

50 同前注，頁八七。

51 《人間世》的〈關於本書與作者〉（等同編者前言）將「人間世」系列小說（含〈莫春〉）目為衝撞社會道德禁忌的性愛

夜嗎？（男方是否知道她是處女，幾乎可以決定她是否吃虧。）她可以從男方「學會」性交技術嗎？（她似乎認為，向男方學到技藝，就不算吃虧。）兩人交歡，像是性愛的校外教學；男方追求「未知」的新鮮感（所以喜歡去各種小旅館開房間），言下之意是他已經擁有夠多「已知」；女方自感知識不足，所以勉力跟男方求學。等到學夠了，女方就要離開男方。唐可言對於她的異性戀老師（李季）和同性戀老師（Ann）同樣抱持了「好奇—矛盾」情結：她一方面為了求知而分別和兩位老師親密，另一方面卻又因為知識匱乏而主動疏離兩位老師。

第二組教學關係中，誰賺誰賠很難說。李季和唐可言看起來有貴賤之分，不但出於男女不平等，還出於同性戀知識和異性戀知識的不平等。性別和性傾向的這兩種不平等是扣連的。李季只擁有異性戀知識，而唐可言除了學習異性戀知識之外還擁有同性戀知識；在同性戀知識被壓抑的異性戀主流社會，擁有多種知識的唐可言看起來只是性的學徒，而只有單一知識的李季反而儼如智慧的性導師。簡單來說，在性的世界，男人才懂，而女人不懂——但事實上女人懂的性比男人多。

在〈回顧〉中，同性戀知識和異性戀知識是交纏的而非對峙的；這兩種知識可以並存，並沒有哪一方強行壓制另一方。但，這兩種知識在〈莫春〉則明顯對峙，強勢的異性戀知識打壓同性戀知識，連共存的機會都不給。小說中出現兩次知識的交鋒。有一回，唐李二人看了好萊塢電影《酒店》（*Cabaret*）⁵²。電影含有敏感的同性戀情節而遭電檢單位修剪，所以擁有異性戀知識卻沒有同性戀知識的李季看不懂；唐低調擁有同性戀知識，便想要教李看懂電影——也就是說，女學生膽敢反過來教男老師了。被「有同性戀知識」的唐指點之後，李嘲諷男同性戀，而唐卻只敢賠笑⁵³。李還不放手，想要大談女同性戀（他談女同性戀，動機是出於他對於同性戀的無知，也出於他自我感

覺良好的異性戀知識），而知之甚詳的唐卻只能裝傻無話。（同性戀和異性戀的另一次交鋒，將稍後討論。）

第二組關係中，唐可言看似吃虧，卻可能是真正的贏家。她是台灣文學史上的新奇女人：她具有經濟能力（她有職業，屬於白領階級，不必被父家、夫家所養）也有移動能力（她因工作出差，不必住在家，不是賢妻良母也不是待嫁女兒）。也就是說，她有越界（在台北和南部之間移動、在不同的床之間流轉）、逾越（在不同的性伴侶之間徘徊而不被任何家屋鎖住）的能力。

唐可言獻出初夜，要歸功於男女雙方的職業起落：（工作前景看好的）唐可言（從台北）到南部僻遠小鄉鎮的少年感化院工作，在出差過夜時和「被工作埋沒的」（前景不看好的）李季上床。女方賺的薪水未必勝過男方，但她的工作成就感勝過他。她越來越常被派去南部感化院工作，所以她一方面有本錢選擇在台北之外與李季過夜（對性說⁵⁴），另一方面也有本錢選擇藉著離開台北而不跟李季過夜（對性說⁵⁵）。正是因為女方這麼不需要在乎現金，所以她才有興致去在乎作為文化資本的性知識；後來也正因為她從男方收集了夠多性知識，所以她可以藉著去南部工作而離開

小說，沒有提及小說中的女男同性戀成分（此文無頁碼）。書末收入陳映湘（筆名）的〈初論李昂〉一文沒有稱讚李昂，反而痛斥「人間世」系列小說，尤其〈莫春〉這篇，沉迷男女的性行為，「不忍卒睹」——但陳映湘完全沒有提到同性戀。詳見《人間世》，頁二二六—二三八。

⁵² 英文片名 *Cabaret*，一九七二年上映。

⁵³ 〈莫春〉，頁八七—八八。

男方。

小說最末尾，花花公子李季向唐可言求婚之舉讀起來很突兀⁵⁴：這兩個色情男女各自風流，為何愛玩的男方竟然想要套牢女方？我認為，有可能正是因為女方有本錢（在職場被重用、學夠了性知識）而男方沒本錢（職場前景未卜、性知識被學光），所以男方要低下頭來、留住善於脫逃的女方。

剛才提及同性戀知識和異性戀知識的另一次交鋒，在第三組關係出現。第三組關係的雙方，女與男，是唐可言和一個「羸弱稍陰沉男孩」⁵⁵。男方是「朋友的朋友，見過幾次，沒什麼印象，甚且常叫不出名字，較李季年輕，而且顯然還未曾有過經驗」——「經驗」在此應指男與女的床上經驗（而同性的性經驗不被算是正規的，不算數）。但缺乏異性戀知識的無名男孩並非毫無知識；一如唐可言所聽說「他如何與另一個男孩子有相當曖昧關係，卻又缺乏足夠勇氣」，這男孩應有同性戀的經驗。但擁有同性戀知識的男孩「被無知化」，而且「被病態化」：唐可言的朋友說，「像他們這種人，糾纏不清。……他才真是自虐。」事實上，在獻身給李季之前的唐可言本人，就跟這個無名男孩一樣被無知化、被病態化。未料，唐可言並沒有用過來人的身分來體諒男孩，反而偏偏利用過來人的經驗強行「去除」男孩的「無知」與「病態」：她勾引對方，逼他撫吻她乳房，想要把他「矯正」為正常男人，結果他偏偏無法勃起（事後唐可言得知，這男孩在此經驗後不斷嘔吐，似乎很感噁心）。唐可言這次和男孩的關係，不再是性學徒和性教師，而是性教師和性學徒：唐可言她像被她拋在腦後的李季一樣傲慢，男孩像昔日的唐可言一樣卑微。一邊是曾經同性戀、目前「被異性戀化」的女子，另一邊是目前同性戀、可能「被異性戀化」的男孩——這對男女的肉體接觸，並

不能等同一般男女的異性戀關係。

對知識抱持戀物癖的唐可言誤以為可以藉著炫耀「有」（有知識）進而否認「無」（她「沒有」Ann也「沒有」李季了）：在性別上，彷彿只要把男孩擄為戰利品她就克服了男女關係的失落（因而她沒有輸給男性）；在性傾向上，好像只要把同性戀男孩導入異性戀體系她就可以宣布男女關係破產（因而不值得她懷念）。男孩在唐可言百般調戲之後終究不舉——他的不舉，與其說證明了男孩的無用（沒有交易價值），不如說曝露了唐可言（運用知識本錢的）投資失敗。

趁著討論李昂小說的機會，我想要指出「同性戀文學」、「女同志文學」等等分類標籤的局限。這類看起來很方便的標籤預設了「納入」（inclusion）與「排除」（exclusion）的邏輯：彷彿同志文學史只能「納入」以同性戀為主的文學，並且要「排除」同性戀成分不高」的文本。這種立場相信「均質」（homogeneity）而否定「雜質」（heterogeneity）：純度高的同性戀才算數，跟異性戀揉合在一起就不算同性戀。在這種篤信「純粹」的信念之下，雙性戀不能被允許，跟異性戀共存寄生的同性戀也不能被承認。

但是，唯有珍視異性戀和同性戀的交錯存在，才能夠更敏感地辨認下列文本的欲望軌跡：〈孤戀花〉和〈素珍表姐〉的女女組合（在地理上或在心理上）都奠基在男女情慾上；〈回顧〉和〈莫春〉的女女作伙都取決於「異性戀知識」和「同性戀知識」的角色。

54 同前注，頁一〇八。

55 同前注，頁九五—九八。

六、玄小佛和郭良蕙遇到「大家」

一般認為白先勇的《孽子》是台灣文學的第一部同性戀長篇小說，但這個說法大有問題。玄小佛的《圓之外》、郭良蕙的《兩種以外的》都是以女同性戀為主人翁、為主題的一九七〇年代長篇小說，比一九八〇年代的《孽子》早了好幾年。如果略而不提「女同性戀長篇小說比男同性戀長篇小說更早面市」的事實，就犯了兩種偏見。一、性別偏見：只看重「男同性戀」卻輕忽「女同性戀」；二、地位偏見：只看重「嚴肅文學」卻輕乎「通俗文學」。

林芳玫調查發現，一九六〇年代「最具聲望的小說作家」是白先勇（同一名單上有歐陽子）⁵⁶，同時期「最多產的小說作家」以郭良蕙居首（同一名單上有瓊瑤）⁵⁷，兩種名單沒有什麼重疊。她認為社會地位和性別因素共同造成的對立已經出現：嚴肅文學的從業者是菁英的、以男性為主的、被褒揚的；通俗文學的從業者是大眾化的、以女性為主的、被社會菁英所鄙夷的⁵⁸。在這種雅俗對立的情勢中，白先勇較晚出版的男同性戀主題小說被視為第一部同志小說、郭良蕙和玄小佛比較早出版的女同性戀主題小說卻不算數。

《圓之外》⁵⁹、《兩種以外的》所想像的女性角色已經忙於事業。女性電影導演、女性白領上班族、女性貿易商，在小說中揮金如土——這些女人不見得真的有錢，但必然要擺闊。她們不見得面臨要和男性婚配的壓力，卻都要應付工商社會的各種帳單。這兩部小說是否忠實呈現一九七〇年代的都會女性遭遇，並不得而知——小說本來就沒有忠實呈現社會的義務。不過，這兩部小說畢竟想

像了、慾望了非主流、非婚、中產女性的瀟灑不羈。

接下來我藉著一九七〇年代下半部的《圓之外》、《兩種以外的》，思考T婆的「認識論」。這裡的認識論包括了三種認知：一、「發現」T婆出現了；二、「知道」T婆有分有合；三、「察覺」有一種被稱做「大家」的東西跟T婆同時生成。上述這三種認知是同時發生的，彼此之間並沒有先後次序、因果關係。第三種認知需要多說明一下：這裡說的「大家」，就是「『大家』怎麼看待同性戀」中的這個口語化代名詞，亦即「人家」、「人們」或「社會大眾」。借用酷兒理論學者茱蒂·巴特勒（Judith Butler）的〈（跟別人）解說自己〉（“Giving an Account of Oneself”）文章標題⁶⁰，這個認知可說是藉著「（跟大家）解說T婆」來同時理解大家與T婆。巴特勒綜覽了黑格爾等等古今哲學家對於自我（self）和別人（other）關係的看法，指出「自我」和「別人」要同時彼此指認才能存在：我認出有別人認出我，別人認出我認出他們，這樣雙方才會都存在。我沿著這條思路，指

56 《解讀瓊瑤愛情王國》，頁四〇。

57 同前注，頁四二。

58 同前注，頁四三—四八。

59 玄小佛，《圓之外》（台北：萬盛，一九八二）。

60 巴特勒的英文標題直譯是「解說自己」，並沒有點出「跟別人進行解說」。但從巴特勒文章的内文來看，自己（self）解說自己，是為了給別人（Other）聽——被寫在標題的「自己」和沒有被寫出來的、隱形的「別人」，是一樣重要的。為了方便解說，便在「解說自己」前面加上加括號的（跟別人），點出自己和別人的互相倚重。Judith Butler, “Giving an Account of Oneself” *Diacritics* 31.4 (Winter 2001): 22-40.

出「T婆」和「大家」同時造就對方成形。

第一個認知，T婆出現了，是指《圓之外》和《兩種以外的》「鄭重通知」本地讀者：社會上存在愛女人的女人；這些愛女人的女人包括了陽剛角色（將要被稱為「T」）以及陰柔角色（將要被稱為「婆」）。在《圓之外》和《兩種以外的》這兩本小說之前的本土文學則沒有告知讀者T婆的存在；《圓之外》和《兩種以外的》還沒有明寫出「T」「婆」兩字，但已經呈現T婆的形象。兩部小說中的主人翁被認為像男不像女；《圓之外》主人翁于穎在小說多處自稱「像男孩子」、「是男孩子」，偶爾心灰時會自稱「變態」、「不正常」，但沒有用專有名詞來稱自己；《兩種以外的》主人翁米楣君自稱為「湯包」，並將她這種人（「湯包」已經專門用來指涉某一種和平常人不同的人）追求的女人稱為「婆子」。《圓之外》的于穎和《兩種以外的》米楣君都很清楚自己的認同（想要打扮成男人、想要跟男人競爭）與慾望（追求美女，並建立穩定的父女關係）：于穎從十九歲到三十歲陸續和幾個女人交往。三十九歲的米楣君，綽號「米老鼠」（我接下來一律採用「米老鼠」一詞來稱呼這個角色，強調她的處境卑微），專心追求一名年過半百的有夫之婦白楚。白楚的親生兒子已經二十七歲。我在此特別強調歲數，是要註明這些女愛女的角色並不是「被認為」少不經事的學生——通常，一講到文學中的女同性戀，讀者就容易聯想到在校女學生，但這種預設應該被挑戰。《兩種以外的》中，中年女子米老鼠和白楚之間仍有激情性愛。書中兩人做愛數次；有一次，米老鼠說要「做愛！」，並把白楚從客廳抱入臥房⁶¹。

第二個認知是，T婆不但存在，而且雙方之間「有分有合」。T婆「分合」，一方面是指她們在情感上的分手或結合，另一方面是指她們在社會學意義的「分類」、「合併」。T婆一方面分屬不

同類（前者陽剛、後者陰柔），另一方面又合併為同類（都是愛女人的女人，因此都跟「大家」不同）。《圓之外》和《兩種以外的》明確顯示，T婆組合不只是性別氣質的配對（陽剛者配陰柔者），也是經濟能力的配對（出錢者配收錢者）。T必須努力拿錢來供養婆，否則婆會投向別人（更有錢的女人或男人）的懷抱，既有的T婆關係就會瓦解；文學展現的錢、情糾葛，正好呼應趙彥寧老T搬家系列論文的田野觀察。《圓之外》的主人翁于穎只能一次又一次回去跟老爸要錢：她要有錢才能夠再生產T婆組合，不然失去T婆組合的于穎就不足以維持T的身分。《兩種以外的》中，米老鼠憔悴落魄，一方面要照顧臥病十年的老母，一方面還要撒錢討好揮金如土的白楚。而米老鼠四處哭窮哭命苦。書中多次寫到（跟老公疏離的）白楚從米老鼠身上得到性愛的滿足，但白楚還是經常拒絕米老鼠求歡。原來，白楚以性與愛為籌碼，藉此使喚米老鼠進貢更多錢財。

第三個認知是：T婆和大家同時誕生。T婆和大家享有共時性：T婆作伙的私領域之外，另有外面的公領域，也就是「大家」的地盤。「大家」包括(1)比兩人關係外圍一點點的女同性戀族群次文化，也包括(2)更加外圍的台灣社會芸芸眾生。文學裡的主人翁T絕對不是世界上唯一一個女同性戀者，T婆組合也絕不是世界上唯一一對同性戀配對，而是和大家同時存在的。她們與第一種大家（其他女同性戀者）較勁，比賽哪個T賺得多、哪個婆過得幸福。同時，她們跟女同性戀次文化的其他成員一樣，也都被第二種大家（台灣社會的芸芸眾生）牽動：整體社會的景氣起伏決定了T的加薪或失業，而T的經濟能力起伏又決定了T和婆的分分合合。

61《兩種以外的》，頁一九五。

米老鼠曾要求白楚拋棄丈夫並且和米老鼠「公然」結合（而非「私下」同居）。「如果你肯跟死鬼（按：你老公）攤牌，我們光明正大過日子，一切都自然化了。」「正常化？怎麼可能？」白楚回。米老鼠道，「當然可能，你沒有聽說過『湯包』的前輩龔五嗎？還有柯明，他們和他們的妻子公開生活在一起，誰也不議論他們」⁶²。這段對話顯示幾點值得注意之處：一、「同志婚姻、同志成家」的想像早於一九七〇年代的文學中就已經浮現。二、早在米老鼠之前就有老一輩而且「有口碑」（被人看見並被人肯定）的老湯包。三、「誰議論誰」，或「大家會不會議論T婆」，已經是值得頭痛的事。

在歐陽子、白先勇、李昂的較早文本中，封鎖在私領域的女子就算藉著上學、購物、通勤等等日常生活行為參與「社會」，卻沒有和「大家」享有共時性。除了〈莫春〉的唐可言，這些女人只在私領域的身邊人，並沒想過她們和大家的同與異：「別人也像我這樣愛女生嗎？」「大家會因為我愛女生而排斥我嗎？」等等問題，在這些文本都不存在。這些較早的文本依賴第一人稱角度或日記格式，優點是讓讀者覺得親密，缺點是只顯現私己的視野：它們並不會跳出一己之私、顯示各種人之間可能存有的緊張關係、歧視、鄙夷。

「別人會怎樣議論我？」這個問題並非一直是同志文學裡的常數；有些同志文本根本沒有想到「別人」的存在。以歐陽子的〈素珍表姐〉為例：表妹對表姐的執念是她的一廂情願，並沒有被大家／別人知道。〈素珍表姐〉這篇小說中，大家並不存在；並沒有一批早就存在的大家等著看表妹好戲，也沒有一個早就存在的大家俱樂部等著表妹加入。而在〈回顧〉中，大家在遠方。唐可言的私領域和公領域（大家）畢竟還是割離的：她的女同性戀私領域（她跟前女友Ann的事）是個快被

她努力忘掉的祕密，與大家無關；她聽聞的男同性戀軼聞似乎飄浮在公與私之間（公：在某類台灣男子那邊發生的情事；私：在朋友這邊被耳語），但她想要親手、親自將這個同性戀軼聞抹滅；她得知的同性戀次文化（前女友Ann在「外國」享有的女同性戀世界、「外國」電影中的男同性戀）只能封存在外國，跟她本人隔絕。

《圓之外》、《兩種以外的》卻和上述文本大異：這兩部小說藉著大量描繪主人翁「以外的其他角色」，也就是「大家」，「體現」（embody）了本來很抽象的「社會」。T、婆、大家之間，彼此辨認、承認，因而T、婆、大家都知道彼此存在，人言可畏的壓力出現了。同性戀、異性戀互相看見（但雙性戀則忽隱忽現）：原來，那一邊是愛女人的女人，而這一邊的大家是異性相吸的「一般正常人」。婆可能忽而跟T合併、站在那一邊（都是女同性戀者），也可能忽而跟T分開、站在一邊（投奔男人的婆可能被當成一般正常人，而非雙性戀者）。而在辨認彼此之後，藉著品頭論足，T，婆，和大家都在估量彼此的價值：「跟女人相好的女人比較幸福，還是一般正常人？」而這前半部分的問題還可以再細分：「當T還是當婆比較苦？」

正因為這兩部小說很在乎「她們那種女人怎麼過日子」（尤其瞄準T婆組合的T）以及「大家會怎麼看待她們」這兩個區分人我的問題，兩書從小說標題、初版封面到小說內文都一再對著讀者大眾進行「導覽」：解釋愛女人的女人是怎麼回事。這裡預設的讀者雖然處於文本之外，但讀者幾近延伸了文本之內的大家。《圓之外》的初版封面中央畫了一個圓圈，圈內是兩名女子熱情接吻的

特寫，圈外畫了一個看起來受到挫折的男子：畫面分成兩區，一邊（圈內）是小說要呈現的女女奇觀，另一邊（圈外）是以受挫男人代表的大家。某種女人和大家都區隔開來的，卻又合併成一張需要被解釋的圖片——圈內圈外之間的張力，則留待小說內文中解釋。《兩種以外的》初版封面看起來像是變態心理學課本，由三種元素構成：一，封面正中央有一顆被咬了一口蘋果（指禁果？），蘋果的缺口處出現青天白日。二，在蘋果的黑暗背景中，右手邊掛了兩個交疊的金星與火星符號（代表女人和男人在一起）。三，黑暗背景左手邊有一名彷彿微微低頭沉思的女子。我猜測，這名女子咬了禁果，背對（背離？）金星與火星符號，彷彿在黑暗中「面壁思過」。

翻開封面，《圓之外》全書第一句話不只解釋了書名，更透露出一種急欲定義、以便（向讀者、向大家）爭取諒解的衝動：「有一種愛：孤獨、艱澀、寂寞。很久很久以來，它被拋擲於圓圈的周徑之外，那——就是第三種愛，一個永墜於悲劇的愛。」這句話中的圓圈應指異性戀體制。結果，小說內文與封面呈現的訊息「互相矛盾」：小說內文說女女在圓之外，封面上的女女卻在圓之內⁶³。而一如《圓之外》開頭就點明「第三種愛」，《兩種以外的》開門見山寫道：「上帝造人／共分為男女兩種／而在這兩種以外／卻存在著——？」（原文如此）。《兩種以外的》後來改名為《第三

性》，簡直形同《圓之外》的姐妹作。這兩部小說在書名、開頭都展現了極為類似的衝動，而這兩者的相似剛好凸顯出它們與先前討論的文本相異：〈素珍表姐〉、〈孤戀花〉、〈回顧〉、〈莫春〉等等從作品篇名、敘事開頭到敘事結束，都無意向人（文本外的讀者或文本內的別人）介紹某種非主流女人的衝動。

《圓之外》的主人翁，方方面面都是新鮮人。于穎剛考上大學，年方十九，是字義上的新鮮人；她已有女友，並且向父親「出櫃」（coming out），更是譬喻上的「新鮮人」（她年紀小就出櫃，在台灣文學史上，算是很新鮮的人物）。她說，「我沒有女孩樣，這是我對我的印象……我除了性別是女孩，事實上，我就是個男孩子。」⁶⁴她坦誠她喜歡女孩子，並希望她的爸爸「尊重我這種人生態度……尊重這是一種存在，一種並不是邪惡、變態、醜陋的存在。」⁶⁵雖然于穎沒說出



郭良蕙，《兩種以外的》（台北：漢麟，1978）



玄小佛，《圓之外》（1976）（台北：萬盛，1982）

⁶³ 我認為這裡的兩個圓圈不是同一種。當兩名女子被鎖在圓圈之中時，這個圓圈應指她們倆人之間的、不是異性戀體制的

小天地；當兩名女子被擋在圓圈之外時，這個圓圈應該是指異性戀體制。

⁶⁴ 《圓之外》，頁七七。

⁶⁵ 同前注，頁七八。

「同性戀」這三個字，但她儼然就是以同性戀身分出櫃、並且要求大家（以爸爸為代表）尊重同性戀的第一個台灣文學角色，時間點是一九七六年。小說中的于穎出櫃在台灣同志史上具有多少政治意義還有待評估⁶⁶，但我更在乎于穎觸及的「人我分、合」：她發現人我之分，她的主體性與大家不同；她卻又想要修補人我之間的分裂，所以想跟人（爸爸）解釋她和別人不同的祕密。就算于穎沒有操用「同性戀」這個詞，就算她沒有把心中祕密說出口，她還是醞釀了人我分合。

《兩種以外的》也一再強調人我分合。主人翁米老鼠跟她心儀的白楚之間曾有一段問答。「為甚麼叫T.B.，湯包？」早就跟米老鼠認識多時的白楚故意問道。「就是Tom Boy（原文如此）的譯音嘛！像男孩的女孩。」米老鼠答⁶⁷。這段問答看起來只是在提供「湯包」的定義，但這兩句話的作絕非僅僅如此。這兩句話顯示了先前提及的三個層面：一、這部小說有T婆。二、T婆分合：此處重點為分，一邊是具有「同性戀知識」的T，另一邊是「缺乏同性戀知識」（或，明知故問）的婆。兩邊各屬不同分類。三、「T婆分合」與「人我分合」同在（T和婆解釋湯包為何，也就形同和文本內的大家和文本外的讀者解釋；T是需要被解釋的奇觀化他者，而婆跟大家、讀者一樣，是理所當然一般人，不需要被解釋）。

《兩種以外的》有一段對話看似正經八百介紹T婆祕辛（向大家、讀者介紹；被介紹的T婆一同處於奇觀化他者位置），卻戲弄了這種「揭開祕面紗」行為本身。有個異性戀女子問米老鼠：你跟女人做愛，怎麼得到快感啊？米老鼠答：當白楚的雙手勾在她的背上時，她就得到無上快感。小說文本馬上顯示異性戀女子心裡頭的自問自答：她想，看奇情片《深喉嚨》才知⁶⁸，原來有人的性感帶在喉嚨內部，要頂到喉嚨才會快樂；沒想到湯包的性感帶在背部啊！⁶⁹

這段對話有幾點值得留意。一、小說明目張膽地將當時禁片《深喉嚨》的典故偷渡在小說內文中⁷⁰。二、小說調侃了想要窺奇的大家（包括文本之內發問的異性戀女子，和文本之外的讀者），給出一個戲謔的假答案（女同性戀的快感帶竟然在背上）。三、這段對話具有調侃之效，是因為它逆反了女同性戀和大家的關係：女同性戀本來是被當作奇觀的他者，而大家是等著看好戲的正常人；但這段對話一方面將女同性戀行為說得平凡（而非講成奇觀），另一方面曝露了正常人的「變態／心術不正」（正常人想要利用實踐視覺至上主義，消費女同性戀的性）。

上述對話是個諧仿（parody）：諷刺模擬了刺探同性戀隱私的典型對話。作者郭良蕙身為諧仿高手，在書中另設一個諧仿的橋段：身為T的米老鼠追求白楚，一如螳螂捕蟬，怎知黃雀在後——她反而被一名雅好少男的已婚老翁看上，因為男性化的米老鼠看起來像是少男。已婚老翁要求米老鼠去飯店發生關係；米老鼠順從，想從老翁身上獲取金錢報償，藉此作為再生產T婆關係的資本。在飯店房間裡，老翁拿出肥皂，想要抹在米老鼠身體（按，肥皂應是用來當作男男行房的潤滑

66 我認為，文學角色在文學中出櫃，與現實人物在現實社會中出櫃，引發的政治效果大為不同。我並無意高估于穎在小說中出櫃的政治意義。

67 《兩種以外的》，頁三九。書中並寫道：「T.B（注：湯包英文縮寫）」，頁一六六。

68 原文片名 *Deep Throat*，一九七二年上映。

69 《兩種以外的》，頁一六。

70 電影導演但漢章曾在《中國時報》撰文介紹過《深喉嚨》（見但漢章，《電影新潮》，頁二〇七—二〇九）。但漢章的文章比《兩種以外的》還早面世。當年讀者公眾可能先從但漢章文章得知《深喉嚨》。

劑)。⁷¹這場建立在金錢交易上的性關係(看起來是男人和男孩之間，其實是老男人和男性化的中年女人之間)諧仿了同樣建立在金錢交易上的女女性關係(米老鼠和白楚之間)。這段插曲正好呼應了上一節的論點：同性戀和異性戀並不是截然分割的，而可能像兩個齒輪互相咬合。

相較《兩種以外的》的情節花樣百出，《圓之外》的內容顯得單調。《圓之外》主要角色有四位：兩個T，兩個婆。兩個T，于穎和一個酒店歌星；兩個婆是于的第一任女友(本是學生時期的同學)和第二任女友(本是夜總會歌星)。于穎初見酒店歌星——除她本人之外的另一個T，驚訝發現對方看似男性卻是女兒身：穿襯衫長褲、留「赫本頭」⁷²。除此之外，書中對於當時T婆的描述很貧乏：于穎看起來類似她的第一任女友，兩人原本是高中同學；于穎也類似她的情敵，另一個T，兩人從外表到慾望對象都一樣；酒店歌星(另一個T)和夜總會歌星(另一個婆)的職業一樣。第一任女友和第二任女友(夜總會歌星)一樣缺乏安全感，隨時都會為了金錢或男人(金錢和男人，是同一硬幣之兩面)而在于穎生命中突然消失。

《圓之外》再現的T婆樣貌是單薄的。《兩種以外的》則描繪出一個豐富的湯包網絡：在台北市內、以仁愛路與中山北路為座標軸(可以從此推知，這兩條路於一九七〇年代台北很出鋒頭)。網絡中的湯包們各有不同的個性與外貌，從商界強人(比男人還要能幹)到全身女性化打扮的湯包(跟女人一樣嬌柔)都有。湯包們稱兄道弟，辦家庭聚會，各帶各的「婆子」出席。在聚會中，湯包和婆子都會踰矩，跟其他湯婆婆眉目傳情。這個湯包網絡不只是情感、情慾的社群，也是經濟的市場：湯包們的性魅力和經濟力不能分開，湯包之間稱兄道弟也免不了牽涉金錢借貸。

七、值不值得被紀念的過去

先前三個小節討論了一九六〇年代末小說中女女藉著競爭或合作而表達的「心內彈琵琶」、七〇年代上半期李昂小說中異性戀知識和同性戀知識的較勁、一九七〇年代下半期通俗小說中T婆與「大家」的相互生成。根據這三節的先後順序來看，彷彿越晚面世的文本展現出越進步的情慾。但是我並無意推銷嚴重簡化歷史的進化史觀、並無意歸納出「時代進步——所以經濟發展——所以情慾也就越加多元」這種公式。我反而要制衡這種「相信進步」的敘事，並且反省「被簡化」的歷史「收納」了什麼又「排除」了什麼。

我將馬嘉蘭用詞「紀念模式」(memorial mode)改寫成「值得被紀念的過去」一語。我的潛台詞是，「除了值得被紀念的，另外還有不值得被紀念的過去」。在討論當代女女情感再現的著作《回首看一看》中，馬嘉蘭指出，已婚中年女子可以藉著「紀念模式」這個渠道，來回顧封存在文本中的少女時期同學愛；也就是說，「紀念模式」銜接了「謳歌中學女生姐妹情的敘事」(以敘事為單位)，以及「安坐異性戀關係內的中年女人」(以中年女人為單位)。馬嘉蘭討論的核心作家是

71 同前注，頁一八六。

72 剛才提及，《再見，黃磚路》的小說女主人翁Miko也留了「赫本頭」。《圓之外》的女同性戀者和《再見，黃磚路》的異性戀女子同樣留了「赫本頭」，可見「赫本頭」於一九七〇年代台灣未必意味著「性別脫序」(「女人像男人」或「女人愛女人」)。我推測「赫本頭」可能意味著「道德脫序」(「台灣人跟外國人『學壞』」)。

朱天心，核心文本是朱天心的〈浪淘沙〉與《擊壤歌》。在馬嘉蘭訪談朱天心的過程中，朱天心同意紀念模式這種詮釋，並表示她的多種小說文本，如〈春天蝴蝶之事〉、《古都》都藉著追念少女時光表達女女之愛⁷³。

但我要追問的是，看似甜蜜溫暖而又感傷的「紀念模式」，是否歸屬於一個具有收納和排除作用的龐大機制？哪種的美夢是值得被紀念的（因而被機制收納了）？而哪種惡夢則不值得被紀念呢（因而被機制排除了）？這個隱形起來的機制，運作邏輯為何？

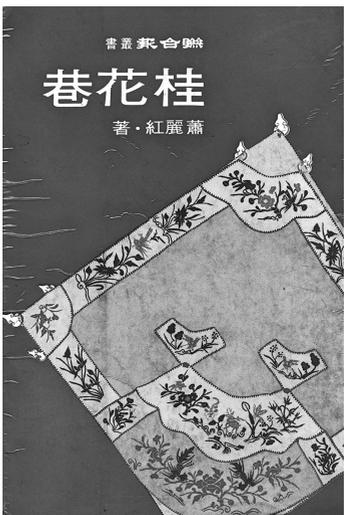
我的質問也受到「同志的種種時間」相關討論所激發。酷兒學者問，酷兒的未來在哪裡？是不是人人被迫迎接「光明未來」？我也想著問：在懷疑「光明未來」之餘，是不是也該審視被珍視的「光明過去」？被拋到腦後、不堪回首的黑暗過去，有沒有被再現的機會？

小說家蕭麗紅的一九七〇年代小說《桂花巷》明明包含女女情慾配對的情節，但是這部小說幾乎沒有被納入同志文學的討論。以鄉土言情著稱的蕭麗紅將《桂花巷》寫成另類的歷史小說，以台灣南方貴婦的一生託寓台灣近代史。小說主人翁寡婦別紅置身日本時期，住在與外界隔絕的嘉義鄉下深閨。別紅找了一個女戲子海芙蓉回家玩樂，兩人共用梳妝台和臥床，親如新婚⁷⁴。海芙蓉是「小旦」而非「小生」，年方十六的海芙蓉和年近三十的寡婦別紅同樣嬌美陰柔：她們並未各自扮女或扮男，沒有進行男女配對的角色扮演，沒有「以女代男」、「陰陽互補」的考量。直到她們的親密關係淪為婢女竊笑交換的談資，別紅才找藉口將海芙蓉逐出。她找藉口，是要避免說出兩女分離的真正原因：女女關係不可見光。

這段寡婦和女戲子之間的插曲幾乎不被紀念。《桂花巷》改編的同名電影（由當紅女星陸小芬

主演）沒有留住這段女女情節⁷⁵。台灣文學研究者邱貴芬和楊翠倒是都留意到《桂花巷》小說中女人和女人的曖昧，不過並沒有加以細談。⁷⁶

《擊壤歌》中的女女關係可以如同美夢一樣值得被記得，那麼為什麼《桂花巷》中的女女插曲卻像噩夢一樣不被紀念？



蕭麗紅，《桂花巷》（台北：聯經，1978）

⁷³ Backward Glances, p. 62-63.

⁷⁴ 蕭麗紅，《桂花巷》（一九七八）（台北：聯經，二〇〇二），頁二一〇—二二二。
⁷⁵ 《桂花巷》，陳坤厚導演，吳念真編劇，一九八八。

⁷⁶ 邱貴芬在一篇討論鄉土女性小說的文章中，花了兩頁多的篇幅正視《桂花巷》的重要性，但只以「與慣於女扮男妝的歌仔戲小生產生曖昧的情愫」這半行字，很快速地帶過兩女情節；詳見邱貴芬，〈女性的鄉土想像：台灣當代鄉土女性小說初探〉（一九九七），收入梅家玲編，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田，二〇〇〇），頁一二五。楊翠於二〇〇五年的文章細緻描繪《桂花巷》的兩女親密關係，但並沒有稱之為同性戀、同志，也沒有明說這兩人身處「女女」關係；詳見〈文化中國·地理台灣——蕭麗紅一九七〇年代小說中的鄉土語境〉，《台灣文學學報》七期（二〇〇五年十二月），頁一六。但，楊翠於二〇〇八年的文章並非以《桂花巷》為研討對象，卻隨手標明《桂花巷》內含有「同性戀情」，詳見〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》二〇期（二〇〇八年七月），頁二五九。

這一章揭示的「女學生模式」和「經濟動物模式」對比，正好可以用來解釋《擊壤歌》和《桂花巷》遭受的差別待遇：《擊壤歌》的女女關係被記得，《桂花巷》的女女關係幾乎被忘記；前者因為不涉及金錢而「顯得高尚」，後者則因為跟金錢糾纏而「顯得下流」。在《桂花巷》的雙姝之間，成也金錢敗也金錢：女女能夠暫時結合，正是因為剔紅有錢沒處花（她任性雇用海芙蓉的時候，還沒有想過女女僱傭關係有何不妥）；女女配對後來瓦解，也正是因為剔紅擔心她的女女親密關係恐將危害她在家族中的經濟霸權。

面對邊緣歷史容易被剔除的趨勢，我要再一次強調「同志文學」不只是（只有文學作品的）文類更是（各種非文學作品出入的）領域。就是因為看了在文學領域中不可或缺但不會被視為文學作品的前輩研究，我才知道小說版《桂花巷》內含玄機。同時，就是因為看了比文學原作更具大眾影響力的電影版《桂花巷》，我才驚覺女女情節被電影版遺棄。既然沾染金錢的情慾故事特別容易被誤認下流因而被忽略不計，那麼這種和金錢糾纏的情慾故事也就格外需要搶救。至於仲裁何種情慾高尚（例如和金錢無涉的情）、何種論述下流（例如和金錢連結的性）的龐大論述機制，也應該被揭露、被檢視。

結語

我將同志現代性的斷層定在一九五〇年代。但是，斷層之前（即五〇年代之前）民眾並非全然不知同性戀（他們可能讀到日文的女同性戀新聞），斷層之後（即五〇年代起）民眾對同性戀的認

知也並非一步到位（他們反而暫時看不到中文的女同性戀新聞）。

同志現代性「重男輕女」、「先男後女」。女同性戀在日本時期報紙偶爾露臉，在一九五〇年代中文報紙卻幾乎絕跡⁷⁷。五〇年代報紙、六〇年代文學所展現的同性戀幾乎都屬於男性專利。因為冷戰，一九五〇年代台灣報紙跟著美國報紙的腳步，將男同性戀打造成足以禍國的情慾主體，無暇顧及女同性戀。但正也因為冷戰，台灣變成美國的工廠，大批本地女性變成勞動者。賺取（有限）薪資的女性終於可以購取（有限的）情慾自由。一九六〇年代末期，本地文學開始描寫女人和女人的情慾配對。

女女關係的文學大致分為「女學生模式」和「經濟動物模式」。朱天心的《擊壤歌》就是「女學生模式」的代表，展現不為經濟壓力所苦（也不為政治高壓所惱）的「自由」少女。不過更多國內作品屬於「經濟動物模式」：為了情慾，女人必須和經濟壓力協商。一九六〇年代末尾的歐陽子、白先勇短篇小說中，經濟的實力決定女女的聚散。七〇年代上半期的李昂小說中，「性知識」形同人際關係的貨幣。七〇年代下半期，玄小佛、郭良蕙的長篇小說不但展現了「T婆」分工，也凸顯了「人我」之別：T和婆有別，「正常」（一般人）和「異常」（女同性戀主人翁「我」）有別，但人人同樣急著賺錢以便證明自己的交換價值。最後，我比對朱天心與蕭麗紅作品，指出與金錢撇清關係的（因而顯得高潔）女女關係才容易被納入文學史，和金錢糾纏的（因而顯得卑賤）女女關係卻容易被排除在歷史之外。

77 《聯合報》連載小說《月誓》算是在一九五〇年代報紙呈現女同性戀的特例。

第四章

誰有美國時間

——一九七〇年代男同性戀「者」——

本書將一九七〇年代文學分為兩章處理。上一章討論女同性戀「關係」，這一章檢視男同性戀「者」。上一章說過，當時作品的女性角色傾向組成兩人一組的關係，男性角色則傾向成為單打獨鬥、獨來獨往。我故意強調「男同性戀『者』」的「者」這個字，用來凸顯個人主義的形象。這種男同性戀「者」剛好符合國內外讀者對於小說的想像²：讀者愛看個人主義英雄一般的小說主人翁。這種英雄在黑暗中孤軍奮戰，並不在乎有沒有情人在旁陪伴。一九七六年出版的《逃避婚姻的人》、一九七八年開始連載的《孽子》，都標舉了個人主義英雄似的男同性戀主人翁：這兩種文本的男同性戀主人翁都投身於種種理想的追求（追求同性戀者的尊嚴、追求自由等等），卻沒有特別用力追求同性愛侶。常識認為「同性戀的定義，就是同性和同性發生愛或性」，可是這種常識無法用來準確定義《逃避婚姻的人》、《孽子》這兩種文本的主人翁。上述兩種文本的男同性戀主人翁是個人主義「者」，勤於追求抽象的理想，卻疏於追求讓他們愛慾滿足的「另一半」。同時期文學中的女性角色卻沒有這種個人主義英雄的傾向：她們熱血追求「另一半」，而不勤於追求抽象的理想。這些心繫「關係」的女性角色不符合一般讀者對於個人主義英雄的想像，也就容易被讀者公眾遺忘。後來，邱妙津作品在世紀末大放異彩，書中角色讓讀者公眾愛不忍釋，可能就是因為邱妙津筆下角色剛好都是深陷孤獨暗夜的個人主義英雄。

一、外在美國，內在美國，美國時間

小說家朱天心在《三十三年夢》回憶，台灣到了一九七九年才開放民眾出國觀光，「之前的任

何國內旅遊都得託旅行社以商務之名申請」³。在開放出國的第一年，朱天文就迫不及待趕赴日本探望作家胡蘭成，帶了妹妹朱天心隨行⁴。

大部分台灣民眾到了一九七〇年代還是不能自由出國。或許因為如此，提供讀者公眾「替代性感覺」（看了就可以神遊異國）的書刊盛極一時。善寫異國的作家三毛（一九四三—一九九一）就在這種氛圍中成為一九七〇年代的暢銷作家。

這一章處理一種「時差」：台灣至少在一九五〇年代初期就受到戰後美國強烈制約，但是同志文學要到了七〇年代才將美國人事物設置為文本裡頭的風景。政治、社會的變相，要經過長達二十年的時差，才在文學中顯現。

1 這一章的部分內容以「誰有美國時間：男同性戀與一九七〇年代台灣文學史」為題，發表於《台灣文學研究學報》一九九〇年（二〇一四年十月），頁五一—八七。感謝學報兩位匿名審查人的寶貴意見。本文為科技部研究計畫「台灣同志文學史論」（103-2410-H-004-155-MY2）的部分研究成果。

2 詳見 Ian Watt 的 *The Rise of the Novel* 第三章，以及劉禾 (Lydia Liu) 的《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性》（中國·一九〇〇—一九三七）》（*Translingual Practice*）第三章。Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (1957) (Berkeley and Los Angeles: California University Press, 2001); Lydia Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995)。

3 朱天心，《三十三年夢》，頁一〇。

4 因為「以漢奸之名查禁著作」這個判決，胡蘭成於一九七六年離開台灣，移居日本。同前注。

誠然，美國對於台灣文壇施展的影響力在冷戰以降的每個年代都看得到，並沒有獨厚一九七〇年代；在七〇年代之前，五〇年代《聯合報》刊登美國小說、六〇年代白先勇歐陽子等人受到美國文學洗禮；七〇年代後，八〇年代的顧肇森小說崇美而王禎和小說批判美國帝國主義、九〇年代的「同志」、「酷兒」等等新詞在台灣文壇流行。我在聚焦七〇年代的這一章談論美國，是因為七〇年代台灣文學開始展現出一種「外交突破」：七〇年代台灣文學開始明顯呈現美國的土地、人民，有些作品把美國人請到台灣來（於是讓台灣人看到美國人民），有些則把台灣人送到美國去（於是讓台灣人看到美國土地）。黃春明的著名小說〈蘋果的滋味〉和〈小寡婦〉把美國人請到台灣來，是七〇年代台灣文壇「外交突破」的搶眼代表——美國人終於被邀請進入台灣文本裡頭。「外交突破」一直到七〇年代台灣文學才鮮明出現，可能是因為國內經濟力提升（因此公眾更有餘力觀察美國），也可能是因為美國勢力介入台灣更深（因此公眾更無法忽視美國勢力）。這一章將要討論的文本則終於開始把台灣人送入「外在的美國」和「內在的美國」。

我先解釋空間（「外在美國」、「內在美國」），再說明時間（標題所示的「美國時間」。「外在美國」、「內在美國」這兩詞借自文化研究學者吉見俊哉的《親美與反美》。吉見俊哉在書中指出：一直到一九一〇年代之前，日本一直將美國視為隔著太平洋的遙遠國家；二〇年代之後，美國文化開始悍然進入日本，讓日本人覺得美國彷彿就在日本境內⁵。從吉見俊哉的觀察可見，「內在美國」（日本境內的美國文化）對於日本民眾的影響力還要超過「外在美國」（日本境外的美國領土）⁶。

台灣民眾也感受到「內在美國」和「外在美國」的內外夾擊。這一章的四個小節關注兩種美國：第一個小節探討「外在美國」（台灣境外的美國領土），第二個小節檢視「內在美國」（台灣境

內的美國文化）的第一種體現——台北市西門町的野人咖啡室，第三小節轉向「內在美國」的第二種體現——座落在台北市南陽街上、位於新公園和台北火車站之間的「新南陽戲院」，第四小節管窺「內在美國」的第三種體現——美式診所。在台灣文學與美國結緣的角色，除了親自來台灣的美國人以及親自去美國的台灣人，更包括沒去「外在美國」但憑空想像美國的台灣民眾：這些在台灣享受、參與、推廣美國文化霸權的人口活在「內在美國」。

這一章標題凸顯的「美國時間」一詞同時著重脫逸常規的時間、空間。首先，這裡的空間「美國」是異於台灣的空間，也就是先前指出的「外在美國」和「內在美國」。其次，這裡的時間「美國時間」採自台灣俗話（「誰有美國時間啦！」之類），將台灣民眾劃分為「一般人」和「無聊怪人」（類似英文的「misfits」）這兩大類。一般人忙著遵循主流社會的時間表，按部就班過日子（工作、結婚、傳宗接代）；只有無聊的、沒正經事可幹的怪人——例如這一章關注的男同性戀者——才可能脫出常軌、不做有價值的事（不工作，不結婚，不生下一代）。雖然美國時間被斥為無聊，但是不少民眾卻心嚮往之：例如，三毛寫撒哈拉沙漠、非洲駱駝的書曾經熱賣——這些書和美國無關，但也兜售內容純屬遊手好閒的「美國時間」。三毛的書不會給社會帶來實質利益，只會鼓勵民眾幻想。

5 吉見俊哉著，邱振瑞譯，李衣雲、李衣晴校譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（新北市：群學，二〇一三），頁二〇—二一。

6 同前注。

「美國時間」並不是被美國人定義的，而是被台灣人一廂情願發明的。對許多民眾來說，某些時間表（例如，「白天不上班，反而在深夜流連同性戀場所」的這種時間表）是無法理解的、無法企及的，便被拋至九霄雲外。讓國內民眾覺得遙不可及、無所不能的美國，剛好體現了這個九霄雲外的仙境。這種「美國」以及「美國時間」是妄想出來的，脫離美國實際狀況，但在台灣仍然是一種足以成事或敗事的力量。論及美國時間是真還是假，我想借用讀者可能更熟悉的「美國夢」概念來說明：百年來各國人民懷抱美國夢去美國淘金，夢的內容是虛妄的，但是美國夢對人民所造成的利益與傷害卻是真實的（試想，有多少人因為偷渡失敗而傷亡？）。雖然美國時間和美國夢的內容與美國的現實生活並不吻合，但是它們在小國人民身上施加的力量卻絕對真切，而非虛妄。

誰有美國時間？愛幻想的小國人民才有美國時間，美國人反而沒有；有些台灣民眾一邊逃避自己的國家（中華民國在台灣）一邊巴望美國，但是身為大國人民的美國人並不會一邊出走美國並且一邊覬覦美國。

我對於美國時間的想法得自兩種國外研究的啟發。第一種，美國學界針對「同志的種種時間」(queer temporalities) 的研究。本書緒論已經談過「同志的種種時間」。第二種國外研究，我在第三章引用過的雅涓德《酷兒現象學》，則提醒我留意空間傾向（例如，要去哪個地方？哪個國家？）和性傾向（例如，要愛哪個性別？要愛什麼部位？）的交纏。小說家邱妙津著名的短篇小說〈柏拉圖之髮〉就提供了「空間傾向」和「性傾向」糾結的例子⁷。苦戀妓女（名叫「寒」）的女主人翁，在小說最後說，「（寒：我就這樣每天重複地跟在你後面，只是遠遠地看著你，像從前接送你。就這樣頭髮又漸漸長長，長到它又快能勒死你了，這是髮的『傾向性』，正如你必須做妓

女，而我是……）」。這段話裡頭的傾向，除了頭髮「朝向」寒的方位蔓長（這是空間、方位的傾向）而且要「勒死」寒（想要殺死：這是性／情慾的傾向），也包括主人翁「跟在寒後面」（這是空間、方位的傾向）「偷看」寒（想要偷看：這也是性／情慾的傾向）。如果只留下性的傾向卻剔除空間的傾向，那麼性的動作就顯得單調、失準——就好比一個句子只留下「動詞」卻剔除「副詞」一樣，就像「小狗快樂地跑向前方」這個帶有副詞的句子簡化為「小狗跑」、「我夜以繼日地通宵加班」簡化為「我加班」這類沒有副詞的句子一樣，不知所云。

先前提及的艾寶蔓、福麗曼等等美國酷兒學者和我的主要差別，就在於有沒有關注（國家規模的）空間介入時間的事實。許多美國學者並不討論（或沒意識到）「朝向美國匍匐前進的傾向」——已經身置美國的許多酷兒學者只把美國視為理所當然，並沒有想到「朝向美國的傾向」足以成為值得討論的課題，身在大國的他們並不特別在乎小國（例如台灣）的同性戀有多麼為美國所傾倒。並不是所有的另類時間都是我所指的美國時間，但是台灣文學中許多角色的確是藉著妄想美國而遁入另類時間的世界——對這些角色來說，另類時間就是美國時間。我接下來討論的作品都不約而同展露了空間傾向（如傾向美國）和性傾向的關聯。異於主流的文學角色在性傾向和空間傾向這

7 邱妙津，〈柏拉圖之髮〉（一九九〇），《鬼的狂歡》（台北：聯合文學，一九九一），頁二二七—四八。

8 同前注，頁一四八。

9 受到時事影響（「國家同性戀主義」議題延燒、世界各地「難民」慘況等等），有些美國酷兒學者倒是真的開始議論「朝向美國邁進的傾向」。

兩個層面，都跟常人不同：他們的傾向（想要去哪裡？去過哪裡？來自哪裡？）經常接合（當時被視為高尚、夢幻的）美國或（被視為低級、醜陋的）新公園。美國和新公園天差地遠，卻又很相似：許多文本都把台灣的同性戀丟給美國或新公園，彷彿這兩個地方是和正派台灣人毫無關係的垃圾處理場。

這一章審視一九六〇年代末至七〇年代末之間在台灣發表的短篇小說、長篇小說、散文、劇本。為了有效聚焦，這一章不做兩件事。第一：這一章並不把重點放在六〇年代。六〇年代台灣文學也和美國有關（畢竟六〇年代著稱的「現代主義」是美國的文化產品），但是六〇年代文本大抵沒有明確地將另類的人（同性戀者）與另類空間（美國）鑲嵌在一起。當時文本中的同性戀者並沒有明顯傾向美國。只有林懷民的作品是例外；他於六〇年代末期發表的中篇小說〈安德烈·紀德的冬天〉和〈蟬〉將另類的人（同性戀者）和另類空間（美國）交織在一起。也因此，這一章將林懷民小說納入七〇年代的討論範圍。

第二：這一章不納入女同性戀，刻意只顧及男同性戀。我發現，描寫男同性戀的文本常在有意無意間心繫美國，但呈現女同性戀的同期文本卻沒有這種跨國的傾向¹⁰。前者需要藉著美國這個遠方，捨近求遠地，去想像男同性戀的出路，後者卻不需要美國這個跳板而可以很務實地盤算女人如何就近在台灣境內和女人聚在一起。

四個小節標舉出種種空間，乍看之下我的目光從這一章標舉的「時間」（美國時間）轉移到「空間」。不過，這樣的安排與其說是轉移了焦點，不如說是承認時間和空間的交纏：在每一節凸顯的空間範圍內，同性戀人事物都在看似脫序的美國時間之內沉浮、迷途，沒有遵循向前邁進的所謂

正常時間表。接下來先談外在的美國，再談內在的美國。

二、外在的美國

美國並非鐵板一塊，文學再現的另類時間也不是只有一種。這一章討論的文學作品中，生、死、病等等事件都體現了另類時間：在人生絕境的復活（生）、在人生高峰的自殺（死）、在醫生眼中的童年（童年就是同性戀「病症」的根源）等等。復活、自殺、童年不能等量齊觀，但它們同樣都跟主流社會時間進程格格不入。我並無意將多種的另類時間簡化為一種容易定義的物件，反而承認形形色色的另類時間難以輕易整合、馴化。

目前這一節並非只是要觀察美國本土，而是要討論文學角色怎樣在美國本土活下去：他們要怎樣調整生活的節拍，才能和美國的主流社會同步。不過他們尚待被矯正的生活步調突然出現一個棘手的變數：同性戀。這一節並非只要尋找「台灣人在美國看到同性戀」的畫面，還要觀察角色看到同性戀之後的反應（例如，看到同性戀之後覺得受到衝擊，然後尋找緩解衝擊之道，以便繼續調整生活節拍）。

¹⁰ 例外是李昂短篇小說〈莫春〉中的「安」；這個出身台灣的小說女配角曾經在美國享有女同性戀的經驗。詳見本書第三章。

這一節研讀小說家叢甦的短篇小說〈想飛〉（一九七六）¹¹、詩人楊牧的散文〈一九七二〉（一九七二），以及白先勇在《現代文學》復刊版（一九七七）連載的《孽子》部分內容。該說明的是，《孽子》並非只有一種，而有多種版本。一九八三年出版的整本長篇小說《孽子》應該是讀者大眾最熟悉的版本，卻不是這一章討論的對象——畢竟它是一九八〇年代的產物。這一章討論《現代文學》連載的《孽子》，內容和一九八三年版並不全然相同。不但《孽子》並非只有一種版本，《現代文學》也不是只有一種、《現代文學》連載的《孽子》內容也有兩種以上的面目。

《現代文學》其實有兩波生命期。第一波生命期的《現代文學》已有精裝版，在各學術圖書館廣泛珍藏，是讀者大眾比較熟悉的。而復活的、第二波生命期的《現代文學》「復刊」並沒有精裝，可能也就沒有被圖書館廣泛收藏。許多

人以為《孽子》是第一波的《現代文學》連載——這是嚴重誤解。直白說，精裝典藏版本的《現代文學》套書裡頭，根本沒有《孽子》。要看到《孽子》的連載狀況，就要改而去比較冷門（而且書封也比較殘破）的第二波《現代文學》「復刊」版本。「復刊」並沒有逐期刊登《孽子》，也沒有刊完《孽子》的全部內容。其次，我發現《孽子》連載「過程」顯現「重來再一次」的驅力：《現代文學》復刊第一期從《孽子》的開頭開始刊登，妙的是《現代文學》復刊第二期也從《孽子》的開頭開始刊登。而且，這兩期刊出的開頭大異其趣。

這一章在三個不同的小節個別分析《孽子》的多種角色們在美國本土、在野人咖啡廳、在新南陽戲院個別經驗了什麼樣的美國時間。這三個小節都凸顯三種另類：一、另類情慾（讓台灣人側目的同性戀）；二、撞見另類情慾的種族他者（人在美國的台灣人就是白人眼中的他者）；三、和美國主流社會無法協調的另類時間（例如脫逸主流時間觀的雜亂記憶）。這裡所指的美國主流社會是中產階級白人的天堂，種族他者（如黑人）和情慾他者（如同性戀）往往不得其門而入。

11 叢甦，〈想飛〉（一九七六），《想飛》（台北：聯經，一九七七），頁九—一九。



《現代文學》（雙月刊）復刊第5期
（1978年10月）



《現代文學》（雙月刊）復刊第2期
（1977年10月）



《現代文學》（雙月刊）復刊第1期
（1977年7月）

在美國霸權如日中天的時候，叢甦的〈想飛〉偏偏不讚頌美國，反而揭示美國黑暗面。叢甦自承，一九七二年有一位陌生中國人在紐約的摩天大樓跳樓自殺（按，一九七〇年代的「台灣人」通稱為「中國人」），便有感而發寫了小說〈想飛〉¹²，收入短篇小說集《想飛》。小說主人翁，沈聰，在台灣的時候憧憬美國，到了紐約留學之後卻荒廢學業，跟其他中國留學生（台灣留學生）一樣成為被剝削的勞工，淪為社會邊緣

人。一日，陌生美國男子看中默默寡歡的沈聰，邀他回家喝茶。沈聰一進美國人的屋子就陷入身心迷亂的幻境：原本寫實的小說筆觸一進入美國人的家就變成「意識流」（stream of consciousness）的囈語。囈語的內容真假難判，但展現沈聰和美國男子發生火辣辣的同性戀性行為¹³。事後，沈聰跳樓自殺身亡。文中的三種另類，是寄居美國的台灣好男兒沈聰（對美國人而言這個亞洲勞工是國族他者）、誘惑台灣青年沈聰的美國男子（疑似同性戀的情慾他者），以及沈聰棄絕主流社會的時間觀之後所進入的另類時間（死亡處於主流社會時間進程外面的一個黑洞）。這裡所說的主流社會時間進程，對沈聰這種從台灣到美國的角色來說，一方面包括台灣對於沈聰未來的期待（即，「沈聰到了美國之後，有朝一日可以出人頭地」的這種想法），另一方面也包括美國對於外國移民開出來的空白支票（即，「任何人到了美國，只要努力上進，有朝一日可以出人頭地」的這種訊息）。

沈聰看似被迫選擇面對當下（手忙腳亂應付在美國分分秒秒的基本開銷），同時背叛了過去（曾經跟母親、女友在一起的台灣時光）、放棄了未來（不敢奢望榮歸台灣，也看不到在美生活有何前景）。

心理輔導名家彭懷真名噪一時的奇書《同性戀，自殺，精神病》（一九八三），將三種被污名化的人事物網綁在一起：同性戀被當作導致自殺的精神病。這種意識形態正好透露出台灣主流社會對於自殺和同性戀的詭異依賴態度：正是因為有這幾種人事物被當作污名化的待罪羔羊，才能夠襯托出主流社會的正常乾淨。這種意識形態讓說故事的人覺得好方便：長久以來，在日常生活、文學以及通俗文化中，自殺和同性戀都是好用的（老套的、被濫用的）說故事工具，為故事提供方便的結局。〈想飛〉結尾的同性戀和自殺可以按字面（literally）解釋，也可以隱喻（metaphorically）解釋：讀者可以認定主人翁真正體驗了同性戀，真正自殺了，也可能將主人翁的同性戀和自殺視為歷史被背叛的隱喻。小說標題〈想飛〉兩字可能隱喻了沈聰原本為未來設想的傾向（當年在台灣想要飛向美國的傾向，在美國想要飛逃貧困生活的傾向，在摩天大樓上想要飛奔天上的傾向），而自殺可能隱喻沈聰背對歷史之後的出路：他和台灣脫節，又無法和美國主流同步，進退兩難，乾脆從歷史離席。

〈想飛〉中的同性戀奇遇替換成「遇到搶劫」、「被下迷藥」等等劫數，全篇敘事可能也可以成



叢甦，《想飛》（台北：聯經，1977）

¹² 同前注，頁一九。

¹³ 同前注，頁一七一—一八。

立。但同性戀在這篇小說是特別貼切的隱喻：正因為沈聰突然變成同性戀，就更進一步背叛了他既往的個人歷史。他在美國各方面都是他當年在台灣的顛倒（從高材生變成中輟生、從天之驕子變成社會畸零人），同性戀行為形同最後一根稻草：沈聰跟台灣之間的唯一聯絡管道就是被他冷落的女友，女友如同台灣的代理人（proxy）。沈聰的同性戀似乎等於背棄這個足以代理台灣的女朋友，亦即背棄台灣。

〈想飛〉中，美國境內的同性戀把台灣人沈聰帶往死亡；在楊牧的散文〈一九七二〉中¹⁴，美國境內的同性戀卻讓散文的敘事者看見新生。楊牧是國內外最具聲望的台灣詩人之一，其人其作幾乎不曾讓人聯想到同性戀；但是，〈一九七二〉卻明確寫出同性戀帶來的震撼。〈一九七二〉紀念敘事者從美國東部遷移到美國西部、赴西雅圖華盛頓大學就職的路程。文分四節，看似寫景，卻是寫人：第一、二、四節描寫「在台灣看不到」的北國風景，作為壓軸的第三節卻轉向當年「在台灣也不容易看到」的「同性戀平常人」。

本書之前指出，「同性戀」早於一九五〇年代的《聯合報》就已經頻繁出現，對於台灣讀者來說並不算太陌生。但是報紙上的同性戀不是平常人，而是種種「壞人」（涉及刑案、被警員查緝、被送到精神科醫生治療等等）。楊牧這篇文章的「新」，在於將同性戀寫成讓人可以用同理心對待的平常人。

採用「在台灣看不到」這幾個字，是要強調敘事者在美國大開眼界——大開眼界，是因為敘事者不是美國人，所以對美國人事物嘖嘖稱奇。身為未必能夠融入美國社會的外國人，敘事者一直有意無意藉著說服讀者（同時也是說服他自己），來合理化種種社會邊緣人在美國存在的意義——具

有良好學歷的他，和同性戀者一樣，對美國的主流社會來說都算是邊緣人。此文將風雪和同性戀並置，可以解讀為死滅與生機的對比：讀者先讀到讓人喘不過氣的嚴冬，再讀到被敘事者肯認的同性戀，可能就會心生撥雲見日、絕處逢生的感受。〈一九七二〉中，發揮隱喻功能的元素可能是北國天氣（隱喻種種苦難），而不是同性戀（此文之中的同性戀並不被挪用當作死亡、頹廢等等的象徵）。

跟〈想飛〉一樣，收入在楊牧散文集《年輪》裡的〈一九七二〉也找了兩批代表人：讓赴美留學的台灣人代表國族他者，並且讓美國境內的同性戀者代表情慾他者。不過這兩個文本陳列了兩種並不相同的另類時間。〈想飛〉找死路：國族他者兼情慾他者背叛過去，放棄未來；〈一九七二〉則覓生機：文中的國族他者在撥雲見日之後（在第一節、第二節之後）樂見情慾他者，還進而追索他自己本來不知悉的另類歷史（指同性戀者這種情慾他者的歷史）。身為國族他者的敘事者發現：同性戀活在當下、享有過去；只不過這種同性戀歷史並不隸屬於主流社會的歷史，而要有人用心探索才會發現。在各國仍然普遍敵視同性戀的一九七〇年代，叢甦的〈想飛〉否定同性戀並不奇怪，楊牧的〈一九七二〉肯定同性戀反而

14 楊牧，〈一九七二〉，頁一五二—一六四。



楊牧，《年輪》（台北：四季，1976）

讓人側目。〈一九七二〉釋出善意的原因可能有二：一、散文敘事者目擊了美國風起雲湧的民權運動。《年輪》同時收入〈柏克萊〉一文¹⁵，以美國加州柏克萊大學的理想精神關注各種「以往看不到的」（在台灣沒看過的、在美國史上也堪稱空前的）民權運動參與者，含學生、農民等等¹⁶。既然《年輪》關注多種民權運動，那麼〈一九七二〉可能也將尊重人權的觀念延伸到同性戀身上。相較之下〈想飛〉看起來沒有人權意識；文中社會底層人民面對困境只能逆來順受，看不到改變的契機。二、散文敘事者也目擊了美國學界菁英。原本對同性戀一無所知的〈一九七二〉敘事者從三個來源認知同性戀，而這些來源幾乎都來自學術圈。〈想飛〉的主人翁留學失敗（所以成為苦力），但〈一九七二〉的敘事者留學成功（所以進入學術圈）。如果〈一九七二〉的敘事者並不是跟體面正派的菁英往來，而是跟〈想飛〉中苟且偷生的畸零人交流，那麼他對同性戀的態度可能會大為不同。

敘事者得知同性戀的第一個來源是古希臘文明以降的西方同性戀藝文史。他抒發思古之幽情之後，才提及與當代人（美國學界同事）互動的經驗——先古，後今。第二個來源，敘事者的某位同事，一位「高度文明化的比較文學者」說：「同性戀也許是自然的；許多人居然到了中年以後才發現，原來他當初對於同性戀愛的鄙夷，乃是他故意壓制他底性向的表徵」¹⁷。第三個來源是敘事者的另一個學界朋友：「我是男人，但我以為我無法接觸女人。我愛的是男人——我和他們在一起覺得快樂。人們輕視這種心情！」¹⁸聽過第三個來源之後，敘事者不置可否，馬上轉而描寫雪災。

相較於一九七〇年代初期的文本與文獻，〈一九七二〉對於同性戀的態度友善許多，讓人驚豔。我想追問這種友善心態的歷史性：這種心態是憑空出現的嗎？有何淵源？我猜測，敘事者可能

想要合理化他新認識的同性戀，所以忙著為同性戀「認祖歸宗」（即，找出「genealogy」）。找出異類的族譜，就是為異類爭取值得活下去的「正當性」（legitimacy）。

〈一九七二〉在介紹真正的美國同性戀者出場前，先交代了同性戀歷史：「柏拉圖經典裡男性對於男性的沉迷……只是對一種完整的，絕對的『美』的要求」¹⁹；「『威尼斯之死』裡尚且有另外一種**互古**的帶著罪底烙印的愛戀」（黑體「互古」三字被我強調）²⁰；「想到紀德那種人，因性向的趨離，在同性之間尋找精神乃至於肉體的飄搖和淋淋，想到他們說遭受的批判，忽然覺得，所謂『自由』，終於還是有限度的解放」²¹。《威尼斯之死》（*Death in Venice*，即《魂斷威尼斯》），作者為德國作家湯瑪斯·曼（Thomas Mann）這部作品和法國作家紀德這位名人被〈一九七二〉點名，並非偶然：早在一九六〇年，聶華苓就在《聯合報》撰文指出紀德是同性戀；再說，湯瑪斯·曼和

15 楊牧，〈柏克萊〉，《年輪》（台北：四季，一九七六），頁三一—二五。

16 同前注，頁三七—三八。

17 楊牧，〈一九七二〉，頁一五二—六四。頁一六一。

18 同前注，頁一六三。

19 同前注，頁一六一。經典應是指柏拉圖的《饗宴篇》（*The Symposium*）。

20 同前注。敘事者提及的《威尼斯之死》，可能是指湯瑪斯·曼的原著小說，也可能是指威斯康提（Luchino Visconti）導演所改編的同名電影（一九七二）。楊牧〈一九七二〉這篇散文在電影《威尼斯之死》上映不久之後發表。

21 〈一九七二〉，頁一六一。

紀德都是《現代文學》曾經鄭重介紹給台灣讀者的歐洲名家²²。一九六九年出版的《現代文學》第三十九期，夏志清指出白先勇寫出來的「同性戀」（夏志清用了這三個字）受到《魂斷威尼斯》的影響²³；一九七〇年的《現代文學》第四十期「紀德專題」明白寫出紀德是同性戀²⁴。湯瑪斯·曼和紀德可能是最早讓台灣讀者聯想到同性戀人事物的西方現代名人。值得注意的是，在美國文化霸權的陰影下，《現代文學》的編者和讀者未必直接親炙這兩名歐洲人，卻可能是透過美國仲介才間接認識他們²⁵。

〈一九七二〉祭出歷史殘片的拼貼畫，強調同性戀從古到今的反骨精神：重點在於「反骨精神」（為了追求美、愛、解放，寧可犯罪），也在於「從古到今」（彷彿同性戀的歷史是「亙古」的，可回溯到柏拉圖時代的、從未中斷的）。但值得注意的是，這幅拼貼畫（是人工操弄的結果而不是自然造物）只是要為敘事者看見的美國同性戀者捏造一個冠冕堂皇的族譜（genealogy）：古希臘（柏拉圖）和現代德國（湯瑪斯·曼）、法國（紀德）、義大利（威尼斯）之間並沒有可以驗證的承繼關係，和當代美國之間更無血緣關係。與其說敘事者真的發現同性戀者傳承了歷史悠久的「同性戀族譜」，不如說他**希望藉著（歷史真相經不起查證的）「同性戀族譜」來「正當化」同性戀者**。

不論在同志研究還是在台灣文學研究界，白先勇膾炙人口的《孽子》都是最常被討論的文本之一。我在此不擬複述各界熟悉的既有論點，只想先暫時聚焦於《孽子》中的美國時間。《孽子》全書提及美國的篇幅有限，但如果只看《現代文學》復刊第五期連載內容²⁶，讀者就會看到聚焦在美國紐約的同性戀夜生活。在這一期中，從美國回到台灣的中年男子龍子「再一次」和小說主人翁少男阿青在床上聊天（這是他們兩人第二次肉體接觸）²⁷，把自己的浪遊故事說給阿青聽：龍子在紐

約曼見證了男同性戀的慾海沉浮。龍子在國族、情慾和時間等方面都和美國的主流社會不同，即口語所說的「作息不正常」（他使用時間的方式，和美國正常人的時間規畫格格不入）；他不回住處睡覺，卻在「專演黃色電影的通宵戲院」過夜²⁸；在耶誕夜他不過平安夜，卻偏偏去過不平安的夜

22 《現代文學》早就在第三期（一九六〇）就刊登了五篇與「湯瑪斯曼」有關的文章。按，「湯瑪斯曼」即「湯瑪斯·曼」。不過這一期並沒有標示「湯瑪斯曼專題」這六個字。《現代文學》第四〇期（一九七〇）卻明確標示「紀德專題」這四個字。

23 夏志清〈白先勇論〉（上）多次強調白先勇早期小說如〈青春〉（一九六一）等等都寫出「同性戀」。夏志清並且認為〈青春〉的「題材和主題多少受了托馬斯·曼中篇小說『威尼斯之死』（*Death in Venice*）的影響」（頁五）、宣稱托馬斯·曼本人應該很懂同性戀才可能寫出「威尼斯之死」（頁一一）。按，「托馬斯·曼」即「湯瑪斯·曼」。

24 《現代文學》「紀德專題」提及紀德「變童」（頁六、七）、紀德本人的「同性戀」（看上下文應是「同性戀的經驗」（頁五五）、「紀德的同性戀意向」（頁一一）、紀德作品寫出同性戀（頁六一、一〇〇）。早在一九七〇年出刊的刊物一再強調國外名家的同性戀，應該會讓當年某些敏感的讀者留下深刻印象。

25 《現代文學》第三期刊登了五篇與「湯瑪斯曼」相關的文章，全部都是國外人士所寫（執筆人不含台灣人），其中有四篇出自湯瑪斯曼（歐洲人）之手。說起來，這一期大致直接親炙了歐洲作家。但是《現代文學》第四〇期「紀德專題」收入的評論文章有半數以上是美國學者寫的（執筆人不含台灣人）。這一期顯然是透過美國人的觀點來看法國人。

26 《孽子》，《現代文學》復刊第五期（一九七八年十月），頁二一五—三〇。

27 我在此特別標示「再一次」這三字；這三字的意義將在稍後的注釋說明。

28 《孽子》，《現代文學》復刊第五期，頁二一七—一八。

——在紐約男同性戀三溫暖內參與不分年紀種族的男男雜交派對²⁹。龍子在紐約的男同性戀夜生活場所觀察，據我所知，應該是台灣文學中男同性戀三溫暖（以及類似性愛場所）的首次亮相。

與〈想飛〉再現的紐約相比，龍子所認識的紐約顯得更加骯髒色情。然而弔詭的是，〈想飛〉的（台灣來的）同性戀者奔向死亡，龍子所見的（美國當地的）同性戀者卻體現不朽：在美國的同性戀者（含龍子）一概死不了、救得活。龍子不死：他用假護照，以別人的身分，借屍還魂。龍子可救命：他將貧窮的未成年男孩帶回家過夜，為之療傷，直到男孩完全痊癒³⁰。同性戀者們不畏逆境，可以在惡劣情境中展現生命力：在風雨交加夜的紐約公園裡，陌生男子為另一個陌生男子進行口交³¹，就算兩人渾身黏答答，也要追求國慶煙火一樣燦爛而短暫的性高潮。〈一九七二〉和龍子的回憶都強調同性戀的生，但這兩種「生」截然不同：〈一九七二〉發現同性戀的「新生」（同性戀者重新被給予體面的歷史，和人權運動的其他主體一樣被平等對待），後者卻目睹同性戀的「重生」：阿鳳死了，但是龍子還是「一而再、再而三」在美國或在台灣的男孩身上看見阿鳳的眼睛；龍子救活的有色人種少年不告而別了，卻還有一個接一個的可憐少年等著被龍子救。

龍子這個角色熱愛「一而再、再而三」的循環式時間觀。龍子承認，他第一次在新公園初見阿青，就看見對方竟有阿鳳的眼睛，於是他便想要和阿青親熱³²。也就是說，龍子初見阿青就等於「再一次」見到阿鳳。而這一節床上聊天發生在龍子和阿青的「再一次」接觸，也就是「再一次」又「再一次」見到阿鳳。這兩人下床後，龍子又和阿青說「再給我一個機會吧，讓我照顧你」³³，也就是說他想要和阿青發生「第三次」、「第四次」，無止無盡。阿龍這種「想要不斷重來」的循環式時間觀也牴觸了主流時間觀：主流社會的時間觀要求人人持續向前看，並不鼓勵任何人一再回頭

重來。

〈想飛〉判定同性戀者是下流的，不值得和正常人一樣活下去；〈一九七二〉主張同性戀者是和正常人平等的（而非下流的），值得和正常人一樣存活；龍子的回憶則強調同性戀的確是骯髒的，但偏偏像蟑螂一樣打不死，比正常人更加生生不息。

《孽子》的評論者們經常提及「救贖」³⁴。救贖這個動詞的受詞是什麼？可能是要救國、救家、救孩子等等。這種種被救贖的受詞已經在國內外學界討論許久，所以我改而討論另一個可能被救贖的對象：「時間」。救贖可以詮釋為「收拾善後」、「解決殘局」等等企圖彌補歷史破洞的努力。〈想飛〉、〈一九七二〉的同性戀都與救贖無關（既然前者的同性戀必死、後者的同性戀必生，也就沒有必要在生死之間救贖什麼），而龍子的回憶則充滿時間的救贖。龍子在紐約的情慾生活看起來凌亂，事實上井然有序分成前後兩部分：在紐約生活的前半期他被別人起死回生（雨中公園、色情戲院被陌生人修補），在紐約後半期他則幫別人起死回生（帶一個又一個受損少年回家修

29 同前注，頁二一八。

30 同前注，頁二八一—一九。

31 同前注，頁二一七。

32 同前注，頁二二二。

33 同前注。

34 關於各家討論《孽子》中的「救贖」說法，詳見曾秀萍的《孤臣·孽子·臺北人：白先勇同志小說論》（台北：爾雅，二〇〇三）。

補)。前後讓人復活的方式一概都是男同性戀色慾：色慾具有療癒力量。在紐約復活過來的龍子擔心面對在台的父親：只要父親在台活著，龍子就不能回台。父親簡直代表死亡，跟追求復活的龍子相剋。

救贖總是遲到的。在事變發生之後，在文章寫完之後，救贖才會啟動。之前提到，〈一九七二〉的敘事者聽到同性戀者現身說法之後，沒有反應，馬上轉而描寫雪災。但等到〈一九七二〉全文結束後，敘事者倒要補充說明了。在《年輪》全書〈後記〉，在四年的「時差」之後（一九七二年的四年後），散文敘事者說「在西雅圖的第一個星期，我終於找到機會和另一個朋友 R. M. 深談。R. M. 是個同性戀者，可是他若不明說，我也不會追問他什麼是同性戀」³⁵。敘事者發現對方的「勇氣」、「真實」，心生「同情」、「敬服」。在長達四年的「時差」之後，敘事者才「後知後覺」表明對同性戀友人的敬服。他的善意值得肯定，但善意的遲到卻證明情慾他者（同性戀）和主流社會的時間表不能同步對時：同性戀人事物未必能在第一時間引發別人／正常人反應，而要等到時過境遷之後（等到同性戀帶給所謂正常人的衝擊被平撫之後？）才能被回頭承認、平反、補償。

三、內在的美國之一，野人咖啡室

在解嚴時期，在外國電影未必在台灣充分流通的時候，外國電影偏偏經常被國人當作認識非主流情慾的工具——沒有真正看到這些外國電影的國人可以藉著看電影的「介紹文字」達到畫餅充飢的（vicarious；替代性的）樂趣。這裡的畫餅充飢，是有兩個層次的：第一個層次，是藉著看電影

介紹文（而不是電影本身）來想像電影本身；第二個層次，是藉著看電影（就算只是藉著看介紹文來想像自己看了電影）來取得情慾的「知識」，甚至取得情慾的替代性（vicarious）「滿足」。電影導演但漢章寫稿子向國人介紹外國電影的情慾，就發揮了兩個層次的畫餅充飢之效。在前往加州大學洛杉磯分校（UCLA）留學之前，但漢章在名噪一時的藝文刊物《影響》雜誌擔任編輯，在一九七〇年代的《中國時報》發表一系列介紹歐美電影（歐美各半）的文章。這些文章以獵奇口吻關切西方電影展露的肉慾（包括同性戀的情慾），在一九七六年結集為《電影新潮》³⁶。但漢章本人承認，在他討論的電影中，當時還在台灣的他其實只看過其中的十之二三³⁷。在但漢章之後，李幼新（後來改名為「李幼鸚鵡鵲」）更頻繁發表強調同性戀情慾的外國電影介紹文。李幼新於一九八〇年出版的《威尼斯坎城影展》以介紹歐洲藝術片之名³⁸，行推崇非主流情慾之實，讓戒嚴時期的讀者覺得外國（歐美）就是情慾的烏托邦。他於一九九四年推出的《男同性戀電影》雜文集一方面延續了《威尼斯坎城影展》等書遐想情慾的功能³⁹，另一方面剛好呼應於九〇年代密集引進台灣的同性戀主題電影。一般認為九〇年代的外國同志電影（播放場域之一就是金馬國際影展）觸發了九〇

35 〈後記〉，《年輪》，頁二二〇。

36 但漢章，《電影新潮》（台北：時報文化，一九七六）。

37 「任《影響》編輯」、「從一九七三到一九七六年」、「在中國時報連載」、報上專欄名稱為「新電影性電影」（按，「性」指「sex」）等等資訊都來自汪瑩的序。汪瑩，〈序 電影新潮〉，收入但漢章，《電影新潮》，頁一—四。

38 李幼新，《威尼斯坎城影展》（台北：志文，一九八〇）。

39 李幼新，《男同性戀電影》（台北：志文，一九九四）。

年代同志文學和同志意識的勃興；而我要補充，這些九〇年代電影和影展能夠「風行草偃」，一部分要歸功於國人對於外國非主流電影求知若渴的慾望。我認為但漢章與李幼新的長期撰文催生了這種慾望（急欲透過看外國電影了解情慾的慾望）。

畫餅充飢的幻想在這一章接下來三個小節中經常浮現。目前這一節從美國移回台灣。上一節和這一節的主要差異之一在於國度（美國換成台灣），但更準確地說，差異在於「要跟哪一個國度同步」。在上一節討論的文本中，主要角色身為寄居異鄉的國族他者，必須留神是否跟上美國社會的腳步；在這一節的文本中，主要角色身為台灣境內的台灣人，並不迫切需要跟上美國社會，也不特別擔心被台灣社會拋到後面。

在這一節以及其餘各節，各種文本描寫台灣而非美國，所以國族他者不再是台灣

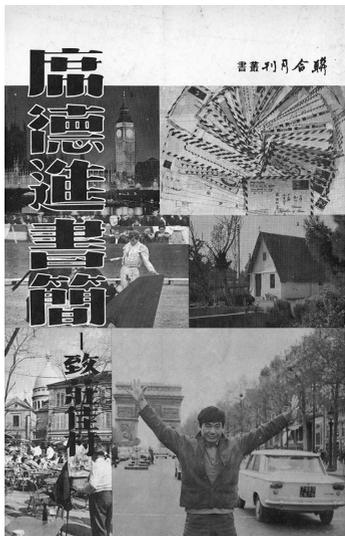
人，而是美國的人事物。國族他者、情慾他者、另類時間的組合方式，跟上一節顯示的狀態不同：在下面討論的文本中，台灣人角色在「內在的美國」空間中（例如野人咖啡室），彷彿暫時出脫台灣現實，陷入另類時間的懷抱（埋首於過去、未來，而不面對當下），召喚了記憶所查封的同性戀。

我首先瞄準傳奇色彩濃厚的野人咖啡室以及類似的西式咖啡店。曾任《中國時報》副刊主編的詩人楊澤編過《七〇年代懺情錄》⁴⁰，收入許多文化界名人回想一九七〇年代的散文；其中，藝術評論家蔣勳在〈七〇——〉提及，台北西門町「野人」咖啡屋「被警方查封了——警方」公布查獲了毒品的交換，以及性的猥

40 楊澤編，《七〇年代懺情錄》（台北：時報文化，一九九四）。



席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（再版）（台北：聯經，1983）



席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（初版）（台北：聯合月刊社，1982）



但漢章，《電影新潮》（台北：時報，1975）

衰倒錯的實例，以『違反善良社會風俗』的理由查封了」⁴¹。

以同性戀作風出名的畫家席德進曾經迷戀他的徒弟莊佳村，在一九六〇年代頻繁寫信給莊。這些熱情的書簡直至一九八二年（也就是席德進本人於一九八一年去世之後）才公開出版為《席德進書簡：致莊佳村》。莊佳村在〈席德進與我——代序〉提及野人：「那時西門町新開了一家『野人』咖啡廳，擔任籌畫的是一位美國人和另一位德國人，想讓喜歡文藝的年輕朋友有個聚集的地方。他們慕名來找席，結果看上我的畫」⁴²，導致席、莊兩人分裂。野人這個體現中西文化交會的空間，扭轉了師徒兩人之間的時間：情意停止了，妒意發酵了。

這一節整合討論四種都提到咖啡室的小說：林懷民的中篇〈安德烈·紀德的冬天〉和中篇〈蟬〉、詹錫奎的長篇《再見，黃磚路》以及另一個《孽子》片段（一九七七）。上一節的《孽子》片段來自《現代文學》復刊第五期，執念的地點是紐約；這一節的《孽子》來自復刊第一期，焦點場所是野人咖啡。這四種小說沒有特別強調凸顯咖啡室，但都將咖啡室理所當然地、不假思索地當作「中西」文化交會的空間。小說角色未必能去美國，卻藉著光顧野人咖啡室等地就可以獲得「好像去了美國」的「虛擬經驗」——正如當年但漢章還沒有看到美國電影就可以在報紙上大談美國電影。嚴格來說，這裡的「中西」應該是「台美」：當時通稱的中國人其實是台灣人，西方人是美國人。而更加準確地說，這些咖啡室裡頭的台美對話未必發生在台灣人與美國人之間，卻大致發生在「美國文化菜鳥」和「美國文化老鳥」這兩種台灣人之間。這些作品並沒有描繪「正港美國空間」中的「正港美國人」，而是「台灣建構的仿美空間」之中、「賞玩美國文化的台灣人」。

野人咖啡室等地如同「窗口」：透過窗口，小說角色不但可以替代性地（vicariously）貼近國族他者，還可以想像另類時間（這裡的另類時間，包括「我曾經在美國如何如何」的「記憶中美國過去」，以及「我將來要在美國如何如何」的、寄託在美國上面的「未來」）。在野人咖啡室等地渲染的氣氛中，小說角色藉著國族他者和另類時間的浮力，暫時超脫台灣時空（彷彿當時台灣時空不容同性戀發生），因而能夠面對——或是背對——作為情慾他者的同性戀。小說中寫了面對和背對這兩種傾向：因為暫時超脫台灣，有些角色可以看見本來以為台灣沒有的同性戀；弔詭的是，也正因為超脫台灣，有些角色也可以假裝沒看見在台灣存在的同性戀。

這一章討論一九七〇年代卻將林懷民的兩篇六〇年代小說拉進來，是因為林懷民作品頻繁提及美國，很不像其他六〇年代文本，反而類似七〇年代作品：在再現同性戀的本地文學中，美國的形象於六〇年代幾乎缺席，在七〇年代卻很常見。林懷民的短篇小說集《變形虹》收入了〈安德烈·紀德的冬天〉這篇中篇小說⁴³。小說中，從歐美載譽歸國的男性舞蹈家秦就很愛打「國際牌」——「因為國外有，所以台灣也要有」的話術。他說，同性戀在國外很平常，藝文名家和歐美女城市都和同性戀有關：王爾德（Oscar Wilde）、阿拉伯·勞倫斯（Lawrence of Arabia）、紀德；在紐約、在蒙馬特、在義大利……⁴⁴。他將國族他者（外國的人）、情慾他者（同性戀）、另類時間（在本國時

41 蔣勳，〈七〇——〉，收入楊澤編，《七〇年代懺情錄》，頁一一〇。

42 〈席德進與我——代序〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（再版）（台北：聯經，一九八三），頁一〇。

43 林懷民，中篇小說〈安德烈·紀德的冬天〉，《變形虹》（台北：水牛，一九六八），頁二二—九一。

44 同前注，頁一二六。

間框架之外發生過的事)三種他者串聯起來：他說，同性戀「已經」在國外常見；他並且說，也在暗示同性戀也「即將」在國內發生(「因為國外有，所以台灣也要有」：這種話術召喚了「未來」)。同性戀老鳥把國外同性戀軼聞當作教材教給國內年輕男孩，藉此進行說教兼調情。這種老鳥勸誘菜鳥的「國際牌」策略在《席德進書簡》中也昭然若揭。

〈安德烈·紀德的冬天〉頻繁提及「典故」：西方文學藝術的人物和作品。對於不熟悉這些典故的讀者來說，這些典故看起來只是幫忙營造西方文化氣氛的道具；對於知曉這些典故的讀者來說，這些典故形同「圈內黑話」，大多可以用來象徵同性戀的情慾。這種借用西方典故打暗號的做法，故弄玄虛，可以排除看不懂暗號的局外人，並且讓「自己人」共享心照不宣的樂趣。例如，〈安德烈·紀德的冬天〉小說標題將意謂人生困境的冬天與代表同性戀的安德烈·紀德拼貼在一起。〈安德烈·紀德的冬天〉幾乎預告了楊牧在四年後即將發表的〈一九七二〉：〈一九七二〉也並置了冬日雪景與紀德代表的同性戀。

〈安德烈·紀德的冬天〉故事發生在大學男生康齊和三十七歲的秦之間。他們兩人第一次正式交談發生在「專做電影觀眾的生意」的「冷飲店」，兩人都點冰咖啡⁴⁵。他們初次對話形同兩種時空的相遇：一邊是過去式的異國，另一邊是現在式的台灣。舞蹈家回想曾經在「外頭」喝「人家」咖啡的感受(「外頭」指「國外」，「人家」指「外國人」；兩詞在這篇小說多次出現)，而大學生熱烈分享「此時此地」欣賞《蝴蝶春夢》(The Collector)。《蝴蝶春夢》這部片名也有玄機⁴⁶：英文片名可以直譯為「(蝴蝶的)收集者」；故事中愛好收集蝴蝶的男子也收集活人。秦是國族他者的仲介人，熟悉另類時間：他在「外頭」看過「人家」的種種好處，隨口拈來就是他豐富的過去經歷。喝完咖啡散人後，康齊瞥見秦向一位長髮男孩借火點菸，雖然秦本人明明有打火機：原來康齊目睹了一個中年同性戀者搭訕男生(類似收集蝴蝶的人在捕蝶?)的老套招式⁴⁷。也就是說，「蝴蝶收集者」對康齊來說是空中樓閣的嚴肅教材，對秦來說卻是生活實踐的慾望腳本。

在校研讀《玻璃動物園》(Glass Menagerie)的康齊喜歡讀外文書。這裡又是一個典故。《玻璃動物園》的劇作者田納西·威廉斯(Tennessee Williams)是台灣人特別熟悉的美國劇作家之一。他的作品與人生都以男同性戀色彩著稱。白先勇為《田納西·威廉斯懺悔錄》(Memoirs)寫了導讀，盛讚威廉斯⁴⁸。

讀外文書這個嗜好，洩露了男孩「管理自我慾望」的原則：他對於外國的興趣只限於單人的、不需跟人互動的藝文欣賞，並不會延伸到雙人的、充滿情感變數的人與人互動。康齊第一次拜訪秦的家，深受秦收集的大量洋文書所吸引，進而問起秦的「國外」生活(他竟然只是想問國外是不是也充滿書香——這是個書呆子才會問的問題)；秦卻聊起「外頭」、「他的流浪」，接著勾引康齊上

45 同前注，頁一五二。我特別注意咖啡，是因為秦在冷飲店裡對咖啡有意見。在當時的台灣，咖啡的品質形同現代化的指標：國外的咖啡好喝，國內的咖啡難喝。

46 原著小說書名The Collector，出版年分是一九六三。同名電影上映於一九六五年。

47 同樣的困惑(少年發現中年男子明明擁有打火機，為何還要跟別人借火呢?)在白先勇的〈寂寞的十七歲〉也出現過。原來這是和陌生人搭訕的老招式。

48 田納西·威廉斯(Tennessee Williams)著，楊月蓀譯，《田納西·威廉斯懺悔錄》(Memoirs)(台北：圓神，一九八六)。

床。這次的碰面類似上次喝咖啡：康齊只願意看見藝文書籍所代表的國族他者（卻看不到其他種類的他者），而秦同時體現了三種他者：國族他者（來自歐美）、另類時間（充滿了讓台灣人民瞠目結舌的記憶）、情慾他者（同性戀）。秦勾引康齊上床，剛好喚醒康齊心中的噩夢：五年前，康齊念初中時，去看好萊塢電影《賓漢》（*Ben-hur*）⁴⁹，結果留下不堪回首的、想要消滅的記憶——也就是（不被主流承認的）某一種另類時間。《賓漢》也是讓人聯想男同性戀的典故：這部藉著敘說古羅馬歷史向耶穌基督致敬的電影充滿古羅馬風格的男體意象，曾經讓美國老一輩同志聯想到同性戀，因而津津樂道⁵⁰。

男孩看完《賓漢》，在午夜之後走進新公園，結果遭到陌生成年男子調戲（本土的男性挑逗）⁵¹。他逃回家睡覺夢到《賓漢》內容，醒來驚覺夢遺。促成夢遺的契機，可能是少年所厭棄的新公園本土餓鬼（展現性慾的同性戀陌生人，經常被寫得像鬼魅），也可能是康齊所夢見的《賓漢》異國男體。在情慾、國族、時間都瀕臨脫軌的情況下，少年只想跟別人一樣留在異性戀正軌上、按部就班跟隨台灣主流社會的時間表，未料碰到了秦，被秦拉離正軌。

夜裡的新公園總是被譬喻成鬼域，充滿想要生吃良家子弟的孤魂野鬼（這裡的孤魂野鬼泛指在黑暗中伸出肉慾魔爪的同性戀者）。這種譬喻新公園的說法已經成為國內文學常規、淪為老生常談（*cliche*）。沿用這個常規的文本極多，〈安德烈·紀德的冬天〉是其中一個，佛學研究者楊風於一九七二年發表於《笠》詩刊的詩也是其中一例：「於是離魅自樓台水榭中升起／牛鬼蛇神遂化做春雨在我身上灑落／這不過是一個失貞的夜晚」⁵²。後來《孽子》同樣沿用這種譬喻。這種將新公園（以及男同性戀三溫暖）譬喻為鬼域的文學慣例，看起來持續醜化了同志的性場所、持續責怪了這

些場所的參與者。但我要補充，這種譬喻除了要強調肉慾場所的黑暗恐怖，更要強調良家子弟的光明乾淨：肉慾場所越可怕，就越可以襯托出誤入鬼窟的良家子弟有多麼無邪純良。這種為良家子弟（含自愛的同性戀者）「漂白」的文學慣例除了斥罵同性戀者中的所謂不自愛者，也長期斥責了女人之中的不自愛者。從古到今國內外多種文學作品都習慣將良家子弟遇到的情慾人事物加以妖魔化：在《聊齋》、《西遊記》、《白蛇傳》裡，在現代文本描寫的各種妓女戶裡，良家子弟都覺得自己無辜，都認為自己被女鬼、女妖纏上，都將他們享樂的場所視為妖窟。

有一個問題在〈安德烈·紀德的冬天〉中不斷盤旋：同性戀是國外才有的，還是國內也有的？小說一方面頻頻將情慾他者歸咎於國族他者（國外才有），另一方面又讓康齊在台灣境內體驗了同性戀（國內也有）。這個問題揮之不去，從小說文本內，延伸到文本外：小說評論者看見文本

49 上映年分是一九五九。

50 例如可見魯索（Vito Russo）的同志電影研究名著，《電影中的同志》（*The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies Revised Edition* [New York: Harper & Row, 1987]）。這本書也被改編成同名紀錄片。魯索在書中指出，《賓漢》提供的男體意象中，被奴役的奴隸男體舉足輕重（頁二九、三二八）。康齊這個同性戀男孩也可以算是被（社會壓力等等）奴役的人物。

51 在戒嚴時期，初中學生可以在午夜之後上街遊蕩，並且進入台北新公園探險嗎？這個橋段超現實而不寫實，不是當時台灣俗民生活的忠實反映。不過，我倒不認為這個不寫實的疑點是小說的瑕疵，反而認為這個疑點暴露出康齊這個角色和妄想、夢境糾纏的傾向。

52 楊風，〈祇因——新公園之夜〉（一九七二），《楊風詩集》（高雄：春暉，二〇〇七），頁二二。

中的同性戀，卻堅持切割同性戀與台灣本土，將同性戀封存國外（國外才有，國內沒有）。我所指的小說評論者就是台灣文學史家第一人葉石濤。葉石濤為林懷民的《變形虹》這冊小說集（這冊小說集收入〈安德烈·紀德的冬天〉）寫序，題目為〈序——兼評「安德烈·紀德的冬天」〉⁵³，明白指出「『安德烈·紀德的冬天』描寫的是同性戀的故事」⁵⁴。可見「同性戀」這三個字在台灣文壇至少於一九六〇年代末已經流通。葉石濤在序中說，「如眾所知，同性戀是個古老的問題，從希臘神話納希薩斯的故事以來，我們對此並不陌生。」⁵⁵

葉石濤的序文可能讓二十一世紀的讀者覺得錯亂。錯亂的原因來自兩種「矛盾」。第一個前後矛盾，是葉石濤於一九九〇年代似乎敵視同志文學，但是他的一九六八年序文卻顯示他對同性戀親善。台灣文學史研究者陳芳明曾經當面問過葉石濤對於同志文學的態度，葉石濤自稱對「homo」（葉石濤長年愛用這個用詞）並沒有敵意⁵⁶。我推測，葉石濤於一九六八年看起來對同性戀示好，是因為葉石濤將林懷民當作自己人（新生代本省籍作家）。一九六七年，也就是〈安德烈·紀德的冬天〉完稿的這一年，葉石濤在〈兩年來的省籍作家及其小說〉這篇文章為本省籍作家打氣⁵⁷，其中最年輕的作家就是林懷民⁵⁸。葉石濤寫給小說家鄭清文的書信中，多次提及林懷民：除了殷切提及林的小說創作活動，也抱怨身在美國的林懷民為何不常常寫信給他老人家⁵⁹。從這些文件可窺見葉石濤對林懷民的疼惜。或許葉石濤珍愛「國族自己人」（國族他者的相反），所以就願意容忍自己人書寫情慾他者（同性戀）。

第二個矛盾是，葉石濤的《變形虹》序中的同性戀顯得忽近忽遠。在同一篇序文中，葉石濤一方面宣稱「我們」於一九六〇年代對同性戀並不陌生（同性戀顯得很近），另一方面卻又強調同性戀是異類（同性戀又突然顯得很遠）：「對於這種在我們這古老保守的社會裡（按：指台灣社會），屬於駭人聽聞的素材（按：同性戀），林懷民怎樣去挑戰和表現出來？」⁶⁰原來，葉石濤所稱的「我們」和「同性戀」都不是純種的「我們台灣人」和「台灣同性戀」，而是被國族他者介入的「混血兒」——「閱讀／接收西方藝文的我們台灣人」和「西方藝文展現的同性戀」。「我們對同性戀不陌生」該解讀為：「閱讀／接收西方藝文的我們台灣人，對於西方藝文展現的同性戀不陌生。」也就是說，台灣人總是透過西方的仲介，才得以看見世界。藉著不斷利用作為國族他者的西洋典故，來稱許林懷民的才華，葉石濤才能夠合理化林懷民為什麼寫了作為情慾他者的同性戀，才能夠

53 序可能寫於一九六八年，即《變形虹》的出版年。

54 葉石濤，〈序——兼評「安德烈·紀德的冬天」〉，收入林懷民，《變形虹》，頁五。

55 同前注，頁五。納希薩斯這個名字或譯為納西色斯等等，本為顧影自憐的美少年，墜水之後化為水仙花。時至今日，納希薩斯或水仙花已經成為「自戀者」、「同性戀者」的最老套象徵之一。

56 陳芳明訪問，李文卿整理，〈文學之「葉」，煥發長青——專訪葉石濤〉（二〇〇一），後收入高雄市文化局主編，《葉石濤全集一二，隨筆卷：七》（高雄：高雄市文化局；台南：國立台灣文學館），頁三五—七四。

57 但葉石濤的這篇文章並沒有提及〈安德烈·紀德的冬天〉，可能因為〈安德烈·紀德的冬天〉在那個時間點還沒有發表。

58 葉石濤，〈兩年來的省籍作家及其小說〉（一九六七），收入高雄市文化局主編，《葉石濤全集一三，評論卷：一》（高雄：高雄市文化局；台南：國立台灣文學館），頁一四五—六五。

59 詳見高雄市文化局主編，《葉石濤全集一二，隨筆卷：七》的「葉石濤致鄭清文書簡」多處。

60 〈序——兼評「安德烈·紀德的冬天」〉，頁六。

將林懷民所寫的情慾他者歸功給國族他者。他一方面聲稱早熟的林懷民可比擬法國美少年詩人藍波 (Arthur Rimbaud, 今譯「韓波」), 另一方面又說藍波是西方同性戀名人⁶¹。葉所說的「不陌生」的同性戀其實很「異國」: 葉石濤提出「納希薩斯」(應指 Narcissus) 的故事, 指稱王爾德、韓波、紀德都是同性戀, 並且解說紀德作品中的慾望密碼: 《窄門》(La Porte étroite) 之中的男女心結其實是偽裝的同性戀; 《背德者》(L'Immoraliste) 講述紀德本人和阿拉伯美少年的戀情。葉石濤序最末將「安德烈·紀德的冬天」比擬為波特萊爾 (Charles Baudelaire) 的《惡之花》(Les Fleurs du mal), 還說康齊和秦都苦求「那兒(按: 哪兒)都可以; 只要是世界之外!」(波特萊爾語)⁶²。也就是說, 同性戀沒辦法留在台灣, 而該往「外頭」去: 西洋。

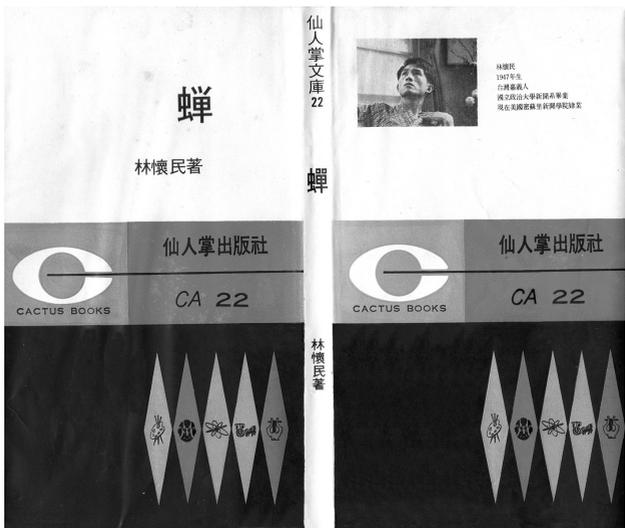
葉石濤寫給林懷民的序, 看起來在談「外國」, 更可以說是在談「外國『文學史』」: 哪些外國作家是同性戀、寫了哪些代表作。一如這一章先前指出, 只要賦予異類一個族譜 (genealogy), 異類就開始有了正當性: 在楊牧散文中, 敘事者為了合理化他所看見的當代美國同性戀者, 便追索 (或, 便捏造) 一種從古希臘以降、代代薪傳的同性戀文化史; 在林懷民小說中, 秦為了合理化他跟康齊的同性戀關係, 也不斷祭出西洋「前輩」的軼事來勸說本土「晚輩」; 在葉石濤的序文中, 葉石濤比楊牧和秦更加興致勃勃講起西洋文學史中的同性戀——但是與其說葉石濤沉迷同性戀軼事, 不如說他努力「合理化」林懷民的奇異作品, 簡直把國族自己人林懷民嵌在國族他者文學史裡面, 也形同將林懷民請出台灣本土的文學史。

野人咖啡在膾炙人口的〈蟬〉正式亮相。上一篇小說的冷飲室是舞蹈家和大學生兩種不同時空交錯的所在; 而〈蟬〉中的野人咖啡則跟明星咖啡屋、保齡球場類似, 都標榜了同一種時空: 就在

不遠未來的美國。

在美國霸權主導的冷戰時代, 傾向美國的本土年輕人藉著光顧這些場所望梅止渴。角色相互問道, 「要不要出去——?」不必點明去哪裡, 大家心照不宣, 當然是「美國」, 就是上一篇小說提及的「外頭」。〈安德烈·紀德的冬天〉將外頭和同性戀緊緊綁在一起, 〈蟬〉卻不強調美國和同性戀有何關係。也就是說, 「傾向美國」不再等於「和台灣社會脫軌」, 反而是留在正軌上行進。也就是說, 「來來來, 來台大; 去去去, 去美國」這種說法承載的價值觀並非和台灣主流社會脫軌, 反而符合社會期待。

不能和大家同步、不能一起傾向美國的角色



林懷民, 《蟬》(台北: 仙人掌, 1969)

61 法國詩人藍波的男同性戀經驗, 對一九六〇年代末期台灣文壇來說並不是祕密了。《現代文學》三九期(一九六九年十二月)刊出程抱一的散文〈和亞干談藍波〉, 文中提及藍波「和詩人維爾倫(Paul Verlaine)的同性愛使後者離棄了自己的妻子」, 頁一五四。

62 〈序——兼評「安德烈·紀德的冬天」〉, 頁九。

色，則是這篇小說排除的渣滓。〈蟬〉這篇中篇小說分成上下兩部分，各寫出一個不能夠跟著歷史正軌前進的脫軌者：上，同性戀者吳哲；下，自殺身亡的大學男生。這名自殺者生前愛讀的書，是美國文學的身心障礙文學經典名作《心是孤獨的獵手》(Heart Is a Lonely Hunter)⁶³；這本美國名著以主人翁自殺作結。

對〈蟬〉的男主角莊世桓來說，同性戀者與自殺者是「同類的」——都是弱者，都不能勇敢面對生命。「不能勇敢面對生命」就等於不能夠和主流社會同步(沒能夠與別人一樣和異性交往；沒能夠和別人一樣向美國邁進)，因而被斥為失敗者。不過這番批判來自莊世桓，而小說並沒有將莊世桓打造成值得讀者信賴的角色。莊世桓這個角色的主要弱點，如小說內文一再提示，就是對於同性戀過於耿耿於懷，杯弓蛇影。如果讀者透過莊世桓的角度來看同性戀，就形同戴上有色眼鏡曲解這篇小說的內容。這篇小說中的主

人翁莊排斥同性戀，但這篇小說本身包容同性戀。也就是說，對於同性戀，小說主人翁和小說文本各有不同的立場——這篇小說的讀者應該留意主人翁和文本之間的立場衝突。

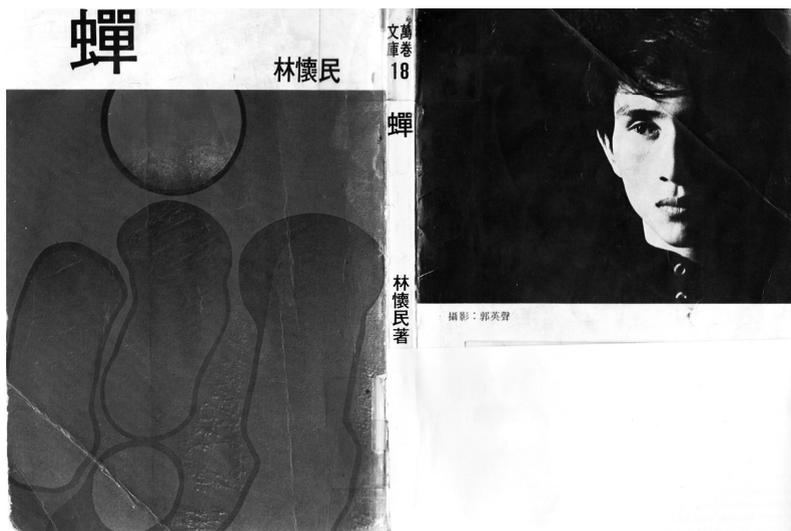
〈安德烈·紀德的冬天〉和〈蟬〉的差異之一，是前者高調標榜男同性戀主人翁，而後者低調交代男同性戀配角吳哲。雖然男同性戀在〈蟬〉只像是冰山一角，海面下的冰山體積卻不可低估。大學男生莊世桓為了洗刷掉關於同性室友吳哲的記憶，轉換生活焦點，才努力結識異性陶之青。〈蟬〉的女主人翁陶之青是個早在一九六〇年代就戴上隱形眼鏡的時髦美女，經常出入明星咖啡屋、野人、保齡球場，能言善道，喜歡抬槓。這位陶之青，可以說是冷戰年代時髦少女的模範：例如，朱天心於一九七五年寫就的《方舟上的日子》序文表示，她在高中寫日記、週記的時候，喜歡寫出長篇大論而且夾雜英文，因而讓自己覺得很像林懷民筆下的「陶之青」⁶⁴。朱天心這篇文章同時見證了林懷民作品和陶之青這個角色在當年的魅力。

妙的是，男主角莊世桓想盡量忘掉吳哲，女主人翁陶之青卻想盡量了解吳哲：陶之青正是想要考掘吳哲的祕史(吳哲本人的過往、吳哲和莊世桓之間的過往)，所以才主動向莊世桓示好。這對男女的交誼，與其說建立在異性相吸的未來之上，不如說建立在缺席同性戀(吳哲)的過往祕史之上。

篇名〈蟬〉可能象徵多種人事物。小說上半部完結前，一夥人從充滿二手菸的野人咖啡出來。

⁶³ Carson McCullers, *Heart Is a Lonely Hunter* (Boston: Houghton Mifflin, 1940).

⁶⁴ 朱天心，〈長大——代序〉，《方舟上的日子》，頁七—一二，見頁一一。



林懷民，《蟬》(台北：大地，1974)

陶之青和莊世桓與其他男男女女不同，竟然聽見西門叮的蟬叫聲。旁人說西門叮不可能有蟬叫聲，但陶之青卻意在弦外地說：「你一輩子也聽不到。因為你還沒認真去聽，就先肯定了西門叮沒有蟬。你一輩子也聽不到。」⁶⁵在這篇強調美國文化壓境的小說中，西門叮（西化的野人咖啡所在地）的噪音可能象徵西方的聲音，而蟬鳴象徵本土的聲音。但這篇凸顯西方的小說也埋藏了同性戀伏流。陶之青的話也可能這樣解讀：因為你還沒認真去留意同性戀，就先肯定了台灣沒有同性戀，你一輩子也看不到。蟬鳴也可能象徵同性戀。

野人咖啡也在《孽子》出現。在上一節的討論中，從美國回到台灣、跟阿青述說美國經驗的龍子代表了美國文化。不過阿青遇到兩位美國代表人：除了在新公園遇到龍子（根據《現代文學》復刊號第五期的內容），也在野人咖啡遇到趙英（根據《現代文學》復刊號第一期的內容）。新公園這個很土俗的空間，撮合本地人阿青和美國代表人一起沉入黑甜肉慾；野人咖啡這個時髦的空間，則促成本地人看見另一個美國代表人的明亮神采。這兩種經驗讓阿青觀察了兩種美國：龍子回憶中的美國緊緊糾纏同性戀夜生活，趙英身上的種種美國裝飾品（含他學會的美語）卻來自本土的良好家庭。對出身破碎家庭的阿青來說，龍子的美國是噩夢，趙英的美國是美夢；阿青沒興趣追隨前者，卻傾向後者。

上一節指出龍子「重來再一次」的傾向；他相信救贖，一而再、再而三藉著男同性戀色慾來修補受損的他人與自己⁶⁶。這種「重來再一次」的驅力也是《孽子》說故事的特色。《孽子》竟然從頭說起三次：《現代文學》復刊第一期⁶⁷、復刊第二期⁶⁸、一九八三年出版的《孽子》全書⁶⁹，都從頭開始講故事，而且這三次內容都不同。

一九七七年七月《現代文學》復刊第一期開始刊登《孽子》的開頭（阿青被逐出學校、逐出家庭的著名畫面）⁷⁰；妙的是，也於一九七七年發行的《現代文學》復刊第二期竟然「重來再一次」，從頭刊登《孽子》（阿青被逐出學校、逐出家庭……）⁷¹。在復刊第一期，阿青遇到的第一個美國代表人是在野人咖啡室的趙英⁷²；在復刊第二期，阿青卻是先在新公園認識龍子⁷³。這兩種編排次序造成不同效果（目光跟著阿青行進的讀者，會發現阿青眼前有兩條不同的路線可以走，沿路風景不同），也形同造成兩種《孽子》的版本：前者的美國看起來有希望，而後者的美國卻是絕望

65 〈蟬〉，《蟬》（台北：大地，一九七二），頁二六一。

66 「捲土重來」的傾向似乎是白先勇的偏愛，散見於《孽子》以及白先勇其他作品各處：例如，〈月夢〉的老醫生在年輕男病人身上再一次看見他摯愛的老同學身影，也再一次體驗失敗（在前一次和這一次他都救不了對方）；〈孤戀花〉的酒家經理在中國時曾經疼愛某個小酒女，到了台灣後又邀另一個小酒女同居，並在後者身上再一次看見前者的身影，也再一次體驗毀滅（兩個小酒女的下場都很慘烈）；《孽子》主人翁阿青的弟弟「弟娃」去世之後，一再想要在別的男孩身上看見弟娃的身影。

67 《孽子》，《現代文學》復刊第一期（一九七七年七月），頁二五九—八六。

68 《孽子》，《現代文學》復刊第二期（一九七七年十月），頁三〇五—三九。

69 《孽子》（一九八三）（台北：遠景，一九八七）。

70 《孽子》，《現代文學》復刊第一期，頁二六一。

71 《孽子》，《現代文學》復刊第二期，頁三〇六。

72 《孽子》，《現代文學》復刊第一期，頁二七七。

73 《孽子》，《現代文學》復刊第二期，頁三二七。

和希望並陳。

因為各界習慣談論一九八三年出版的《孽子》(章節排序類同《現代文學》復刊第二期)，所以我選擇把焦點放在比較冷僻、少被討論的版本：在《現代文學》復刊第一期的版本。在這個比較不為人知的版本中，阿青從黑暗邁向光明：讀者跟著阿青歷經黑暗挫敗(被逐出學校、家庭之後，進入「在我們的王國裡」的第五小節⁷⁴，一路上看見破敗的台北)，然後，讀者的目光就跟著阿青走向光明希望(進入第七節「西門町的野人咖啡室」，滿室年輕人的生機⁷⁵)。阿青平常認識的新公園少年都活在貧窮線之下，但十五歲男孩趙英不同。趙英大方自在聊起美國神父教給他的英語歌⁷⁶。從來不曾愛慕新公園少年的阿青似乎為趙英心動了，便在神智不清的情況下⁷⁷，將趙英誤以為是自己的弟弟，伸出雙手「緊緊的擁住了他(按，趙英)身體」，結果嚇跑趙英⁷⁸。阿青極少採取攻勢撲向其他男性身體；他大致採取守勢。他主動摟抱趙英，算是罕見的例外。阿青向趙英下手，固然因為趙英的「類同」(他讓阿青聯想到弟弟)，不可否認也因為趙英的「差異」(小說強調趙英很特別，是個崇尚美國的中產階級少年，跟阿青平日來往的社會底層「狐群狗黨」截然不同)。

詹錫奎的長篇小說《再見，黃磚路》也提及野人咖啡和新公園。這部小說描寫(異性戀)男性民歌手如何在美國和本土之間保持平衡：因為冷戰，美軍駐台期間美國流行文化席捲台北，但男歌手希望在唱美國歌討好市場之餘，也能唱本土歌提升民族自信心。不過主人翁還是傾向美國，並且背對本土。他概括接受美國文化促成的台北奇觀：他迷戀吸食迷幻藥的赫本頭女孩⁷⁹；追隨傳有女同性戀緋聞、總是穿男裝亮相的頭牌女歌手⁸⁰；想要和菲律賓賓人組成的樂團在台北搶地盤。這個美國化的台北雖然光怪陸離，卻充滿日新又新的生機。書中提到的野人咖啡已經被時代淘汰而關

74 《孽子》，《現代文學》復刊第一期，頁二六二。同志文學的讀者大概都知道「在我們的王國裡」所說的「王國」是台北新公園，然而離奇的是，《現代文學》復刊第一期的讀者卻可能不知道這回事。《現代文學》復刊第一期和《孽子》一九八三年版展現了截然不同的孽子王國。《孽子》一九八三年版的讀者在「在我們的王國裡」這個小標題之後，就會讀到第一小節開頭名言：「在我們的王國裡，只有黑夜，沒有白天」(頁三)，然後看到台北新公園內搔首弄姿的同性戀者(頁三)。孽子王國就是新公園。可是，在一九七〇年代，《現代文學》復刊第一期的讀者在「在我們的王國裡」這個小標題之後，卻馬上進入第五小節，讀到「我們的家，在龍江街」這句話(頁二六二)。復刊第一期直接跳到第五小節而沒有刊出第一小節到第四小節的內容，也就是說沒有刊出「在我們的王國裡，只有黑夜……」也沒有讓搔首弄姿的同性戀者登場。復刊第一期的讀者可能會誤以為孽子王國是龍安街的家。復刊第一期沒有刊出第一小節到第四小節的原因不詳，但我猜測：這四節彰顯豐張的非主流情慾，可能讓《現代文學》復刊編輯心有顧忌。不過這四個小節(包含第一小節的「在我們的王國裡，只有黑夜，沒有白天」，頁三〇八)在復刊第二期就刊出了。

75 《孽子》，《現代文學》復刊第一期，頁二七七。
76 同前注，頁二八四。

77 神智不清的狀況，是用白先勇拿手的「意識流」手法顯示。同前注，頁二八五—八六。
78 同前注，頁二八六。

79 「赫本頭」就是奧黛麗·赫本(Audrey Hepburn)在《羅馬假期》(Roman Holiday, 1953)中的新髮型。《再見，黃磚路》的男性主人翁初次看到小說女主人翁Miko時，發現Miko身為「中國女孩」卻有「標準的美國口音」，並留意她的赫本頭。Miko的「問題」不是「性別脫序」而在「pills(迷幻藥)失控」(《再見，黃磚路》，頁三九—四〇)。整部《再見，黃磚路》最關注的「社會問題」就是管制藥物，而不是同性戀。《親美與反美》指出的日本經驗值得比對：一九五〇年代，美軍帶給日本民眾毒品(頁一四二)。

80 《再見，黃磚路》，頁八四。本書第三章談過《再見，黃磚路》中的女同性戀。

門⁸¹，但弔詭的是，野人關門這回事反而可喜可賀；野人之死不等於死滅，反而證明新陳代謝的時代潮流。追隨美國腳步的弄潮兒不必特地再去野人，反而享有比野人更加新潮的多種空間（例如歌手駐唱的新開幕場所）。「洋化的」野人不能倖存並不算壞事，但是「本土的」新公園倖存也不算好事。主人翁偶然路過新公園，隨口詛咒它是個見不得人的罪惡淵藪⁸²；他並沒有明說新公園中的罪惡為何，但在台北夜生活打滾多時的他應該知道新公園是男同性戀社交熱點。對主人翁來說，使用迷幻藥的異性戀和傳言風流的女同性戀都緊緊跟隨「美國」腳步，所以都可以坦然接受；而新公園深陷「本土」、無法跟美國同步，讓他加倍嫌惡。

四、內在的美國之二，新南陽戲院

當年的台灣民眾除了看書、清談看不到的電影，也可以透過純好玩的小額消費進入美國時間。光泰的暢銷小說《逃避婚姻的人》提及，空中小姐總愛從國外帶一些小東西，如咖啡粉、貼身衣服等等，放在國內的「委託行」賣⁸³，讓本地民眾嘗鮮。國族他者也可能被窄化縮小為這些小玩意。用當前台灣流行語來說，就是「小確幸」。但漢章和光泰在出書之前，都曾在當時熱銷的《中國時報》密集曝光，可能投合了當時想要親近美國的本土讀者群。

這一節瞄準另一個中西文化交會的場所：位於台北新公園附近的新南陽戲院。新南陽和野人咖啡類似，都是展示美國文化的櫥窗：台灣人在野人看美國文化洗禮的本土年輕人，在新南陽看美國進口的電影。在《現代文學》復刊第五期，龍子和阿青講述紐約色情電影院以及其他美國經驗之

後，阿青自己聯想到本土的電影院：新南陽。他在新南陽看過亨利方達主演的美國西部片《黑峽雙梟》⁸⁴，片中兩兄弟一前一後陷入流沙殞命⁸⁵。阿青覺得跟龍子同居，就形同跟片中人一樣陷入流沙，於是寧可追求自由的他就離開龍子了⁸⁶。

在同一期《現代文學》中，阿青一想到新南陽就想要離開龍子，一離開龍子後不久又再去新南陽一次⁸⁷：阿青的同輩朋友老鼠在同性戀聚會的「派對」扒竊進口手錶、鋼筆、「美國保險套」等物，所以有錢請阿青去新南陽看電影⁸⁸。

這節插曲有三點值得注意：一、全員同性戀的中產階級「派對」在國內浮現。在《孽子》描寫的年代中，台北的男同性戀者已經有錢、有閒，而且不再各自孤立，反而有膽參加這種人看人派對——在派對中，「我」（泛指任何故事中的主人翁）看見別人也是同性戀者，別人也看見「我」是

81 同前注，頁一三—一四。

82 同前注，頁四七。

83 光泰，《逃避婚姻的人》（台北：時報文化，一九七六），頁五八。

84 英文片名不詳。我在資料庫針對「亨利方達」和「流沙」這兩個關鍵詞進行搜尋中文和英文的查詢，可惜沒有查到相關電影。

85 《孽子》，頁二二三。

86 同前注，頁二二三。

87 同前注。

88 同前注，頁二二三—二六。

同性戀者。在派對中的「我」不會繼續誤以為自己「一個人，沒有同類」。在《孽子》中，這群派對動物是中產階級的，人人攜帶美國進口用品參加聚會，和新公園內窮孩子形成強烈的階級對比。這群人是成群的而不是孤單的，和〈想飛〉、〈蟬〉等等作品描寫的孤單同性戀者形成另一種對比：孤單或成群⁸⁹。值得留意的是，台灣文學在同一時刻再現女、男同性戀者各自舉行的秘密聚會：一九七八年出版的郭良蕙長篇小說《兩種以外的》也描述了中產階級女同性戀者的多種聚會⁹⁰。秘密的派對動物於一九七〇年代文本湧現。

二、對某些社會位階低下的人來說，美國只是瑣碎的噓頭，味同雞肋。對《孽子》中的中年人龍子以及這一章提過的許多角色來說，美國代表龐大的美夢或噩夢，足以改寫一個人的運命。但是對阿青和老鼠這些不回頭的浪子來說，美國只是一個可有可無的招牌，金光閃閃足以唬人，但不至於改變一個小人物的運命。他們想要用「美國貨，一定保險！」這樣的話術跟人推銷偷來的保險套⁹¹；這種話術一方面顯現了美國這個噓頭的魅力，另一方面也曝顯美國這個噓頭實質價值有限，跟光泰所說的委託行代賣小確幸玩意一樣，不至於牽連歷史或未來。

三、文學中的台灣已經不只重視生產，也喜歡消費。角色可以「殺時間」——時間並非一定要用來賺錢，而可以用來浪費。上一節的野人咖啡室和這一節的新南陽戲院都是窮孩子阿青去得起的場所（儘管要用老鼠的偷竊所得付帳）；這些場所並不提供金錢收益，也不直接提供色慾滿足。相比之下，跟阿青相比，龍子在紐約算是老派的消費者：他並不會無聊地殺時間，而會動機強烈地進行肉體的消費（他去情色場所，用肉慾救贖他垂死的人生）。

在美國文化征服台灣的一九七〇年代，美國人事物的價值倒不是鐵板一塊：對某些台灣人來說

可能極為龐大，對另外的台灣人來說卻也可能極為渺小。當時文學中，美國的價值忽高忽低，決定要素之一是文學角色的社經位置。《孽子》中，曾經期待遠大未來的龍子（曾經算是人生贏家）被美國經驗扭轉了生命方向；對未來一向沒有指望的阿青（人生輸家）卻不會期待美國改變他的人生。阿青只會將美國當作晦暗生活中的偶然小確幸。在接下來討論的短篇小說〈新南陽拆了〉中⁹²，出身富貴的少年葛葳將未來押在美國上面，家境平凡的青年關大哥則以為美國跟他無關。不夠有錢的角色（不是人生贏家的角色）就不會了解美國和自己有何深切關係⁹³。

⁸⁹ 同性戀者是窮人還是屬於中產階級？這是階級的問題，比較容易被評論者注意。至於同性戀者是一個別孤單的「還是「成群結隊的」？這個問題則很少被凸顯出來。然而，「世界上只有我孤伶伶一個人是同性戀」卻是許多國內民眾經歷過的錯誤認知。在〈將同志的種種時間加以理論化〉座談記錄中，倪倫（Christopher Nealon）指出，（美國的）歷史檔案顯示同性戀的前輩們各自獨來獨往，卻夢想有朝一日可以和許多同性戀者一起共同生活。這個想要形成「群體」的夢，在同志運動之後才得以實現（Carolyn Dinshaw, Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher Nealon and Nguyen Tan Hoang, "Theorizing Queer Temporalities," p.179）。台灣的同性戀者在同志運動發生之前，是否做過想要形成同性戀「群體」的夢，或許一九七〇年代的文學作品也可以提供一些線索。

⁹⁰ 上一章〈愛錢來作伙——一九七〇年代女女關係〉提及一九七〇年代女同性戀者的多人聚會。

⁹¹ 《孽子》，頁二二八。

⁹² 符兆祥，〈新南陽拆了〉，《夜快車》（台北：文豪，一九七六），頁六二—八五。

⁹³ 小說中，關姓男子在台北的生活單純，少數娛樂之一就是到「美國新聞處聽聽唱片」（〈新南陽拆了〉，頁七〇）。但是小說中的關男似乎沒有想過他自己和美國文化霸權、冷戰體制有何關係。「美國新聞處」為冷戰時期美國駐台機構。

在《孽子》中，新南陽戲院是可有可無的多種消費場所之一。在作家符兆祥筆下，新南陽戲院卻具有歷史地標的重大意義。符兆祥的短篇小說集《夜快車》收入〈新南陽拆了〉這一篇小說。一如題目所示，小說中的新南陽成為廢墟，充滿記憶的場所毀滅了。〈新南陽拆了〉中，新南陽戲院類似之前的野人咖啡店，都讓台灣人看見美國文化的擬像：角色在新南陽看了好萊塢電影《芳華虛度》(Back Street)⁹⁴，將片中美國男星視為品評男性的美學標準。符兆祥和白先勇所寫的新南陽都是讓本地民眾接近美國文化的場所：符兆祥所寫的新南陽是讓同性戀者接近同類人的場所，但是《孽子》中的新南陽看起來並不是同性戀者特別愛好的聚集地。符兆祥所寫的新南陽以男色出名，但是和龍子睡過的紐約色情電影院倒也不一樣：前者或許因為靠近新公園吸引男同性戀觀眾聚集，但觀眾是否在戲院發生肉體關係並不得而知；後者在美國社會則是典型的男同性戀及時行樂場所，觀眾通常摸黑與陌生人發生肉體關係。值得注意的是，這種電影院裡頭的(男)同性戀觀眾多寡：《孽子》裡頭紐約時報廣場(即時代廣場)色情電影院裡觀眾寥寥可數⁹⁵；〈新南陽拆了〉裡頭卻門庭若市：在擠滿人的窄小戲院裡，主人翁只能站著看電影⁹⁶，其他觀眾卻在戲院內來回走動，最後主人翁覺得「推開章魚似的人群」逃出戲院⁹⁷。小說中這種人潮洶湧的同志空間，與其說像是同志愛去的特殊電影院，不如說更像是不斷有人進走出動的同志酒吧。

符兆祥的小說集《夜快車》書前刊了「楊柳青青」所寫的序⁹⁸，書末則有當時文化界新銳(後來的台灣副總統)呂秀蓮所寫的〈評介「夜快車」〉。呂秀蓮曾因為提倡女權而被主流文壇視為眼中釘。例如，朱天心在少作《擊壤歌》聲稱，「現在的女權運動高張」、特別「替呂秀蓮著急」⁹⁹。《擊壤歌》指出，薇薇夫人等都批判過呂秀蓮其人其文，但是還是爺爺(胡蘭成)最精準：「現

在爭著說要擴張女權，青年都變得男女中性化，這乃是生物進化史的倒退」¹⁰⁰。《擊壤歌》勸勉呂秀蓮：「呂秀蓮要看看《易經》與《禮記》，其中有說男女乃陰陽之理和室家儀範」、「呂秀蓮跟我一樣，也要好好好好的用功一番。」¹⁰¹少女朱天心對於呂秀蓮的批判恐怕只是當時呂秀蓮承受壓力的冰山一角。

楊柳青青和呂秀蓮一方面都聲稱小說集收入



符兆祥，《夜快車》(台北：文豪，1976)

94 上映年分是一九六一。

95 《孽子》，《現代文學》復刊第五期，頁二一七—一八。

96 〈新南陽拆了〉，頁六三。昔日國內電影院會在觀眾席客滿之後，向想要進場的觀眾販售「站票」(類似火車的「站票」)。

97 同前注，頁六四。

98 楊柳青青，〈楊柳青青序〉，頁一一九。「楊柳青青」可能是「黎中天」這位作家的筆名。詳見王鼎鈞，〈黎中天一個被遺忘的作家〉，《中國時報·人間副刊》，二〇〇八年十一月二十四日，E 4版。

99 《擊壤歌》(台北：聯合文學，二〇〇四)，頁一三三。

100 同前注，頁一三四。

101 同前注。

作品呈現了性的他者（「同性戀」），另一方面也都召喚了國族他者。楊柳青青認為〈新南陽拆了〉可以和世界短篇小說名著媲美（國族他者在此是指世界名作），並且指出「發生同性戀的行為」的男主人翁後來「恢復正常」、主題極富「教育的啟示性和道德的鼓舞性」。呂秀蓮精確指出收入兩篇「想寫同性戀」的小說：〈新南陽拆了〉和〈找顏色的女人〉（後者沒有被楊柳青青提及）。呂秀蓮稱讚這冊小說集「描寫市井小民」、「不崇洋」（可見得抗拒美國魅力在當時已經算是一種美德）、「關心本省籍的草地區」，卻也批評這兩篇寫出同性戀的小說受限於社會風氣：「由於流風的不同，〈新南陽拆了〉想寫同性戀卻沒有很明確地勾勒出他們的心態來，〈找顏色的女人〉一文亦有類似的遺憾。」¹⁰²她祭出一種二元對立：某種題材不值得寫，另一種題材才值得寫。「如果我們的風氣不適宜，或者作者本身不方便，我倒認為還是多把關注投給那一群默默的、無爭的、平凡的卻真摯的為數甚夥的市井小民要來得有意義。」¹⁰³

呂秀蓮的批評建立在「土洋對立」（本土人民／國族他者）的基礎上，讓人聯想起為林懷民小說作序的葉石濤：西洋的流風才適合同性戀，本土的風氣則適合市井小民。從葉石濤談林懷民小說、呂秀蓮談符兆祥小說的評論，可以發現兩人立場相似：同樣偏袒台灣本土。但因為林懷民和符兆祥兩人省籍不同，各是本省人和外省人（呂秀蓮特別指出符兆祥是海南島人），所以兩位評論人各有不同態度：葉石濤容許林懷民放手去寫國族他者（似乎因為林懷民已經是正宗本省人了，所以不必特別向台灣讀者證明他有多麼本土），而呂秀蓮則要求符兆祥寫出更多本土（似乎因為符兆祥是外省人，所以他需要更用力向台灣讀者證明他有心效勞本土）。

呂秀蓮的想法將同性戀和市井小民誤解為互相排斥的兩群人，結果就忽視了一個事實：市井小民之中也有同性戀。正因為她誤信這兩群人互斥，所以她一方面稱讚符兆祥已經寫了很多市井小民，另一方面卻又勸他該多寫市井小民而不該寫同性戀——勸人多寫市井小民只是她的藉口，勸人別寫同性戀才是她的希望。

呂秀蓮堅持土洋對立，但〈新南陽拆了〉偏偏顯現土洋融合。小說兩個主要角色就是在新南陽結緣：一個希望交到女友的關姓青年在新南陽被一個神祕少年葛葳糾纏、引誘。遇見少年之前，被葛葳親暱喚做「關大哥」的青年先是「誤闖」一個只邀男生不邀女生的派對，覺得無趣之後又「誤闖」新南陽戲院。說是「誤闖」，是因為他不知道這兩個場所都是男同性戀的社交空間。一路「尾隨」（stalking）關男的葛葳自稱無家可歸，哀求關男收容，於是兩男在關的住處同床、貼著身體、百般折騰過了一夜：「意識流」的手法顯示關男在床上情迷意亂、身不由己、失去分辨真假的能。關男的身體和少年的身體貼在一起，可是關男的嘴裡唸著他心儀女子的名字：同在床上少年的存在感是真的，不在場女子的存在感是假的；可是，床上少年被認為是假女人（不在場女子的替身），幻覺中的心儀女子才是真女子。意識流手法並沒有「明確指認」關男和少年是否發生了性關係，只「含糊暗示」這兩個人可能糊裡糊塗地擦槍走火——可是，無法被確認的性關係，偏偏比可以被定案的性關係呈現出更豐富的想像空間（按，指想像「性」的空間）。事後關男得知，葛葳其實是深居豪宅、男伴不缺的有錢人家大少爺。關男在結婚之後偶然走過南陽街，發現新南陽拆了，想

¹⁰² 呂秀蓮，〈評介「夜快車」〉，收入符兆祥，《夜快車》，頁三〇二。
¹⁰³ 同前注。

起葛葳。打聽之後才知道葛葳終於去了美國。於是關男輕鬆愉快回到日常正軌，如楊柳青青所說「恢復了正常」¹⁰⁴。

小說的情節張力主要來自「知情與否」的差別：關男「不知情」，少年「知情」，而此處的「情」就是同性戀地下文化的情報。「知情與否」可以決定一個人是不是「圈內人」：在啟用「圈內人」、「圈外人」兩詞的這篇小說中，關男因為似乎「不知情」而介於「圈內人」和「圈外人」之間的模糊地帶，少年則因為「知情」而鐵定算是「圈內人」。因為不知情，關姓青年誤闖同性戀場所、聽不懂少年說的圈內話、不知道他和少年同床的時候發生了什麼事、不理解為何少年不斷說謊。因為知情，少年懂得在同性戀圈子之內之外隨口說謊的叢林自保法則、問對方有沒有看過《午夜牛郎》(Midnight Cowboy)¹⁰⁵。呂秀蓮批判「〈新南陽拆了〉想寫同性戀卻沒有很明確地勾勒出他們的心態來」¹⁰⁶，但是呂秀蓮認為的缺點，在我眼中卻正是這篇小說的優點：同性戀的心態沒有被明確勾勒，讓人看不透，正是同性戀在保守社會的求生之道（就像雨林中的弱小動物全身都是保護色）。不知情的關姓青年身陷五里霧中，看不清別人的心態（也看不清他自己可能也享受同性戀）；知情的少年則不斷放煙霧彈、不讓別人看清他的心。這種知情與不知情的捉迷藏遊戲，正是同性戀文化歷久不衰的妙處。

呂秀蓮慧眼看出《夜快車》收入的〈找顏色的女人〉也寫了同性戀¹⁰⁷。不過〈新南陽拆了〉和〈找顏色的女人〉截然不同：前者明確刻畫國族他者、情慾他者、另類時間的糾纏，但後者卻聚焦在慾望行為本身而不在于其他種類的另類；後者沒有提及地點（更別說國度）、時間（更別說歷史），甚至沒有明寫同性戀。但是妙的是，呂秀蓮閱讀〈找顏色的女人〉卻獲得了同性戀「效果」

——正如這部書一開頭定義，「同志文學就是讓讀者感受到同性戀效果的文學」。一九七〇年代再現男同性戀的本土作品中，提及美國的文本很多，而〈找顏色的女人〉這篇小說卻是個看起來和美國無關的例外之一。小說敘事採取資深男員工的視角，窺看資深男員工怎樣被老闆的千金挑逗：他眷戀的眼神凝視資深男同事洗澡、裸體（全身、正面）、胸肌，幾乎預告了王禎和的《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》（兩者都描寫了男人找藉口偷看其他男人的裸體）¹⁰⁸。這篇小說沒有明說誰是同性戀者，但是同性貪看同性的慾望溢出全文。

104 〈楊柳青青序〉，頁四。

105 〈新南陽拆了〉，頁七一。《午夜牛郎》（一九六九）含有男同性戀的情節。從小說上下文可以推知，「在當年看過或聽過

《午夜牛郎》的人」可能等同「知曉男同性戀次文化的人」。「你有沒有看過《午夜牛郎》？」這句話就是一種同性戀圈子的通關密語。在一九七五年之前，但漢章早就在《中國時報》撰文指出《午夜牛郎》的男同性戀伏流。當時讀者公眾可能先從但漢章文章得知《午夜牛郎》（但漢章，《電影新潮》，頁二六—二八）。光泰《逃避婚姻的人》在提及同志酒吧裡的男同性戀性工作者時，也提及《午夜牛郎》，以便解說男性性工作者的工作內容（頁三二）。

106 呂秀蓮，〈評介「夜快車」〉，頁三〇二。同前注。

108 在《美人圖》的第一章第二節，小說主人翁，年輕男性上班族小林，一邊吞口水，一邊害羞凝視室友小郭的俊美肉體：貪看對方的俊臉、胸肌、體毛、臀部等處（王禎和，《美人圖》（一九八一）（台北：洪範，一九九六），頁一六一—一二二）。《玫瑰玫瑰我愛你》則用長達十頁以上的篇幅，搬演一位男醫生用極盡挑逗的態度，為一位年輕男子進行全身體檢的過程（頁一一八—三〇）。

五、內在的美國之二，醫生診所

同性戀者應該看「精神科醫生」或是「心理醫生」？

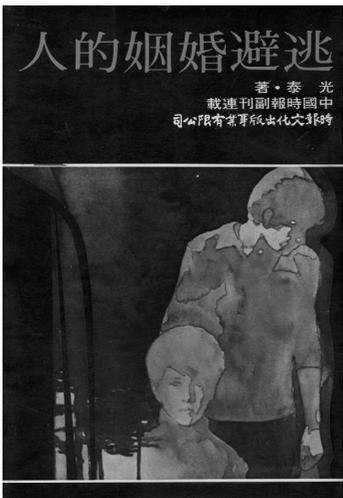
這個坊間常見的疑問與其說將「精神科醫生」、「心理醫生」、「精神分析學者」等等角色混為一談，不如說預設同性戀者是需要看醫生的病人。既然社會大眾——包括寫作者本身——不見得在乎正確區別「精神科醫生」和「心理醫生」，所以在這一節我將這種對付「病人」的角色統稱為「不分科」的「醫生」。

本書第二章提過，一九五〇年代的《聯合報》已經根據美國說法，主張同性戀者應該看醫生。但是，文學中的同性戀者一直到了七〇年代才真的去看醫生、企圖解決被視為疾病的同性戀。為什麼出現長達二十年的時差？我推測，如果五〇年代的國內醫療資源短缺、自認為可以治療同性戀的醫生寡少、國人缺乏（偽）「病識感」（按，不知道自己得了同性戀「這種病」），那麼在五〇年代出現的「同性戀該看醫生」這種說法就不大可能在五〇年代台灣兌現。這種要看醫生的說法可能直至七〇年代，國內經濟改善的年代，才在國內轉化成為一種生命政治的管理手段。

這一節焦點放在「醫生診所」這個空間。醫生診所具有「定義另類」、「規訓另類」的知識權威。黃道明在《酷兒政治與台灣現代「性」》指陳，台灣的「心理衛生」論述「在台灣冷戰時期建立」，形成具有詮釋權的霸權¹⁰⁹。他認為，一九七六年代出版的《逃避婚姻的人》是「性心理裝置運作下的直接產物」，奠基在美國精神醫學會一九七三年將同性戀去病化之舉¹¹⁰。既然黃道明已經

詳盡指認醫學、心理學在《逃避婚姻的人》留下的種種指紋，所以我不再重複進行同樣工作。我轉而思考診所這個空間牽連的「另類時間」。我認為，在整本小說中占據核心位置的篇章「童年」（小說分為三篇，其中第二篇題目為「童年」）可以更準確地解讀為「在診所裡交代給醫生聽的童年敘事」、可以被視為「另類時間」。誠然，童年在日常語言中不被認為是一種另類的時間；但是在這本小說中，童年淪為一個被專家用放大鏡檢查的人生階段，形同病徵的收納盒。在醫生面前，被病理化的童年一方面上通國族他者（即，台灣醫生號稱透過美國心理學界所認識的心理學），一方面下通情慾他者（也就是說故事給醫生聽的同性戀者）。

同性戀者要在保守的社會倖存，自然不想被外人看透身分。許多再現同性戀的文學作品一提到同性戀人事物就含糊其詞，讓讀者霧裡看花，或許讓想要窺奇的讀者失望，卻剛好再現了同性戀者低調沉潛、行事神祕的習癖。但是光泰的長篇小說《逃避婚姻的人》全書布局偏偏反其道而行，說



光泰，《逃避婚姻的人》（台北：時報，1976）

109 《酷兒政治與台灣現代「性」》，頁五〇。

110 同前注，頁六一。

起同性戀不但不含糊，反而教讀者認識同性戀：小說主人翁閻安迪形同擔任台北男同性戀文化的導覽解說員，一而再、再而三，耐心跟書中其他女男角色（以及讀者）介紹這個地下文化的方方面面。

「向讀者介紹同性戀生態」似乎成為一九七〇年代末期某些小說家自己扛起來的使命；跟《逃避婚姻的人》差不多時間點出版的長篇小說《圓之外》、《兩種以外》也經常讓各自的主人翁向一般讀者介紹台北的女同性戀生態¹¹¹。不過，閻安迪向外人進行解說的頻率特別高：一方面，他不厭其煩的解說本身可以推動敘事的進展；另一方面，敘事的推進提供他持續跟不同角色介紹同性戀的機會。根據閻安迪提供的情報，台灣的男同性戀者如果想要追尋樂土，可以選擇移民美國¹¹²，也可以就近光顧台北市林森北路巷子裡的美式同性戀酒吧尋求一夜情¹¹³。

在台灣文學中，《逃避婚姻的人》在兩方面算是先驅：一、建議本土的同性戀者出國移民；二、建議同性戀者走入美式酒吧。光泰筆下「快樂移民美國」跟白先勇筆下「龍子狼狽避居美國」的對比，固然值得探究。美式酒吧、野人咖啡、新南陽這三種空間的異同，也是有潛力的研究課題。但這一節並無意繼續留在「外在美國」和美式社交場地的這種「內在美國」，畢竟這一章先已經討論過這兩種空間（見楊牧散文、林懷民小說等等）。

貫穿全書各處的多種權威發言者聲聲召喚美國心理學，但他們想像的美國未必符合真實的美國。在一九七六年再版的版本中，小說前面刊載了代序，後面刊載了附錄和後記。代序〈一位讀者的來信〉就引述「心理學」，指出：跟主流社會的時間進程脫軌（即「這些人，在心性發展中，一直停留於 Homo Stage，而無法進行到 Hetero Stage」的說法），就是同性戀的成因¹¹⁴。附錄「名醫會

診」收入五篇文章來自五位專家：其中有四位有心理學背景；幾乎每個人都引用某些版本的心理學（但不一定明說心理學是外國貨）；有四位都將同性戀歸咎於不正常的童年。收在全書最末的作者後記〈我為什麼寫「逃避婚姻的人」〉也提出佛洛伊德（Sigmund Freud）之名，將性別角色和主流社會脫軌的童年視為同性戀成因¹¹⁵。也就是說，小說前面的代序，和小說後面的「名醫會診」諸文與作者後記，都是小說中診所的分身：醫生面對情慾他者（同性戀）時，利用國族他者的工具（心理學），將另類時間（如病史一般的童年）判定為同性戀的肇因。妙的是，小說家本人和多位醫生一方面多次強調同性戀已經不是精神病態、應該用平常心看待，另一方面卻又頻頻自打嘴巴、擔心同性戀「不正常」。這本書的矛盾態度（同性戀既正常又不正常）其實是一致的，總之就是要欲言又止地暗示同性戀不能叫人放心、和主流社會的時間表格不入。

這種病理化的傾向可以解釋為什麼《逃避婚姻的人》有意無意地把（被病理化的）身心障礙也請入場：在全書第一節，快樂移民到舊金山的同性戀朋友和閻安迪說，既然「殘廢的人」、「跛子」、「瞎子」等等「有缺陷的人」也過得很好，為什麼「我們」（按：同性戀者）不效法他們？

111 《圓之外》和《兩種以外的》已經在第三章仔細討論。

112 光泰，《逃避婚姻的人》（台北：時報，一九七六），頁一一。

113 同前注，頁一一。

114 〈一位讀者的來信〉，收入光泰，《逃避婚姻的人》，頁四。

115 〈我為什麼寫「逃避婚姻的人」〉，收入光泰，《逃避婚姻的人》，頁一三四—一三五。

而閻安迪卻想，「我不是跛子，更不是瞎子」，長得又高又帥¹¹⁶。也就是說，身心障礙者被當作「絕對有病的人」，而同性戀者被當作「相對有病的人」，比身心障礙者優越，所以應該惜福。身心障礙者被拿來比作同性戀者的同類，卻又被拿來給同性戀者墊底、可以墊高同性戀者的自我評價。

這種利用身心障礙來想像同性戀者是否有病的態度，也在小說家宋澤萊的長篇小說《紅樓舊事》現形。書中主人翁「我」是大學男生，學校旁邊有「和平東路」和「龍泉街」，所以書名的「紅樓」可能是指台北市的國立師範大學（而不是長年享有男同志巡弋文化著名的台北市西門町「紅樓」戲院）。大學生「我」一方面牽掛人生哲學（何謂生死、自由等等），另一方面著迷情慾探索。這兩方面的執念正好是台灣現代主義文學的特色。「我」深受同性吸引，而理解自己同性戀傾向的方式就是「將自己類比為身心障礙者」：「那位被世界所『看見』的跛足朋友的『跛足』與我『隱藏』之性異常的『性』是一樣子，外貌儘管不同，裡面並無差別，同是環境裡困難的適應者，我們的癥結所在是行動。」¹¹⁷

不過，被期待治療同性戀的醫生早就走出診所，在社會各個角落擴張有形無形的勢力。《紅樓舊事》的「我」並不需要去診所看醫生，因為他已經內化了醫生的功能，可以自我診療。他診斷自己有「躁鬱性格」¹¹⁸，認為自己已有「歧異（原文如此）的性心理」¹¹⁹——



宋澤萊，《紅樓舊事》（台北：聯經，1979）

「性心理」就是《酷兒與台灣現代「性」》凸顯的關鍵詞之一¹²⁰。他採用醫生的態度，自我剖析，一五一十交代被當作病史的青春期刊讀者檢視：「我」從小就有「戀母恨父情意結」（按，「情意結」就是「情結」）；從小擔心自己不夠男性化，對男性化的其他男子懷抱好奇心；中學時期，旁觀男同學的勃起，自付「這時我第一次認識所謂男人的必備標誌：勃起」¹²¹；中學時期學校體檢，醫生要「我」去動手術，病歷上寫了「左陰囊……」（按，指左陰囊看起來不正常），「我」驚慌想像自己要被閹割了、要變得像女人了¹²²。這些青春期生命史的點點滴滴，一再強調「我」就是個情慾他者：同性戀是對同性男體好奇的人、是性倒錯的人（女性化的男人）等等。而串起另類時間與情慾他者的邏輯就是本土流傳的通俗心理學——台灣人自以為從美國進口的國族他者。

「內在美國」那一節透露的訊息是，「同性戀通往死」。在正軌和脫軌之間徘徊的「我」則認為同性散發的魅力和「生的世界」相連：上了大學，「我」被名叫「李喬」的大男孩深深吸引。「我」

116 《逃避婚姻的人》，頁一一。

117 宋澤萊，《紅樓舊事》（台北：聯經，一九七九），頁九四、九七。

118 同前注，頁一二四。

119 同前注，頁六六。

120 《酷兒與台灣現代「性」》中每次提及文學「性心理」，就是指「sexuality」。頁四九。

121 《紅樓舊事》，頁四一。

122 同前注，頁四二。

第一次看到李喬，是在操場：「一位穿著渾身紅色球衣的青年……踢著足球」¹²³。「我」自認為常看透「物質」的表面，進而看到「精神」：「緊緊裹著紅衣衫裡面歡騰的東西，柔軟的身子，強壯的臂肌……」¹²⁴。「我」看到了「生命力」，馬上有「叛亂」的反應¹²⁵。這裡的「叛亂」應指主人翁的勃起；「我」在中學時期就將勃起稱作「某種叛變」¹²⁶。「我」也馬上為「性」辯解（這裡的性，就是剛才的叛亂）：他說它（性／勃起）代表一種內在生命裡湧起的那瞬間的觸覺¹²⁷。相對於「生的世界」，「死的世界」是凡庸眾生的歸屬。主人翁認為，死的世界包括異性戀也包括同性戀：想要當異性戀的「我」試圖找酒家女尋求性啟蒙，跟女孩們交往，但發現「作為『正當人』的困難」¹²⁸——這是對人生的一次幻滅，形同死滅；不想要當同性戀的「我」——曾在校園被性變態的中年男子抱過」¹²⁹——這次不愉快的（同性）性騷擾經驗是另一種死滅。同性慾望在這本小說中有兩種：被自己不喜歡的中年男子糾纏，形同遇到死神；追求自己喜歡的大學男生，形同求生。「我」最後還是回到生活正軌（也就是加入了庸眾），跟俊美的李喬不再聯絡，也就形同跟生命力告別。

這一章強調了國族他者、作為情慾他者的男同性戀、作為另類時間的美國時間之間的接合。這一章並不認為同性戀人事物可以超脫時空座標而存在，反而指陳同性戀人事物就是在種種時空變因產生的效果。

六、「否寫美國」的王禎和劇本

這一章一直到最後面才討論王禎和的劇本《望你早歸》¹³⁰，主要是因為它是一九七〇年代的例

外：它沒有展現美國勢力的印痕，與同時期其他文本大不相同。王禎和在《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》等書強力抨擊美國以及虛情假意討好美國的台灣人，可推知他對美國帝國主義很敏感，但他偏偏沒有在《望你早歸》留下任何與美國有關的線索——在熱烈關切美國的七〇年代氣氛中，王禎和「否寫美國」之舉似乎出於故意。七〇年代其他同時期作品掛念「中美關係」（這裡的「中」，是台灣）、跨國移民；然而，《望你早歸》在乎本土，在乎「城鄉差距」、島內移民：劇中腳色（除了警察）都是只能說「閩南語」（王禎和用詞）的社會邊緣人，只能在台北橋下的圓環等工，很難在「國語」稱霸的台北存活¹³¹。

獨幕劇《望你早歸》的舞台劇本發表於一九七三年的《文季》雜誌。它晚於白先勇的一九六〇年代早期小說，但早於《孽子》的連載。六個腳色之中有一個名叫吉雄的十五、十六歲少年，自稱

123 同前注，頁五二。

124 同前注，頁五三。

125 同前注，頁五四。

126 同前注，頁四四。

127 同前注，頁五四。

128 同前注，頁一〇九。

129 同前注，頁六二。可是小說內文並沒有交代這段性騷擾經驗的前因後果、來龍去脈。

130 王禎和，《望你早歸》，《文季》一期（一九七三年八月），頁一六九—一九一。

131 同前注，頁一六九。

曾經被男人強暴過，之後便男扮女裝、在路邊拉客賣淫¹³²。這個劇本呈現了（演員口述回憶給觀眾聽的）「男男強暴」、（演員當場演的）「男扮女裝」、（在觀眾面前表演拉客的）「男性雛妓」。白先勇早於六〇年代發表的短篇小說和《孽子》都沒有呈現「男男強暴」、「男扮女裝」。白先勇的短篇小說〈滿天裡亮晶晶的星星〉內只有男男性騷擾沒有男男強暴，只有遠距離的男性雛妓身影但沒有近距離的男性雛妓特寫。要看有男男強暴、男性雛妓特寫，就該看《望你早歸》。

《望你早歸》長期被人遺忘，近期卻又被記得，是因為它於一九七七年演出時曾經被查禁，被禁多年之後才在二〇一一年重新搬上舞台。遭禁是因為「望你早歸」這個劇名被讀作政治諷刺（讓執政當局聯想到政權的「歸」），也因為全劇以「閩南語」發音（抵觸執政當局打壓「方言」的政策）¹³³。

劇本中，「檢破爛」維生的老人阿立哥收養少年「啞巴」阿貴為子。阿貴走失，阿立報警，卻和警察發生三種衝突：阿立只懂閩南語，但是（明明能懂閩南語的）警察堅持要用國語；警察認定阿貴是啞巴，但是阿立堅持阿貴很正常（他拒絕啞巴這個稱號帶來的污名）；阿立跟阿貴沒有血緣關係，但警察不懂阿立怎麼可能疼愛不是自己親生的孩子。這齣戲預告了「身心障礙」和「多元成

家」的課題。

「望你早歸」這個劇名是指阿立哥哥希望阿貴早日回家。問題是，窮人何以為家？家是什麼？阿立哥認為，家這個場所就是要讓孩子接受良好教育，迴避學壞的亂源；如果孩子跟鄰居學壞，就不惜搬家。早在阿貴走失之前，阿立哥就以一再搬家為苦——他發現跟他同樣是社會底層的鄰居污染了阿貴。這對鄰居是先前提及的少男流鶯吉雄，以及兜售春宮照片的黑狗。阿立曾經在阿貴身上發現「這種脫褲濫，這種妖精打架，這種撒照片」¹³⁴、「不怕你將來長不大！」¹³⁵

勤於教育孩子並且搬家的阿立，就像是孟母，或者該說是李漁的「男孟母」。戲劇學者暨劇場編導周慧玲編導的《少年金釵男孟母》就是改編自《男孟母》¹³⁶，將《男孟母》的時空改成台灣歷史背景的戲，可說是《望你早歸》的「遠親」。

雖然說阿立尋子是這齣戲的主線，但副線特別搶戲。阿立將貧窮生活解讀為溫馨倫理劇和悲劇，但壞鄰居吉雄和黑狗卻將貧窮處境解讀為喜劇和鬧劇；前者兩種劇的基調是追求成家（這個家似乎必須和肉慾隔絕）的溫情，後者兩種劇的態度則是成家不得遂改而追求色情（同樣的邏輯：衍

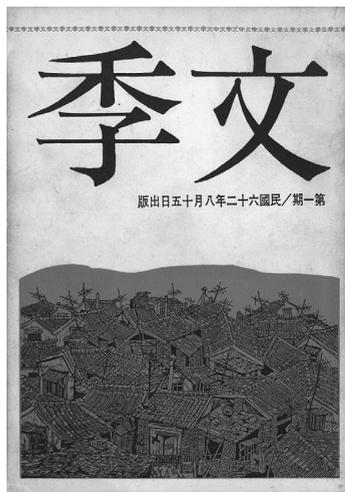
132 同前注，頁一八九。

133 邱祖胤，〈三十四年前禁演·王禎和《望你早歸》再登臺〉，《中國時報》，二〇一一年七月十七日，A 10版。

134 王禎和，《望你早歸》，《文季》一期，頁一七六。

135 同前注，頁一七六。

136 周慧玲編導，《少年金釵男孟母》（台北：大可，二〇一〇）。



《文季》1期（1973年8月）

佛肉慾和家相剋)的自暴自棄。但是這兩名男子的妖豔「性別越界」¹³⁷，可說是國內文學「敢曝／發妖」(camp)前鋒之一¹³⁸。按照張小虹的定義，「敢曝／發妖」多指造作不自然的感性表達形式，常與(男)同志或酷兒歷史感性相連接」¹³⁹。一次又一次，黑狗在街頭賣春宮的台詞是：「精采精采X伊娘絕頂精采……你來我往好一場妖精打架」¹⁴⁰；一次又一次，吉雄在一旁「拿出一條粉紅色絲巾往頭上一罩，嘴裡一根菸，扭腰擺臀，擠眉弄眼，作著種種女人煙視媚行的舉止」¹⁴¹。吉雄頭上披著紅絲巾，唱歌拉客，唱出：

梅蘭梅蘭我愛你，
我像蘭花的著人迷，
我像梅花的年年綠
……¹⁴²

正是一九七一年由劉家昌作詞作曲、由劉文正和尤雅唱紅的〈梅蘭梅蘭我愛你〉。

吉雄多次「嗲聲嗲氣地唱」(如劇本要求)〈梅蘭梅蘭我愛你〉。他每唱一次，就形同對當時首善之都台北進行一次諷刺。就經濟的階級而言，吉雄等人活在一九七〇年代初期的貧窮線下，但是〈梅蘭梅蘭我愛你〉卻在歌頌飯飽之餘的情慾；就語言的階級而言，吉雄等人是被打壓的閩南語使用者，處於國語的霸權陰影下，卻偏偏唱這首國語歌曲來拉(男同性戀的)客。這齣劇暗示〈梅蘭梅蘭我愛你〉這樣的國語愛情歌曲笑貧不笑娼：一方面忽視社會的貧窮常態，另一方面卻又公然拉

客賣淫。

結語

這一章借用台灣流行語「美國時間」(指「被揮霍的無聊時間」)來描述一九七〇年代文學中某些脫軌角色的「時間傾向」和「空間傾向」：時間上，這些文學角色傾向沉浸於「美國時間」，不配合異性戀社會意識形態的按部就班時間表；空間上，他們傾向和美國求助。小國同志向美國求助的委曲求全心態，涉及殖民情結，往往被置身大國的同志研究者忘記討論。

台灣早在一九五〇年代就已經被納入美國主導的冷戰地圖，但是再現同志的本地文學一直要到七〇年代才開始描繪足以辨識的美國人事物。借用日本學者吉見俊哉的話來說，美國人事物同時部署「外在美國」也在「內在美國」：「外在美國」是指號稱同性戀者眾多的美國本土，「內在美國」

137 葉德宣將「敢曝／發妖」(camp)視為「性別越界」。葉德宣，〈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》二六卷二期(一九九八年五月)，頁六七—八九。

138 葉德宣精闢解析了「敢曝／發妖」(camp)。同前注，頁六七—六八。

139 張小虹，〈話《白水》〉，《PAR表演藝術雜誌》二七一期(二〇一五年七月)，頁八六—八七，註2。

140 王禎和，〈望你早歸〉，《文學》一期，頁一七七。

141 同前注，頁一七八。

142 同前注。

則是被台灣境內同性戀者光顧的咖啡廳、電影院、醫院等等場所體現。「內在美國」讓國人在國內「體驗」到「替代性的」(vicarious) 美式現代性。

傾向美國卻不等於崇拜美國。這一章研討的作品其實並未明顯崇拜美國，只是將美國視為台灣人逃離台灣之後唯一可以落腳的遠方。當時台灣人的跨國能動性 (mobility) 極低。只有極少數台灣人可以進入「外在美國」，卻經常因為社經地位低落而無法享受美國文明的果實。「內在美國」則開放給國內民眾出入。在內在美國的種種空間中，醫生診所（以及衍生物，《變態心理學》教材）帶給「同性戀涉嫌者」的規訓尤其強烈：雖然國內報紙早在一九五〇年代就已經宣告同性戀者應該看心理醫生，可是七〇年代台灣文學才開始示範「生命政治」的執行——將一個又一個同性戀涉嫌者，強行扭送給美式訓練的「專家」治療。

「優勝劣敗、適者生存」的功利主義在這個年代顯得理直氣壯。有作品評估何謂「不正常」（指同性戀），也有作品比較「兩種不正常」的貴賤——「同性戀」vs（也開始在文壇露臉的）「身心障礙」。有些同性戀角色樂於將身心障礙者踩在腳下，藉此墊高同性戀的自尊。

第五章

罷家做人

——一九八〇年代

一、作為公眾平台的《孽子》

一九八〇年代最負盛名的同志作品是白先勇的《孽子》¹。這一章除了要指認《孽子》對於同志文學史的貢獻，還要藉著討論《孽子》來強調「罷家」議題的「時代意義」。我主張《孽子》成為同志經典的原因之一，在於它以「劃時代」之姿，凸顯「罷家做人」的「時代現象」：角色要先經歷「罷家」的考驗，才能夠「做人」。這一章討論的其他作品也不約而同在乎「罷家／做人」這組扣連的行動。我將會解釋為什麼用「罷家」取代常用的「離家」等詞，討論「做人」要怎樣「做」，還要說明「劃時代」、「時代現象」所指的「時代」為何。

《孽子》提供「公共平台」，讓國內外讀者在平台上駐足討論台灣文學、同志文學和同性戀。這個平台從《孽子》出版以來，累積了數十年的論述成果，創造了、增厚了《孽子》這部小說的意義。我強調，讀者處於二〇一〇年代所看到的《孽子》光環，並不是光憑作者白先勇一個人打造出來的，而是眾多評論者（包含加入討論的白先勇本人），從一九八〇至二〇一〇年代，共同打造出來的。也因此，我回顧《孽子》的時



白先勇，《孽子》（台北：遠景，1983）

候，並不只關注白先勇想要表達什麼，而更在乎歷年來評論者將《孽子》詮釋成什麼。

用傅柯在《性機制史》的話來說，這個公共平台足以「讓論述給激發出來」（incitement to discourse）²。這裡的「公共平台」，也可以替代為「公共」、「公共性」、「公共場域」。這幾個詞都是譯文，同樣對應「public」這個英文。這一章理解的「公共」（public）來自哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）以降的傳統，但我用來專指抽象的言論園地（例如文壇），而不是具體可觸的場所（例如台北新公園）。政治研究者南西·芙蕾瑟（Nancy Fraser）曾經批判哈伯瑪斯提出的公共是鐵板一塊的（monolithic）、是少數特權分子才得以享受的場域；經過芙蕾瑟批判之後，目前一般認為，公共應該是「多種」民眾都可能進出的言論空間³。芙蕾瑟並且指出，公共的樣貌是多元的，而不是單一的。她提出一種對比：「公共性」（publics）vs. 「抵抗主流的公共性」（counterpublics）。我將「抵抗主流的公共性」簡稱為「抵抗式公共」，對比主流的「公共」。芙蕾瑟表示，被主流社會排擠的民眾，例如女人、有色人種、工人、同性戀者等等，可以從「另類的公共性」（alternative

1 在聚焦於一九七〇年代的上二章，我討論的《孽子》版本包括於一九七八年開始刊登的《孽子》連載，以及一九八三年出版成冊的《孽子》。在聚焦於一九八〇年代的這一章，我只討論一九八三年出版成冊的《孽子》，不討論一九七八年開始刊登的《孽子》連載。

2 我採用「讓論述給激發出來」這個比較口語好懂的中文翻譯。Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. 1. An Introduction*, pp. 17-35。

3 Nancy Fraser, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy," *Social Text* 25/26 (1990): 56-80.

publics) 得到安慰——她將這種與主流公共性互別苗頭的公共性，稱為「底層人民的、抵抗主流的公共性」(subaltern counterpublics)。同志長久以來戒懼公共(不希望曝光身分，以求自保)，但是到了世紀末時期的同志文學這個平台卻可以提供抵抗式公共(提出批判異性戀主流社會的討論)。

芙蕾瑟的說法提醒我，《孽子》提供的公共平台不是一體成型的鐵板一塊，而是多塊拼湊而成的組合式舞台：比較主流的評論者占據了平台之中的其中一塊，看重《孽子》的「共相」；同志研究的學者占據了平台之中的另外一塊，關切《孽子》的「殊相」；學院之外的讀者也占據了其他各種形狀的地盤。地盤之間，有疊合，也有斷層。我所指的「共相」就是西方論述所稱的「普遍性」(universality)，「殊相」就是「特殊性」(particularity)；在這一章，「共相」是指「同性戀者與『一般人』共同之處」，「殊相」是指「同性戀者『異於常人』之處」。

同性戀者究竟和所謂「一般人」相同還是相異？這個歷史悠久的問題，與其說有固定的答案，不如說答案隨著「語境」(脈絡、上下文)變化而浮動。以日常會話的常見傾向為例：人們一談到同性戀，就忍不住要說出「兒女因為同性戀而不被父母接受」這種話。從一個角度來看，這種話強調同性戀的「殊相」(即，同性戀異於常人之處)——試想，「一般人」並不會承受「因為是異性戀而不被父母接受」的壓力。可是，從另一個角度來看，這種話卻也同時指出「同性戀者亦為人也」的道理：既然家家有本難念的經，異性戀和同性戀都因為家庭受苦，那麼一般人也應該可以「將心比心」、「設身處地」體會同性戀者和原生家庭相處的苦處——也就是說，同性戀和一般人享有「共相」。

《孽子》在文學史上發光發熱，不免造成「誤解」：常有國內外讀者「誤解」《孽子》是台灣最早的同志作品。有些人講究一點，並不說《孽子》是台灣「最早的同志文學作品」，改說是台灣「最早的『同志長篇小說』」——不過這種「講究」仍然是「誤解」⁴。我在這裡特別把「誤解」框起來，是因為我認為誤解未必一無是處，反而暴露了民眾的片面理解。

有讀者「誤解」《孽子》最早，除了可能因為《孽子》這個文本的名聲特別響亮、光環蓋住其他作品，更可能因為《孽子》具有「劃時代」的意義。我用「劃時代」一詞，一方面是要指出《孽子》在文學史「畫」出一道斷層，另一方面是要指出「時代」(歷史的座標)：在《孽子》之前，早期文本幾乎未曾提及「同性戀者和家庭發生衝突」；但是從《孽子》開始，文學作品一提到同性戀就不約而同搬出家庭衝突的橋段。據我觀察，在「前《孽子》時期」(也就是在《孽子》出版成書之前，從一九六〇年代初期至七〇年代末期這將近二十年的時光)，種種文學作品要不是只呈現同志卻不提及同志的家，要不然就是顯示同志和家庭相安無事的狀況(既然同志和家庭相安無事，家庭也就不至於被凸顯為壓力、衝突的溫床)。

歷史的斷層於一九七〇年代末期出現：祭出「同性戀者和家庭衝突」橋段的先驅之一是玄小佛於一九七六年出版的長篇小說《圓之外》，先驅之二是一九七八年開始連載的《孽子》。《圓之外》小說主人翁是同性戀少女，在父母的家庭之外獨立生活，後來被父親斷絕金援、斷絕親子關係。但是，家庭衝突這橋段在比較早出版的《圓之外》裡只是一段短暫的插曲，在較晚出版的《孽子》裡

⁴ 這部書先前的篇章指出，一九六〇和七〇年代，好幾種呈現同性戀的長篇小說已經面世：例如《重陽》、《青草青青》、《圓之外》、《兩種以外的》。

卻是貫穿全書的主旋律。要談同性戀者和家庭摩擦，各界讀者大多只上溯到《孽子》，不會上溯到《圓之外》。這一章第一段提及的「時代」（時代現象、時代意義等詞）就是「一九七〇年代末期以降」的歷史時期：從這個時代開始，文學熱衷描寫「同性戀者和家庭衝突」橋段。

各種文學作品都有潛力成為公共平台。《孽子》能夠脫穎而出、比其他文學作品更適合成為議論同志的公共平台，我認為是因為《孽子》展現「共相」。《孽子》之前的種種同志文學作品沒有廣受矚目，甚至被許多讀者以為不曾存在過，恐怕就是因為較早的文學作品沒有像《孽子》一樣刻畫容易和讀者公眾產生共鳴的「親子決裂」課題。《孽子》的家庭衝突主旋律是一般人與同性戀者共享的「共相」，容易讓各界心生「同感」、「共鳴」。只要一看到親子決裂之苦，不同性別政治立場的評論者也可以輕鬆援引民間通行的現成道理，包括「養子不教父之過」、「浪子回頭金不換」、儒家倫理、人道主義等等，並輕快參與針對《孽子》的討論。但是，作為公共平台的《孽子》在凸顯「共相」的時候，也同時壓抑了「殊相」（也就是《孽子》沒有和各界「公感」、「共鳴」的部分）。稍後我將指出公共平台壓抑了什麼「殊相」。

二、罷家，做人，告白

「罷家」、「做人」、「告白」這三種行為之間存有合作關係。乍看之下，《孽子》中的同性戀者先是「做人失敗」（同性戀兒子被父親斥為畜牲），然後才要「罷家」——也就是說，先有做人（做人失敗），才有罷家。但是我主張倒過來的先後次序：不是先有做人才有罷家，而是先有罷家才

有做人。正如酷兒理論家巴特勒在《權力的精神生活：「成為主體」的理論》（*The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*）指出⁵，外來的力量宰制了我們，但是外來的力量在向我們唱反調的時候，偏偏也提供我們得以成為主體、得以繼續成為主體的基礎。巴特勒對於主體的看法正好可以用來描述《孽子》的同性戀角色：這些角色偏偏要先經過罷家的考驗（承受罷家過程的種種暴力），才能夠「好好做人」、好好成為同性戀主體。

這部書第一章就已經指出，讀者公眾經常期待在日常生活裡頭、在文學作品裡頭看到「真、實、有」的主體，卻不珍視文學裡頭的「假、虛、無」的主體。這種堅持「真、實、有」主體的傾向，正好鼓勵讀者公眾熱烈歡迎《孽子》：書中的同性戀角色都熬過親子決裂的考驗，那麼這些角色想必就是「真、實、有」的同性戀主體。不管在本地文學還是在台灣民間，「和家庭發生衝突」這種橋段儼如同性戀者的試金石，彷彿可以證明誰才有資格自稱同性戀者（也就是說，彷彿沒有因為同性戀一事而跟家人摩擦過的人，就不算是正牌的同性戀者）。我承認《孽子》提供的「真、實、有」同性戀主體足以說服讀者公眾（於是讀者們一再津津樂道《孽子》的同性戀角色有多麼惟

5 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997). 我將英文書名中的「subjection」翻譯成「成為主體」而非通常採用的「臣屬」、「隸屬」，是因為巴特勒本人在書中明確指出「subjection」這個詞不但是指「被外來權力臣屬的過程」，更指「成為主體的過程」（頁二）。也就是說，成為主體和被臣屬是一體兩面的事。

6 同前注，頁二。

妙惟肖），但我也要指出《孽子》提供的滿足（也就是讓讀者覺得掌握住「真、實、有」主體的滿足）難免造成讀者公眾的嚴重偏食：讀者公眾恐怕不會走出「舒適圈」（指，可以餵養讀者「真、實、有」主體的文本世界），不會大膽探究和讀者玩躲貓貓遊戲的、埋藏「假、虛、無」主體的其他文學。

文學角色要「好好做人」，就要讓讀者覺得角色是逼真可信的主體，也就是達到這本書一開頭就強調的「主體效果」。而在眾多文學手法中，讓讀者覺得角色散發強大效果的手段之一，就是讓文學角色向讀者「告白」：訴苦、剖心、吐露心聲。正好《孽子》整本書的內容都是告白：阿青這個角色以小說主人翁兼小說敘事者的身分進行第一人稱敘事，與讀者告白了二十六萬餘字才作罷。阿青的「大規模告白」也嵌入其他角色的「小規模告白」⁷。阿青和龍子這兩個罷業者都要先掏心掏肺自白，才能夠重新做人。

《孽子》的開頭可以用來佐證法國哲學家阿圖塞（Louis Althusser）的「召喚」（interpellation）理論⁸：人要等到被外力召喚（例如警察在路上叫住民眾），才會成為被使喚的卑微主體。《孽子》一開始，小說第一部分「放逐」的第一小節，只占了全書第一頁。小說主人翁第一人稱的口吻告訴讀者「父親將我逐出了家門」，並且罵主人翁「畜生！畜生！」這一頁迅雷不及掩耳發送兩個訊息：一，「主人翁罷業者，而且不被父親當作人」就是這本書的母題；二，兒子被父親召喚成爲一個「宛如畜生的主體」。第一部分第二小節「布告」只占了全書第二頁：在讀者眼前突兀出現的「布告」文本。官腔寫成的布告顯示幾個訊息：一，主人翁李青（綽號阿青）被學校退學的事由（在校與實驗室管理員發生「淫猥行為」）¹⁰；二，事件的時間座標：民國五十九年（一九七〇

年）；《孽子》全書的情節就約莫發生在一九七〇年前後¹¹；三，李青因為同性戀行為而被公然羞辱——也就是被校方召喚成爲一個「淫猥主體」。

我將《孽子》開頭的「阿青離家」橋段詮釋為「罷業者」。我用「罷業者」這個新造詞，原因有二。第一個原因，是為了將同性戀角色的離家（不管是主動的「離家出走」還是被動的「被逐出家門」）類比為「罷工」、「罷課」。許多讀者認定《孽子》的阿青「被逐出家門」，暗示同性戀面對家庭只能扮演無奈的「被動」角色；也有很多讀者認為阿青「離家出走」，暗示同性戀可以「主動」棄絕父權統治的家。我要在兩種談法（被動、主動）之外，提出「罷業者」的概念。罷，就是要質疑「既有狀態」（status quo）。工人罷工並不是要棄絕勞動，而是要藉著暫停勞動來調整勞資方之間的不平等；學生和教師罷課並不是要斷絕教育，而是要藉著暫停上課來反省師生與體制（例如殖民教育體制，民族國家體制，或資本主義體制等等）之間的權力分配。我認為，罷業者未必是要推翻家庭制度，而是要藉著暫停「同志和家」之間的互相耗損，爭取讓同志和家都獲得喘息甚至新生的機會。

7 例如，書中的傳奇人物龍子向阿青吐露十年祕密：龍子於一九六〇年左右手刃同性愛人阿鳳，偷渡到美國紐約避風頭，直至一九七〇年父親去世之後才回到台灣。

8 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), pp. 127-88.

9 《孽子》（台北：遠景，一九八三），頁一。

10 同前注，頁二。

11 同前注。

第二個原因，是要鼓勵讀者質疑「家」這個概念本身：「家是常數（是正常的），同性戀是變數（是特殊的）」這種觀念，不但控管了文學中的角色，也制約了文學外面的讀者。我要提醒，「罷家」的「罷」是歷史變數，而「家」也是。「家」也應該被「歷史化」：在不同的時間點，家就有不同的體質。同志文學到了《圓之外》、《孽子》才開始凸顯「同性戀者和家庭衝突」；那麼，《圓之外》、《孽子》之前的同志文學為什麼沒有家庭衝突呢？

我認為，《圓之外》和《孽子》所呈現的「家」，與《圓之外》、《孽子》之前台灣文學所呈現的「家」，恐怕不是同一種。《圓之外》和《孽子》中的家都是「現代核心家庭」，也就是「一個爸爸一個媽媽」為首的小家庭；現代核心家庭的子女，在理論上可以被親生父母「就近」管訓，也就容易「就近」和親生父母發生正面衝突。但是正如馬克思的親密盟友恩格斯（Friedrich Engels）在《家庭、私有制度、國家的起源》（*The Origin of the Family, Private Property, and the State*）強調：不同的歷史時刻對應不同型貌的「家」，例如「一夫多妻」、「一妻多夫」、「多夫多妻」等等；「一妻一夫」家庭並不是打從遠古就存在的，而是晚近才出現的家庭形態¹²。例如，《圓之外》和《孽子》的家，與五四作家巴金的《家》以及清朝《紅樓夢》的家，完全不同：《家》和《紅樓夢》的家都是祖父母為首的大家族，而不是一個爸爸一個媽媽的核心家庭」。在不同的「家」，少年面對不同的「管教機制」。《家》的主人翁覺慧和《紅樓夢》的賈寶玉並沒有被親生父母直接監督，他們離家也不能算是父子決裂——他們的親生父親天高皇帝遠，並沒有「就近」「獨攬」兒子離家的危機處理。

今日社會所熟悉的核心家庭，有生產日期，恐怕也有使用期限。人類學者黃應貴強調，「現代核心家庭是人類社會發展的歷史產物，而不是普遍存在的真理」¹³。他認為，「台灣，一九六五年開始工業化、都市化以後才建立了現代核心家庭出現的社會經濟條件」¹⁴。黃應貴認為「多元成家」等等訴求終將會改變目前核心家庭的既有現況¹⁵；也就說，核心家庭既有的「市場占有率」會受到挑戰。核心家庭是有使用期限的：這個制度並不是在千百年之前就存在了，而且也不會在千百年後的未來存在。

在《圓之外》和《孽子》面世之前，在一九六〇和七〇年代的文本中，現代核心家庭是有可能存在，但恐怕不普遍。我的估算建立在三點觀察上面。（一）先看六〇年代：白先勇的〈寂寞的十七歲〉主人翁來自核心家庭，但是同一作者的同期小說〈月夢〉和〈青春〉完全沒有提及核心家庭。（二）再看呈現父女關係的七〇年代文本：《兩種以外的》提及角色和核心家庭「馬馬虎虎」共存（同志角色與家庭之間並不和樂，但也不至於嚴重摩擦），但是其他代表作偏偏將主要角色植入「異於」核心家庭的單位——〈孤戀花〉描寫父女同居，沒有雙親也沒有子女；〈莫春〉的未婚女主人翁到處自由過夜，看不出被雙親控管；《桂花巷》的寡婦獨掌大宅院，並且獨居。（三）呈

12 恩格斯（Friedrich Engels）·〈一八九一年第四版序言〉，收入中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯，《家庭、私有制和國家的起源》（*The Origin of the Family, Private Property, and the State*）（北京：人民，一九九九），頁六一—一九。

13 黃應貴，〈導論〉，收入黃應貴主編，《二十一世紀的家：台灣的家何去何從？》（新北市：群學，二〇一四），頁二。

14 黃應貴，〈「新世紀的社會與文化」系列叢書總序〉，《二十一世紀的家》，頁v。

15 黃應貴，〈導論〉，頁一一。

現男男情慾的七〇年代文本：除了開始連載的《孽子》之外，許多作品中的主人翁身家不明——大概當時作家並不覺得男同性戀的家庭狀況值得特別拿出來大作文章。

一直要到《圓之外》和《孽子》出現的時候，「親子決裂」橋段才開始在台灣本土文學大張旗鼓。

三、在人道主義的王國裡

「如何做人」這個問題，有多種不同的應對方法。例如，對酷兒學者巴特勒而言，這個問題算是「如何成為主體」的議題。但是在台灣脈絡，這個問題往往被歸為人道主義的課題（而不是成為主體的課題）。

《孽子》第一部分標題是「放逐」，第二部分標題是「在我們的王國裡」。第二部分第一小節的第一句話，是小說敘事者兼主人翁阿青的第一人稱發言：「在我們的王國裡，只有黑夜，沒有白天。」

長久以來，國內外學人熱衷詮釋「『我們的王國』是什麼？」¹⁶「在我們的王國裡，只有黑夜，沒有白天」這句話意味了什麼？」等等問題。在此，我建議「我們的王國」也可以詮釋為「人道主義的王國」：不但《孽子》裡頭許多角色紛紛實踐人道關懷，《孽子》外頭的國內外讀者歷年來也經常有意無意高唱人道精神。一九八〇年代批判《孽子》的評論者或許覺得書中同性戀面目可憎，但是他們就算很討厭同性戀也無法否定《孽子》流露的「佛心」、「慈悲」；二十一世紀崇敬《孽

子》的讀者或許採取懷舊心情看待書中同性戀人事物，可是他們仍然經常採用「大愛」、「大悲咒」、「悲情金粉」這類老生常談的讚詞褒揚《孽子》展現。這類老生常談讚詞都有意無意地推銷了、鞏固了人道主義。

「人道主義」對應英文的「humanism」，也經常被稱為「人本主義」。既然「人道主義」已經是台灣常用譯法，這一章就直接沿用「人道主義」一詞。人道主義在學術界歷史悠久，流派繁多，卻也不斷引發爭議。

國內批判人道主義的學人較少。少數例子之一是攝影研究學者郭力昕。他在〈人道主義攝影的感性化與政治化〉這篇文章中，一方面回顧西方評論者對於人道主義攝影的批判（例如，批判人道主義攝影的「濫情傾向」、人道主義攝影「物化」被拍攝的對象、人道主義攝影「用溫情取代批判」等等），另一方面檢視兩位國內攝影家作品展現的（不反抗主流的）感性和（反抗主流的）政治¹⁶。雖然郭力昕的文章重點放在攝影而不是文學，但是他的文章仍然有效提醒我留意人道主義、人道關懷的「政治傾向」（或，「去政治的傾向」）：人道主義態度熱衷利用「同情」、「關懷」、「大

16 郭力昕，〈人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀一九八〇年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典〉，《文化研究》六期（二〇〇八年春季號），頁九—四二。文中所指的兩組攝影經典，其一來自於拍攝蘭嶼的漢人攝影師王信，另一出自於同樣拍攝蘭嶼的漢人攝影家關曉榮。郭力昕認為王信的作品偏向感性，不過郭並沒有加以嚴厲批判。郭稱讚關曉榮作品展現的政治性，並且藉此批評西方評論家：西方批評家在忙著批評人道主義的時候，並沒有想到某些人道主義作品（例如關曉榮的作品）也可以發揮政治力量。

愛」等等字眼，遮蔽人與人之間的不平等。

國外批判人道主義的學人眾多。例如，後殖民研究學者姜摩哈梅德（Abdul R. JanMohamed）早在一九八〇年代指出，世界上的弱勢人口，不論活在第三世界還是倖存於第一世界，都夾在兩種壓力之中：一方面要捍衛弱勢人口的「殊相」（弱勢人口有別於主流人口的族群特色），另一方面又被拋下「殊相」、改而臣服於「共相」（所謂人道主義的主流文化）¹⁷。姜摩哈梅德說的人道主義帶來以下的壓力：弱勢人口必須按照西方人道主義的標準重新做人，如此一來「人道主義」才會看見、才會了解這些重新做人的弱勢人口——這是因為，主流人口太自戀了，只看得見和自己同樣的人，對於和自己不同的人視若無睹。¹⁸

姜摩哈梅德批判的人道主義強調弱勢人口（主要是有色人種）和強勢人口（主要是白人）之間的權力關係，我在台灣關切的人道主義則聚焦在同性戀人事物和所謂「正常人」之間的權力關係。雖然他和我在談不同的文化脈絡，可是我們都在討論結構類似的權力關係：都是強者收編弱者的關係。姜摩哈梅德說，弱者為了討好社會主流，就只好「重新創造自己」（recreate themselves），好讓主流看得順眼——我將「重新創造自己」一語解讀為「重新做人」。在台灣，「重新做人」的意思就通往通俗版本人道主義。「同性戀者洗心革面、重新做人」、「好好做人」、「不要讓為人父母的人難以做人」等等說法，都預設了一種人道主義的夢想：所有的人，不分貴賤，都可以好好做人，達致人人平等的境界。

人道主義熱衷粉飾太平：人與人之間的「同」被誇大了，但是人與人之間的「異」被擱置了。例如，人道主義的評論者會強調同性戀者畢竟和異性戀者「同樣」承受親子失和之苦，卻不會指陳

同性戀者的「異樣」。黃道明在《酷兒政治與台灣現代「性」》觀察發現，同志運動在挪用《孽子》的時候，經常有意無意略而不談《孽子》裡同性戀者身為賣身男妓這回事¹⁹——看起來，如果孽子們「身為性工作者」的實情被承認，孽子們和一般民眾之間的「異」就會顯得刺眼，孽子們也就不容易獲得「同」情。《孽子》提供的公共平台，但是男妓議題（牽連了階級歧視等等）經常上不了這個平台，形同被「私了」了——私了，就是被公共討論的相反。

這一節標題「在人道主義的王國『裡』」其實暗示「在人道主義的王國『外』」也有風情萬種。在下一章討論世紀末的時候，我將在「酷兒」這一節討論「在人道主義的王國『外』」。在《孽子》之後，我要緊接著討論陳映真於一九八七年發表的政治小說〈趙南棟〉。據我所知《孽子》和〈趙南棟〉很少被並置討論——可能因為《孽子》很少被認為是政治小說、政治小說〈趙南棟〉的同性戀成分也不常被指認。事實上，正如我稍後就要指陳，〈趙南棟〉明白展現了「男同性戀疑雲」、「雙性戀女子」、「異性戀男子的同性戀目光」等等慾望的人事。我發現《孽子》和〈趙南棟〉大有可資比較之處：這兩者共享「時代特色」（「將核心小家庭視為常規體制」的時代），同樣押寶在同性戀的「罷家」之痛，也同樣召喚人道主義來管控這種痛楚。

17 Abdul R. JanMohamed, "Humanism and Minority Literature: Toward a Definition of Counter-Hegemonic Discourse," *Boundary 2* 12-13 (1984): 281-99.

18 *Ibid.*, p. 289.

19 《酷兒政治與台灣現代「性」》，頁一四四、一七八。

四、墮落的核心家庭

耶魯大學新加坡分校 (Yale-NUS) 教授劉奕德 (Petrus Liu) 特別推崇小說家陳若曦。他在《兩個中國的酷兒馬克思主義》(Queer Marxism in Two Chinas) 這本書指出，陳若曦體現了同志與馬克思主義的結合²⁰。但我有不同的評估。一談到馬克思主義的台灣作家，左派學者趙剛等人應該會先想到左派作家陳映真，而不太會想到陳若曦——趙剛甚至將陳映真與魯迅相提並論，顯見對於陳映真的敬重²¹。而劉奕德書中只提過陳映真一次，沒有深談陳映真小說²²。

早在一九九七年我就寫過拙文〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉，指認呈現男同性戀被迫離家的小說多種，其中包括陳映真的名作〈趙南棟〉²³。拙文指出，「雙性戀者趙南棟」，渾身酒味（按，他是酒家常客）、迷幻藥味（按，他吸食強力膠）、女人味（按，他女人緣極佳）、男人味（按，他和裸體男人同床睡覺）²⁴。趙南棟是資本主義底下的輸家，一方面和社會主義的政治犯父母形成強烈對比，另一方面和身為資本主義贏家的親哥哥趙爾平格格不入。

〈趙南棟〉裡頭的「同性戀疑雲」導致趙南



陳映真，〈趙南棟及陳映真短文選〉（台北：人間，1987）

棟罷家。有一回，和弟弟趙南棟合住的趙爾平意外發現「……弟弟的床上，不論怎樣看，也是兩個死屍一般沉睡著的，赤裸的男體」²⁵。我用「同性戀疑雲」一語，是指小說內文只顯示趙南棟和另一名男人共同裸體睡覺，並沒有明確指明這兩人已經發生同性的性行為。但是哥哥趙爾平一口咬定弟弟的「同性戀關係已經發生」。趙爾平對趙南棟痛罵，「混蛋！畜生！你們都滾！」²⁶ 趙南棟被召喚 (interpellated) 成為卑賤的「畜生主體」，從此罷家不歸，和父兄失聯。平常，趙南棟與多個女友來往，趙爾平都不予置評；這一回，趙南棟只不過捲入「同性戀疑雲」（不等於同性戀行為已經得逞），趙爾平卻大發雷霆²⁷。

20 劉奕德 (Petrus Liu)，《兩個中國的酷兒馬克思主義》(Queer Marxism in Two Chinas [Durham: Duke University Press, 2015]) 的第三章「酷兒中文小說的興起」聚焦在陳若曦這位作家上。其他作家在第三章都只是陪襯。第三章宣稱，在一九八〇年代出版的白先勇小說《孽子》和陳若曦小說《紙婚》是「最早的兩部中文酷兒小說」（頁八九）。劉奕德的宣稱有違史實，因為早在一九六〇、七〇年代台灣已經出現同性戀主題的中文長篇小說、短篇小說。

21 趙剛，〈重建左翼：重建魯迅、重建陳映真〉（二〇〇九），《求索：陳映真的文學之路》（台北：台社、聯經，二〇一〇），頁三二—三六。

22 頁九〇—九一。這兩頁提到陳映真左傾入獄，但沒有細談陳映真的作品內容。

23 陳映真，〈趙南棟〉（一九八七），《鈴璫花》（台北：洪範，二〇〇一），頁九三—一〇一。

24 紀大偉，〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉（一九九七），《晚安巴比倫》（台北：聯合文學，二〇一四），頁二四。

25 〈趙南棟〉，頁一五〇。

26 同前注。

27 朱偉誠也討論了這一段同性戀疑雲。朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國：當代台灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文

一九九七年的拙文已經蒐集羅列了多種描述男同志罷家的小說，但是並沒有突破蒐集、羅列的層次，沒有更進一步進行理論化的工作。我當時並沒有提出「為什麼我點名的小說剛好都凸顯了同志與家的決裂？」這個問題。將近二十年後，我在這裡重談〈趙南棟〉，就要藉著讓這篇小說「歷史化」，來回答昔日未解的問題。在討論《孽子》之後緊接著討論〈趙南棟〉，就是要指出這兩種很少被共同討論的文本其實很相似：兩者都同樣依賴「罷家」的橋段。也就是說，這兩種文本（以及一九九七年拙文蒐集羅列的多種文本）同樣預設了遭遇「罷家」糾紛的「現代核心家庭」。正是因為現代核心家庭於一九八〇年代的時候成為文學內的必備風景，《孽子》和〈趙南棟〉這一批出自於八〇年代的文本才抓到講故事的施力點。

為了將〈趙南棟〉脈絡化閱讀，接下來我要將〈趙南棟〉和陳映真的同時期小說〈山路〉並列討論²⁸。雖然幾乎沒有提到性愛的〈山路〉和頻頻提及放縱性愛的〈趙南棟〉形成強烈對比，但是這兩篇小說卻又異常類似：兩者都奠基在兩種時代的高反差。這兩者「顯然」都在感嘆今非昔比（昔日有理想的社會主義對比今日墮落的資本主義），同時也「隱然」批評小家庭這個新體制的興起。在〈山路〉中，哥哥這一輩獻身於社會主義的革命，堅決「走出」家庭「投入」社會；弟弟這一輩卻只安於資本主義的個人物慾，只知



陳映真，《山路》（台北：遠景，1984）

道守住「小家庭」。代替哥哥照顧弟弟一輩的「大嫂」見證了兩代差距²⁹。這個體現人道主義大愛的「大嫂」在臨終的時候，一方面悲嘆弟弟這一輩的小家子氣，另一方面厭惡自己不知不覺成為弟弟打造小家庭的共犯。〈趙南棟〉中，父母輩的角色為社會主義殉身，哥哥趙爾平成為資本主義社會贏家（樂於操弄商場欺詐的跨國公司駐台灣代表），弟弟趙南棟則成為資本主義社會輸家（捲入同性戀疑雲的墮落美男子）。這篇小說也有一個見證兩代對比的人道主義老婦人：曾是母親獄友的老護士「跨」出她自己的家，「跨刀」為趙家兩代人收拾善後。

左派學者趙剛在《求索：陳映真的文學之路》指出，陳映真的許多小說都寫出一對「家」這個體制的揭露與批評：虛偽、醜惡、不快樂、壓抑、壓迫，且經常更是整個共犯體制的重要構成³⁰。我同意趙剛的見解，但想要幫忙趙剛「歷史化」家：陳映真筆下的家，不是只有一種，反而至少有兩種。陳映真批判的家是新一輩（例如弟弟這一輩、兒子這一輩）角色的「規格化小家庭」，但是陳映真同時欽慕另一種家——老一輩（例如哥哥那一輩、父親那一輩）的「非小家庭」

學》三六卷一期（二〇〇七年三月），頁七二。朱偉誠這篇文章引用了一九九七年的拙文。朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國〉，頁七四，註8。朱偉誠討論〈趙南棟〉和我在此討論〈趙南棟〉的重點不同：朱偉誠文章看重〈趙南棟〉和姜貴《重陽》的相似（兩者都將同性戀用來象徵邪惡的暴力）（頁七四），但我關注〈趙南棟〉和《孽子》的相似（兩者都敘述同性戀的「罷家做人」）。

28 陳映真，〈山路〉（一九八三），《鈴璫花》（台北：洪範，二〇〇一），頁五一—九一。

29 我為「大嫂」兩字加上引號，是因為這個角色是不是真正的大嫂是小說中的謎題。

30 趙剛，《求索：陳映真的文學之路》，頁一九四。

（大家庭）。我發現，〈山路〉和〈趙南棟〉這兩篇小說的今非昔比之嘆，密切對應了家庭形式之變：社會主義抗爭的昔日，關在黑牢的母輩、老護士、其他女性政治犯組成以「南所」（南棟）為單位（而不是以「家戶」為單位）的大家庭³¹，所有女監的成年人共同照顧失去雙親的獄中嬰孩³²；然而在資本主義勝利的今日，年輕一輩各自組成嚴守家庭界線的小家庭，自掃門前雪。在家庭形式歷經變革的時候，唯有「跨出小家庭」的角色（兩篇小說中的兩位老婦人）才能夠展現人道主義的氣魄，而只懂得為「小家庭」囤積私產的年輕一輩（被逐出家門的趙南棟除外）卻沒有大家風範，讓左翼老人失望透頂。

〈山路〉和〈趙南棟〉的主要差別之一，在於前者並沒有執著指控年輕一輩（弟弟輩）的罪惡，然而後者勤奮舉證年輕一輩（兒子輩）的墮落。〈山路〉裡的弟弟組成小家庭之舉，算是在資本主義社會隨波逐流，倒不算是讓公眾唾棄的惡行；〈趙南棟〉裡的趙爾平、趙南棟兩人卻都特別沉迷聲色，就算在資本主義社會的同輩人眼中也容易被瞧不起。

我在討論《重陽》的時候，曾提及朱偉誠的二〇〇七年文章。朱偉誠認為《重陽》、〈趙南棟〉將同性戀當作「負面寓意的象徵轉喻」³³，所以不適合被看成「同志文學」³⁴。對於朱偉誠的看法，我除了堅持《重陽》、〈趙南棟〉等等所謂「負面化」（醜化）同性戀的文本應該留在同志文學「領域」（至於它們是否屬於同志文學「文類」，我並無意見），還要指出這類文本的貢獻：它們並沒有描繪「只有同性戀」的簡化世界。在它們描繪的世界裡，同性戀、異性戀、雙性戀交錯共存、互相競爭。在朱偉誠認為《重陽》、〈趙南棟〉等等作品「負面化」同性戀的時候，我要補充指出，這些作品其實更勤於「負面化」異性戀——這些文本裡的異性戀情事比同性戀冒險更加頻繁、

更加刺激、更加暴力。在同志文學「領域」裡，我不但「被動地承認」負面形象同性戀和正面形象同性戀同時存在，也要「主動地珍惜」同性戀、異性戀、雙性戀彼此相互激盪的眾聲喧嘩。

但我也要補充：越是「負面化」同性戀的作者、作品、文本角色，就越是忙著「心內彈琵琶」。本書第一章提過「心內彈琵琶」，是指外表看起來不在乎但是心裡很在乎同性戀的人性表現。一九九七年的拙作已經指出，〈趙南棟〉呈現趙爾平一直很在乎、太在乎趙南棟從小到大的俊美五官³⁵。這篇小說從頭到尾描述趙爾平愛看弟弟的美貌，可能因為文本要為趙爾平撞見弟弟「同性戀疑雲」一事埋下伏筆，卻也很可能因為哥哥藉著貪看弟弟而不禁心內彈琵琶。趙爾平愛看、愛聽非主流的性：早在弟弟同性戀疑雲之前，趙爾平和商場夥伴密室開會的時候，就忍不住盯看同夥人「怒然勃起」的性器官³⁶；在弟弟因為同性戀疑雲而罷家之後，趙爾平尋尋覓覓，得知趙南棟在販毒被捕入獄後，曾經和一名雙性戀女子交往——從上下文讀者可以得知，這位雙性戀女子也是個

31 「趙南棟」這個名字來自於「南所」：小說中囚禁女性政治犯的一棟「看守所押房」。這個名字就是要用來紀念母親一輩政治犯的苦難場所。〈趙南棟〉，頁一〇〇。

32 同前注，頁一〇六一—一〇九。

33 朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國〉，頁六九。

34 同前注，頁六九。

35 紀大偉，〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉，頁二六。

36 〈趙南棟〉，頁一四〇。

罷家者³⁷。陳映真用好幾頁的篇幅側寫形象鮮活的雙性戀女子，可惜這個角色似乎不大受到重視³⁸。該雙性戀女子的姐姐跟趙爾平說，自己的妹妹是「雙性戀」，結果趙爾平一時之間聽不懂對方在說什麼³⁹。隔了幾分鐘之後，這個姐姐又再說一次自己的妹妹「搞雙性戀」、「是雙性戀」，趙爾平又再問一次對方究竟在說什麼⁴⁰。這兩人（各有一個雙性戀妹妹、雙性戀弟弟）的反覆問答（一個人揭示雙性戀，另一個人追問雙性戀是什麼），顯示〈趙南棟〉很在乎「認識雙性戀」這回事。趙爾平終於得知，這個雙性戀女子跟趙南棟是「同一類人」（「同一類人」這個說法暗示趙南棟也是雙性戀者），追求「感官生活」、想要「make love」就去做——趙爾平不禁回想起弟弟房間裡的同性戀疑雲⁴¹。

〈趙南棟〉裡頭最用力捍衛小家庭的角色，是趙爾平——他畢竟將涉嫌威脅小家庭體制的美男趙南棟逐出家庭。但是弔詭的是，這篇小說裡頭對於同性戀最為耿耿於懷的角色，也是趙爾平這個人——就算他驅逐了同性戀嫌疑者，同性戀的畫面還是在他心頭盤桓不去。我堅持，同志文學領域除了要納入同性戀主體，也不能遺漏趙爾平這種可能不算同性戀主體卻和同性戀人事物特別有緣分的異性戀者。根據小說內文提供的種種證據，看起來未捲入同性戀疑雲的趙爾平，反而比捲入同性戀疑雲的趙南棟更加掛念同性戀。

剛才提及，趙爾平忍不住在飯店套房盯看同夥人「怒然勃起」的性器官。早在一九七九年，陳映真就在〈壘壘〉這篇短篇小說寫過男人盯看其他男人下體——小說標題的「壘壘」兩字就是指男性下體的飽滿貌。⁴²小說藉著「魯排長」這個角色目睹、欣賞眾多士兵在洗澡時露出的下體。在魯排長眼中，台灣軍人下體代表生命力：「（洗澡時）魯排長看到一個年輕的士兵，覺得十分的滑

稽，因為他有很可觀的男具的緣故……然而那的確是令人納罕的偉觀的。那樣的累累然，已經超過了穢下的滑稽……（這些洗澡軍人）活著的確據（按，「確實證據」），莫大於他們那累累然的男性的象徵、感覺和存在」（頁五四）。後來，魯排長聯想到戰爭年代中國山村屍體：「就是那些腐朽的屍屍，那些累累然的男性的標幟，卻都依舊很憤立著」（頁五四）。對魯排長來說，累累的下體意象彷彿意味著一種「四海一家」的共同感，可以跨越中國和台灣的分界、跨越生和死的分界。男人凝視男人下體的突兀之舉，在陳映真筆下如同交通紅綠燈。在較早出版的〈壘壘〉中這個凝視行為形同亮起綠燈，帶來「放心」——對於四海一家的敬服（在這篇小說中，每個士兵都離家背井，在部隊共同生活——小說中看不見核心家庭）。然而在較晚出版的〈趙南棟〉中，凝視行為形同紅燈，帶來「驚心」——就是因為趙爾平自己背離了制度化的核心家庭（在自己的家外面花天酒

37 同前注，頁一七〇—一七九。

38 朱偉誠算是例外；他在〈國族寓言霸權下的同志國〉裡頭特別留意這名女子的雙性戀／同性戀，頁七四。朱偉誠看重趙南棟和「非異性戀」女子兩人的相似；這兩名「官能享樂者」（按，陳映真常用語）都被小說寫成「不堪」的表徵。頁七四。但是我在這裡看重趙爾平——這個看似站在這兩名「官能享樂者」對立面的正常男人——也有「心內彈琵琶」衝動。

39 同前注，頁一七六。

40 同前注，頁一七六—七七。

41 同前注，頁六九—七一。

42 陳映真，〈壘壘〉（一九七九），《上班族的一日》（台北：人間，一九九五），頁四七—五五。

地)，所以他才會意外看到紅燈警示般的其他男性勃起；也可以說，就是因為他看見其他男人勃起，才像是看到紅燈一樣被當頭棒喝，警覺自己脫逸了異性戀核心家庭的遊戲規則。趙爾平這個異性戀者比他的雙性戀弟弟趙南棟更「好奇」、更「在乎」、更「愛看」其他同性的性。

五、出國決勝負的「朝聖」

罷家之後，何去何從？有些罷家者流浪到台北新公園，成為社會底層的性工作者，如《孽子》所示；有些罷家者任憑一心向善的人道主義者擺布，如〈趙南棟〉所示；但也有些罷家者離開台灣，踏入美國（或加拿大），成為美國社會尊崇的專業人才。這一節討論西方不敗的少數幸運兒。

用人類學家安德森在《想像的共同體》的話來說，這些幸運兒登上殖民者早就規畫好的路徑，邁向西方進行（廣義的）「朝聖」（pilgrimage）⁴³。在被殖民宰制的地方，人才如果想要升學、晉升，就要前往殖民者指定的行政中心（與地緣性是否方便無關）「朝聖」⁴⁴，而不是僅僅前往地緣性方便的鄰近都市⁴⁵。這一節討論的文本紛紛顯示，台灣的人才如果要出人頭地、成為人上人，就要前往殖民者指定的中心「朝聖」才行；也就是冷戰時期的北美洲。朝聖路線與殖民的權力關係形成互相強化的迴圈；殖民的權力關係決定了人才的朝聖路線（在這一節，路線是從台灣到美國），而一再被採用的朝聖路線也一再鞏固了殖民的權力關係（即美國在上、台灣在下的關係）⁴⁶。

本書上一章〈誰有美國時間〉顯示，一九七〇年代台灣文學的男同性戀角色紛紛將美國視為精神寄託之處。這一節標題「出國決勝負的朝聖」就是從〈誰有美國時間〉這一章標題衍生而來，標

示出七〇和八〇年代之間的延續：兩個年代的文學都顯示同性戀者心向西方（以美國為主）。不過，我也要藉著小標題「決勝負」三字，指出這兩個年代之間除了延續也有斷裂：「在西方社會出人頭地」這個夢想對相對貧窮的七〇年代大部分台灣文學角色（不管是不是同性戀）來說根本是天方夜譚，但是相對富裕的八〇年代某些台灣文學角色已經可以實現這個夢想。

同性戀者和西方國家之間的距離有多遠，並非固定不變，而是隨著歷史流變持續浮動。一九七〇年代台灣文學中男同性戀角色遙想美國但通常沒有本錢赴美，就算真的入境美國也只能屈居社會底層⁴⁷；七〇年代台灣文學中女同性戀角色追求可以在台灣境內具體實踐的生活，並不像男同性戀那樣妄想外國；八〇年代的台灣文學中同性戀角色，不論男女，卻都可能出國（西方國家），而且積極追求西方定義的個人成就。

43 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布（新版）》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*）（New Edition, 2006）（台北：時報文化，二〇一〇）。

44 《想像的共同體》舉例，在荷屬東印度（即後來的印尼），地方子弟如果要出人頭地，就要前往巴達維亞（即後來的雅加達）進行「朝聖」（頁二二三）。

45 例如，荷屬東印度版圖廣大，有些住民其實比較靠近新加坡，而比較遠離巴達維亞。但是這些住民仍然應該去比較遠的巴達維亞朝聖，而不是去比較近的（英屬）新加坡（頁二二三）。

46 散見《想像的共同體》第七章，〈最後一波〉。

47 例如，叢姓小說〈想飛〉（一九七七）的台灣男子曾經嚮往成為美國留學生，但是到了美國境內之後卻淪為被剝削的低層勞動者。

台籍美國醫生顧肇森的短篇小說集《貓臉的歲月：旅美華人譜》讓一九八〇年代國內讀者管窺華人（含台灣人、中國人等等）的美國生活。收入在《貓臉的歲月》的〈張偉〉篇幅特別短，卻也特別膾炙人口。在〈另類經典：台灣同志文學（小說）史論〉⁴⁸這篇文章中，朱偉誠指出，〈張偉〉這篇小說「在台灣同志圈口耳相傳」，讓同性戀讀者覺得感同身受，堪稱「經典」⁴⁹。

我試圖解釋為什麼〈張偉〉享有口碑。在〈張偉〉中，「像張偉這樣表現傑出的年輕人」（朱偉誠語）從小到大都是台灣教育體制中的佼佼者，各方面都讓父母師長滿意，唯一的缺憾，是沒有女朋友。他在高中時代，就在圖書館意外看過《變態心理學》，猜測自己就是書中某種人⁵⁰。大學時代，他終於造訪台北新公園，發覺公園裡形同「煉獄」、充滿「孤魂孽鬼」，深感自己「不屬於這個黑暗世界」⁵¹。

那麼他屬於什麼世界？原來他屬於美國。

在小說同一頁的篇幅內，他離開新公園之後就發奮用功，隨後就不負眾望赴美發展，效率驚人。他在三十歲之前取得名校博士，順利取得美國大學教職，而且交了這輩子第一個男朋友（美國白人），組成「一夫一夫」版本的核心家庭。後來張偉發現男友外遇，憤而跟男友分手。

《孽子》諸子的罷家行動並不光彩；「張偉」裡頭的罷家行動卻很體面。他第一次罷家，是離開父母的家（一個爸爸、一個媽媽的現代核心家庭）前往美國；在「來來來，來台大，去去去，去美國」這句時代流行語的冷戰意識形態護佑之下，離家的他不但不會和父母發生衝突，反而讓父母有面子：他畢竟出國爭光呢。他第二次罷家，是離開他跟男友的家（男配男的現代核心家庭）；這一回他的離家原因仍舊正氣凜然，因為他要處罰膽敢外遇的男友。從張偉享有的道德優越感高度觀之，他離開父母的家絕對不是不孝，他離開伴侶也絕對不是他自己的錯。他罷家兩次，但是這兩次他都做好人，不做壞人。

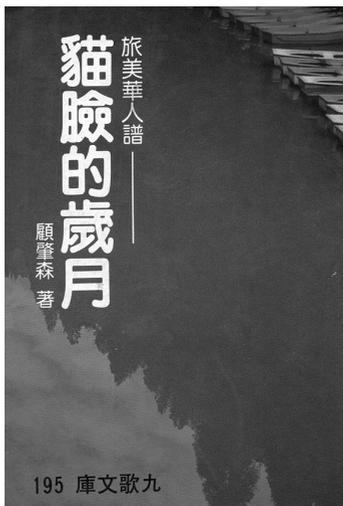
我認為，〈張偉〉能夠廣泛打動讀者，可能因為它明顯襲用、渲染本地讀者愛好的「張愛玲式文字腔調」（不時感嘆愛慾的美麗與荒蕪），可能因為它鋪陳唯美的同性戀者性啟蒙和愛啟蒙畫面，更可能因為它釋出一種特別討好主流社會的訊息：「同性戀者除了性偏好和一般人不同，其他各方面都和一般人一模一樣，甚至比一般人還要傑出」。張偉釋放出來的訊息，很容易轉化成為一種右翼的政治訴求：「社會應該接納同性戀者，因為同性戀者和一般人一模一樣，甚至比一般人更優秀、享有更強的消費力。」

48 朱偉誠，〈另類經典〉，頁九—三五。

49 同前注，頁二〇—二一。

50 〈張偉〉，《貓臉的歲月：旅美華人譜》（台北：九歌，一九八六），頁八九。

51 同前注，頁九五—九六。



顧肇森，《貓臉的歲月：旅美華人譜》（台北：九歌，1986）

〈張偉〉不是最早提出同志政治訴求的文本。《孽子》的人道主義訴求，提醒一般讀者同性戀者「亦為人子也」，就是一種看似溫柔緩和的政治主張。〈張偉〉看起來只在乎「個人造化的僥倖」（只關心自己過得好不好），卻沒有意識到「社會結構的改革」（不關心同性戀者等等社會邊緣人共同被主流社會排擠的命運）。但是這篇短篇小說可能比《孽子》更容易打動資本主義社會的讀者：畢竟資本主義社會往往慫恿讀者崇拜張偉這種個人主義的贏家。《孽子》並沒有讓讀者看到贏家，反而展現種種輸家：中下階層的同性戀者，以及女性、男性娼妓。

身為「高人一等」同性戀者的張偉正好投合在不同國家（包含台灣）、不同時代都曾經出現的右派同志運動。右派運動者認為，為了爭取主流社會接受，同性戀者應該主打「形象牌」，展現和一般人一樣正常，甚至比一般人更優秀的光鮮形象（像張偉一樣），同時絕不能讓主流社會看到某些同性戀者的「負面形象」（例如《孽子》諸多角色的不男不女、性交易等等）。但是同志運動內部是有多元立場的：許多運動者並不贊同右派立場，並不願意獨尊社經優越的同性戀模範生，反而更加重視持續處於社經弱勢的眾多同志。

顧肇森後來發表的〈太陽的陰影〉⁵²、〈去年的月亮〉⁵³，和〈張偉〉相似，都將同性戀者描寫成美國社會的成功人士。但是〈太陽的陰影〉、〈去年的月亮〉更上一層樓，提出更明確的右派政治主張：「只要同性戀成為成功人士，就應該被社會尊敬」。〈太陽的陰影〉的敘事者「我」冷眼旁觀久未謀面的親哥哥。因為哥哥據說在美國參加保釣運動而被列入台灣當局的黑名單，長期不得回台灣，和家人（包含生夫以及弟弟「我」）分隔多年。「我」突然被哥哥邀去鳳凰城作客，才知道哥哥變成「成功地產商」⁵⁴，是同性戀者，和黑人男友麥可同居，無奈生命垂危。麥可向「我」透

露，哥哥得了「後天免疫失調症群」（AIDS）。「我」終於了解，哥哥一直不和台灣家人聯絡，主要因為父親不接受哥哥的同性戀者身分，而不盡然因為哥哥參加過保釣。

於是麥可和「我」展開辯論。台灣文學難得出現這一個黑人角色，可惜他的言行像是腹語術操作的傀儡。這段兩人對話是「恐同」（homophobia，恐懼同性戀者的心態）和「反恐同」的對決，讀起來像是政令宣導課文。麥可看破「我」的三種歧視：種族歧視（歧視黑人）、同性戀歧視、愛滋歧視，並逐一反駁。這三種歧視的確值得合併解析。但是這篇小說可議，因為它祭出一個主打優越感的勸說者：黑人有資格講道理，因為他本人是「成功的地產商」（一起炒房地產的合夥人就是哥哥）、大學的教授⁵⁵。按照「成功地產商」的邏輯，如果社會弱勢者沒有出人頭地，是否就是失去了對抗歧視的正當性？再一次，顧肇森的小說宣揚「個人造化的僥倖」，完全沒意識到「社會結構的改革」。

講理講不過黑人教授／地產商的「我」拂袖而去。值得注意的是，這篇小說的罷業者，並非只有（和台灣原生家庭決裂的）同性戀哥哥，也有異性戀的「我」：哥哥希望弟弟見證他的「同志版本」核心家庭，但是弟弟卻在看到哥哥的另類家庭之後匆匆逃離。不但同性戀者要罷異性戀的家，

52 〈太陽的陰影〉（一九九〇），《季節的容顏》（台北：東潤，一九九一），頁五〇—七五。

53 〈去年的月亮〉（一九八九），《月升的聲音》（台北：圓神，一九八九），頁一六九—一九八。

54 〈太陽的陰影〉，頁七〇。

55 同前注。

異性戀者也要罷同志的家——弟弟罷哥哥的家，不只是指身體的離席，也指心態的排斥（排斥同性戀家庭的心態）。〈張偉〉中，張偉和美國白人的同志版本核心家庭以離棄外遇的男友告終；〈太陽的陰影〉中，美國黑人和哥哥卻不離不棄，因而讓「我」吃驚了⁵⁶。哥哥得了愛滋卻沒有被黑人男友離棄，讓弟弟大惑不解。

哥哥病逝之後，「我」突然濫情了，懷念兄弟兩人的童年時光，但是「我」宣稱哥哥死於「癌症」（而不承認哥哥真正死因）⁵⁷。麥可淡定致電給「我」——原來哥哥留了遺產（炒房地產賺來的錢？）給弟弟⁵⁸。「我」的濫情落於俗套，麥可的淡定才耐人尋味：這個同志版本核心家庭留遺產給弟弟，也就是將弟弟視為這個核心家庭的一分子、視為另類家庭的繼承人之一。

〈去年的月亮〉的主人翁「我」是女同性戀者，不過這篇小說並沒有採用「女同性戀」一詞。小說主人翁「我」是比美國男性同事更加成功的亞裔女性建築師，突破國族、性別、膚色的藩籬，非比尋常。她出差住旅館的時候，失聯老友李太太突然找上門來——原來在七年前，李太太本來是「我」的同性伴侶。七年前，李太太離開「我」，選擇嫁給社會地位不高的美國白人，後來夫妻生活陷入貧窮。

〈太陽的陰影〉中，同性戀者藉著強調自己的成功來擊退「我」的歧視；〈去年的月亮〉祭出相反的局勢，身為人妻者藉著展示她平庸的婚姻生活來爭取「我」的赦免（畢竟她在七年前離開「我」而選擇男人）。不管同性戀角色占上風還是占下風，兩篇小說都展示同樣的對比：勇敢進取的同性戀強者（追求不同於社會主流的同性戀生活，以及高人一等的成功，都是美國社會尊崇的勇敢行為）vs. 需要被主流體制保護的異性戀平庸者。兩篇故事的同性戀者都用金錢優勢降服異性戀者：

〈太陽的陰影〉的哥哥給弟弟遺產（似乎是要用錢脈證明血脈），〈去年的月亮〉的「我」想要掏錢救濟李太太（似乎要證明同性戀女強人比異性戀丈夫厲害）⁵⁹。〈去年的月亮〉也是罷家的故事：只有弱者（李太太）才會選擇（異性戀）家庭；強者（女同性戀建築師）卻不需要家，樂於單身。

事實上在〈張偉〉、〈去年的月亮〉等篇小說問世之前，以描寫婚姻困局著稱的小說家蕭颯就已經發表呈現女同性戀的短篇小說〈迷愛〉，收入在《死了一個國中女生之後》這本小說集⁶⁰。顧肇森小說中的女、男同性戀者到美國爭取成功，但是〈迷愛〉中的女同性戀者到美國追求成功的相反：她們奔向毀滅。和〈去年的月亮〉一樣，〈迷愛〉並沒有使用「女同性戀」之類的詞彙，但是明確說出故事中「三個女人鬧戀愛」。小說角色分成兩邊，其中一邊包括敘事者「我」，一個相夫教子的家庭主婦，另一邊就是「我」側面得知的三個女人逸事：譚瑩，從小男性化打扮，曾因為女友芝明追隨新加坡男子而自殺，後來被家人送美國讀書；芝明，周旋在譚瑩和新加坡的男友之間，後來轉赴羅馬的修道院修行；莊太太，有夫之婦，和芝明爭奪譚瑩。這三人在美國發生情殺，至少有兩人殞命。發表在一九八〇年代初的〈迷愛〉和七〇年代描述「女」同性戀的文本大不相同，因

56 同前注，頁七一。

57 同前注，頁七四。

58 同前注。

59 同前注，頁一九六。

60 蕭颯，〈迷愛〉（一九八二），《死了一個國中女生之後》（台北：洪範，一九八四），頁一三七—四三。

為〈迷愛〉的諸多女性角色竟然有本錢談跨國戀愛（跨越亞歐美三洲），但是七〇年代台灣文學文本的女人明明很少有機會出國。〈迷愛〉反而貼近七〇年代描寫「男」同性戀的文本；同樣將美國視為台灣同性戀者嚮往的庇護地。

旁觀三女糾葛的敘事者「我」和敘事者之母都是好事之徒，在旁進行推理：「我」認為，「起碼在國外，她（譚瑩）容易遇著真正懂得她的人」⁶¹（從上下文可以推知，「真正懂得她的人」應該是指「能夠接受同性戀的人」或「同性戀者」）；「我」的母親則說，「只有美國那種地方，才會出這種怪事」（怪事，是指三個女人的情殺）⁶²。

〈迷愛〉也是出國決勝負的朝聖故事。三個戀愛的女人至少有兩個離開了家⁶³，然後在美國狹路相逢。這三名女子看似輸家，因為她們看起來並沒有在西方取得事業成功（小說沒有提及她們有無工作、收入），也因為她們身陷情殺。但在小說結尾，敘事者「我」卻感嘆三名女子讓生活正常的「我」自嘆弗如：身為人妻人母的「我」已經對愛情冷感，但三名女子展現「迴腸盪氣，生死相許的愛情」，讓「我」「慚愧、疑惑」⁶⁴。顧肇森筆下的同性戀者值得肯定，是因為成為事業成功者；〈迷愛〉中的三名女子讓已婚婦女慚愧，是因為成為愛情烈士。

白先勇的大學同學陳若曦的長篇小說《紙婚》，和王禎和的長篇小說《玫瑰玫瑰我愛你》，都是最早提及愛滋的台灣文本。更準確地說，這裡的「愛滋」應該是封鎖在美國的案例，與台灣本土無關。《玫瑰玫瑰我愛你》的小說敘事者置身台灣，聽說遙遠的美國發生疫情，而且得知受害人口與男同性戀人口高度重疊⁶⁵；《紙婚》的小說敘事者置身美國，就近觀察美國男同性戀者的病死過程。

曾經親身目擊中國文革的作家陳若曦在小說集《尹縣長》⁶⁶刻畫文革期間的中國民眾。她的長篇小說《紙婚》再一次採用中國人作為主人翁。「出國決勝負的朝聖」也是《紙婚》⁶⁷的敘事初衷：文革結束之後，中國大陸的女子平平決定赴美，認識了美國白種男同性戀者項（按，可能是「Sean」的中譯），便希望藉著和項假結婚，藉此取得綠卡。

平平用恐懼同性戀的獵奇眼光看待同性戀、物化同性戀：她窺伺男同性戀的房間，意外發現並不像期待中的那樣香豔⁶⁸；她評價女同性戀，感嘆能幹的女人竟然不正常⁶⁹；她看同性戀者自組教

61 同前注，頁一四二。

62 同前注，頁一四三。

63 譚瑩被父母送去美國，芝明離開看似男友或丈夫的新加坡男子。但文本並沒有說明莊太太是否和丈夫離異。

64 蕭颯，〈迷愛〉，頁一四三。

65 這種將愛滋與男同性戀者綁在一起的想法是錯謬的，可是一九八〇年代初期愛滋爆發之際這種想法在美國和台灣都極普遍。

66 陳若曦，《尹縣長》（台北：遠景，一九七四）。

67 陳若曦，《紙婚》（台北：自立晚報，一九八六）。

68 平平表示，「他（按，男同性戀者）大概走得匆忙，竟讓房門洞開著。我好奇地進去參觀了一番，結果大失所望。（換新一段）我曾經幻想過他房間的擺飾；牆上掛著裸男的照片，粉紅色的床單上斜擱著香豔肉感的睡衣……（換新一段）全落了空」（同前注，頁一七）。

69 平平心想，「喬愛思（按，一名女同性戀者）的幹練給我留下深刻印象，也令我甚為惋惜。這麼聰明的女子，怎麼會有不正常的心理呢？誰的責任，社會還是家庭？」（同前注，頁三七）。

會，竟然幸災樂禍地希望這個同性戀教會能夠被愛滋病消滅⁷⁰。平平這個角色的「恐同」傾向絕不可低估。後來，後來項因為感染愛滋生命垂危。已經取得報償（也就是綠卡）的平平並沒有離開項，反而貼身照顧他，因此滿足控制慾⁷¹。平平罷了兩次家：中國的老家，以及在美國的中國人社群——平平明明成功（取得綠卡）卻又擁抱失敗（自願留守愛滋丈夫），讓中國人社群覺得不可理喻，於是平平和中國人社群雙方互相疏遠。但是，罷家兩次之後的平平卻得以在她的假婚姻中重新定義家的意義。顧肇森的短篇小說積極鼓吹罷家者在美國「爭取成功」的必要性，《紙婚》則剛好展現罷家者在美國「擱置成功」（不要爭取成功）的可行性。

《紙婚》評價懸殊：王德威直言《紙婚》不好看；劉亦德（Petrus Liu）則為《紙婚》翻案，指出此書被改編為李安的《喜宴》⁷²，此書率先想像中國人和美國同志之間的緣分⁷³；青年學者蔡孟哲則認為，《紙婚》的貢獻在於它記錄了愛滋危機初期的社會風貌⁷⁴。王德威覺得《紙婚》不好看，可能因為這本書的價值另在別處⁷⁵，也可能因為這本書掉到廣受好評的「尋根文學」傳統之外。「文革」之後、六四之前（一九七六—一九八九）的中國文壇以尋根文學出名，尋根文學成員例如《棋王》⁷⁶的鍾阿城、《小鮑莊》⁷⁷的王安憶等人享譽至今；中國人在國內忙著尋根好戲的時

候，《紙婚》的平平放棄祖國移民美國，正好落在好戲之外。我認為《紙婚》女主人翁被設定為中國人而不是台灣人，與其說是為了讓中國民眾和美國同性戀文化結緣（這是劉奕德的解讀），還不

70 平平發現同性戀教會「在美國有信徒三萬……除了『神愛世人』的教義外，它最大特色是宣揚『性自由』，教導『性安全』（按，應指『安全性行為』），供應保險套等」（同前注，頁二〇六）。平平厭惡這個教會，心想，「我但願愛滋病的恐怖，能使這個教整個地銷聲匿跡才好」（同前注，頁二〇七）。

71 平平的控制欲在項出院回家之後透露出來。「第一次能全面照顧他，甚至左右他的舉止，不禁令人暗自慶幸，簡直自豪」（同前注，頁一九三）。

72 劉奕德聲稱《紙婚》被改編成為李安的《喜宴》（頁二九一），但是沒有提出《紙婚》和《喜宴》直接相關的根據。這個說法的附註（註2）並沒有提及任何文獻（頁三一六），參閱Petrus Liu, "Why Does Queer Theory Need China?" *Positions: East Asia Cultures Critique* 18 (2010): 291-320。劉奕德聲稱《紙婚》對應《喜宴》的說法「缺乏脈絡化」。在電影界的脈絡中，搬弄「為了取得綠卡而假結婚」橋段的好萊塢電影甚多，而這些電影都可能影響《喜宴》。在文學界的脈絡中，呈現「男同性戀者傾向美國」的台灣文學於一九七〇年代湧現，八〇年代的《紙婚》比這股湧現晚得多。以博學出名的李安固然可能參考了八〇年代出版的《紙婚》，卻也可能同時參考了七〇年代描繪「男同性戀者傾向美國」的各種文本。

73 同前注。

74 蔡孟哲，《愛滋、同性戀與婚家想像》，《女學學誌》三三期（二〇一三年十二月），頁四七—七八。

75 蔡孟哲觀察，《紙婚》的價值在於「紀錄被邊緣化的愛滋歷史」。我同意蔡孟哲的看法，但我也認為這種功能性的價值（紀錄歷史）畢竟和小說好看與否無關。

76 鍾阿城，《棋王》（北京：作家，一九八五）。

77 王安憶，《小鮑莊》（上海：上海文藝，二〇〇一）。



陳若曦，《紙婚》（台北：自立晚報，1976）

如說是要讓這個形同外籍看護的中國人當作台灣人的替身，代替台灣人去美國境內進行第一手的愛滋觀察。

曾主掌《聯合文學》雜誌的學者型作家馬森推出長篇小說《夜遊》⁷⁸。這部書角色眾多，情節豐腴，但容易讓人聯想角色寡少、情節單調的《紙婚》：一，這兩部小說都和白先勇有緣；《紙婚》作者陳若曦是白先勇的大學同學；白先勇為《夜遊》寫序，強調此書呈現「雙性戀」⁷⁹。二，兩者也都利用東方女性，在北美洲「旁觀」西方的非主流男性；《紙婚》中，中國大陸女子旁觀項的垂死過程；《夜遊》中，台灣女子佩琳旁觀加拿大俊美白種男子麥珂的情慾沉浮。

《紙婚》和《夜遊》的兩個女主人翁都是罷家者：平平不要中國的老家，也不要美國的中國移民社群；佩琳的處境比平平優渥許多，第一次罷家是為了仰慕西方而離開台灣（離開老家，以及台灣男友），第二次罷家是離開講究禮教的英國人丈夫，轉而嚮往抗拒禮教的溫哥華夜生活；女同性戀者和男同性戀者的夜店生態、裸體主義者、性愛分離的態度。這些景觀對一九八〇年代的台灣讀者來說都算寰宇搜奇。這兩書的男主人翁剛好都是主流社會定義的失敗者：《紙婚》的項是被親友孤立的愛滋感染者，《夜遊》的麥珂被裁員，之後只追求情慾，卻無視世俗成功。雖然平平和佩琳是為了成功而來到西方，但是她們卻藉著觀察、愛憐西方社會的失敗者，抗拒只在乎成功的資本主義競爭邏輯。白先勇在《夜遊》序中認定（被動被擺布的）麥珂是雙性戀者⁸⁰，但我卻覺得樂於和不同男女身心互動的（主動追求探險的）佩琳才更有變成雙性戀者的潛力。

女同志運動參與者魚玄阿璣和鄭美里合寫了一篇試圖勾勒「台灣同性戀社會史」的文章，〈幸福正在逼近——建立台灣同性戀社會歷史的初步嘗試〉⁸¹。這篇一九九〇年代發表的文章強調《席

德進書簡》對於「台灣同志史」深具重要性，但感嘆席德進經常被同志研究者忽略⁸²。她們的文章促使我在《同志文學史》細看《席德進書簡》。

《席德進書簡》於一九八二年出版，剛好和這一節提及的文本在類似時間點面世。《席德進書簡》如同埋在地下二十年的「時間膠囊」(time capsule)，面對了兩波讀者：第一波的讀者是在一九六〇年代讀信的莊佳村（曾經是席的學徒）；第二波的讀者是一九八二年以降的讀者大眾。席德進比莊佳村年長十八歲，一九六二年初見青春壯碩的莊佳村⁸³；當時席三十八歲，莊二十歲。席德進發現莊佳村的眼睛「有點台灣高山人的野性」⁸⁴，熱情邀莊佳村擔任模特兒，畫出席最有名的肖像畫：「紅衫」（通稱「紅衣少年」）⁸⁵。「紅衣少年」應該是最容易讓人聯想男同性戀的台灣名

78 馬森，《夜遊》（台北：爾雅，一九八四）。

79 同前注，頁五一—六。

80 書中並沒有提及麥珂和任何女人發生超乎友誼的關係。他始終眷戀某些特定的男性朋友。相比之下，女主人翁卻同時和白種女人、男人互動密切。

81 魚玄阿璣、鄭美里，〈幸福正在逼近——建立台灣同性戀社會歷史的初步嘗試〉（一九九七），收入鄭美里，《女兒圈》，頁二〇九—二二一。

82 同前注，頁二二一。

83 莊佳村，〈席德進和我——代序〉，頁一一—四。

84 同前注，頁三。

85 席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，彩頁，無頁碼。

畫。在席德進於一九八二年去世之後，莊佳村才將《席德進書簡》出版。一九六四年寫的信再次強調莊佳村的「種族」：「你的樣子很棒！有點野像，似高山族人。據說一種人到了另一種族人生活的地方，住上幾代就會變種……我想你像高山族，可以這樣解釋的。」⁸⁶

席德進應該是台灣最早的「同性戀名人」——（被）公開同性戀身分的名人。莊佳村在《席德進書簡》的代序中寫到，書簡首次在報紙披露時，就被編輯加上「席德進致『戀人』信簡」為副題⁸⁷，可見得當年媒體就已經知曉席德進的同性戀情慾並且有意加以炒作。《席德進書簡》的附錄也很值得玩味，收入文章之一出自黃榮村，時任台大心理系教授。他的〈席德進致莊佳村書簡心理分析〉⁸⁸，引用佛洛伊德，讓人聯想起光泰《逃避婚姻的人》附錄的幾位心理專家諸文——在一九七〇、八〇年代，呈現同性戀的文學作品似乎一定要在書中收入心理專家的剖析才能見光。附錄收入文章之二出自以畫荷花出名的畫家張杰。他在〈我所了解的席德進〉回憶：席德進曾自稱去過龍山寺萬華市場「裡面」，得過「無心柳」（按，似指花柳病）；張杰自稱對同性戀場所見怪不怪，因為他自己就去過台北市的「馬德里」、「七七」等地（按，似指幾種男同志酒吧），覺得平常；張杰曾在朋友聚會中，慫恿席德進多談同性戀，但席德進不從⁸⁹。或許有人覺得最早公開同性戀身分的名人是白先勇，不過白先勇要到了一九八八年才在七月號的香港版《Playboy》公開同性戀身分⁹⁰。席德進可能比白先勇還早公開身分。

雖然這個如同「時間膠囊」的文本寫於一九六〇年代，但是它也和八〇年代的文本一樣，展露同性戀者「藉著出國、好好做人」的心態。席德進寫給莊佳村的信件充滿說教，除了因為席已經是著名畫家，也因為席享有大多數台灣人無法體驗的歐美「進步國家」見聞。莊佳村透露，席德進曾要求和莊佳村上床而莊佳村不從⁹¹。在被公開的信件中，這段求歡插曲並沒有出現，不過席德進在國外的同性戀奇遇不時躍然紙上。席德進自況在歐美的情慾斬獲，有可能是要挑逗莊佳村，也可能是要借用西方經驗證明同性戀的可行性。例如席曾在一封一九六三年的信中寫道，「有晚，我遇見一位法國軍人，二十歲，很美，到我這兒，我為他畫了一張像，他是里昂人，我們玩到午夜，他才回營。當然，以後也不會再見到他了，外國人不像中國人，可以保持著往來，這種偶然相遇的朋友，只有一次！」⁹²席德進在這裡區分了兩種朋友：外國朋友（例如法國士兵）可以和席德進上床，但不能保持聯絡；「中國」朋友（例如莊佳村）可以保持互動，只可惜不跟席德進睡覺。

86 同前注，頁五七。

87 莊佳村，〈席德進和我——代序〉，頁一四。

88 黃榮村，〈席德進致莊佳村書簡心理分析〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁一六三—一七四。

89 張杰，〈我所了解的席德進〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁一八三—一八八。

90 林寒玉、邵祺邁整理，〈台灣同志文學及電影大事紀〉，《聯合文學》二七卷一〇期（二〇一一年八月），頁六四—七〇。頁六五。

91 莊佳村，〈席德進和我——代序〉，頁九。

92 席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁四〇。

六、女子代工

上一節「出國決勝負的朝聖」延續本書上一章〈誰有美國時間〉，同樣聚焦於同志文學裡心繫美國等國的男人；這一節「女子代工」則延伸本書〈愛錢來作伙〉這一章，同樣爬梳同志文學裡想要獨立門戶的女人。不過，一九八〇年代同志文學的女性角色數量變少許多。七〇年代同志文學的男性角色和女性角色數量旗鼓相當，足以讓我寫出兩篇男女有別的文章；然而，八〇年代同志文學中女性角色數量遠遠少於男性角色，我只好將女性角色、男性角色合併在同一章討論。

再現女性的一九八〇年代同志文學其實是「兩棲類」。如果讀者將這批文本歸入同志文學，再現女性的文本的確比凸顯男性的文本來得少。但是，讀者也可以將這批文本歸入當時陣容堅強的「女性文學」。在八〇年代台灣文壇，議論性別的佼佼者，並不是男同志文學，而是女性文學——例如李昂、蕭颯等人批判一男一女婚戀配對（婚姻、戀愛）的小說。女性文學的代表性作家，例如李昂、蕭颯、蕭麗紅、朱天心等人，都寫過女女相愛的文本。女性文學中的女人和同志文學中的女人，是互相牽連的，有時候根本是同一批人，無法切割開來。

在上一節，出國決勝負的朝聖是手段，罷家是目的；在這一節，罷家是目的，手段則是「女子代工」。我把傳統的「家庭代工」改編成為「女子代工」，既延伸也扭轉了傳統定義的家庭代工：家庭代工是指老弱婦孺帶回家進行的手工加工，貼補家用，往往被貶低為「玩票」、「非正式」的勞動。「女子代工」這一節討論的女性角色，一方面也從事（曾經）不受正視的勞動，同時在另一方面，也和「傳統家庭代工」造反。

先看不受正視的勞動。凌煙長篇小說《失聲畫眉》中，女人參加沒落的歌仔戲班在南台灣流浪演出；邱妙津短篇小說《柏拉圖之髮》中，女人炮製討好市場但沒有藝術價值的愛情小說；黃櫻的短篇小說《賣家》中⁹³，離婚女子炒作房地產。她離婚，因為丈夫和男人發生外遇；用二十一世紀中國流行的語彙來說，這名女子幾乎就是「同妻」：被嫁給男同性戀的妻子⁹⁴。接下來，看我所稱的「女子代工」怎麼樣和「傳統家庭代工」造反：傳統家庭代工是延續既有家庭體制（男主外、女主內；男人工作是正式的、女人工作只是玩票），女子代工卻要在既有家庭體制的外面「扮家家酒」。她們創造「替代性家庭」，或簡稱為「代家」：像「代糖」一樣，不是真的糖，但是有時候比真糖更好用。傳統家庭代工是為了生產可以換錢的產品，並且用換來的錢強化既有家庭；女子家庭代工的產品卻是足以取代既有家庭秩序的「代家」，至於代家能換多少錢並非絕對重要。

在《失聲畫眉》、《柏拉圖之髮》、《賣家》中，戲班裡頭的同居、小說家找性工作者同居，以及營造正常家庭的氣味，就是家家酒的行為。《賣家》的離婚女子能夠在短時間內賣出七戶舊房子，祕訣正是「戲仿」（parody）正常家庭：把產品包裝成「正常家庭剛剛住過的房子」，讓買家看

⁹³ 我注意到黃櫻，是因為陳雨航將《賣家》這篇作品選入爾雅出版社的《七十八年短篇小說選》，還寫了評介，附上作者小傳。見陳雨航編，《七十八年短篇小說選》（台北：爾雅，一九九〇），頁一一二九。

⁹⁴ 在台灣，「同妻」現象較少為人討論，也不常出現在文學作品中。在中國，「同妻」卻早已是熱門的社會課題。例如，可見金晔路著，廖愛晚譯，《上海拉拉：中國都市女同志社群與政治》（香港：香港大學出版社，二〇一四），頁九二。

了就想買。

先來看黃櫻的短篇小說〈賣家〉。我將異性戀同妻的故事歸入凸顯女人這一節，不把她的故事等同於「男同性戀者的故事」、歸入凸顯男人為主的其他小節。這樣安排一方面是要承認「同志文學的女人」和「女性文學的女人」的「合」，另一方面也要正視「異性戀女人」和「男同志」的「分」：前一種合，重視性別 (gender)，承認不同的女人 (異性戀女人和同性戀女人) 仍然扛著共同命運，一如我先前解釋；後一種分，著重性愛偏好帶來的衝突，也就是「同妻」和男同性戀之間的張力。如果把同妻小說歸入男同性戀為主的小節，恐怕就會埋沒同妻的主體性、只讓同妻當個小配角。

這一節的邊界不是滴水不漏的，而是可以穿透的：異性戀女子為主的〈賣家〉被納入這一節，同性戀女子為主的〈迷愛〉、〈去年的月亮〉反而歸屬其他小節。〈迷愛〉並沒有提及女同性戀角色是否參與任何勞動；〈去年的月亮〉中被剝削的勞動者是嫁給男人的女人，而不是女同性戀建築大師。這一節重視勞動，所以收納與男同性戀算帳的某些異性戀女人，並且排除看似沒有經濟包袱的某些同性戀女人。

〈賣家〉述說一對母子投身「賣家」的過程：賣家是名詞，等同「賣方」(跟「買方」相對)，指這對母子；但也是動詞，指「把住得好好的家，賣給別人」。母子相依為命，因為父母離婚——兒子曾經目擊父親和另一個男人在父母的床上「打架」(應指做愛)。國立台灣大學教授梅家玲於二〇〇四年直指〈賣家〉的同性戀外遇導致母子賣家，陳雨航主編的《七十八年短篇小說選》收入〈賣家〉，卻完全沒有提及同性戀⁹⁵。陳雨航在這本選集中，只說〈賣家〉是「關切社會現象的小

說」、小說結尾的母親告白讓人不寒而慄、小說中的「家」徹底崩潰。

小說中的爸爸和媽媽是對立的：爸爸是外遇的犯罪者，媽媽是受害者。女人在二手家具販賣場，一看到兜售二手床的男子就覺得噁心，可能因為聯想到(兒子目擊的)前夫和男人同床的模樣。不過，雖然爸爸和媽媽是對立的，爸爸和媽媽偏偏也是類似的：他們都是罷業者，同樣處於正常核心家庭的對立面。他們也都因為脫離核心家庭而得到人生轉機：爸爸得以摸索正常家庭之外的同性戀生活方式(準備為愛而出國，成為移民勞動者)；女人和兒子合作的勞動內容，就是一搭一唱、戲仿甜蜜的家庭，誘發買家的買氣。

梅家玲和陳雨航都認為〈賣家〉呈現「家的崩潰」，但是我認為這篇小說反而弔詭展現「家的生機」。有生機的家，可指單親家庭：一個爸爸一個媽媽的核心家庭瓦解了，母子維持的單親家庭卻經得起磨難；有生機的家，也指誘惑買家的商品：多虧一九八〇年代台灣經濟暢旺，母子至少演出七次溫馨家庭通俗劇，因而成功賣出七戶房子。〈賣家〉除了展現家的崩潰，也反諷地宣示「代家」上市。

邱妙津的〈柏拉圖之髮〉應該歸入一九八〇年代台灣同志文學。一般認為邱妙津屬於一九九〇年代(也就是同志文學開始被廣泛討論的年代)的代表性作家，但是我要強調她早在八〇年代末期(也就是在同志文學被熱烈議論「之前」)就已經寫出代表作。與其說邱妙津屬於九〇年代同志文學

⁹⁵ 陳雨航不大可能沒看見〈賣家〉中的同性戀，因為他是罕見的敏銳讀者，經常看出文學中的同性戀玄機，參見二〇〇二年版本《心鎖》編者引言，頁八。陳雨航沒有明說〈賣家〉有同性戀，可能是要向讀者賣關子。

浪潮的成員，不如說她是這股浪潮的先驅者之一。

與其說邱妙津在寫作生涯初期就已經寫出同性戀，不如說她早就發展出一種有潛力再現「不穩定主體」的寫作「方法」：「一分為二、二合為一」。「不穩定主體」並不是一個特別術語。有些人、有些主體是不穩定的，可能是因為忽強忽弱，可能是因為忽而「泛藍」忽而「泛綠」，可能忽男忽女。邱妙津筆下的不穩定主體，則是忽而「一分為二」忽而「二合為一」。邱妙津作品則似乎傾向迴避「渾然一體、一體成型」的主體，反而偏好化整為零（把主體切成碎片），不然就是反過來化零為整（將碎片拼合成主體）。她早期代表作短篇小說〈囚徒〉、中篇小說〈寂寞的群眾〉都只寫出異性戀男女配對、沒有同性戀身影，與宣洩女同性戀悲情的〈柏拉圖之髮〉截然不同。然而，幾乎在同一個時間點發表的這三篇文本卻也相似：〈囚徒〉、〈寂寞的群眾〉、〈柏拉圖之髮〉三篇的核心角色都是一組組對立、互補的人物（男女配或女女配），一個扮白臉一個扮黑臉——但這些看似二元的黑白配對，都像是一個角色分裂出來的兩個分身。〈寂寞的群眾〉祭出對立的男女配，也安排了對立的兩條故事線：一邊寫一九八九年六四前的天安門社運，另一邊寫類似歷史時刻發生的台北無殼蝸牛運動⁹⁶。〈寂寞的群眾〉的兩條故事線體現了「一分為二、二合為一」，預告了邱妙津名作《鱷魚手記》的小說架構：《鱷魚手記》由兩條平行故事線組成，個別標榜女同性戀大學生「拉子」和卡通玩偶狀的鱷魚——這兩個角色互為表裡，而且她們的兩個世界一體兩面。

〈柏拉圖之髮〉標題耐人尋味：「柏拉圖」和「髮」意謂什麼？我先來研判小說內文偏偏沒有提及的柏拉圖：一方面柏拉圖可以讓人聯想「柏拉圖之愛」，一般被讀為「精神之愛」或（誤）讀為「同性戀」；另一方面，柏拉圖更可以讓人聯想到真與假的對立。在《理想國》（*The Republic*）

中，柏拉圖認為假象（根據意念做出來的人造事物）是劣等的，但是俗人廣泛接受；真相（也就是意念）是高貴的，卻只有智者懂得珍視。在〈柏拉圖之髮〉中，「男」作家「按照公式」寫的廉價愛情小說、性工作女子「按照行規」操弄男方感情的話術、「男」女雙方「按照男女配對模式」進行扮家家酒似的同居，其實都是柏拉圖所稱的假象。小說中男女雙方距離越努力以假換真，就越離真相。

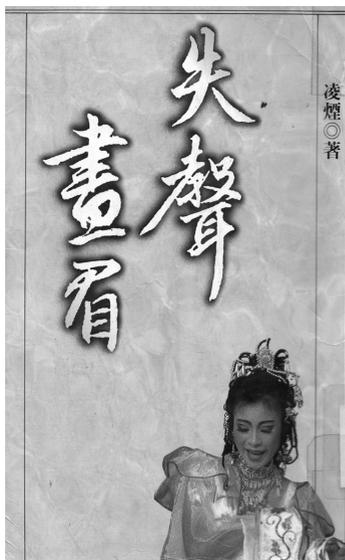
小說中，三十六歲的小說敘事者「我」為了寫出很「真」的愛情小說，便決定去「買」男女戀愛經驗。「我」戲仿嫖客，找了一名阻街女郎回家，要求女郎和「我」合演一場男女同居的戲。二十三歲的阻街女郎寒同意了。標題點出來的頭髮一方面標誌男女性別（gender）——女方要求男方剪短頭髮，看起來才像男人；另一方面象徵被壓抑（所以會反彈）的性慾（sexuality）——寒每次離開同居的頂樓加蓋公寓、出門接男客的時候，「我」的頭髮就會激動直豎。寒擔心「我」不夠像男人，而「我」則為「假同居女友」的性交易行為吃醋。原來，「我」其實是為了寫作需求而戲仿男人的女人，「我」和寒進行戲仿男女同居的女女同居，也就是一種女子代工的「代家」。「我」一直感嘆不能夠和寒真槍實彈做愛，原來是因為兩人都是女人。這種「女同性戀感嘆自己不是男人」的心態，在邱妙津的代表作《鱷魚手記》裡頭仍然鮮明可見：一九九四年出版的《鱷魚手記》中，敘事者宣稱，「從前，我相信每個男人一生中在深處都會有一個關於女人的『原型』，他最愛的就

⁹⁶ 很多國內外讀者誤以為邱妙津在小說寫過「台灣野百合學運」、「中國五四運動」等等運動。事實上不然。邱妙津在小說只寫過一九八九年天安門運動以及台北無殼蝸牛運動。

是那個像他『原型』的女人。雖然我是個女人，但是我深處的『原型』也是關於女人。⁹⁷」

同居關係帶給「男」女兩方的衝擊不一。「我」感受比較劇烈的衝擊：她從一個曾經交男友的異性戀女子，變成一個慾望女人的女子，可以說是後知後覺的雙性戀女人。而寒安之若素，因為她早在同居之前就是雙性戀；她接男客，也跟妓女同業上床⁹⁸。可能正是因為性工作者寒有恃無恐，她進行兩種罷家：第一種，她早在少女時代就以性工作為樂，被父親斷絕親子關係；第二種，她在女女同居期間仍然外出接男客，讓「我」持續心生被拋棄在家的恐懼。

傳統戲曲的戲班，也可以是「代家」。《同志文學史》第三章開頭就引述了《聯合報》最早的女同性戀報導：一九六一年，鍾女「因在戲班演戲」認識黃女，「感情甚篤，演成同性戀」，從一九五六年相愛至一九六一年（長達五年），在羅東同居。這則新聞可能只是無數類似真人故事的冰山一角。這則新聞讓人容易聯想起凌煙於一九九〇年獲獎的長篇小說《失聲畫眉》，以及後來根據《失聲畫眉》改編的爭議電影⁹⁹。當時文學獎的評審們——小說家季季、戲劇家姚一葦、小說家李喬、學者施淑女（施淑）、小說家葉石濤——全都注意到《失》中的女同性戀，而且大多給予肯定。季季表示，《失聲畫眉》呈現了「民國七十五年左右，『大家樂』賭風襲捲台灣中下層



凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1983）

社會最烈的時候」¹⁰⁰；「我看過的小說中，《失聲畫眉》是」描寫女同性戀者寫得最好的」¹⁰¹。姚一葦說，「這（《失聲畫眉》）可以說是個畸形的世界，其中又以對女同性戀的描述稱得上是一絕。在我讀過的作品中，尚未看到任何作者寫女同性戀寫到這種層面，不管國內或國外的作品，這個層面是其他作者所沒有觸及過的。」¹⁰²

但這部小說內容不是純屬女同性戀的烏托邦：書中異性戀女人和同性戀女人平分秋色。常有人認為，同志文學作品的主要角色應該是同志、敘事主線也應該是同志相關情節，但是《失聲畫眉》剛好可以用來挑戰這類僵化的文學意見。這本書最搶眼的角色應該是女扮男裝的女同性戀者「豆油

97 邱妙津，《鱷魚手記》（台北：時報文化，一九九四），頁一〇。

98 這個細節點出一個容易被忽略的社會現實：妓女的性伴侶也可能是別的妓女。也就是說，服務男性的妓女可能是雙性戀者、女同性戀者。

99 一九九二年，江浪（鄭勝夫）將《失》改編導演為電影《失聲畫眉》，由陸一蟬等人演出。但這部電影於二〇一二年一月二十五日播完之後——重登新聞版面。LS TIME 電影台於二〇一二年二月二十五日播出電影《失聲畫眉》，片中出現女子間親吻舌吻特寫、同性戀暗示，被 NCC（國家通訊傳播委員會）認定違反「節目分級辦法」。同志社團的嚴正抗議，認為 NCC 歧視同志。NCC 回覆，表示並無歧視同志之意，純是因為電視台違反節目分級的標準而開罰。長久以來，在國內國外，官方（含軍警、學校）歧視或打壓同志的方式往往不是直接用「處罰同性戀之名」對同性戀開錘，而總是有辦法迂迴地、利用看起來「完全不歧視，甚至不提及同性戀」的法規來找同志麻煩。

100 凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，一九八三），頁二五八。

101 同前注，頁二五九。

102 同前注，頁二六一—二六二。

哥」，但是她不是整本書的主人翁——主人翁其實是小說敘事者慕雲，一個看來和情慾無涉的罷家女孩（她為了跟隨戲班，不惜離家出走、氣壞父母）。此書的敘事主線就是慕雲痛惜「畫眉失聲」（象徵歌仔戲沒戲可唱、沒落了），而不是和異性戀情節旗鼓相當的同性戀情節。然而妙的是，這部小說帶給許多讀者的最強烈印象並不是來自於歌仔戲沒落的主線，而是來自於女同性戀的支線。這部小說將同性戀列為故事支線而不是主線，根本無損於這部小說處於同志文學這個「領域」的地位。

這部小說描寫多組女人（異性戀、同性戀都有）為首的「代家」：她們大多脫離了、迴避了一男一女配對的核心家庭，反而住在戲仿正常家庭的另類家庭。她們在歌仔戲班的勞動收入，可以用來維持「寄生」（沒有貶意）戲班的愛巢；她們在愛巢之內的愛慾得失，也回過來反饋戲班這個「宿主」。不過，這種「愛巢和戲班互相培力」的經濟體（economy），都被當年的評論者簡化為「情境式同性戀」。「情境式同性戀」這個說法除了顯然小看同性戀，也暴露出見樹不見林的遺憾：一，戲班這個情境，除了容納評論者特別在意的同性戀愛巢，也收留了評論者小看的異性戀愛巢；二，「情境式同性戀」一說暗示情境（戲班）是因、生產出同性戀這個果，忽略了另一種因果關係的存在——同性戀愛巢也可以是因、足以「再生產」（維持）戲班這個果。

施淑說，「這作品有其可貴處，如季季所提的歌仔戲團中的同性戀問題，那種由於演戲而產生的假鳳虛鸞的情境，歌仔戲團被摒除於台灣正統文化之外，使她們在情感生活上不得不走上那種道路」¹⁰³；李喬說，「女同性戀的層面，非常自然……這篇同性戀並非源於遺傳因素，也不失源於成長史的性倒錯，而是扭曲畸形的大環境所塑造出來的。」¹⁰⁴這兩位評審一方面讚賞《失聲畫眉》描

繪同性戀的技藝，另一方面又為被描繪的同性戀本身感到遺憾。他們認為，歌仔戲和女同性戀有因果關係：歌仔戲團在台灣被邊緣化是因，假鳳虛鸞是果。妙的是，這種因果關係說法，將女同性戀視為本土文化既有成分——女同性戀發生，不能說是都市污染鄉村的結果，也不能推諉給外國。

長期關心同志小說（如，林懷民小說）的葉石濤則指出，「在這麼一個舊式封建社會中（指歌仔戲班），除了它本身有的問題之外，還發生了新社會引進的墮落問題，如為錢脫衣、賣命及同性戀等等。封建的舊道德和新倫常之間所引發的矛盾……」¹⁰⁵葉石濤對於同性戀的態度與另外四位評審不同；他認為同性戀是「新社會、新倫常」帶來的，言下之意是，要不然台灣舊社會才不會有同性戀。他這種說法其實並沒有偏離他早年閱讀林懷民的態度：他一直認為，同性戀是西方社會帶來的，對於台灣來說是新鮮事。葉石濤的說法卻經不起考驗——《失》並沒有描寫新社會或新倫常；脫衣舞和同性戀都是舊社會早就包涵的成分，不能推託給舊社會之外的世界。但我倒不是在計較葉石濤發言的對錯，而是要點出葉石濤對於舊社會的選擇性記憶：葉石濤選擇記憶的舊日台灣是沒有色情的、沒有同性戀的，也就是說，被淨化過的。

《失聲畫眉》從一九九〇年面世一直到今日所引發的各種議論，不外乎是台灣本土的純良文化怎麼會與妖冶的女同性戀情慾並存。按照一種常見的詮釋，《失聲畫眉》中歌仔戲班女子參與了

103 同前注，頁二六一。

104 同前注，頁二六六。

105 同前注，頁二六四。引文中的「矛盾」應指前述的同性戀等等現象。

「情境式同性戀」。也就是說，如果這些女子並不是在歌仔戲班這樣形同封閉的環境中討生活，她們就不會參與同性戀活動了。類似的說法也常在許多教育界專家口中聽到：女校之中的女同性戀是情境式的，言下之意她們並不是真的同性戀，只要脫離女校就可以和男性正常交往了。

在此，我並不是要「挑戰」這個邏輯——長久以來不少人已經對這個邏輯提出精闢的挑戰——而是要「延伸」這個邏輯。在《失聲畫眉》中的女同性戀立場與台灣本土立場（Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*）這篇文章中¹⁰⁶，中央研究院人類學者司黛蕊（Teri Silvio）表示，「歌仔戲班導致情境式女同性戀」的說法，不但在一方面意謂本土傳統的歌仔戲讓女人變成同性戀，在另一方面也暗示同性戀女子造就了歌仔戲，也因而造就了福佬文化¹⁰⁷。換句話說，女同性戀證明了歌仔戲的力量，而歌仔戲向來被認為可以代表福佬文化的力量，所以女同志也是台灣本土文化中不可忽視的要素。

也就是說，「情境式同性戀」的說法一方面可以藉著將女同性戀歸咎於情境（女校、戲班等等）以便打發同性戀，在另一方面卻也可以藉著肯定情境和同性戀之間的交纏。前一種態度是要想要輕忽同性戀的（而且辯稱情境是惡的），後一種則是重視同性戀的（並且肯定情境是善的）。所以我們也可以說，女同性戀是女校的特色之一，而女校是台灣（和許多國家）的教育傳統之一，所以女同性戀在國家教育中也是不可忽視的歷史資產。

同時，我也想指出：情境並非只會造就單一的情慾；就算是同一個情境，也會造就出多元的情慾。回歸《失聲畫眉》的小說，不但女同性戀可以說是情境的造物（而女同性戀的存在證明了情境造就情慾的能力），多種異性戀關係也是情境的造物¹⁰⁸。人們愛說同性戀是情境的產物而不常說異

性戀也是情境所造成，言下之意是，同性戀是迫於環境而不得不然，彷彿忘了世間無數異性戀也是環境左右的結果。

七、男子代工

本節「男子代工」的標題故意模擬上一節「女子代工」。但是「女子代工」這個概念本身已經是一種模擬：女人模仿男人工作，但不被視為正規勞動，只被看成「代工」。「男子代工」則是將模擬男人的女人也當作模範：男人模仿在模仿男人的女人賺外快，只被看成邊做邊玩的代工。我所說的女子代工和男子代工，各自挑戰了「男主外女主內」的既有常規：女子代工現象證明了女子可以（被迫）享有行動力（mobility）出門，男子代工現象洩漏男子也可能困守家中——有些女性也有出門工作的競爭力，甚至在家外面打造「代家」，而某些男性未必有這種競爭力，只能留在家裡，也就沒有打造「代家」的需求。

106 Teri Silvio, "Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*," in *AsiaPacificQueer: Rethinking Gender and Sexualities*, ed. Fran Martin, Peter Jackson, Mark McLelland and Audrey Yue (Urbana: University of Illinois Press, 2008), pp. 217-34. 這篇文章的討論對象是小說的電影版，但是部分看法也適用於原著小說。

107 同前注，頁二二一。

108 許多異性戀者在校園生活找到男女朋友，在社團活動找到未來的另一半。這裡的校園生活和社團活動當然也是（暫時性的、不會天長地久的）「情境」。

這一章一開頭強調「因為罷家，所以做人」的方程式。上一節的女性角色因為不見容於主流家庭的同性戀而與家庭決裂（罷家）；這一節的男性角色未必參與同性戀，也就沒有必要罷家，卻都讓人聯想到同性戀：所謂「沒出息的男人」（沒有出門打拚的男人）容易被懷疑失去男子氣概、被認為可以被調戲。上一節的女性因為罷家，所以各自做人（成為可以獨立自主的性主體），但是這一節的男性因為沒有罷家，所以都沒有成功做人（只成為任憑擺布的、可以用過即丟的雛形性主體）。

這一節討論的劉春城長篇小說《不結仔》和王禎和兩部長篇小說《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》都描繪了被男人調戲的男人，因而容易讓人聯想到男同性戀的慾望。《不結仔》展現「在家代工」的主人翁：他是沒有「進入主流經濟體系」的非正規勞動者，趁等著當兵的空檔，在家幫忙雜工殺時間。主人翁綽號「不結仔」，按照上下文來看，應指「警扭的人」。警扭的他偏偏要面對青春期男孩和男孩之間的意淫¹⁰⁹。

前文化部長龍應台曾經稱許《不結仔》，「非常純樸的一本小说，在純樸中有一份忠實於鄉土的真實，一點都不故作，很好。」¹¹⁰龍應台的讚詞其實啟用了一種套套邏輯（tautology）：「純樸」就是「鄉土」，就是「真實」，就是「自然」，而鄉土就是純樸。龍應台說此書純樸，但是書評家傅百齡卻擔心這本書不純樸。傅百齡在〈一個中國處男的故事——試探《不結仔》的中國性倫理〉這篇文章擔心這本書讓人聯想色情¹¹¹。傅百齡的文章的主標題和副標題都強調了性與中國；可是，《不結仔》沒讓讀者看到中國或中國人，卻讓讀者看到性。傅百齡表示，「它（《不結仔》）不是一篇輕薄的色情故事……（它）藉著少年性事作文化倫理性的探討……」¹¹²也就是說，傅百齡驚覺書

中有少年的性，卻又連忙說少年的性不是色情，還辯稱少年的性可以讓人認識文化與倫理。他敏銳整理出書中四大特色：一，不結仔很想有性經驗，但不敢親自嘗試；二，不結仔覺得自己的性器官比別的男生小因而自卑；三，不結仔「疑似同性戀」；四，不結仔似有戀母情結。

傅百齡與上一章提及的呂秀蓮類似，都是「感受到同性戀效果」的讀者。傅指稱此書疑有同性戀，但又隨即澄清說書中其實沒有。傅百齡的自問自答看似徒勞，卻展現了一種常見的詮釋焦慮：文本好像埋藏了「祕密的知識」（這個祕密往往是「性的祕密」，通常是禁忌的性，例如被當作祕辛的男同性戀），但詮釋者一方面無法證實這個祕密是否存在，另一方面又不吐不快。用我在這一章開頭的說法來說，讀者不見得可以證明某個文本裡面是不是真的有同性戀者，但是可以承認是否感受到文本產生的同性戀「主體效果」。傅百齡對小說中同性戀疑神疑鬼，顯示出一九八〇年代當時的評論者已經知曉同性戀的存在，甚至還自認為懂得辨認真假同性戀，彷彿懂得驅魔的法術。

109 劉春城，《不結仔》（台北：圓神，一九八七）。

110 龍的推薦語會出現在這裡，可能因為她當時正是圓神出版社捧紅的作家——同樣是圓神出版社出版的《不結仔》書末顯示，《野火集》已經賣了九十一版。另一方面，龍於一九八〇年代也以文學評論著稱，她的《龍應台評小說》也曾經是暢銷書。龍當年也寫了《孽子》和馬森《夜遊》（書中男主角是雙性戀白人）的評論；但與其說龍特別留意男同志文學，不如說她走紅的時候正好是男同志文學及文化摩拳擦掌、蓄勢待發的年代。

111 此文原載《新書月刊》（當年龍應台常在此刊發表書評），後收入《不結仔》書末。

112 傅百齡，〈一個中國處男的故事——試探《不結仔》的中國性倫理〉，《新書月刊》六期（一九八四年三月），頁八六—九〇。

傅百齡提及，不結仔很想要有性經驗、不結仔覺得自己的性器官比別的男生小因而自卑。這兩點特色不能和男同性戀的意淫撇清關係，雖然傅百齡很希望讀者不要聯想同性戀。此書的長處就在於描繪男孩對其他男孩的心癢：不結仔羨慕其他男孩有了性經驗，但讀者分不出來不結仔究竟在意淫其他男孩享用的女孩，還是在意淫其他男孩本身；不結仔想要偷看別的男孩的性器官，也同時羞澀地希望別人看到自己的性器官；男孩們平時都嚷著要互看性器官以便證明大家是好兄弟，而不結仔對於這種同儕之情又愛又怕。雖然《不結仔》的敘事終究安排每個在離家時刻男孩都各自配對了女人，因而阻止男同性戀繼續待在家鄉發展，但這本小說的敘事重點顯然不是離家之後男對女的慾望，而是未離家男孩對家鄉男孩的心癢。

上一章指出，美國的文化霸權席捲一九七〇年代台灣文學中的男同性戀，但是王禎和劇本《望你早歸》寫了男同性戀卻偏偏毫不提及美國人事物。到了八〇年代，王禎和卻換了態度，將同性戀和第一世界國家結合在一起。他的長篇小說《美人圖》和《玫瑰玫瑰我愛你》藉著刻畫看起來「可恥」的肉慾（和同性戀慾望），諷刺兩種現象：一，美國和日本對台灣進行的「新殖民」——新殖民主義不像傳統殖民行為一樣公然占領台灣的土地，而是幽微攻占台灣人的口袋和心；二，台灣人因應新殖民的崇洋媚外心態。善於巴結美國人或日本人的台灣人物往往擅長打扮，穿著曝露，喜歡打情罵俏，情慾生活忙碌——也就是說，看起來「可恥」。

一九八一年連載於《中國時報》的長篇小說《美人圖》描繪兩名離開鄉下老家到台北謀生的年輕男子：小林和小郭，兩人都與男同性戀存有若即若離的關係。後來，王禎和於一九八三年寫完的長篇小說《玫瑰玫瑰我愛你》呈現一批住在花蓮（而不是台北）的仕紳。這批仕紳幻想，攻打越南

的美軍一旦路過花蓮，就會想要嫖妓。有一位仕紳一想到美軍登陸花蓮，便「看到一個異象」¹¹³：五十名吧女「穿著色澤奇麗原始味濃的山地服飾」¹¹⁴，一方面賺美金，一方面又為國爭光。這些仕紳還想到，美軍也需要消費討好男同性戀士兵的男妓，便想要動用花蓮子弟兼差下海。這兩部小說的對比之一在於城鄉差距：《美人圖》的鄉下男孩到了台北（離開家鄉工作），《玫瑰玫瑰我愛你》的鄉下男孩留在鄉下（留在家鄉工作）。既然這一小節的重點在於「沒有離家去正式工作的男人」，我就先討論男孩困守家鄉的《玫瑰玫瑰我愛你》，然後在這一小節最末再談男孩到台北討生活的《美人圖》。

《玫瑰玫瑰我愛你》的仕紳想到應該向美國大兵提供男妓，是從花蓮名流鄺醫生言行得到靈感。有婦之夫鄺醫生將花蓮當純樸少男病人（就是龍應台筆下的「純樸」）視為可以任憑玩弄、唾手可得玩具。《玫瑰玫瑰我愛你》展現的醫生挑逗少男畫面以極近距離的特寫鏡頭呈現，逼讀者身歷其境：醫生用貪婪的目光為一位年輕男子進行全身體檢，用言語挑逗對方、要求對方脫衣（對方脫衣服的過程像是脫衣舞舞者一樣拖延、挑逗）、要求對方自慰（以便檢查精液是否健康），害得對方興奮勃起。這部小說用了超過十頁的篇幅展現醫生挑逗病人的體檢過程¹¹⁵。《美人圖》收入的林清玄文章宣稱同性戀是病態，而《玫瑰玫瑰我愛你》附錄的蕭錦綿文章指出書中人物鄺醫師

¹¹³ 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁二四八。也就是說，吧女出場迎接美國人的盛況並沒有真的發生，而只留在這位仕紳的想像裡。

¹¹⁴ 同前注，頁二四八。

¹¹⁵ 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁一一八—三〇。

「斷袖之癖，寡人有疾，正是『醫師有病』的寫照」¹¹⁶。蕭錦綿一方面指認出書中的同性戀，另一方面馬上判定同性戀是病。在這種「一指認」出同性戀，就『斷定』同性戀有病』的大環境中，同性戀不被指認反而是小確幸：不被看見，就不會被斷定有病。

這個軍醫生的言行帶給仕紳代表董老師當頭棒喝：有些男人其實喜歡純樸男孩。董老師看美國雜誌得知，「美國成年男子人口中HOMO CASE估計約有四分之一。」¹¹⁷他推算，「來花渡假的三百名美國大兵，至少，at least有七十五名是黑摸（HOMO）。」¹¹⁸而黑摸可以換算成金錢：「若是把著七十五名黑摸（也是幾年以後，玻璃、玻璃圈一號零號……才叫開來）列入營業對象」，營業金額必然大增¹¹⁹。

董老師要求妓女戶老闆「阿尼基」除了供應女體¹²⁰，也要供應男體給美軍。阿尼基初聽董說，美國四分之一的男人是「腳仔仙」¹²¹，「玩腳倉的」¹²²，大吃一驚。但更讓阿尼基吃驚的是，他的競爭對手，另一家妓女戶的老闆黑面李（從上下文得知，李是中年人），主動要求親自下海賣。董老師勸退黑面李，推說來台的美軍都是二十歲的少年家，黑面李年紀太老不適合。黑面李馬上回道：「我把我的三個外甥都找來。他們才十八、九歲，都練過舉重，身體都十分魁梧，應該有夠資格接待美國腳仔仙！」¹²³董老師說，那叫外甥來和妓女一起學英語吧，以便和美國人應對；黑面李說，不用，外甥都高中畢業英語也通，「到時候找他們來獻腳倉就是啦！」¹²⁴董老師又說，那你要教外甥如何待客喔；黑面李說，我會教他們多用肥皂，就不怕痛啦¹²⁵。郭良蕙的《兩種以外的》小說也提過肥皂在男人床上的妙用。黑面李揭竿而起之後，另一家妓女戶老闆紅毛大姐也要捐出兩個姪兒的腳倉。阿尼基不能輸人，便答允自己的大學生兒子也要「來幹」，而且要叫兒子要好的同學「也

找來一起幹」¹²⁶。阿尼基的理由是：一，男生只是玩玩，不會像女生一樣留下痕跡；二，男孩們可以藉機會練習說美國話；三，可以賺美金；四，省錢——訓練、保養妓女很花錢，而男學生下海兼差卻不需成本¹²⁷。小說中的地方仕紳精打細算，認為服務美軍的妓女必須「全職」上班，妓男卻只要自家子弟「兼職」就好。這些被認為打零工的男妓，唾手可得，不被視為正式的勞動者（因而不會被珍惜），也就是我在這一節所關注的「代工男子」。

雖然《玫瑰玫瑰我愛你》描寫男男的情節少於男女的情節，但書中男人意淫男人（以及女人意

116 蕭錦綿，〈滑稽多刺的玫瑰——細讀王禎和新作《玫瑰玫瑰我愛你》〉，收入王禎和，《玫瑰玫瑰我愛你》，頁二七一。

117 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁一三六。

118 同前注，頁一三六。小說原文顯示小寫英文和大寫英文。這部小說的特色之一就是使用中文和英文夾雜的語言；更準確地說，是不標準中文和不標準英文夾雜的語言。

119 同前注。

120 按，「阿尼基」為日文「大哥」一詞的發音。即假名的「あにき」、「アニキ」。

121 「腳仔仙」在福佬話指「男同性戀者」。

122 「腳倉」在福佬話指「屁股」。

123 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁一九一—一九二。

124 同前注，頁一九一。

125 同前注。

126 同前注。

127 同前注。

淫男人)的力道比男人意淫女人還來得強勁——如，揮醫師大叔調戲少病病人的情境，遠比書中男女調情畫面來得火辣。《玫瑰玫瑰我愛你》將異性戀視為主菜、將同性戀視為配菜。儘管如此，不論《玫瑰玫瑰我愛你》是否歸入嚴格定義的同志文學文類，它必然是同志文學這個研究領域的重要風景。

剛才討論過的《失聲畫眉》固然聚焦於打造「代家」的女子(含同性戀女子也包含異性戀女子)，但小說裡也有代工男子跑龍套。這個住在女人「代家」裡的男子也讓人聯想男同性戀「主體效果」。也就是說，《失聲畫眉》以女同性戀情節出名，但絕不是僅僅呈現女同志的文本——這個文本之內也有異性戀情節，也有讓人感受到男同性戀的橋段。

名叫「大箍仔」(在福佬話指「胖子」)是戲班的男演員之一。在台上扮演奸臣的大箍仔在戲班的地位比眾女角低落許多；他看起來未經性事的模樣也惹來男性同儕訕笑。有一回戲班到了新竹鄉下，「店仔」(雜貨店)和戲班紮營處間有點遠，但大箍仔卻樂於幫大家跑腿到店仔買「舒跑」和「蠶豆酥」¹²⁸。戲班眾人訝異大箍仔怎麼這樣好心，才發現大箍仔和店仔頭家很投契¹²⁹。

在戲班內沒人緣的大箍仔，卻被這個四十歲的親切老闆當作熱心助人的茶友。老闆說大箍仔「忠厚老實」(或龍應台所稱的「純樸」)——這話傳回戲班，班內眾人就開玩笑，將這評語延伸閱讀為大箍仔的性：男子們笑他應是「老童子雞」(按，處男)、不懂「想查某」(按，不懂得慾望女體)、可能連「自摸」(按，自慰)都不會¹³⁰。原來，班內眾人不知如何解讀這個「男男」忘年之交(按，老闆和大箍仔兩人相差二十歲左右)，卻馬上將之篡改為大箍仔在「男女」性事的無知。「同性友誼的出現」被解讀為「異性性事的消失」。

大箍仔喜歡被老闆當成朋友，兩人友誼「是很難得的一種感情」¹³¹。無奈，戲班就要「過位」到台南(從新竹移到台南表演)，大箍仔只好離情依依，想去老闆家正式告別。未料老闆親自來戲台，送紅包和禮物給大箍仔。「大箍仔高興得不知該怎麼辦才好」¹³²，而老闆「原來也是性情中人」¹³³，送禮(錶)是為了「當做是我們有緣熟識的紀念」¹³⁴。大箍仔沒有罷家(這裡的家是指戲班的「代家」)的本錢，遇到搬家的時候就只好割捨私情。

這一節討論過的《不結仔》、《玫瑰玫瑰我愛你》和《失聲畫眉》都描繪了沒辦法自己搬出老家、只能住在家裡或「代家」裡的年輕男子。他們被認為是少不經事、不務正業的經濟弱者，也可以被輕易擺布的慾望客體。我接下來要談王禎和的另一本長篇小說《美人圖》：小說主人翁小林離開老家到台北上班，和先前討論過的「在家代工男子」截然不同。但我發現，《美人圖》的小林竟然詭異地類似邱妙津〈柏拉圖之髮〉裡的「我」：這兩位主人翁都離開原來的「老家」，並享有

128 這兩種商品顯然流行於一九八〇年代。

129 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁一〇八。

130 同前注，頁一一二——一三。

131 同前注，頁一一〇。

132 同前注，頁二二七。

133 同前注。

134 同前注。

一個「逼近同性戀卻不得讓同性戀真正發生」的「代家」¹³⁵。

《美人圖》的小林在航空公司工作，看到許多想要變成美國人的「高級華人」。書名「美人圖」反諷的「美人」：想要拿綠卡移民美國的假美國人。《美人圖》的小林幾乎脫胎自王禎和的較早短篇小說〈小林來台北〉¹³⁶；〈小林來台北〉中的小林也在旅行業工作，很厭惡公司中愛用洋名的台灣人，例如包括嘴裡叨著「看起來和勃起的陰莖大致相似的雪茄」¹³⁷的一名男子。崇洋者被諷刺比擬為男性戀者。

邱妙津〈柏拉圖之髮〉裡的主人翁「我」與寒（流鶯）為了「我的工作」（寫書）而同居，組成「代家」。「我」既期待又擔心寒會和「我」在家裡（在「代家」裡）發生情慾關係，只能無奈放任寒離家，用美色去和男客賺錢。《美人圖》也描述了一個類似的「代家」：主人翁小林和旅行社導遊小郭在台北共租一個房間。小林對於渾身散發性魅力的小郭充滿興趣，但是只能夠放任小郭在「代家」外面用美色去和有錢男人賺錢。彷彿忍耐飢餓卻不能吃東西的人，小林必須冷靜不碰小郭的身體，因為小郭的身體是要拿出門賣給別人的，而且小郭賣身的收入還會帶回家交給小林用，好讓小林回去鄉下「老家」。對小林來說，和小郭在一起的「代家」是刺激的（因為充滿小郭的肉體誘惑），卻也是用過就丟的；和爸媽在一起的「老家」是無聊的，卻也是踏實的。我之前提過，一九七〇年代呈現女同性戀的文本中，與其說那些情慾女子是各自獨立完整的同性戀「者」，不如說她們參與了同性戀「關係」。我發現《美人圖》的小林就像七〇年代台灣文學中的女人：與其說他是自我完滿的同性戀「者」，不如說他和小郭參與了同性戀「關係」。

外表俊美喜愛打扮的小郭也是「男性代工者」：他表面上擁有一個正當工作（導遊），但是他私底下也利用身體本錢賺外快。日本觀光客和小郭在廁所並肩站著小便之後，興致勃勃地跟他拔了五根陰毛，小郭便趁機出價，一根毛要價「一千台灣多魯」¹³⁸。旅行社的台灣上司覺得就像是美國特別多的「雜匹婆」（同性戀者）¹³⁹：上司花兩萬五千元（以當時幣值計算）邀小郭上床，發生「第三類接觸」（小郭藉此稱呼「男男肛交」）¹⁴⁰，結果搞得小郭「痔瘡都出血了」¹⁴¹。心靈散文名家林清玄嚴正表示¹⁴²，《美人圖》展現「甚至同性戀，幾乎全是一些病態的地方」¹⁴³。

《美人圖》一邊挖苦台北城裡的情慾，一邊呵護鄉村的純樸，建立城市低賤鄉村聖潔的高下之雖然《美人圖》讓我聯想到〈柏拉圖之髮〉，但事實上出版於一九八一年的《美人圖》比發表於一九九〇年寫完的〈柏拉圖之髮〉還早面世。

135 王禎和，〈小林來台北〉（一九七三），《嫁粧一牛車》（台北：洪範，一九九九），頁二一九—四八。

136 同前注，頁二二九。

137 王禎和，《美人圖》，頁三二，即「一千台幣」。

138 同前注，頁六九。「Gay people」（同志族群）也被小說敘事者故意譯成「雜匹婆」，讓人聯想資深本土演員「阿匹婆」。

139 這一頁連續使用「美國」（用了一次）、「美國人」（一次）等詞，強調同性戀是美國特產。

140 同前注，頁七二。

141 同前注，頁七二。

142 林清玄，〈戲肉與戲骨頭——訪王禎和談他的小說《美人圖》〉（一九八一），收入王禎和，《美人圖》，頁一九九—二〇二。

143 同前注，二〇一。值得注意的是，林清玄卻同時稱讚書中兩名來自鄉下的青年角色：小林和小郭（頁二〇〇）。林清玄似乎沒有注意到他自相矛盾，他所稱讚的小林和小郭在書中熱烈旁觀了、參與了林清玄自己痛恨的同性戀情慾流動。

別。不過，小郭和小林的「分工」（小郭在城裡賺外快，小林拿小郭賺的錢回到鄉下「老家」）卻打破了這個高下之別。「恪守傳統價值」的小林沒有資格鄙夷「擁抱靈肉市場」的小郭。家裡缺錢的小林可以透過小郭省錢；小郭大方邀請沒錢的小林當室友，共享沒隔間的公寓，還不要小林分攤房租呢。這兩個男人的「代家」讓我聯想起〈柏拉圖之髮〉裡的「代家」。小林還想要向小郭借錢；他一聽到小郭賣陰毛和賣屁股賺到外快，就想要借來買票坐車「回家」。和消費小郭肉體的有錢男人們一樣，小林也是小郭男體的消費者。

不過小林還是和花錢的金主們不同：他不必花錢，就可以就近欣賞室友小郭的肉體美。小林對於小郭的依賴，是經濟的，也是慾望的。小林喜歡仔細凝視小郭的身體：「他身上著件水藍的紗質襯衫，內裡沒穿汗衫或背心什麼的。襯衫的鈕扣又當胸敞開了三四顆，長有一片黑毛地膚腔便裸出來讓人瀏覽。」¹⁴⁴小郭聽說「亞美利加」（美國）的人流行裸睡，他也跟隨潮流¹⁴⁵。「在小林剛搬來的第一晚，他就小林跟前脫得一縷不剩地躺到床上……見小林面露尷尬，便雙手摀住了他暴升起來底。」¹⁴⁶小林也有生理反應：小郭勸小林也全裸睡覺，小林照做之後徹夜勃起無法入睡¹⁴⁷。同住久了，兩人沒有（或，「不敢」）發生同性性行為，不過小郭在家全裸的習慣一直讓小林害羞，小林也百看不厭。在小林眼中，「小郭確是長得亂帥的，乍看還真有點像歌星劉文正……的確，小郭的確長得亂帥的；身體也亂魁的，胸脯厚實得似練過舉重，胸上黑毛一路烏亮地蜿蜒地灑下去，越過扁平緊俏底腹腰，直入下身——一條沖天一飛的青龍。」¹⁴⁸這段話顯示小林太過亢奮，語無倫次。

《美人圖》曾經改編為電影¹⁴⁹。從當時流行的娛樂刊物可以窺知，電影《美人圖》的噱頭就是小郭（演員林瑞陽飾演）的男性肉體。《美人圖》裡的男男關係太逼真，結果被現實生活中的讀者提告。根據一九八一年的《中國時報》報導，原告某位郭姓男子告小說家誹謗，因為他認為《美人圖》中的小郭就在影射他本人，小說中小林小郭的互動也像他自己和某位林姓友人的關係。原告也認為《神仙老虎狗》、《小人物狂想曲》等等電視節目影射他¹⁵⁰。新版《美人圖》將《中國時報》刊載的郭男新聞收在全書最末的附錄¹⁵¹，舊版《美人圖》則將郭男新聞置於小說第一頁：郭男新聞一來像是全書的免費廣告，二來也像是王禎和作品文本內化的一部分。

看似妄想症發作的讀者值得被「歷史化」思考：一九八〇年代初，媒體保守貧乏，民眾只有三

144 同前注，頁一九。

145 同前注，頁二一。

146 同前注。

147 同前注。

148 同前注，頁二五。

149 見《民生報·影劇新聞版》，一九八五年五月四日，11版，指出，「本週上檔國片……勞動節檔的『打鬼救夫』和『美人圖』較具票房威力。……●美人圖 改編自王禎和小說。以楊慶煌飾演航空公司小弟為主題，苦學向上的楊慶煌，為代乃兄籌措兩萬元聘金，備受上司及同事嫌棄，而他的勤勉憨厚，與圍繞在他四周貪財、貪色、追求虛名的人，恰成鮮明對比。」主人翁小林的角色由楊慶煌飾演。

150 「附錄」，收入王禎和，《美人圖》，頁二〇八。

151 同前注，頁二〇七—二〇八。

台電視可看，只有三大張報紙可讀。那年頭關心同性戀的民眾一方面可能覺得媒體展現的世界完全和他們無關（當年的同志容易幻想「自己是社會中唯一一個同性戀」），但另一方面也可能走入另一個極端，成天懷疑媒體的任何訊息都跟他們有關（幻想「全世界都在偷窺我」）。深陷妄想的讀者可能以為：「身為台灣唯一的同性戀者，我必然是被小說家偷窺了，要不然小說家怎麼可能寫得出來這種同性戀情節？」與其說妄想的讀者有病，不如說知識封閉時代的社會結構逼人發病。

結語

「成年禮」（通過儀式：“rite of passage”）的敘事散見於各國民間故事：勇者要先經歷怪獸的考驗，才得以「升等」成為英雄。這種成年禮敘事也於一九八〇年代台灣文學出現：疑似同性戀的人要先經歷「罷家」的考驗，才得以升等「做人」，成為爭取各界惠賜「人道關懷」的同性戀者。八〇年代出版的《孽子》具有「劃時代」意義，並不是因為它是「最早的同志文學作品」（史料證明《孽子》不是最早），而是因為它是最早搬演同性戀「罷家做人」成年禮敘事的作品之一。《孽子》受到重視，不但因為「天賜良機」（剛好碰上現代核心家庭體制被膨脹成為霸權的時代），也因為「人道主義」（「求同除異」的人道主義合理化《孽子》裡的同性戀地下世界）。同性戀成為「老吾老以及人之老、幼吾幼以及人之幼」口號的憐憫對象。陳映真於一九八〇年代發表的〈趙南棟〉，則痛陳核心家庭這個機制的墮落：在家族被核心家庭機制取代的工商業社會，雙性戀肉慾被陳映真寫成人性墮落的象徵。

從《孽子》之後，文學裡同志角色面臨的主要考驗，與其說是慾海沉浮，不如說是親子決裂。有些享有文化資本的文學角色藉著離開台灣、定居北美洲：他們一方面藉著移居北美洲而理直氣壯罷了台灣的家，另一方面藉著立足北美洲證明他們很會「做人」（成為資本主義社會的贏家）——他們將上一章提及的「美國時間」加以「利潤最大化」（profit maximization）。更多文學角色卻只能在不正規的「地下經濟」（另類經濟）討生活，進行「女子代工」和「男子代工」，結果捲入異性戀核心家庭之外的情慾。邱妙津、凌煙等人小說中，女人建立「代家」（替代式家庭），在「家工廠」（工作場所就是家，家就是工作場所）裡頭經營女女愛情。劉春城、王禎和等人小說中，待在「家工廠」的男人不被視為「正常的、有出息的男子漢」，是資本主義社會輸家，彷彿沒有成功通過成年禮，形同任憑他人擺布的廉價慾望客體。

第六章

翻譯愛滋，同志，酷兒

——世紀末¹

一、從「解嚴」還是從「愛滋」開始算起？

「九〇年代是台灣同志文學的黃金時期。」

「解嚴之後，同志文學興盛。」

這兩種「把解嚴視為同志文學轉捩點」的說法很流行，但是已經淪為老生常談。我認為這種說法顧此失彼：只顧著讚頌早就一再被謳歌的解嚴，卻同時忽略愛滋在解嚴「之前」帶來的衝擊。

為了強調愛滋在同志文學史扮演了關鍵性角色，這一章並不採用「一九九〇年」或「解嚴」作為研究範圍的時間分界線，而要從愛滋開始出現的一九八〇年代初期開始算。把世紀末同志文學的燦爛成績上溯到「解嚴」這個「快樂」的時間點，只是為解嚴這個被神聖化的時刻錦上添花。這種錦上添花之舉終究導向「因為解嚴很好，所以同志文學很盛」這種讓人感覺良好的結論。然而，如果把世紀末的同志文學上溯到「愛滋出現」這個「悲傷」時間點，讀者才會發現一直讓同志如鯁在喉的愛滋污名。這種回顧傷悲的讀法可以導向「偏偏因為愛滋帶來悲傷，所以同志文學『反而』很盛」這個說法。在愛滋污名仍然揮之不去的二十一世紀初期，（愛滋帶來的）悲傷促成（文學領域的）興盛的弔詭緣分仍然值得被記得。

研究者從愛滋開始思考，才能夠更充分回應兩個常見的問題：

「同志是什麼？和同性戀有什麼不同？」

「酷兒與同志有什麼不同？」

這兩個問題一再「凸顯」同志和酷兒，卻也同時一再「不凸顯」另一個「藏鏡人」一般的關鍵詞：愛滋。我認為，如果沒有將愛滋與同志、酷兒一併討論，就等於忽視同志和酷兒得以立基的歷史基礎。正是因為愛滋帶給同性戀人口重大痛苦，所以有些人偏偏主張同性戀的光明與快樂、有些人則選擇承認同性戀本來就有黑暗、頹廢、羞恥的面向——前一批人喜歡「同志」這個詞，後一批人採用「酷兒」這個詞。要解釋同志與酷兒於一九九〇年代崛起，就要從八〇年代的爱滋尋找線索。借用王德威於《被壓抑的現代性》提出的著名警語「沒有晚清，何來五四」，我也要贖回被否認的因果關係²，進而主張「沒有八〇年代出現的爱滋論述，何來九〇年代的同志論述、酷兒論述」。

在「將解嚴作為同志文學轉捩點」和「將愛滋作為同志文學轉捩點」這兩種歷史觀點中，我不

1 這一章部分內容曾經以〈翻譯公共性：愛滋、同志、酷兒〉為題，發表於《台灣文學學報》二六期（二〇一五年六月），頁七五—一二。感謝學報兩位匿名審查人的寶貴意見。初稿曾經宣讀於「跨界東亞：現代性及其轉化研討會」（二〇一四年十二月十九日；主辦單位：國立政治大學文學院「頂尖大學計畫：現代中國的形塑——文學與藝術的現代轉化與跨界研究團隊」，計畫主持人：陳芳明）。感謝講評人廖瑩芝教授的指教。本文是科技部專題研究計畫（學術性專書寫作計畫）「台灣同志文學史論」（103-2410-H-004-155-MY2）的部分研究成果。

2 「正義的五四」取代了「頹廢的晚清」這種流行甚久的說法否定了晚清和五四的前因後果關係。王德威企圖推翻這種說法，改而主張「五四」繼承了「晚清」。王德威的警語讓我聯想：愛滋類似被忽視的（被污名化的）晚清、同志暨酷兒類似被供奉的（被神聖化的）五四。參見王德威，〈導論 沒有晚清，何來五四？〉，《被壓抑的現代性》，頁一五—三四。

選錦上添花的前者，反而選了記取傷痛的後者。我的考量之一，如前所述，是要重視「愛滋」的「果」：傷痛帶來教訓，「愛滋」促成「同志」和「酷兒」等等新詞生成。我的考量之二，則是要重視「愛滋」的「因」：不是要談愛滋「這種疾病」的起因為何（來自於猴子？病毒？昆蟲？等等），而是要談愛滋「這個文化符號」為何在世紀末台灣引爆民眾的歇斯底里。種種資料顯示，台灣首次出現的愛滋恐慌，要歸因於美國媒體（大幅報導美國明星等人感染愛滋）造成的跨國式骨牌效應。這種骨牌效應可說是歷史重演：我在討論一九五〇年代《聯合報》時指出，當時國內中文報紙首次出現密集的同性戀獵奇報導，也可以歸因於美國報紙（密集報導美國國務院獵捕同志事件）造成的跨國式骨牌效應。「將（本國）解嚴作為同志文學轉捩點」和「將（國外）愛滋作為同志文學轉捩點」這兩種歷史觀點的差別，除了在於「慶賀」（慶賀解嚴）和「哀悼」（哀悼愛滋）的對比，還在於「國內變革」（聚焦於解嚴，就難免限縮焦點於國內）和「國際變局」（聚焦於愛滋，卻必定要觀察國際動態）的對照。

「速度」和「強度」的重要性不可低估。這一章強調翻譯，並不是因為世紀末之外的年代與翻譯無緣（畢竟每個年代的語言都在變動，自然都各自與翻譯結緣），而是因為世紀末的愛滋促成了「特別急促」的新一波翻譯浪潮。因應愛滋出現，各種立場的同志相關言論（歧視同志的、放棄同志的、支持同志的、提倡同志起身抗爭的種種言論）在西方快速激增，深受美國影響的台灣自然也受到美國震央傳來的急迫餘波。台灣早於一九八〇年代初就翻譯愛滋相關資訊，也同時頻繁接收和愛滋相關情報難以切分的種種同志知識／偽知識。

因為我將一九八〇年代初期的愛滋（而非八〇年代末期的解嚴）視為世紀末同志文學的轉捩

點，所以目前這一章一方面橫跨了「解嚴前」和「解嚴後」時期（也就不得不和聚焦於八〇年代的上一章發生一部分重疊），在另一方面也橫跨了「冷戰時期」以及「後冷戰時期」。冷戰時期和後冷戰時期之間，有連續的地帶，也有斷裂的罅隙。美國在這兩個時期都是操縱台灣命運的主要勢力——這個事實證明了這兩個時期之間的連續。但是，就「面對同志的態度」這個課題而言，冷戰時期和後冷戰時期之間出現戲劇性的斷層：在冷戰初期，美國將同志視為國家公敵；到了所謂的冷戰後期（即八〇年代），更將「同志」和所謂「世紀瘟疫」的「愛滋」混為一談。在冷戰之後的時期，美國卻漸漸將同志視為人權的代表（尤其在柯林頓總統和歐巴馬總統的任期期間），到了二十一世紀（在歐巴馬總統任期期間）更頻頻藉著批評敵國（例如某些中東國家，以及俄羅斯）打壓同志來強調（讓同志結婚的）美國比敵國優越。在冷戰時期，台灣就像當時的美國敵視同志；在後冷戰時期，越來越多台灣公眾則紛紛要求台灣政權向美國看齊、像美國一樣疼愛同志。

二、翻譯遭遇³

為了分析翻譯詞（如，「AIDS」的通用譯文為「愛滋」）在台灣境內被讀者公眾接受的情

³ 我曾經將這一節的部分內容，以「酷兒」為題，宣讀於「知識台灣研究學群」主辦的「台灣理論關鍵詞二〇一六工作坊」，二〇一六年六月十八日。感謝陽明大學教授傅大為、中興大學教授李育霖、加州大學洛杉磯分校教授史書美針對我的口頭報告賜教。

形，我提出「翻譯遭遇」概念：我強調，任何外國字詞翻譯到台灣之後，翻譯詞的旅行遭遇（即，被三教九流的民眾使用、「誤用」、「亂用」）就會改變翻譯詞原本的意義。也就是說，我不將「譯文」（例如，作為「AIDS」譯文的「愛滋」）和它的遭遇（在台灣民間流通的歷程）視為兩個各自獨立的東西分別考慮，反而承認「譯文」和「遭遇」已然結合一體共生共榮的事實。我將兩者的結合體稱作「翻譯遭遇」。

「翻譯遭遇」概念，承襲自尼蘭冉納（Tejaswini Niranjana）和薩依德（Edward W. Said）這兩位著名後殖民學者。一方面，尼蘭冉納在《翻譯打卡：歷史、後結構主義、殖民脈絡》（*String Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*）這本書中質疑⁴：西方既有的「翻譯」體制在推崇「原文」（原文被認為必然是對的）、貶斥「譯文」（譯文被認為難免「誤譯」的時候，持續鞏固了西方（許多「原文」的源頭）和非西方（忙著血汗製造「譯文」的所在）之間不平等的殖民關係⁵。另一方面，薩依德在〈旅行的理論〉（“Traveling Theory”）這篇知名文章指出⁶：國外的理念進入國內之後，必然被國內受眾「重新上架」（representation）⁷；在國內「重新上架」的本土化過程，必然改變進口理念的原本意義⁸；被國內受眾接受（不論全然接受或選擇性接受）的國外理念，或多或少被國內的本土化用法所改變⁹。這兩位學者的說法提醒我，研究者與其在意「台灣的『同志』是否忠實翻譯英美國家的『Gay』、台灣的『酷兒』是否忠實服膺英美國家的『queer』」，反而更應該在意「同志」、「酷兒」這些譯文在台發展的意義。這個互相改寫的過程／旅程，我稱為「翻譯遭遇」。

這一章聚焦於「愛滋」、「同志」、「酷兒」這三個新詞的翻譯遭遇，並且主張「愛滋」、「同志」、「酷兒」這三者的「翻譯遭遇」一起強力推動世紀末的同志文學。「翻譯遭遇」一方面指「翻譯激發了公共性」，另一方面也指「公共性反過來改寫了翻譯」。前者是指翻譯提供公共討論得以發生的契機：例如，AIDS的翻譯進入台灣之後，成為種子，落地發芽，引發各界議論。後者是指翻譯也在公共化的過程中被改寫了：譯文在落地生根的過程中，被本土化、普及化，在本地風土吸取了、累積了原本沒想到的歧異意義。例如，漢字使用者的「望文生義」習慣就頻頻介入翻譯遭遇

4 Tejaswini Niranjana, *String Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* (Berkeley: University of California Press, 1992). 原書名主標題「string translation」召喚了發音相同的「citing translation」一語。「string translation」是指「給翻譯定位、就定位」；同音的「citing translation」是指「提及；藉著提及某物而增加某物的曝光度」。為了同時傳達「定位」和「提及」這兩個動詞的意思，我採用網路文化流行詞「打卡」作為譯文：「打卡」兼具定位與藉著提及某物來增加某物曝光度的意思。

5 我在此引述的《翻譯打卡》內容，是我自己閱讀《翻譯打卡》消化整理的第二章精簡摘要。第二章〈文本的再現·文化的再現：翻譯研究學門與民族誌〉，頁四七一—八六。

6 Edward W. Said, “Traveling Theory,” *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1984), pp. 226-47.

7 Ibid., p. 226. 原文為「representation」，在原本脈絡具有「重新拿出來展示」之意。所以我把它翻譯成「重新上架」，而不是台灣慣用的「再現」。

8 Ibid., p. 226.

9 Ibid., p. 227.

（介入了翻譯的公共化）¹⁰。例如，AIDS除了被翻譯成「後天免疫缺乏症候群」（一九八五）¹¹，更常被翻譯成「愛死病」（一九八二）¹²和「愛滋病」。「愛死病」誘引漢字使用者一看到漢字就聯想「愛導致死」；英文使用者和日文使用者（採用「エイズ」這個沒有漢字的譯文）卻可能不知道AIDS一進入台灣就被迫戴上「愛，導致死」的帽子。「死」帶來的望文生義有問題：「愛滋病」這個譯文取代了「愛死病」，看起來似乎比較禮貌。但是「愛」也帶來望文生義的包袱：中國採用「艾滋病」，可能比台灣的「愛滋病」更淡定面對AIDS。以愛滋為主題的散文集《海洋心情》¹³中，劇作家暨散文家汪其楣可能為了避免「愛」、「死」的望文生義，便盡量採用沒有被漢字化的「AIDS」（讀作四個音節「A—I—D—S」而不是單音節的「aids」）。

這一章也受惠於桑梓蘭的《浮現中的女同性戀》。貫穿桑梓蘭全書的關鍵詞之一就是哈伯瑪斯傳統中的「公共」（或稱「公共領域」），在桑梓蘭書中主要是指報刊雜誌呈現的輿論世界。我在這一章議論的公共，也是指印刷品展現的眾聲喧嘩世界。但桑梓蘭的專書和《同志文學史》這一章的重要差異至少有三點：一、《浮現中的女同性戀》重視中國五四時期的翻譯（例如「同性戀」這個新詞），而這一章聚焦在世紀末的翻譯（「愛滋」、「同志」、「酷兒」這三者）¹⁴。二、《浮現中的女同性戀》觀察對象是一個整合的「大中華區」（the Greater China）¹⁵，被列入區中的中國與台灣被視為交纏、對話、互補的兩名家族成員。但是這一章（以及《同志文學史》的其他篇章）瞄準台灣，並沒有預設一個闖家團圓、和樂融融的巍巍大中華。

上一章討論《孽子》，已經提及公共和抵抗式公共。但是到了世紀末，公共與抵抗式公共的對峙比昔日更加熱鬧：世紀末的紙張媒體（紙媒）繁華一時，同志文學在印刷品獲得前所未有的曝光機會，同志文學也就更容易捲入以印刷品為舞台的決鬥：決鬥的雙方是公共與抵抗式公共。陳雪的第一本小說集《惡女書》¹⁶就引發了一波公共和抵抗式公共之爭。《惡女書》的序文作者是楊照；楊照自己也寫過再現跨性別、男同性戀角色的中篇小說《變貌》¹⁷。《變貌》由兩名男子的聊天構成。名為阿清的男子喜歡主動地向人傾吐自己的祕密；他遇到一名叫做湛子的跨性別者（我將在下一章細談湛子這名跨性別者）；小說敘事者「我」傾向被動地聽人傾訴，卻不習慣主動說出自己的

10 我在這裡標明「漢字」使用者而非「中文」使用者，是要指出中國方塊字「被戀物化」的傾向。不諳日文的台灣人一看到日文的各種文本（如藥品說明書），經常會將目光聚焦在文本的漢字（中國方塊字），將漢字當作中文理解。這種望文生義的行為「有讀沒有懂」，反而造成嚴重誤解。

11 見黃道明編，《台灣愛滋大事記》，收入黃道明主編，《愛滋治理與在地行動》（桃園：國立中央大學性／別研究室，二〇一〇），頁二九—三七。

12 同前注。

13 汪其楣，《海洋心情》（台北：東潤，一九九四）。

14 《浮現中的女同性戀》確實也提到世紀末出現的「同志」（頁二三五），但全書重點還是放在早於「同志」之前通行的「同性戀」一詞。

15 同前注，頁三八，二四五。

16 陳雪，《惡女書》（台北：平氏，一九九五）。

17 楊照，《變貌》（上），《中外文學》一九卷一〇期（一九九一年三月），頁一四五—七四；《變貌》（下），《中外文學》一九卷一一期（一九九一年四月），頁一五三—八六。

〈人間副刊〉——這個副刊是當時文化界敬重的公共言論場域，就像是木馬屠城記的木馬（木馬，指抵抗性公共）被拉入城中攻城掠地（城，指主流的公共）。在同一時期，〈人間副刊〉和《中國時報》其他版面都刊登同性戀資訊的小方塊文章，似乎要藉機對《荒人手記》的讀者公眾進行惡補（惡補內容為同性戀相關知識）²⁴。可是在另一方面，《荒人手記》和〈人間副刊〉還是被批評帶有主流公共的保守心態：朱偉誠疑慮，看起來抵抗主流的《荒人手記》恐怕還是主流保守社會的共謀者，因為書中主人翁持續排斥抗爭式的同志運動²⁵。

《荒人手記》當時遭受的辛辣挑戰，並不是來自還不能接受同性戀的主流社會，反而是來自早就呈現同性戀的非主流前輩：光泰。《荒人手記》被光泰指控涉嫌「抄襲」《逃避婚姻的人》——《逃避婚姻的人》畢竟也在一九七〇年代營造出一個高唱同性戀慾望的抵抗式公共，抵抗了、介入了當時拒絕看見同性戀的主流社會。經過釐清之後，原來《荒人手記》並沒有直接「抄襲」光泰的《逃避婚姻的人》，卻偏偏和《逃避婚姻的人》一樣，同樣引用了美國電影《夢幻騎士》（*Man of Mancha*）的歌詞²⁶：「糾正，無法糾正的錯誤。觸及，無法觸及的星辰。戰勝，無法戰勝的征戰。實現，無法實現的夢幻。」²⁷既然兩位台灣作家都是向外國電影致敬，都是外國電影的「翻譯」，那麼沒有哪個台灣作者是原版，誰抄襲誰的說法也不成立²⁸。

朱天文和光泰之間的爭端，剛好暴露台灣對於翻譯的習慣性依賴。冷戰以來，戰後台灣文學和文化（含同志文學、同志文化）頻繁借用國外（尤其美國）的文化產品來「補充」、「表達」本土

24 在此僅列舉二例：《中國時報》一九九四年六月十三日第三版（這一個版面不是《中國時報·人間副刊》而是臨時增設的「時報文學百萬小說獎特別報導」），〈「荒人手記」主題探討同性戀未來將撥1%版稅贈予相關公益團體〉（台北訊）一文表示，《荒人手記》的出版者（時報文化出版公司）希望藉此「呼籲社會大眾」「正視這個時代課題」（按：「時代課題」在此是指愛滋）。《中國時報》一九九四年六月二十一日第三十九版〈人間副刊〉，在《荒人手記》的第七日連載內容旁邊，〈為什麼大家都在說「同性戀」〉（袁寶島文）這篇方塊短文以詼諧口吻呼籲社會大眾用平常心看待同性戀。此文配了一小張照片，內容是美國首都華盛頓的公共活動：愛滋被單展覽。這兩個例子都展現出媒體人想要向社會大眾介紹同性戀相關知識的心意。

25 朱偉誠，〈受困主流的同志荒人：朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉，《中外文學》二四卷三期（一九九五年八月），頁一四一—一五二。

26 《夢幻騎士》（*Man of la Mancha*）是一九七二年的美國電影，改編自一九六四年的百老匯歌舞劇，述說西班牙文學英雄堂吉珂德的故事。《荒人手記》和《逃避婚姻的人》的小說內文都表明引述來源是電影版，而不是歌舞劇版。

27 歌詞來自歌曲〈不可能的夢〉（*The Impossible Dream*）。《夢幻騎士》的歌舞劇版和電影版都採用了這首歌。這裡引用的歌詞中譯來自《荒人手記》（頁一三）。《逃避婚姻的人》的確也引用了這一段歌詞（頁一六，頁九九—一〇〇），但中譯用字略有出入。或許因為帶有勵志色彩，〈不可能的夢〉這首歌一直到二十一世紀仍然流行，常被當作商業廣告配樂。

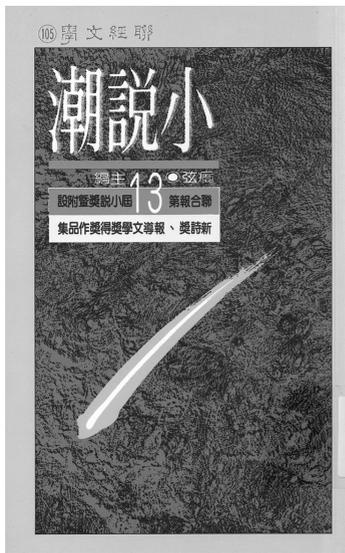
28 這樁爭議的始末，可見張殿報導。張殿，〈抄襲或者參考〉，《聯合報·讀書人專刊》，一九九五年三月三十日，四二版。



朱天文，《荒人手記》（台北：時報文化，1994，初版；1997，2版）

的種種情感——台灣的本土情感體質充滿了外國元素。這種「利用外國文化產品來敘說本土情感」的常見做法，也可以視為一種廣義的翻譯：用外國的「能指」(“signifier”，如外國歌曲)來指稱本土的「所指」(“signified”，如本國同性戀者的心情)。上述具有勵志色彩的《夢幻騎士》歌詞在《逃避婚姻的人》意謂某個同性戀配角(不是小說主人翁)的心聲：他沒辦法以同性戀的身分在台灣立足，所以只好咬牙追求本書先前提及的「美國時間」——移民美國舊金山²⁹。這個配角說，「你以為我喜歡舊金山？你以為我拿了學位不想回來(按，回台灣)？我完全是一種逃避，我要逃避家裡給我的一切壓力！」³⁰同樣的《夢幻騎士》歌詞在《荒人手記》則被身為同性戀中年男子的小說主人翁唱誦：主人翁小韶在日本陪伴同年老友阿堯養病(阿堯於一九八八年在美國境內感染愛滋)，便唱了這首老歌來撫慰阿堯³¹。

曹麗娟小說〈童女之舞〉的「文本外面」和「文本裡面」都提供了廣義的翻譯例子。文本外面，是指一九九一年聯合報小說獎評審會議。根據《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》，在評審會議上，諸位評審都肯定〈童女之舞〉值得獲頒小說第一名³²。妙的是，評審們都不約而同地，個別交代自己知曉哪



痲弦主編，《小說潮：聯合報第13屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》(台北：聯經，1992)

些同性戀文學，似乎要展示自己的文學常識才能夠一方面給被評論的對象(即〈童女之舞〉)定位(定位為有能力呈現同性戀的文本)，另一方面也給正在進行評論的自己定位(把自己定位為有能力辨認同性戀的知識人)：評審李有成教授提及《紫色姐妹花》(The Color Purple)³³，評審齊邦媛教授提及《寂寞之井》(The Well of Loneliness)³⁴，小說家張大春表示自己已於一九八〇年代就讀過Lillian Hellman的書³⁵。看起來，一九九一年，女同志文學的範例彷彿只能外求(在美國文學尋找)，而無法在國內想像。在〈童女之舞〉文本外面，評審們忙著依賴國外「能指」(美國小說)來定位國內「所指」(本土的女同性戀故事)。而在文本裡面，兩名女性主人翁也被國外的能指給

29 《逃避婚姻的人》，頁一六。

30 《逃避婚姻的人》，頁一五一—一六。

31 《荒人手記》，頁一三。

32 楊錦郁整理，〈清新、諷刺、顛覆：聯合報第十三屆小說獎中短篇小說決賽會議紀實〉，收入痲弦主編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》(台北：聯經，一九九二)，頁三三—七四。在評審紀錄中，五位評審對〈童〉的評價都很正面，覺得這個題材少見(按，對一九九一年的評審而言)，並且討論文中女女情誼到底算不算同性戀(他們沒有定論)。

33 同前注，頁三五八—五九。

34 同前注，頁三六五。

35 同前注，頁三六〇—六一。對台灣讀者而言，這位作家最有名的作品應是拍成電影《雙姝怨》(Children's Hour)的原著小說：《雙姝怨》由奧黛麗·赫本(Audrey Hepburn)與莎莉·麥克琳(Shirley McLaine)演出雙姝。

敘說了：這篇小說沒有明說「lesbian」是怎樣的人，卻說兩名女性主人翁像是電影《魂斷威尼斯》、《殉情記》（即《羅密歐與茱麗葉》，Romeo & Juliet）裡面的人物。也就是說，國外的能指（國外電影）解說了國內的所指（國內的「lesbian」）應該是什麼樣子：要像外國男同性戀一樣淒美（《魂斷威尼斯》），也要像外國異性戀少女一樣絕望（《殉情記》）。

此外，台灣文壇也經常將日本名家三島由紀夫（他的人、他的肖像照、他的作品）視為指涉同性戀的國外「能指」。諾貝爾文學獎得主莫言在散文集《會唱歌的牆》中強調，三島由紀夫絕對不是同性戀者³⁶：「他對女人的愛戀達到痴迷的程度……他絕不是一個性倒錯者，更不會去迷戀掏糞工人汗濕的下體。我猜想他對男人體有一種厭惡感，他絕對不具有同性戀傾向，他有很多話是騙人的。」³⁷但是，對耕耘同志文學的台灣作家來說，三島由紀夫就是影響力最大的外國作家之一。在《逃避婚姻的人》中，光泰以〈一封讀者的來信〉

作為全書代序³⁸，來信最後一段寫道：「不知您（按，光泰）看過三島由紀夫的《假面的告白》否？聽說這是三島的自傳。他的確是個了不起的作家，把一個 Homo 的男孩子，描寫的那樣淋漓盡致。」³⁹這封寫於一九七六年的來信顯示，三島由紀夫作品在當時已經被關心同性戀的國內讀者珍視。邱妙津也在多種作品提及三島由紀夫的作品：(1)在《邱妙津日記》中，一篇一九九〇年

的日記宣稱，在大學畢業之後，日記作者就要投身藝術，「第一件事就是像三島在大學畢業時寫出一本能證明自己是小說家的長篇小說，屬於我的《假面的告白》，證明自己是個小說家。」⁴⁰(2)後來，在《鱷魚手記》翻開來的第一頁，小說敘事者用開玩笑口吻將太宰治、三島由紀夫、村上春樹這三位作家相提並論⁴¹。(3)在《蒙馬特遺書》中，遺書敘事者卻說她偏愛不夠偉大的太宰治，並不喜歡嘲笑太宰治的三島由紀夫——她認為三島由紀夫「被遮蔽在某種腐爛的虛偽性裡」⁴²。無論邱妙津在不同的創作階段怎樣褒貶三島由紀夫，她筆下的敘事者總是將三島由紀夫的言行視為（正面或負面的）參考標準。比邱妙津早一年出



邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：聯合文學，1996）



邱妙津著，賴香吟編，《邱妙津日記》（新北市：INK印刻，2007）

36 莫言，《三島由紀夫猜想》，《會唱歌的牆》（台北：麥田，二〇〇〇），頁一五三—一六〇。

37 同前注，頁一五三。

38 〈一封讀者的來信〉，《逃避婚姻的人》，頁三一—五。

39 〈一封讀者的來信〉，頁五。

40 邱妙津著，賴香吟編，《邱妙津日記》上冊（新北市：INK印刻，二〇〇七），頁一一一。

41 邱妙津，《鱷魚手記》（台北：時報文化，一九九四），頁八。

42 邱妙津，《蒙馬特遺書》（台北：聯合文學，一九九六），頁九三。

生、比邱妙津早四年去世的作家藍玉湖⁴³，在一九九〇年推出小說集《薔薇刑》，書名直接襲用了以三島由紀夫當作（裸體）模特兒的著名寫真集《薔薇刑》。書中短篇小說主題都是男同志角色的性愛探險，書頁刊載藍玉湖本人的裸體照片⁴⁴。

先前提及，在《荒人手記》的「文本之外」，公共和抵抗式公共之間發生摩擦。而在《荒人手記》「文本之內」，兩種不同抵抗式公共（畢竟抵抗式公共不是只有一種）之間的抵觸也正是書中好戲之一。小詔和阿堯這兩人持續齟齬，因為小詔覺得阿堯鼓吹的英美同志運動（而且是因應愛滋危機的新一波同志運動）太咄咄逼人了——阿堯投入的街頭抗爭，就是一種抵抗式公共。小詔和阿堯對於同志運動抱持相反的態度。不過小詔和阿堯卻也合得來：他們享受「共同記憶」：藝術電影等等藝文精品架構出來的懷

舊時光。這種「共同記憶」和具體地理空間無關，但也是一種公共⁴⁵。這種公共並非全面開放給任何大眾，而只讓有緣的小眾參與。主流社會不斷向前奔馳，可是這種「共同記憶」偏偏要一再回首過往，也就是和主流社會的趨勢唱反調，亦即抵抗主流。換句話說，阿堯的抵抗式公共是喧鬧的大眾街頭運動，小詔的抵抗式公共是恬靜的小眾共同記憶。

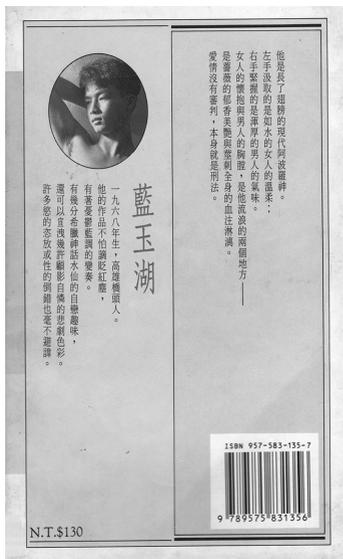
43 高年億，〈同性戀者殺「愛人」 死者朱XX筆名藍玉湖 玻璃圈作家 出書夢成空 要求「履行同居義務」遭拒 兇嫌人財兩失揮刀〉，指出死者得年二十三歲，「是『玻璃圈』內頗具知名度的作家」。《聯合報·社會新聞》，一九九一年十一月六日，07版。我用「XX」取代死者本名。

44 藍玉湖，《薔薇刑》（台中：晨星，一九九〇）。台灣版《薔薇刑》的水平並不理想：作者的寫作功力，和當年的印刷水準，都太過陽春。《薔薇刑》的內容並沒有真正顯示三島的影響；此書封底文案和內文所援引的外國文化，是古希臘的男性戀。不過，引用三島和引用古希臘是同一回事：台灣寫作者急著要找外國的文化符碼來證明自己寫出同性戀的真相，只好就在未必了解三島或古希臘的情況下借用了這些外國符號。不過，《薔》仍然是值得參考的史料：它讓人看見在解除戒嚴之後、網路興盛之前的一九九〇年代初期，怎麼在一本書的有限規格之內實驗展現同志文字與影像。九〇年代初期和中期，雖然只隔短短幾年，但「大環境」變動頗大：九〇年代初期，仍然百廢待舉；九〇年代中期，許佑生出櫃並大量出版介紹同志文化的圖文書籍，第一本同志商業刊物《熱愛》出現，BBS的同志文學蔚然成風。《薔薇刑》是簡陋卻大膽的先行者。《薔薇刑》的封面一角顯示「小說藍玉湖：用身體寫作的男子」字樣。封底刊登作者舉臂露出腋下的照片：這種誇示裸露男體的作者照片對於二十一世紀讀者來說或許不足為奇，但是在九九〇年的時空實在很罕見。

45 雖然說這種共同記憶是開放參與的，但是有門檻。門檻倒不在於參與者的年齡，而在於參與者的知識：只有熟悉老電影、老文學的人才能夠參與。



藍玉湖，《薔薇刑》（台中：晨星，1990），封面



藍玉湖，《薔薇刑》（台中：晨星，1990），封底

三、愛滋：從國外到本土

一九八〇年代，陳映真創辦的《人間》雜誌就展現了「早於解嚴」的血淚知識。一九八七年五月（也就是在蔣經國於一九八七年七月宣布解嚴的兩個月前），《人間》雜誌第十九期推出愛滋專題，封面印著「AIDS、世界的疾癘」這幾個大字。以人道關懷攝影出名的《人間》在這個專題刊出多張照片，其中多達九張照片展示外國愛滋病人——但其中沒有任何一張照片與台灣有關。專題文章之一題目為〈AIDS滋生的病床：駁「天譴同性戀者」說〉，撰稿人是國內作家王菲林，但文章內容描述國外狀況，卻沒有呈現國內情形。這一期《人間》透露出幾個訊息：一，在一九八〇年代國人眼中的愛滋似乎只屬於外國人；二，早在解嚴前，國內媒體已經留意愛滋課題（但《人間》並不是最早的例子）；三，早在解嚴前，「AIDS是同性戀者的天譴」一說已經席捲國內外，要不然，王菲林也不必寫專文反駁這個說法。

愛滋在台灣文學剛出現的時候，大致被呈現為國外祕辛（也就是不關台灣的事）：愛滋是外國人特有的疾病；外國人來台灣之後發病；台灣人在國外發病去世。要等到愛滋個案在台灣普遍出現之後，文學才漸漸停止將愛滋擋在國外，開始承認愛滋在國內發生。這一節先討論愛滋被擋在國外的作品，再回顧承認愛滋本土化的文本。

大凡奇觀，一個巴掌拍不響：一邊是演出奇觀的「他們」，另一邊是觀看奇觀的「我們」。藉著旁觀他們，我們得以想像自己很正常、誤以為苦難都是別人的事。王禎和的長篇小說《玫瑰玫

瑰我愛你》⁴⁶、朱天文的短篇小說〈世紀末的華麗〉⁴⁷、陳若曦長篇小說《紙婚》、顧肇森的短篇小說〈太陽的陰影〉⁴⁸、許佑生短篇小說〈岸邊石〉⁴⁹都將愛滋感染者放在美國境內。這些作品中，最早提及愛滋的台灣文本應該是《玫瑰玫瑰我愛你》，以及陳若曦的長篇小說《紙婚》⁵⁰。上一章已經談過《紙婚》以及〈太陽的陰影〉裡頭的愛滋，所以這一章就不再重複討論這兩者。

上一章提及，《玫瑰玫瑰我愛你》的仕紳角色開心幻想男同性戀（美軍為買方，花蓮子弟為賣方）可以輕鬆賺取美金，但是小說敘事者介入這些仕紳的滔滔不絕幻想，在括號之中向讀者講悄悄話：「（這時候誰也不知道美國男性同性戀會患一種恐怖病症AIDS……；後天免疫不足症候群，這病嚇得連殯儀館的人員都不肯替罹患此症而喪生的人收埋屍體。……）」⁵¹小說敘事者利用括號向讀者說悄悄話，還強調「這時候誰也不知道……」⁵²；敘述者在公共場合（《聯合報》副刊版面）之中打造了一個悄悄話密室，把「誰也不知道」的祕辛凸顯為「誰都想知道」的談資。「同性

46 此篇小說於一九八三年完稿，一九八四年二月二十至五月十九日連載於《聯合報·聯合副刊》。這一章參考王禎和，

《玫瑰玫瑰我愛你》（台北：洪範，一九九四）。

47 朱天文，〈世紀末的華麗〉，《中國時報·人間副刊》，一九九〇年五月八至九日。

48 顧肇森，〈太陽的陰影〉，《聯合報·聯合副刊》，一九九〇年十二月九至十五日。

49 許佑生（筆名司馬素顏），〈岸邊石〉（一九九〇），收入郭玉文編，《紫水晶》，頁二一—三七。

50 陳若曦，《紙婚》。

51 《玫瑰玫瑰我愛你》，頁一三六—一三七。

52 同前注，頁一三六。

戀」、「愛滋」、「美國人」、「翻譯」這四者被串成一串：同性戀是因，愛滋是果；美國人是因，同性戀暨愛滋病是果；美國人是因，翻譯（從「黑摸」到「後天免疫不足症候群」）是果。

讀者可能想要批判《玫瑰玫瑰我愛你》歧視同性戀和愛滋，但是，不妨先考慮兩個歷史事實。一，《玫瑰玫瑰我愛你》對於同性戀的嘲弄，翻譯了、模仿了全書對於異性戀的調侃：「原版」是此書攻擊的跨國異性戀和梅毒（即書名暗示的「越南玫瑰」）⁵³，「譯版」則是跨國同性戀和愛滋。「跨國」在此是指「美國和台灣之間」，更準確地說是「進行文化殖民的美國人和被殖民的台灣人間」——王禎和經常以美台之間的性行為諷諭美帝對台宰制。二，它的歧視是「先知先覺」的：美國於一九八二年正式宣布「AIDS」這個英文新字之後不久，《玫瑰玫瑰我愛你》就在一九八三年寫完了；早在台灣本地愛滋個案出現之前⁵⁴，這本書就已經寫完了；早於西方媒體大肆渲染第一個愛滋名人之前⁵⁵，這本書就已經寫完了。《玫瑰玫瑰我愛你》幾乎與西方媒體同步，也就很難免如同一九八〇年代初期的西方媒體歇斯底里地排拒同志。

〈世紀末的華麗〉是朱天文的著名短篇小說之一⁵⁶。不過，很少有人留意到這篇小說也提及愛滋。這篇文本顯示：外國出現愛滋，間接導致台灣的年輕人重新「定位自我」。小說主人翁米亞發現，國外出現愛滋新聞之後（但並不是國內事件），一方面她身邊的年輕男孩們紛紛變成同性戀，另一方面她也自己棄絕她曾經愛過的中性化服飾。因為國外愛滋案例，國內男孩們豁出去了，承認他們和同性戀的連結；女孩米亞卻畏縮了（豁出去的相反），想要藉著放棄中性化服飾斷絕與同性戀的牽連。

一九九六年十一月，作家許佑生與愛侶舉行同志婚禮，為國內首見⁵⁷。他在一九九〇年（也就

是緊接在一九八九年六四之後）發表了以紐約作為舞台的短篇小說〈岸邊石〉。小說平行比較了兩個台灣同性戀男子：性壓抑的曹玄田在美國愛上來自中國的男舞者；性開放的米則愛與美國白人風流，結果感染愛滋，被白種情人拋棄。米經歷了外國（美國）的利與弊（利：與白人的性歡愉；弊：愛滋），承受被揭發秘密（愛滋身分與男同性戀身分都被曝光）的失與得（失：被曝光之後米被美國人孤立；得：米的家長本來不知道秘密，得知秘密之後，米和家長反而和解了）。曹男在美國看到三種被公共化的奇觀：第一個奇觀以米的身體為平台，平台展示了被揭露的愛滋秘密，讓親友輪流觀看；第二個奇觀是紐約公開的同性戀文化，「值得被介紹給台灣」（也就是值得翻譯到台灣）；第三個奇觀是當時——〈岸邊石〉於一九八九年六四事件帶來的衝擊之下寫成——台灣人和中國大陸人的互動。這三種奇觀在當時台灣境內都很難被看到、很難公開示眾。

外國人病死在台灣案例在作家楊麗玲的長篇小說《愛染》出現⁵⁸。《愛染》中感染者的隱私

53 一位仕紳在眾多吧女面前說白了：「西貢玫瑰」就是梅毒（頁三四）。

54 台灣於一九八四年十二月首次發現愛滋病個案，是外籍過境旅客；一九八六年，第一個台灣人案例才出現。黃道明編，《台灣愛滋大事記》，收入黃道明主編，《愛滋治理與在地行動》，頁二九—三七。

55 美國著名影星洛赫遜（Rock Hudson）於一九八五年公然承認他是愛滋感染者。

56 朱天文，〈世紀末的華麗〉（一九九〇），《世紀末的華麗》（台北：遠流，一九九二），頁一四—一五八。

57 梁玉芳，〈同志婚禮——台灣第一次——許佑生、葛內喜宴四十桌——施明德不請自來——場外有人抗議〉，《聯合報》，一九九六年十一月十一日，05版。

58 小說號稱這個人是第一個台灣境內案例。不過，凡是自我標榜「第一個」的國內外文本（和商品）往往都有自我吹噓之

被小說中的各種（廣義的）媒體踐踏殆盡——彷彿愛滋病人一旦落在當時台灣境內，就毫無尊嚴可言。《愛染》死者屬於「他們」（他們外國人、他們得病的人），小說敘事者「我」屬於「我們」（長得和台灣人差不多的馬來西亞華人）。小說敘事者「我」和「愛滋病人」這兩人是親兄弟，「他們（死去的兄）」和「我們（敘事的弟）」是相通的。兩兄弟是馬來西亞的僑生，剛好都是男同性戀者。《愛染》的「我」一方面是媒體閱聽人，透過電視新聞、報紙新聞、耳語，得知病患哥哥怎樣被台灣社會曝光侵犯；另一方面他也是（廣義的）媒體製作人，親自撰寫日記、遺書⁵⁹、專題報導等等文本，探究台灣的男同性戀生態——結果他也成為侵犯隱私的共犯。他在台灣是輸家，過得比台灣人悲慘（遠離家鄉、被當作外勞剝削）⁶⁰；但他在台灣也是某種贏家，因為他自詡比台灣人更能洞徹台灣人——「我」一廂情願認為，他以外國人身分來觀察台灣男同性戀的生態圈，會比台灣人客觀⁶¹。他合理化他窺視男同性戀圈子的行為，同時洩漏了他作賊心虛的態度（他明明知道偷窺不妥）。陳若曦的《紙婚》把中國人當作代替台灣人觸摸美國愛滋感染者的抗菌口罩，而《愛染》的抗菌口罩則是長得很像台灣人的馬來西亞兩兄弟：哥哥代替台灣人在台灣發病去世，弟弟代替台灣人深入台北新公園、揭開同性戀的神祕面紗。

一九九四年時報百萬小說獎的首獎、評審團推薦獎各頒發給朱天文的《荒人手記》和蘇偉貞的《沉默之島》⁶²。這兩部小說剛好都在乎男同性戀與愛滋。《沉默之島》的主人翁是異性戀女人晨勉（「沉湎」的諧音？），沉湎於多重性伴侶卻又不愛用保險套。對晨勉來說，（男）同性戀帶來最大的威脅（她與同性戀者的互動有限，但對同性戀人事物總是頗有微詞）⁶³，卻也帶來最大的恩惠（一旦她懷孕了卻找不到生父，就可以找男同性戀者進行假結婚）⁶⁴。此書敘事者一直神經質地尋找

男同性戀的蹤跡（就像是害怕蟑螂的人要先在屋子裡找到蟑螂才能夠徹底避開牠），最後在新加坡發現男同性戀和愛滋。晨勉在新加坡為了討好金主而與他們上床（違反了她的原則：她在其他國家根本不會為了錢而與人風流），其中一人是雙性戀白種男子（名叫「辛」，澳洲人，「是名雙性戀者」）⁶⁵。與辛發生關係之後，晨勉擔心會不會感染愛滋——她在其他國家和男人進行不戴保險套的性交，卻從未擔憂過⁶⁶。書中新加坡與愛滋的連結，恐怕出於台灣對於新加坡的主觀偏見：新加

嫌。參考楊麗玲，《愛染》（台北：尚書，一九九一），頁二二、一五。

59 同前注，頁一三。

60 同前注，頁一八。

61 同前注，頁一五四。

62 蘇偉貞，《沉默之島》（台北：時報文化，一九九四）。

63 對（男）同性戀耿耿於懷的例子散置全書各處。在此只舉四例。「她甚至以為同性戀也沒什麼不好，」言下之意她本來覺得同性戀不好（同前注，頁二二四）。「沒有勇氣面對自己的感情，也沒有勇氣承擔。他們神秘地穿梭在人群中，他們知道關於自己的一切真相，就是沒有勇氣定位。所謂一種同性戀的歷史，是所有情感解放進化最慢的」（頁一五四）。「晨勉感覺軟弱，同性戀都不能打倒她的問題，現在打倒她了」（頁一六五）。「她從不輕視同性戀者，甚至可以容納與他們共同生活」（頁二〇〇）。

64 同前注，頁二七三。

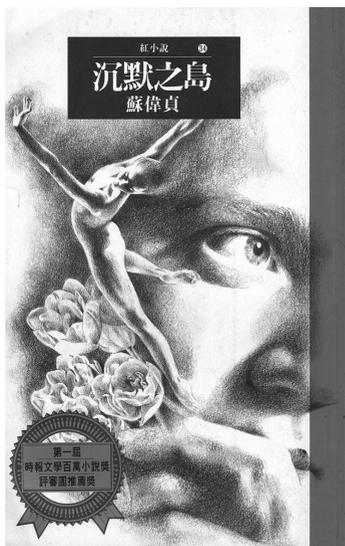
65 辛在頁一八七出場。後來晨勉懷孕了卻找不到生父，就想要找辛這個男同性戀者來當孩子名義上的爸爸（同前注，頁二七三）。

66 同前注，頁二〇三。

坡被視為整齊而無情、新加坡人被認定為了錢就不擇手段，所以晨勉在新加坡特別不快樂，並且體驗到各種倒胃的性經驗，例如和某個市儈的印度富商⁶⁷。印度人向晨勉求婚時，「如果必須選擇，晨勉寧願嫁給天生的同性戀者，不嫁後天合法的多妻者（按，指這名印度人）」⁶⁸這是印度人在台灣文學登場的罕見例子。

小說獎評審紛紛感嘆《荒人手記》、《沉默之島》艱澀難懂。不過我認為，只要正視愛滋暨男同性戀在兩部小說中扮演的核心地位，讀者就可以提綱挈領地，掌握這兩部小說的實驗性敘事。《沉默之島》的敘事分成兩個平行世界，其中一邊晨勉的雙性戀性伴侶很不收斂（不遮掩同性戀傾向）、很荒淫、讓人聯想愛滋，而另一邊晨勉的親弟弟極度收斂（絕口不承認性向）、很禁慾、後來抑鬱自殺。將兩個平行世界拼湊起來一起看，讀者就得到一連串雙重曝光的照片，可以從疊影之中看出晨勉為什麼覺得同性戀加倍恐怖——或許該說，看出晨勉怎樣把異性戀的性焦慮（性，是不是太多了？是不是太少了？性，怎麼永遠沒有剛剛好的時候？）加倍奉還地，投射到代罪羔羊的（被視為太多性或是太禁慾的）同性戀上面。

《荒人手記》也分成兩個平行國度：一邊是隨著主流時間觀平靜靜行進的異性戀社會，另一邊是不斷抗拒時間行進的男同性戀



蘇偉貞，《沉默之島》（台北：時報文化，1994）

世界——從四十歲小詔本人的格言「用寫，頂著遺忘」⁶⁹，其他中年男同性戀者進行的抗老療程，一直到義大利導演費里尼（Federico Fellini）電影代表的共同記憶，都是這種抗拒的體現。小詔一邊感嘆男同性戀世界的混亂蒼涼（他讀的理論來自傅柯，看到的實例是老朋友阿堯：兩者都因為愛滋而去世），一邊羨慕異性戀社會井然有序（他讀的異性戀秩序理論，來自法國人類學家李維史陀⁷⁰；他看到的異性戀秩序實踐，是親妹妹的家庭）。然而，綜觀全書可以發現，小詔只是自欺欺人地說出討好異性戀的客套話（「你家小孩真聰明，我家小鬼沒出息」之類），卻還是寧可深陷同性戀若隱若現的抵抗式公共性之中，不願自拔。

《荒人手記》中，異性戀對應了看似平庸的「國內」，同性戀情事大致上發生在華麗的「國外」。阿堯骨銷形散「死在國外」的奇觀，是此書引發爭議的焦點之一⁷¹。但是按照《荒人手記》書中的美學與邏輯，死在國外並不是要鄙夷愛滋感染者，反而是要細密禮讚愛滋感染者：在花香茶香誦經聲之間，慢慢陪他一段。阿堯怎麼能夠「死在國內」？想想看《愛染》病例「死在國內」的遭遇：太亂暴了。小詔最在乎的兩名男子就是阿堯和男友永桔；既然他偏偏要在「國外結婚」（在

67 同前注，頁二五二—二五三。

68 同前注，頁二五三。

69 朱天文，《荒人手記》，頁三八。

70 即「Claude Lévi-Strauss」。

71 可參考朱偉誠，〈受困主流的同志荒人〉，頁一四一—一五二。

羅馬、梵蒂岡，與男友），那麼他也要在「國外送葬」（在日本，送阿堯）。小韶將阿堯的死，翻譯／對應到兩個外國人之死：釋迦牟尼（小韶自己說「釋迦骨銷形散一如愛滋患者」⁷²）和費里尼——兩個外國人是「原文」，對應了死者阿堯這個「譯文」。阿堯「翻譯」了釋迦牟尼與費里尼：臨終之際的阿堯和釋迦牟尼同樣在國外骨銷形散；阿堯和費里尼的死亡同樣標誌一個失落的世代（抵抗主流的共同記憶）。與其說《荒人》醜化了愛滋感染者，不如說雕琢了給愛滋受害者送行的輓歌。

愛滋在台灣文學登場的時候，一開始被擋在國外，後來才慢慢變得本土化：較早的文學作品預設只有外國人士才可能和愛滋結緣，較晚的文學作品才承認愛滋已經深植國內。汪其楣的散文集《海洋心情》，舞鶴短篇小說〈一位同性戀者的祕密手記〉，李昂的長篇小說《迷園》，李昂的中篇小說〈彩妝血祭〉，履彊的短篇小說〈都是那個祁家威〉都是搶眼的例子。不過，雖然這些文本承認愛滋人口在台灣存在、發生在台灣人身上，但是這些文本仍然凸顯愛滋人口與主流社會之間的巨大鴻溝，彷彿愛滋人口仍然被擋在國外一樣。

劇場導演汪其楣的《海洋心情》於一九九四年出版，是較早正視愛滋的散文集之一。在二〇一年的新版中，汪其楣回憶台灣愛滋感染者於一九九〇年代的遭遇：「二十幾年前，病人被家庭和醫護人員丟著不管的情形還相當『正常』」。⁷³《海洋心情》記錄了愛滋也寫了男同志的生命史。但汪其楣為了避免一再強化男同志與愛滋密切結合的刻板印象，行文並不凸顯男同志人物，反而也寫多種男同志之外的形形色色愛滋之人。

小說家舞鶴的短篇小說〈一位同性戀者的祕密手記〉於一九九七年發表在《中外文學》。舞鶴

自承這篇小說於一九八〇年代寫成，寫完的年分不是一九九七年。也因此，這篇小說對於愛滋的理解應該被八〇年代的時空所制約。文中大量使用兩種指涉男同性戀性行為的語詞。第一種用語是沒有二十世紀末時代感的、彷彿早在古早台灣就已經存在的「台客」俗語，亦即指涉屁股、陰莖、肛交的種種「黑話」；第二種用語，是極具二十世紀末時代性的「AIDS」與衍生詞——中文翻譯「愛死」、「AI」與「DS」。「愛死」這個漢字翻譯將「AIDS」變得無比沉重，然而，「去漢字化」的「AI」和「DS」反而將AIDS變得輕佻可愛。

小說中AIDS的翻譯一方面把同性戀壓入黑暗，例如第59節「愛死照在牆壁」、第六十一節「愛死第一八七號」內容。另一方面卻又凝聚同性戀者的力量，而且將同性戀請出暗處。如第六十三節「感謝AIDS」的敘事者表示：「AIDS炒熱了我們」。這一節題目「感謝AIDS」應該詮釋為「多虧AIDS」、「都要怪AIDS」——並不是要將AIDS盛讚為善類，而是要點出這個外來語帶來的契機：同性戀從單數匯集成為複數，從暗處被請入亮處。

李昂的《迷園》凸顯國族、男女兩性關係、女性主體等等議題，向來是性別研究的熱門文本。典型的《迷園》討論可見林芳政的〈《迷園》解析〉：林芳政此文探討「性別認同與國族認同的吊詭」⁷⁴。但是朱偉誠提出「非典型」的《迷園》觀察：許多學者關心男女兩性的框架「之內」的性

72 朱天文，《荒人手記》，頁二二一。

73 汪其楣，《海洋心情：為珍重生命而寫的AIDS文學備忘錄》（台北：逗點文創，二〇一一），頁一五。

74 林芳政，〈《迷園》解析：性別認同與國族認同的吊詭〉，收入梅家玲編，《性別論述與台灣小說》，頁一四五—七二。

別與國族，但朱偉誠留意《迷園》裡頭男女兩性框架「之外」的男同性戀與愛滋。根據朱偉誠觀察，小說楔子展現一群男同志在台北市中山區酒吧集散區進行募款⁷⁵，原來這批男同志想要幫助「台灣第一個A.I.D.S.病歷（例）」⁷⁶。這群男同志向路上行人表示，「救Charlie就等於救我們自己。而且，just think，台灣第一個A.I.D.S.病歷，有歷史意義的吔，我們要藉這個機會，為台灣的Gay，找到一條新的出路……」⁷⁷。朱偉誠贊同劉亮雅的看法⁷⁸：這批男同志身影與迷園（即書中的「菌園」）對照，「似暗示女性解放與同性戀運動結盟的可能。」⁷⁹劉亮雅的讀法也是非典型的：在男女兩性框架「內」的女性解放和男女兩性框架「外」的同性戀之間尋求交集。

我珍視劉亮雅和朱偉誠跳出男女兩性框架的解讀。但我也要補充，女性解放和同性戀運動兩方的對照相望，一方面暗示兩方交集，卻也同時承認了兩方差異確實存在。一方面，進入一九九〇年代的上流階級異性戀女性已經漸漸納入體制（我將「菌園」視為體制的象徵）；同時，在另一方面，愛滋感染者和同性戀者就算勇敢上街募款，卻還是被隔離在體制之外。

李昂短篇小說集《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》⁸⁰，收入了〈北港香爐人人插〉這篇飽受爭議的作品⁸¹，以及〈彩妝血祭〉這篇呈現愛滋同志「慘況」的小說⁸²。劉亮雅為文指出⁸³，〈彩妝血祭〉將「二二八解



李昂，《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田，1997）

密」和「同性戀解密」結合在一起⁸⁴。小說中王媽媽是政治犯遺孀，獨自扶養遺腹子長大，未料竟要面對白髮人送黑髮人的悲劇。小說標題的「彩妝」就是王媽媽為兒子屍體進行的化妝。這個死去的兒子就和台灣過去的歷史一樣悲哀：不但充滿委屈，而且委屈還只能往肚子裡吞，不能（或不准）坦然紓發。不可告人的兒子秘密如下：在兒子這一生，監視王媽媽的情治人員可能曾經對兒童

75 朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國〉，頁八九。

76 李昂，《迷園》（台北：李昂出版，一九九二），頁一一。

77 同前注，頁一三。

78 朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國〉，頁八九。

79 劉亮雅，〈世紀末台灣小說裡的性別跨界與頹廢：以李昂、朱天文、邱妙津、成英妹為例〉，《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》（台北：九歌，二〇〇二），頁一三—四七；頁二七。

80 李昂，《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田，一九九七）。

81 〈北港香爐人人插〉，《北港香爐人人插》，頁一—三—六二。當時風波可見陳敏鳳，〈香爐風波 陳文茜：李昂搞黑函工程 一夜心理建設，她決定重回戰鬥位置 不滿旁人煽風，她說不能諒解莊淇銘〉，指出一民進黨文宣部主任陳文茜上午發表聲明，針對她被女作家李昂『北港香爐人人插』小說影射一事表示，她決定正面還擊，李昂的小說是她遇到最大的『黑函工程』。見《聯合晚報·話題新聞》，一九九七年八月一日，04版。

82 〈北港香爐人人插〉，頁一六三—二二〇。

83 劉亮雅，〈跨族群翻譯與歷史書寫：以李昂〈彩妝血祭〉與賴香吟〈翻譯者〉為例〉，《中外文學》三四卷一—二期（二〇〇六年四月），頁一三三—一五五。

84 同前注，頁一四一，一四五。

時期的兒子進行性侵害⁸⁵；聽說兒子是扮裝愛好者（男扮女裝）⁸⁶，聽說是「跨世代」（cross-generational）戀愛（俗稱「老少配」、「考古癖」）的男同性戀者（喜歡父親那一輩的老男人）⁸⁷；愛滋在當時更不能說出口的祕密⁸⁸。朱偉誠說明，這個兒子的死因「猛爆性肝炎」其實就是經常用來代稱愛滋的委婉用語⁸⁹。

出身軍校的作家履彊（本名蘇進強）曾擔任《台灣時報》社長、台灣團結聯盟黨（簡稱「台聯」）主席。他在台聯主席任內帶團參拜日本靖國神社，引起爭議⁹⁰。履彊寫過不少老兵、士兵男男的情慾故事⁹¹。

85 同前注，頁一四五。

86 同前注。

87 同前注。

88 同前注。

89 朱偉誠，〈國族寓言霸權下的同志國〉，頁七七，註12。

90 詳見侯延卿訪問，〈履彊的意外人生〉，《聯合報·聯合副刊》，二〇〇八年九月七日，E3版。

91 履彊至少在三本不同的書裡頭，反覆處理同一批男同性慾見聞。三本書之一是短篇小說集《兒女們》（台北：聯合文學，一九九四），由「台灣省政府新聞處贊助出版」（版權頁）。書中收入的作品不一定和軍人有關，但是和軍人有關的其中兩篇都敘說男同性戀故事。在〈相互煨暖的靈魂——一個久遠的事件〉中（頁一六一—一六七），敘事者「我」旁觀、偷窺官兵的男男情事。「我」是個小兵，和其他士兵一樣敬畏上士班長「何魔」：家人留在中國、隻身來台的何魔，身材粗壯。「我」發現：在眾人面前，何魔狠心處罰涉竊的小兵張青雲；在眾人背後，何魔卻帶張青雲去浴室洗澡。「我」

表示，「門的罅隙中（按：「我」透過浴室的門偷看），我看到何魔和他（按，張青雲）都扒得光光的……（張全身是傷。）何魔似乎有些慌，他轉過身子，我第一次看清楚他的全部，他身上的肥皂全洗淨。他扳過張青雲的身體，讓張青雲半立半趴在洗手枱上，他反身貼抱住他，似乎想要用體溫去熱他，我吸口氣，覺得有什麼事要發生了。……『我不敢再看下去』（頁一六三—一六四，雙引號為我所加）。「我」是好事之徒：「我看得出來，何魔凶戾的外形背後，藏著秘密」（頁一六四）（按：此處的祕密，可能指「同性戀」，也可能指何魔面惡心善。）「我」發現，張青雲「將隔班的機槍手裘正原也拉到身邊，兩人一是一狼一是一狗，更明白底說，裘正原也成為何魔的人」（頁一六四）。也就是說，根據「我」的猜測，原本的「何—張」二人組已經發展放大成為「何—張—裘」三人組。「我」的偷窺，也越來越起勁兒了。被偷窺的何、張、裘那邊至少有三人，而進行偷窺的「我」這一邊也不限於「我」一人——整個連的士兵都共享議論他人性生活的樂趣。「有人說，這兩個傢伙（張和裘）每個禮拜陪何魔一次，所謂一次，連上都知道是什麼意思：一次二百元或是二天榮譽假」（頁一六四）。後來，何魔被調走，「至於向輔導長坦承和他（按，何魔）有不正常關係，並且自述是被逼迫（按：被軍中情境逼迫）的張青雲和裘正原也進入禁閉室」（頁一六五）。輔導長並約見「我」，鼓勵「我」注意連上弟兄動態，還暗示王排副也有問題。接著，「我」一邊改而偷看王排副的女性化行為，一邊心想：「當偵探的祕密，使我在枯燥的生活中，得到小小的快樂。我小心在日記寫下觀察所得」（頁一六五）。後來「我」又目睹了何魔跟王排副在戶外（而非室內）雙雙裸體交纏在一起。「我」偷聽到何魔與王排副在說情話，王排副勸何魔別「再去沾惹那些無情義的小鬼頭」（按，張青雲等人）（頁一六六），聽起來王排副才是何魔的真正老相好。小說最後，「我」記憶，「我探頭，看到緊緊相擁，發著汗光的兩個男人赤裸的胸背；我看到互偎互依，互相取熱的兩顆男人的心靈」（頁一六七）。

三本書之二是《少年軍人紀事》（台北：聯合文學，一九九九），述說少年江進從軍故事。「江進」這個名字和履彊的本名（蘇進強）類似。此書的倒數第二篇〈互相煨暖的靈魂〉（頁一八六—一九三），幾乎和《兒女們》收入的〈相互煨暖的靈魂——一個久遠的事件〉雷同，只不過舊文中的「我」一律改為「江進」：是江進（而不是「我」）在偷看。這篇故事的開頭，插入幾行如詩的句子：「相互煨暖／是禦寒的方法／灼燙的男性／有最深最冷的靈魂／……」（頁一六

先前提及，陳映真早於一九七九年的短篇小說〈疊疊〉就以憐惜筆觸，描寫老兵耽看阿兵哥疊疊生殖器的情景。不過，每次陳映真寫到男人對男人的各種慾望，就會讓慾望行為承載「大道理」的隱喻：「四海一家」、「罷家」等等微言大義。履強筆下的男男慾望，看來卻沒有肩負「用隱喻傳達」「大道理」，反而都在鋪陳「微小慾望」本身。履強筆下的男男故事幾乎都以表達抒情、表達悲傷作為敘事的目的。

不過他的短篇小說〈都是那個祈家威〉卻偏偏採用喜劇手法帶出愛滋議題。標題中的「祈家威」在小說中並沒有出場，但是這個名字曾經形同「同性戀」的符號：一九八〇年代，同志運動人士祈家威是少數向社會大眾現身的同性戀者之一，是當時公然討論愛滋的少數人士之一。祈家威曾經於一九八八年參加著名舞台劇《毛屍》首演⁹²，飾演「D：立場堅定，懂得見機行事的年長男性」⁹³。

小說主人翁是兩位退伍老兵。他們想要去看他們早就認識的軍醫——昔日軍醫搖身變成花柳病的名醫。兩位老兵之一曾因為後面有病（按，指痔瘡）看過這位醫生，這一回另一名老兵來看正面的病（按，淋病）。這兩個本省籍老兵和外省籍老兵扭扭捏捏向醫生承認他們兩人早在部隊裡就是一對冤家⁹⁴，日常起居就像夫妻，在床上亦然。他們看到祈家威常上報，因而聯想他們可能也身染愛滋，因而要求名醫幫忙驗血。未料名醫一聽聞老兵可能有愛滋就倒彈三步，要他們去找祈家威求助。這篇小說內文本還嵌入報導祈家威的《聯合報》剪報影印本：列為頭條的新聞報導標題為〈愛滋青少年帶原人逾千?!同性戀義工語出驚人祈家威根據冰山理論〉⁹⁵。這種把報紙嵌入小說的形式遊戲讓人聯想到「收入社會新聞」的王禎和小說《美人圖》⁹⁶。

八)。至於排序較早的一篇〈雄性的氣味〉(頁七七—八三)，則描寫江進在十六歲初入軍校的情景。士官長喜歡針對軍校新生的生殖器開玩笑，江進頗在意。一回士官長喝醉了，公然抱著江進說「俺愛死你了」，被當作笑話；同學們說，「……士官長愛小姑娘江進……」(頁八〇)。士官長並邀江進一起享用「長官浴室」，並想幫江進搓身子——士官長沒有得逞(頁八二)。在〈軍營某夜事情〉這一篇故事中(頁一三八—四三)，江進在十六歲的時候初次撞見兩具赤裸男體交纏在一起，其中一人是班長。江進自稱當下覺得噁心，原本終身軍旅的抱負也破碎了(頁一四三)。

三本書之三是《少年軍人的戀情》這本詩集(新北市：INK印刻，二〇〇五)。其中大約有百分之五十的詩是小說集《少年軍人紀事》的副產品。履強承認，他在一九九〇年代撰寫《少年軍人紀事》各篇小說的時候，同時將每一篇小說的「小說本事」改寫成詩，並且將詩和小說在同一個版面發表(頁二四—二五)。詩集中的〈軍營某夜事情〉、〈互相煨暖的靈魂〉不但「一字不動」地採擷自《少年軍人紀事》同名小說內文附屬的詩，而且都附帶詩人解說。這兩首詩把男男性關係寫得很白，詩對應的小說與解說再三提醒讀者絕對不能忽視詩中同性戀(頁五七，七三)。作者坦然表示《少年軍人的戀情》和《少年軍人紀事》都是他個人記住青春的備忘錄(頁二五)。

92 田啟元，〈首演資料〉，《毛屍：Love Homosexual in Chinese》(台北：周凱劇場基金會，一九九三)，頁一五一—一六。這冊劇本屬於「戲劇交流道 劇本系列」，系列策畫為《海洋心情》的作者汪其楮，主編為台文學者廖瑞銘。

93 〈毛屍〉，《毛屍》，頁一。

94 這兩位老兵的省籍差別是小說中帶來一段插曲：外省老兵在開放探親後，急欲赴中國，但本省老兵卻不捨他走。待外省老兵回台之後，本省老兵便懷疑對方在中國四處嫖妓，帶病回台(頁一七八—八〇)。「本省老兵」「外省老兵」等等身分標籤，在一般同性戀課題的討論中非常罕見。

95 這份報導刊登於《聯合報·焦點新聞》，一九九一年十一月二十九日，03版，記者郭錦萍／台北報導。

96 詳見上一章針對《美人圖》的討論。

四、同志：哪一種公共？

這部書第一章已經提供不只一種的「同志」定義。既然這部書堅持定義應該多勞不逸而非一勞永逸，這一節還要繼續補充「同志」的意涵：「同志」一詞在台灣通行之後，一直被廣泛期待參與公共。也就是說，（被認為面對陽光的）「同志」被期待說服社會大眾接納同志、被期待向主流社會爭取同志人權。相比之下，（被認為陷在黑暗中的）「同性戀」和（被認為不面對陽光的）「酷兒」這兩個詞都沒有承擔「勸說公眾」的道德責任，反而比較可以理直氣壯地享受「不和公眾打交道」的自在。

這一章先前在「翻譯遭遇」這一節提及楊照對於陳雪《惡女書》提出質疑。楊照的說法就預設了同志應該扛起的道德責任：面對公眾。楊照認為陳雪筆下的女同性戀者應該要「面對社會現實」才對——也就是說，楊照認為陳雪筆下人物仍然「背對社會現實」。楊照依賴了一種預設立場：同性戀者應該參與公共（也就是說，應該成為享受陽光的同志），而不應該背離公共（也就是說，繼續當個深陷黑暗的老派同性戀）。等到「同志」、「酷兒」的相關討論漸增之後，陳雪《惡女書》沉浸於黑暗私密的特色，才不被認定為苦守黑暗的同性戀，也不被認定為迎向陽光的同志，而被認定為樂享黑暗的酷兒。

「同志」與「同志文學」未必是親密盟友。「同志」和「同志文學」一直被相提並論，除了因為這兩者「顯然」在字面上相似，也因為這兩者都「隱然」被期待參與公共。「革命尚未成功同志仍須努力」這句口號一方面帶給同志力量（讓「同志」這個稱呼聽起來理直氣壯、正氣凜然），另一方面也帶給同志壓力（讓同志扛下參與公共的責任）。時至今日，公眾（不管是不是同志）經常認為同志就應該參加同志遊行、就應該公開結婚，這樣才可以讓社會看見同志力量有多大。公眾也經常認為「同志文學」應該向社會大眾表達同性戀者的心聲，彷彿文學的主要任務就是「做公關」而不是其他（例如「審美」、「自憐」、「娛樂」等等）。《荒人手記》書中就有「同志」和「同志文學」格格不入的現成例子。阿堯這個角色是疏於從事讀寫的「同志」，小韶這個角色則投入「用寫頂住遺忘」的「同志文學」。這兩人的主要衝突（可以讀做「同志」和「同志文學」的矛盾）在於各自信奉不同的抵抗式公共：之前說過，阿堯的抵抗式公共是喧鬧的大眾街頭運動，小韶的抵抗式公共是恬靜的小眾共同記憶。

我要審視「同志」這個新詞在世紀末台灣的「翻譯遭遇」。各界早就流傳一套介紹同志身世的制式常識：「香港影評人林奕華首先提倡『同志』就是『queer』／林奕華在一九九二年台北金馬國際影展『同志電影單元』把『同志』介紹給台灣觀眾／林奕華挪用孫中山遺言『革命尚未成功，同志仍須努力』。」⁹⁷但我認為制式的常識往往應該被質疑。這種強調「中華傳承」的常識並沒有考慮到「跨國流通」的可能性。例如，澳洲學者麥克樂蘭（Mark McLelland）在《從太平洋戰爭到網路時代的酷兒日本》（*Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*）指出，一九五〇年代日本的

⁹⁷ 回顧林奕華在台提倡「同志」的國內外學者很多。例如，見馬嘉蘭（Fran Martin）的 *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), p. 23。

獵奇雜誌已經用「同志」一詞來指稱同性戀男人⁹⁸。也就是說，世紀末的現代中文使用者也可能在日本看到「同志」的新用法，卻未必直接向想像中的中華傳統擷取既有語彙。

接下來我提出一系列質疑，並不是要找出誰才是「同志」一詞的真正「創發者」（即，第一人），反而是要破除對於「創發者」的迷信。任何新鮮詞彙都是在公共場域被無數名人以及無名氏共同打造的結果，並不是某個特定英雄在私人實驗室獨自研發的智慧財產。「同志說法始於林奕華」、「同志」詞來自國父」等等口耳相傳的說法，都需要被檢驗：林奕華和國父未必是真的創發者；在他們之前可能早有無名英雄或有名英雄一再賦予「同志」新意⁹⁹。

在林奕華之前，邁克早就說過「同志」是「homosexual」。出身新加坡的香港作家邁克指出他比林奕華早用「同志」：在一九七〇年代，邁克就在舊金山和友人挪用「中共本黨同志」的「同志」取代「同性戀」；早在八〇年代，他就在電影文章採用「同志」；他表明他自己挪用同志的做法被林奕華拿去台灣發揚光大¹⁰⁰。我發現，邁克等人說的同志和林奕華說的同志不是同一種。林奕華的「同志」對應「queer」，「同志電影節」對應「queer cinema festival」，是英美「新同志獨立電影」（new queer cinema）的結晶¹⁰¹。這個電影浪潮以獨立製片作風出名，社會運動精神遠高過娛樂效果，代表人物為死於愛滋的男同性戀導演賈曼¹⁰²——《鱷魚手記》全書最後一頁的最後一行就向賈曼致敬¹⁰³。受到愛滋衝擊之後，「新同志獨立電影」以及當時英美同志運動不想要繼續維持主流公共和抵抗式公共之間的和諧假象，所以不再用「gay」這個意謂社會和諧的字，反而挪用曾經意謂社會衝突（同性戀者和異性戀者決裂）的「queer」。然而邁克等人使用的「同志」卻不是對應「queer」——與邁克同一時間的七〇、八〇年代的英美同性戀者還沒開始挪用「queer」，仍在使用

「gay」以及「homosexual」。

但是邁克也不是「同志」說法的創發人。邁克是中共用詞的挪用者。不過中共卻也不是同志的

98 同前注，頁八一。麥克樂蘭表示，「同志」（在日文意謂「同樣理念」，而不是「革命同志」）從一九五〇年代起成為日文稱呼同性戀男子的詞彙之一，未料「同志」從九〇年代起「也」在中文世界流行——麥克樂蘭認為日文世界、中文世界剛好都用「同志」來指稱同性戀。麥克樂蘭認為中文世界使用的「同志」（同性戀）上溯到「民國時期」、意謂「革命同志」（頁八一，註25），但沒有上溯到日文世界的用法。我認為麥克樂蘭的看法值得參考，但我不同意他將中文的「同志」溯源到「民國時期」；就時間而言，我在這一章強調，（革命）同志的說法「早於」民國時期（早於中華民國創建）；就空間而言，我懷疑「同志」一詞可能先繞路到日本流行過，才又回到中國流行，而不是一直關在中文世界裡面。

99 我在國內整理這部書的初稿之後，才發現許維賢在《從豔史到性史》列出「同志」在多種歷來中國文獻的出處。他受惠於中國學者開發的電腦查詢系統，找出「同志」在中國文獻的大量條目。我在這部書列出的「同志」一詞出處條目，並沒有抄錄許維賢的搜索結果。許維賢和我的關切點不同：一，許維賢想要（盡量）全面性地列出「同志」在中國文獻的出處條目，但是我不追求資料條目的全面性，反而只要幾個「先於」孫文的樣本條目（藉此證明早在孫文之前「同志」一詞就已經流行）。二，許維賢想要證明中國歷來都善用了「同志」一詞，但我不在乎的不是「同志」一詞在「中國國內」的「悠久」歷史，而是「同志」離開中國前往日本、然後又從日本傳到中國的「跨國」翻譯遭遇。

100 邁克，〈同志簡史〉，《互吹不如單打》（香港：香港牛津大學出版社，二〇〇三），頁二四四—四七。

101 我刻意將常見的譯法「新同志電影」改成「新同志『獨立』電影」，以便和比較主流的同志商業電影區隔。

102 Derek Jarman, 1942-1994.

參見 Fran Martin, *Situating Sexualities*, pp. 225, 233.

創發人，因為中共和林奕華一樣挪用孫文的「同志仍需努力」。

但是孫文是真正的創發人嗎？「國父」這樣冠冕堂皇的頭銜，以及「革命尚未成功，同志仍需努力」這樣對仗工整的口號，與其說是孫文本人親手打造的，還不如說是孫文追隨者準備好的「黃袍加身」道具：黃袍，就是這些話術¹⁰⁴；被黃袍所加的身，就是被造神的國父。根據阿圖塞（Louis Althusser）的「召喚」（interpellation）理論¹⁰⁵，孫文正是一個「被召喚造成」的主體：人家說孫文是國父，他就順勢接下國父這個角色的主體性；別人說他搞革命，他就欣然接下革命者這個主體性。馮自由在《革命逸史》的〈革命二字之由來〉¹⁰⁶一節寫道，興中會失敗以前，中國革命黨人並沒有採用「革命」二字，而是用「造反」等字眼；興中會失敗後，孫總理（孫文）發現日本報紙刊出「支那革命黨首領孫逸仙抵日」字樣，便表示「日人稱吾黨為革命黨，意義甚佳，吾黨以後即稱革命黨可也」¹⁰⁷。「革命」一詞不是孫文發明的，而是日本人給的。孫文是一個被發明的被動角色，並不是一個發明自己的主動者。

「革命」和「同志」都不是中華文化的純種結晶。中國學者劉禾（Lydia Liu）在《跨語際實踐》（*Translingual Practice*）這本書明確指出，日本人借用中國古文「湯武革命」一語的漢字來翻譯「revolution」這個原文——「革命」在古代曾經是中文，但是在西方文明稱霸之後，「革命」卻是用漢字表意的日文¹⁰⁸。《跨語際實踐》並沒有提到「同志」，但是和「革命」緊密對應的「同志」（如『革命』尚未成功『同志』仍需努力」這句口號所示）也與日本有緣。「同志」一詞不是孫文最早啟用的；孫文的前輩梁啟超在《戊戌政變記》中已經零星使用「同志」一詞指稱被慈禧追殺的變法同路人¹⁰⁹。但是「同志」一詞也不是梁啟超最早啟用的；梁啟超曾表示「激勵其鄉人，以效日本維

新志士之所為」¹¹⁰，或許受到「現代化」日本人刺激才採用「同志」一詞。日本早於一八七五年就已經出現以「志同道合者，結社」（志を同じくする者が集まって創る結社）為宗旨的「同志社英學校」¹¹¹，也就是京都「同志社大學」的前身¹¹²。但是「同志」一詞可能也不是同志社英學校發明的——這個詞應該早在同志社英學校成立之前就已經通行於日本知識界。

從出版社創辦人楊宗潤的言行可以推知，他認為「同志」就是「gay」。他不是這種詮釋的創發

104 研究孫文的權威單位「國父紀念館」網站顯示，國父遺囑（包含「革命尚未成功同志仍需努力」等字）是由汪精衛筆記，由宋子文等人見證。但是這分遺囑的作者究竟是誰？遺囑有多少比例出自孫文垂死之際的清醒意識，有多少比例出自才子汪精衛即興創作？恐怕都是歷史懸案。（來源：http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=SO1_01_01_02，2015年6月18日查詢）

105 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," pp. 127-88.

106 馮自由於一九三九年出版《革命逸史》（共五集）。〈革命二字之由來〉，《革命逸史》第一集（台北：臺灣商務，一九七六），頁一。

107 同前注，頁一。

108 Lydia Liu, *Translingual Practice*, p. 335.

109 書中「同志」這個詞的詞義類似「烈士」、「志士」、「義士」、「仁人」等詞。參見梁啟超，《戊戌政變記》（台北：中華，一九六九），頁一〇三、一〇七。

110 同前注，頁八一。

111 來源：www.doshisha.ac.jp/information/history/emblem.html，二〇一五年六月十八日。

112 來源：www.doshisha.ac.jp/information/history/neesima/neesima.html，二〇一五年六月十八日。

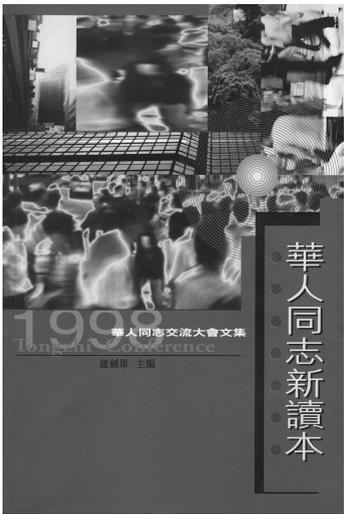
者（每個創發者的前面都還有更早的創發者），不過他樹立了歷史里程碑：創辦台灣第一家同性戀主題書籍出版社「開心陽光」。「開心陽光」直接譯自美國同志出版社「Gay Sunshine」——創辦／創新，還是建立在既有的跨國翻譯上面，以舊為新。開心陽光的第一部出版品是來自美國的翻譯書，翻譯者景翔是投入西書中譯（尤其是同志主題的西洋書籍）工作的長青樹。除了字面上的翻譯行動，開心陽光也進行廣義的翻譯。第一個公開舉行同志婚禮的作家許佑生在開心陽光出版「同志族譜」《四海一家》¹¹³、《天荒地老》¹¹⁴（從古至今的各國同志名人列傳）、長篇小說《男婚男嫁》¹¹⁵（來自台灣的男同性戀者被美國紐約同志生活鼓勵，進而與同性愛人結婚）；這些書就是將西方男同志的歷史觀（希臘羅馬古代賢人都被說成是今日美國人的祖先）和價值觀（要上街遊行、要結婚）介紹給「同志仍需努力」的台灣社會。

到了一九九〇年代末，翻譯經過頻繁的本土化、公共化之後，「同志」這個譯文對應的原文已經不是「queer」，不是「homosexual」，也不是「gay」。「同志」一直和「革命同志仍需努力」這句口號難分難捨，但是並沒有現成的英文字可以表達「同志要革命」的意涵。有人將「同志」譯成／譯回「comrade」，但是「comrade」的挪用並未流行¹¹⁶。塵埃落定之後，「同志」對應「tongzhi」，如一九九八年華人同志大會的紀錄《華人同志新讀本》所示¹¹⁷：這個英文新詞是「同志」音譯。也就是說，「同志」不再是譯文，反而倒過來變成需要被翻譯的原文了。以前港台同志要向中文使用者解釋「queer」是什麼（在中文使用者的圈子裡傳遞西方知識），現在反而要向英文使用者說明「tongzhi」是什麼（從中文圈子跨界到外文圈子傳遞在地化的知識）¹¹⁸。

既然同志的詞義持續變動，同志和同志文學之間的關係也就不可能固定不變。接下來，我回

顧不同的同志意義各自呼應了怎樣不同的公共性。邁克談的「同志」和林奕華談的「同志」意義不同，不只是因為前者對應「homosexual」而後者對應「queer」，也因為前者對應的公共性是香港電影圈（邁克所參與的電影刊物、電影節等等公共言論場域）而後者對應的公共性是英美的「新同志獨立電影」。

「同志文學」這個詞彙開花結果的地點，是在台灣，而不是在香港。邁克、林奕



盧劍雄暨文集編輯小組編，《華人同志新讀本：1998 華人同志交流大會文集》（香港：華生，1999）

113 許佑生，《四海一家：同志族譜之一》（台北：開心陽光，一九九六）。

114 許佑生，《天荒地老：同志族譜之二》（台北：開心陽光，一九九六）。

115 許佑生，《男婚男嫁》（台北：開心陽光，一九九六）。

116 使用「comrades」的代表者之一是林松輝（Lim Song Hwee）的 *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Honolulu: University Of Hawai'i Press, 2007)。

117 盧劍雄暨文集編輯小組編，《華人同志新讀本：一九九八華人同志交流大會文集》（香港：華生，一九九九）。

118 見 Lim Song Hwee, "How to Be Queer in Taiwan: Translation, Appropriation, and the Construction of a Queer Identity in Taiwan," *Asia/Pacific/Queer*, pp. 235-50。

華只指出「同志」和「同志電影」的關係，並沒有從「同志」延伸到「同志文學」。然而，台灣的開心陽光出版社卻已經將「同志文學」這個詞視為理所當然、天經地義。開心陽光編選的同志小說選集《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》¹¹⁹經營同志文學史的連續性（從中國郁達夫開頭，一路接力到二十世紀末台灣文學新人，彷彿薪火連續不斷）¹²⁰，卻也剛好暴露了同志文學史的斷層（斷層、斷

裂性，是連續性的相反）：郁達夫和世紀末台灣作家隔了半世紀，這半個世紀的歲月不就是千真萬確的「斷層」嗎？被收入的短篇小說〈肉身菩薩〉作者、小說家朱天文表示¹²¹，她本來以為「自己對同性戀已知之甚詳」，在「同志運動是弄潮兒」之際看了開心陽光的出版品之後，才知道她自己對同志所知有限¹²²。被收入的〈粉紅色羊蹄甲樹上的少年〉作者林裕翼表示¹²³，他早在同志小說流行之前就寫了多種同志題材的作品，但是他早於流行之前的努力沒有被正視，反而被人誤以為是流行的跟風者¹²⁴。朱天心和林裕翼都預設了二元對立：先與後（在同志小說「流行之前」還是「流行之後」寫作）。他們被收入的作品剛好描寫了舊時代（同志公共性匱乏的時代）：〈粉紅色羊蹄甲樹上的少年〉的高潮就是高中男生驚訝發現男教師和男同學幽會¹²⁵，但這種「揭祕」（揭發同性戀祕密）只能在同志公共化之前吸引讀者，在同志公共化之後（同志「祕密」不再是賣點之後）「揭祕」

招數就不再奏效¹²⁶。〈肉身菩薩〉描寫兩名男子一方面沉湎於舊的公共（也就是「共同記憶」：眷村

119 楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》（台北：開心陽光，一九九六）。

120 書首〈出版源起〉（沒有署名）表示，「時間自三〇年代以降，地區涵蓋中、港、台三地，凡是和同志議題相關的短篇小說」（同前注，頁三）。但是這本小說集除了選錄中國的郁達夫小說之外，其他收入作品都是白先勇本人和白先勇之後的台灣作家小說——沒有中、港兩地的作品。也就是說，〈出版源起〉想要促成的跨歷史（從三〇年代以降）、跨地理（中港台）連續性並沒有實現。

這本集子的續集《難得有情：開心陽光當代華文同志小說選（二）》刊登了一模一樣的〈出版源起〉，也就是同樣強調了從古到今的中港台連續性，但是這本集子更是只收入了當代台灣作家的作品，沒有來自中、港的稿子，沒有類似郁達夫的老前輩作家。楊宗潤編，《難得有情：開心陽光當代華文同志小說選（二）》（台北：開心陽光，一九九七）。

121 朱天文，〈後語〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他》，頁一三五—一五四。

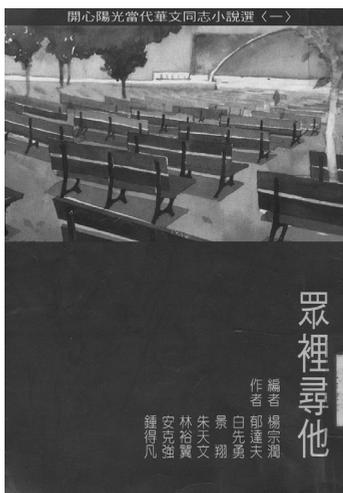
122 朱天文，〈後語〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他》，頁一五四—一五七。

123 林裕翼，〈粉紅色羊蹄甲樹上的少年〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他》，頁一九九—一九一。

124 林裕翼，〈後語〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他》，頁一九一—一九五。

125 〈粉紅色羊蹄甲樹上的少年〉中，小說主人翁是個高中男生，死黨是發育良好的校隊球員。小說平行陳列了兩種性的啟蒙。一邊是異性戀的：主人翁和高中同學計畫結伴去歌劇院看脫衣舞女；另一邊是同性戀的：主人翁爬到國文老師家門外的樹上，赫然目睹國文老師和死黨球員在親熱。異性戀的脫衣舞帶來少男「轉大人」的驕傲，同性戀的私密親熱讓主人翁覺得大人（老師）醜陋。作者在後語表示：「偽善」（指這篇小說裡國文老師的偽善）帶來無可補救的傷害，「誠懇」才能維持人性尊嚴。作者希望「圈內的朋友」可以加入「社會道德的網絡中」，「與社會中的每個人平起平坐，且受到尊重」（林裕翼，〈後語〉，頁一九一—一九五）。

126 林裕翼善用「揭發同性戀祕密」橋段作為小說結尾的高潮。在〈童女之舞〉獲得聯合報小說獎的那一屆，林裕翼也剛好



楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（1）》（台北：開心陽光，1996）

童年），另一方面擔憂無法存活於新的公共（比他們更年輕的同性戀男孩形成新的社交圈）。

朱天文和林裕翼都覺得他們屬於舊的一代，因為他們早在新一代同志文學流行之前（在「同志」、「酷兒」等詞流行之前）就寫了同志。但是換個角度來看（也就是換成這一章一開頭提倡的角度：重視作為轉捩點的愛滋），愛滋也是新舊世代同志文學的分水嶺：〈肉身菩薩〉中兩名男子邂逅的場所是一家荒涼的男同性戀三溫暖，這個男男情慾場所荒涼，是因為客戶都被愛滋危機嚇跑了。小說主人翁「他久已不去三溫暖，愛滋病蔓延之故」¹²⁷。「愛滋病」提供〈肉身菩薩〉這個故事得以成型的契機。這麼說來，朱天文也算是「愛滋之後」的新一代同志文學作者——而不是屬於舊的一代¹²⁸。

我要趁機強調三溫暖在同志公眾歷史的重要性。作為性的發展場，男同性戀三溫暖（以及其他萍水相逢的情慾空間，例如男同志聚集的電影院、一夜情的賓館）長期在國內外遭受異樣眼光，往往被剔除在主流歷史之外。如果要搶救這種空間的歷史，有心人至少可以參考本土文學。《孽子》中的龍子和顧肇森小說〈張偉〉的主人翁都各自去過紐約的同性戀浴室（類似男同性戀三溫暖）。但是龍子和張偉的經驗和〈肉身菩薩〉主人翁小佟的經驗大不相同：前兩人，年代較早，並沒有將三溫暖和愛滋聯想在一起；小佟這個角色處於一九八〇年代末，一想到三溫暖就聯想愛滋。但小佟還是去了三溫暖。小佟一進場，就「感覺到有一雙眼睛在看他」¹²⁹，他很驚訝心想「老子沒興趣」¹³⁰，未料一回头看，「有一剎那，他們彼此看到。在那空空心巢的浩瀚座標上，他與他遇見」¹³¹。他們在開在十樓的三溫暖「裸裡相向，高架橋自窗邊飛越而過」¹³²。小佟在三溫暖的經驗顯然比前輩龍子、張偉的經驗「正面」（也就是污名化的相反）許多。小說家林俊穎在二十一世紀初期投身

於台語文的小說寫作，不過他在二十世紀末也致力呈現被社會遺忘的情慾空間。在林俊穎的短篇小說〈愛奴〉中¹³³，某個角色自白：「二、三年裡，雜交過百人，在海濤洪荒竊笑的木麻黃防風林，在阿摩尼亞吶喊助陣的公廁，在溫柔陷阱的泳池，在盲目分解的三溫暖，以肉慾洗心革面，當然更

拿下同一種文學獎的兩座獎座：短篇小說〈我愛張愛玲〉（為戲仿張愛玲的後設小說），以及極短篇小說〈白雪公主〉。

〈白雪公主〉中，小說主人翁的情人是一位媽媽，但這兩人不能一起出入公共場所，更別談公開結婚——主人翁在小說最後宣布，因為她本人也是女人，所以她的愛情不被祝福，更不能結婚。見煙弦編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》，頁一四一—一四四。〈白雪公主〉的結尾（和〈粉紅色羊蹄角樹上的少年〉的結尾一樣）是足以驚嚇當年（一九九一）讀者的噱頭。但這種「揭發祕密」的噱頭在世紀末很快就行不通了，因為世紀末出現越來越多「不必當成祕密」的同性戀人事物。

127 〈肉身菩薩〉，頁一三六。

128 〈肉身菩薩〉這篇小說讓人覺得敏感之處，除了小說提及的恐慌愛滋心理、（經常被污名化的）三溫暖，還有（時至二〇一〇年代可能涉罪的）「與未成年發生性關係」。主人翁之一，成年男子小佟，曾在電影午夜場之後被兩個未成年少年（十六、十七歲）勾搭（頁一四三）。小佟帶兩少年回家，共處了二十四小時以上。小佟在家裡和十六歲的少年做愛：「十六歲拉他壓倒，跟他要，他就給，清清楚楚醒給，也愉樂，也寂寞」（頁一四四）。

129 〈肉身菩薩〉，頁一三七。

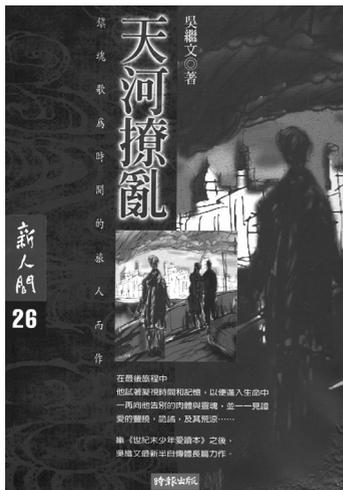
130 同前注。

131 同前注。

132 同前注。應指兩名陌生男子發生關係。

133 林俊穎，〈愛奴〉（二〇〇〇），《夏夜微笑》（台北：麥田，二〇〇三），頁一八三—二二〇。

冀望有愛贖身。」¹³⁴在〈愛奴〉裡，三溫暖等等容納男同性戀性愛的場所（防風林、公廁、游泳池等等）已經不再形同地獄（不再形同《孽子》描繪的紐約澡堂），反而帶來可以讓入「洗心革面」的肉慾。林俊穎於一九九七年出版的長篇小說《焚燒創世紀》寫了一批中年男同志的聚散。書中人物之一士英「輾轉從朋友那得知」一家傳奇的電影院，「傳話之人也沒去過」¹³⁵。士英輾轉來到這個空間：搭公車過河（按，從台北市到當時的台北縣），再走路走到天黑，穿過菜市場，來到「很容易便錯過的一家小戲院」¹³⁶。士英「融入黑暗的莽林」¹³⁷（按，戲院內部）——類似先前提及，符兆祥筆下的新南陽戲院。後來在一片黑暗中「相濡以沫……在淵黑之中迸裂成億萬個分子，嘩嘩的灑下」，人人形同「蜉蝣，熾情盛開，慢慢萎謝」¹³⁸。士英性高潮之後走出放映廳，看見「一獸尾隨他之後出來」，全身是汗，手裡提著衣褲，只穿了球鞋¹³⁹。這本小說的主人翁也去一家健身俱樂部尋找肉體結合的快樂。健身俱樂部內有一間「電話亭似的小房」，內有「一具具的裸身等待我去……」¹⁴⁰——這個俱樂部似乎是（公然）以健身房之名，（私下）行男同志三溫暖之實。我在第一章提過，吳繼文的《天河撩亂》回憶了被男同性戀挪用的電影院。一九七〇年代時，小說主人翁除了愛去電影院，還愛去中山北路和林森北路之間的巷子勾引日本觀光客，「無廉恥地對一些男人發出曖昧的微笑，和他們無言地走進



吳繼文，《天河撩亂》（台北：時報，1998）

旅館，讓他們膜拜他的年輕身體」¹⁴¹。有的客人榨乾主人翁的肉體，讓主人翁聯想中藥的「採補」觀念¹⁴²。主人翁賣身，可以溯源到他在台北中華商場的奇遇¹⁴³：他被陌生日本男子搭訕，接著就跟日本人去林森北路聽歌，跟著日本人回旅店，上了床，拿了錢¹⁴⁴。從此，他開始向各種陌生男人賣淫。

情慾空間的歷史有待有志之士一起贖回，我在本書無法詳談。接下來，我還是要回到林奕華帶給台灣的翻譯遭遇。林奕華明明來台傳播(1)「(愛滋出現後的)同志運動」理念和(2)「新同志獨

134 同前注，頁二一八。

135 林俊穎，《焚燒創世紀》（台北：遠流，一九九七），頁六九。

136 同前注，頁六九。

137 同前注。

138 同前注，頁七一。

139 同前注。按，這個「獸」在放映廳內應該是全裸的，只穿了鞋。

140 同前注，頁八五。

141 吳繼文，《天河撩亂》（台北：時報文化，一九九八），頁一六四。

142 同前注，頁一六五。

143 值得留意的是，已經拆除的中華商場（位於台北市西門町中華路）也曾經是男同性戀者邂逅的場所。吳明益的長篇小說《單車失竊記》就提及主人翁在童年時期在中華商場公廁多次目睹男同性戀者露出下體求歡。吳明益，《單車失竊記》（台北：麥田，二〇一五），頁二一—三三。

144 吳繼文，《天河撩亂》，頁一六四。

立電影」。可是，台灣世紀末的收成卻是(3)「同志運動」搭配(4)「愛滋出現後的」同志文學」。我標明這四者的號碼，是要詳細註明這四者的時空位置：例如，同樣是「同志運動」這個詞，放在不同的時空就對應了不同意義。(1)林奕華推廣的同志運動理念來自英美；在英美，愛滋出現之前就已經擁有悠久同志運動的歷史，不過林奕華宣揚的是愛滋出現之後的同志運動；(2)「新同志獨立電影」本來就是愛滋出現之後的浪潮，所以不必特別標明「愛滋出現後」；(3)台灣的同志運動都發生在愛滋出現之後，所以也不必特別標明「愛滋出現後」；(4)這裡專指愛滋出現後的本土同志文學，並不包括一九六〇、七〇年代的同志文學。

香港人將「同志」搭配「同志電影」，台灣人將「同志」接合「同志文學」。當然台灣在一九九〇年代也有亮眼的同志電影，例如李安的《轟宴》和蔡明亮的《河流》，但是當時電影人「還沒有」(至少在九〇年代的時候還沒有)像文學人(例如開心陽光出版社成員)一樣致力於同志文化生產的「整合」——開心陽光出版社有心編撰同志文學歷史，可是同一時刻並沒有人整理本土的同志電影歷史。在世紀末的時候，李安、蔡明亮的主要力氣與其說是投入本土運動，不如說是投入國際影展、為國爭光；在世紀末的時候，台灣既有的教育體制容易大量產出《荒人手記》、《鱷魚手記》的討論者和臨摹者，但同一個體制很難複製李安、蔡明亮的接班人¹⁴⁵。到了二十一世紀初期，看起來足以累積歷史的、刻意抗拒主流公共的同志獨立電影才開始出現，例如導演周美玲等人的作品。

在世紀末，英美同志運動的搭檔是獨立電影，台灣同志運動的搭檔是文學。這個差別顯示英美同志文化並沒有享受放諸四海皆準的「共相」，也意味著英美和台灣各有「殊相」：英美獨立導演

至少在一九七〇年代就已經製作同志獨立電影(根據賈曼從七〇年代就已經開始的創作年表來推算)，台灣民間至少從六〇年代就開始累積與同性戀有關的文學資產，兩邊都是經營幾十年的地方性土產。換句話說，同志現代性在英美的地盤包括獨立電影界，而同志現代性在台灣則長期立基於文學(至少在一九〇年代仍然如此)。英美同志現代性不見得徹底影響東亞小國的文化表現，台灣同志現代性也不全然向西方取經。台灣同志運動和愛滋出現後的同志文學屬於同世代，但是這種同志運動與同志文學的「同時發生、同時存在」現象是獨特的台灣經驗，在其他國家很難找到。高唱「queer」的英美同志運動誠然也召喚他們的同志文學大師(王爾德〔Oscar Wilde〕、惹內〔Jean Genet〕等等)：不過，王爾德是十九世紀人、尚·惹內是和沙特(Jean-Paul Sartre)同代的法國人——這些同志文學大師距離愛滋出現之後的歐美同志運動非常遙遠。

我釐清各國的不同發展，並不是獨厚台灣經驗，並不是小看其他國家的同志行動。在其他國家，愛滋出現後，與同志運動同步的(in sync with)同志現代性，可能不是立基於文學，而可能是立基於電影、美術、音樂、街頭行動、夜生活文化等等；在台灣，愛滋出現後「立即」與同志運動同步的文化生產，並不是(需要動員大量財力物力的)同志電影，而是(可以單槍匹馬游擊作戰的)同志文學。

我說無意獨厚台灣經驗，也就是說我無意歌頌「其他國家都不像台灣一樣享有傲人的同志文學

145 值得一提的是，早於一九八〇年代，台灣電影也營造了抵抗式公共：「台灣新電影」。不過「台灣新電影」大致與同志無關，並不在我的討論範圍內。

傳統」這一類說法。台灣享有其他國家少見的同志文學傳統，與其說是因為國內各種條件讓人喜悅（作者特別有才華、國內文風特別鼎盛等等），不如說是因為國內同志生存困境曾經讓人悲哀。在戒嚴時期，想要表達非主流意見（如，支援同性戀者的意見）的公眾沒有多少渠道可以選擇：（一個人獨力就可以完成的）文學讀寫相對安全，而（牽涉多人合作的）電影、紀錄片、小劇場、街頭演講等等行動風險偏高。世紀末同志文學在台灣興盛，一部分因為戒嚴時期的習慣揮之不去（即「從事文學比較明哲保身」這種習慣想法）；世紀末台灣同志文學在其他國家很少大放異彩，一部分因為某些國家的同志課題早就進入多種藝術媒材（例如日本的實驗電影¹⁴⁶）、多種社會參與空間（例如日本的同志夜店¹⁴⁷、英美的社會運動等等）。其他國家沒有把所有的雞蛋放在同一個籃子裡，也就不必像台灣一樣在世紀末特別關心同志文學。

五、酷兒：在人道主義的王國外

這一節標題「在人道主義的王國外」自然是在回應上一章的其中一節：「在人道主義的王國裡」。一九九〇年代也是人道主義被有意無意質疑的時刻。

各界流行兩種定義「酷兒」的方式。第一種定義方法是將「酷兒」這個音譯對應「queer」這個原文。但是，就像林奕華曾經將「同志」對應「queer」但是後起之秀卻又紛紛將「同志」對應成「gay」、「tongzhi」，曾經對應「queer」的「酷兒」自然也 and 原文越行越遠。許多學者在英文中將台灣版本的「酷兒」寫成音譯的「ku'er」（就像把「同志」寫成音譯的「tongzhi」），以便表示

「ku'er」並不全然等於「queer」。

第二種定義方法是回顧一九九四年獨立刊物《島嶼邊緣》第十期「酷兒QUEER」專輯¹⁴⁸。由洪凌等人主編的這個專號首先將「queer」翻譯為「酷兒」。有些人認為「酷兒QUEER專號」誤讀了英美的「queer」。這種在意「酷兒專號」有沒有誤讀西方、有沒有被本地人濫用的心態，都建立「先來後到、先貴後賤」預設立場之上：西方（英美）早、本土（港台）晚，而台灣比香港更晚；西方先有原文、本土後有譯文，而台灣比香港更晚得知譯文；原文等同真理的源頭、譯文等同真理的影子；源頭當然是對的、影子難免出錯。這一連串立場一再肯定西方的高貴血統，卻也同時貶低了本土的土俗成果。我並不在乎誰比較早、誰比較靠近西方、誰真正擁有西方的種籽，反而更留意翻譯遭遇的結果——台灣公共場域所長出來的本土果實。

146 例如，麥克樂蘭的《從太平洋戰爭到網路時代的酷兒日本》指出，日本戰後出現崇尚女性化的男同志夜生活。女性化男演員彼得（Peter）就是在這股風潮中，出演一九六九年實驗電影《薔薇的葬列》（*Funeral Parade of Roses*，松本俊夫導演），一炮而紅（頁一〇九）。在一九六〇年代，這種以夜生活為據點、被實驗電影界挪用、與文學淵源不深的「gay boy」風潮，是台灣沒有經歷過的同志現代性一種現象。

147 《從太平洋戰爭到網路時代的酷兒日本》指出，陰柔外表（而非陽剛外表）的男同志在戰後日本同志夜生活走紅了二十年：從一九五〇年代末至七〇年代末（頁一〇一、一〇四）。這種同志現代性的現象也是同時期（從一九五〇年代末至七〇年代末）台灣沒有經歷過的。

148 按，「酷兒QUEER」標題中的英文，大寫為原文所有。參見紀大偉，〈酷兒啟示錄〉編者說明與致謝，收入紀大偉編，《酷兒啟示錄：台灣當代QUEER論述讀本》（台北：元尊文化，一九九七），頁一七。

平心而論，在台推銷「同志」的林奕華和「酷兒QUEER」專輯的歷史意義差不多：正如林奕華無法壟斷「同志」的定義，洪凌等人也不是定義「酷兒」的終極權威。「Queer」這個英文字也曾經被朱偉誠等等學者翻譯為「怪胎」¹⁴⁹，只不過後來坊間通行的譯法是「酷兒」而不是「怪胎」。如果有人堅持同志的「原始定義」要回歸林奕華於一九九〇年代初期的說詞，如果有人堅持酷兒的「原始定義」要回歸洪凌等人當時言論，那麼這些人「溯源」的努力就可能陷入兩種迷信：一，迷信「原初」（發明、創發、正版）等等被神聖化的概念。二，迷信「單一標準答案」（即「一元」）而疏忽了「多元」。我說的一元是各界經常偏好的單一標準答案：「『gay』等於『同志』」、「『queer』等於『酷兒』」之類說法。我說的多元卻經常讓人手足無措：「『同志』可以對應『gay』也可以對應『queer』」、「『queer』可以對應『酷兒』也可以對應『怪胎』」、「同志文學並非只關心同性戀，反而也關心異性戀、雙性戀」。這些說法都強調多元、拒斥單一標準答案。

同志和酷兒瓜分了同性戀意義的地圖。當初林奕華的「同志」進行了兩種翻譯：一種是「跨語際實踐」(translingual practice)，將「queer」翻譯成為「同志」；另一種是「同一語言之內」(intralingual)的新陳代謝，將「同性戀」翻譯／改寫成為「同志」。到了一九九〇年代末期，「同志」繼續取代「同性戀」(「同志」只保留了「同一語言之內」的新陳代謝)，可是「酷兒」取得「queer」的代表權(「同志」並沒有保留「跨語際實踐」)。

同志和酷兒也瓜分了公共。一九九〇年代的時候，「同志」的公共分散在於民間各界，「酷兒」的公共在於「玩理論」的學院。這種公共性的分配方式並不够精準，但正好點出一個關鍵：對於身分認同(例如「同性戀者」、「中國人」等等身分)的態度。從後結構主義以及後現代主義影響以後現代性。

解嚴之後，曾經被壓抑的多種身分認同(如「台灣人」、「原住民」、「同志」等等)紛紛出頭；在這種「肯認身分認同」的社會氛圍中，「質疑身分認同」的酷兒難免比較冷門。不過，也正因為酷兒不相信身分認同固定不變，所以酷兒傾向於「轉變身分」、「逆轉身分」的想像，同志則沒有這種樂於轉變的傾向。這種傾向和「酷兒閱讀」(queer reading)¹⁵⁰、「酷兒化」(queering)¹⁵¹的

149 使用「怪胎」而不用「酷兒」的幾個例子如下：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》二六卷二期（一九九八年五月），頁四七一—六六；劉亮雅，〈怪胎陰陽變：楊照、紀大偉、成英妹與洪凌小說裡男變女變性人想像〉，《中外文學》二六卷二期（一九九八年五月），頁一一—三〇；張小虹，〈怪胎家庭羅曼史〉（台北：時報文化，二〇〇〇）；朱偉誠，〈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》三〇卷二期（二〇〇一年七月），頁一〇六—二三；劉亮雅，〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》三三卷一期（二〇〇四年六月），頁一六五—八三。

150 謝姬維克編過《字戀：在小說進行酷兒閱讀》(Novel Gazing: Queer Readings in Fiction [Durham, N.C.: Duke University Press, 1997])這部著名論文集。在編者序(頁一—三七)，謝姬維克承認，在這一部論文集，各個學者對於「酷兒閱讀」的酷兒特性為何，並沒有共識。有些學者的酷兒閱讀追蹤同性情慾，但是有些學者則否。她認為，從事酷兒閱讀的

策略息息相關：這兩個策略很像，都是把看似不是同性戀的事物「解讀成爲」（也就是，藉著閱讀進行改變）同性戀的事物。酷兒閱讀（例如這一章將討論的田啟元劇本《毛屍》「誤讀」孔子之舉）的成果，終究是爲同志找來更多事物資源；也就是說，酷兒未必和同志對立，反而壯大了同志的陣容。

同志和酷兒，與其說是不同的兩種人，不如說是不同的兩種態度。「不同人種」這種說法就暗示了固定不變的身分認同，但是酷兒就是強調身分認同會變。同志的態度信任人道主義，因而追求體制內的平等（暗示「異性戀，同性戀，大家都一樣，都是人」）；酷兒的態度質疑人道主義，因而留意體制內外都有的縫隙（「就算大家都是同性戀，也還是個個都不一樣」）。

有些人堅持同志文學和酷兒文學是截然不同的：他們認爲，既然酷兒被認爲比同志冷僻古怪，那麼酷兒文學就被認爲比同志文學更加誇張地炫示文學技巧（也就是形式的賣弄）和情慾實驗（也就是內容的賣弄）。這種說法預設同志和酷兒是不同的兩種人（不同的兩種主體），但是我在上一段已經反對了這種預設。正因為同志和酷兒是兩種態度（可以共存於同一個主體身上）而不是兩種主體，所以同志文學和酷兒文學是文學的兩種不同面向（可以共存於同一個文本）而不是兩種不同的文類。

酷兒文學的特徵就是質疑人道主義。為了說明文學能夠怎樣酷兒，接下來我列出三類文本，各自呈現「古人類」、「新人類」、「假人類」。這三類文本的特色並不在於它們和同志文學對立（其實它們都算是同志文學的成員），而在於它們都對人道主義提出質疑。根據人道主義信念所寫出來的文學角色（包括同性戀角色）應該是活在當下的、完整無缺的、讓人設身處地感同身受的，要讓讀

者覺得「文本裡的那個角色就是我」，可是我列舉的文本偏偏不符合人道主義信念、恐怕讓人難以感同身受¹⁵²。

研究者們都在進行大膽的摸索，並沒有自信滿滿地聲稱自己確立了某種研究方法（頁二—三）。簡而言之，就連酷兒理論大師謝姬維克也樂見酷兒閱讀有多種定義方式，卻不提出單一「一種固定不變的定義。這部論文集的主標題爲「盯著小說看」（*novel gazing*），和英文常用語「盯著肚臍看」（*navel gazing*，即「自戀」）諧音。思及這個標題蘊含的文字遊戲，我把書名從「盯著小說看」改成「字戀」，取「自戀」的諧音。

151 什麼是「酷兒化」？簡而言之，就是在看似沒有酷兒意味的事物看出來（創造出來）酷兒意味。著名同志研究學者戈德堡（Jonathan Goldberg）編過《把文藝復興酷兒化》（*Queering the Renaissance* [Durham, N.C.: Duke University Press, 1994]）。這本一九九四年出版的重要論文集並沒有在索引列出「酷兒化」（*queering*），也沒有列出「酷兒」（*queer*）——我認爲這兩者沒有在索引出現，並不是因爲這部標舉「酷兒化」的論文集不重視「酷兒化」、「酷兒」，而是因爲「酷兒化」、「酷兒」兩詞在當時美國學界已經是不需要解釋的常見用語。我建議，讀者與其堅持要問「酷兒化」的定義爲何，不如改問「酷兒化」的作用爲何。在這部論文集的結語（頁三五九—七七），學者杭特（Margaret Hunt）簡單明瞭解釋「酷兒化」的作用：當保守派人士想要用他們詮釋的版本來對付我們（按，各種同志酷兒們），我們也要努力提出對我們有利的可用歷史（頁三五九）——也就是說，用「酷兒化」來讓「任憑各路人馬詮釋」的歷史材料變得可以讓我方可用，而不被動看著歷史材料被敵方挪用。「酷兒化」就是詮釋權爭奪戰的一種策略。

152 後現代文學也質疑人道主義。我發現，後現代小說的代表作家黃凡、林耀德、駱以軍、平路都寫過同性戀。在黃凡的中篇小說〈曼娜舞蹈教室〉（《曼娜舞蹈教室》[台北：聯合文學，一九八七]，頁二—一一），曼娜因爲隆乳失敗、失去乳房，所以個性扭曲（暗示「愛慕虛榮」的「自作自受」？）。爲了洩憤，曼娜發出黑函，宣稱某個男子（跟曼娜失去乳房等等遭遇都毫無關係）是同性戀、有愛滋、逼他身敗名裂。這篇小說藉著踐踏女性、身心障礙者（失去乳房的入）、同性戀者、愛滋感染者，達到後現代主義嚮往的虛無世界。和黃凡長期合作的林耀德對各種非主流的性事都有興

第一類文本呈現的「古人類」距離當代太遠，讓讀者難以「心生共鳴」。強烈暗示孔老夫子本人就是同性戀的舞臺劇《毛屍》只要求聳動，並不訴諸感動」。因為愛滋而去世的田啟元是這齣戲的編導。他撰文在報紙上自況，「《毛屍》由教育、儒家、同性戀的議題切入。」¹⁵³這齣戲大量引用詩經作為台詞的《毛屍》（毛詩？）選擇向孔子下手，應該是因為它想要藉著調侃儒家道統來挑戰一九八〇年代的黨政霸權。

戲中六位演員唇槍舌劍。有角色說，「子路叫太太妻兄，妻子的妻，兄弟的兄。」另一個角色接著說，「對，妻兄妻弟就是同性婚姻最好的例證。」結果，F 這個角色出聲抗議：「我呸！」¹⁵⁴角色們「故意」將孔子心愛的子路「誤解」為同性戀，惹得 F 大怒。F 是儒家的捍衛者。其他角色指控 F，「在中國文化基本教材中下藥，自以為替新生一代的人民調出最好的養份，結果呢？」¹⁵⁵ F 則抱怨，「我養你們三十九年了！你們不應這樣對待我。」¹⁵⁶ F 似乎採取了某種政權領袖的口吻——從這齣戲首演的一九八八年回溯三十九年，就是肅殺的一九四九年。

角色們又說，「孔子說——」「說什麼？」「說男女授受不親！」「又說食色性也！」「既然男女都授受不親，這食色的色——」聽了這番推論的 F 問，「怎麼樣？」有人回答 F，「恐怕就不是女

色了！」這批暗示孔子提倡「非異性戀」的角色們，再度激怒 F。¹⁵⁷

《毛屍》早在「同志」、「酷兒」理念流行之前現身，但是它執行了這一章先前提及的「酷兒閱讀」，將經典地位的孔子（以及孔子弟子、相關四書五經）「酷兒閱讀」（按，這個詞在此為動詞）為同性戀。不少同志運動者故意將古代詩人屈原詮釋為同性戀者，也形同進行「酷兒閱讀」（按，這個詞在此為名詞）。這兩種「酷兒閱讀」（把孔子讀成同性戀、把屈原讀成同性戀）雖然帶來話

趣；他鼓勵先前提及的楊麗玲撰寫《愛染》、推動第一本同性戀小說選集《紫水晶：當代小說中的同性戀》出版。他的科幻小說《時間龍》（充滿科幻怪獸）和雜文集《淫魔列傳》（台北：羚傑，一九九五，暢談薩德侯爵 [Marquis de Sade] 等等）都貼近洪凌的寫作題材。林耀德的短篇小說集《大東區》（台北：聯合文學，一九九五）炫示了邊緣化、新崛起的身分認同（同性戀者、女性主義者），但這些故事和黃凡小說一樣：藉著羞辱社會邊緣角色達致目空一切的境界。糟蹋邊緣人，只是背離人道主義的多種路徑之一，容易被求快心切的作家採用、濫用。後現代作家平路和駱以軍寫的同性戀故事也背離人道主義，但他們並沒有像黃凡和林耀德一樣祭出「拋棄式、一次性」的同性戀角色，反而各自鑄造了「新人類」、「假人類」。針對林耀德的批評，詳見紀大偉，〈脫走胡迪尼：閱讀林耀德的逃逸術〉，《晚安巴比倫》（台北：聯合文學，二〇一四），頁一四六—五六。

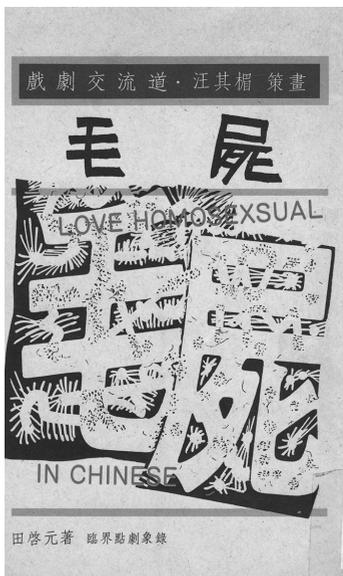
¹⁵³ 按劇本的内文來看，這句話所稱的「教育」應該是指採用「中國文化基本教材」（按，根據儒家經典編寫而成）的當年教育。田啟元，〈戲，我愛，我做〉，《中國時報》，一九九五年五月二十七日，46版。

¹⁵⁴ 《毛屍》，頁六〇。

¹⁵⁵ 同前注，頁六三。

¹⁵⁶ 同前注，頁六四。

¹⁵⁷ 同前注，頁六五—六六。



田啟元，《毛屍：Love Homosexual in Chinese》（台北：周凱劇場基金會，1993）

題，但不會帶給觀眾將心比心的感動，也因而與人道主義的信念脫鉤。說到古人類，讀者容易聯想吳繼文的《世紀末少年愛讀本》¹⁵⁸；這部小說根據清朝男色小說《品花寶鑑》寫成¹⁵⁹。但是《世紀末少年愛讀本》與《毛屍》大異其趣：《毛屍》將看似不是同性戀的孔子「酷兒閱讀」成同性戀，《世紀末少年愛讀本》將看起來明明肖似同性戀的清朝人翻譯（而不是酷兒閱讀）成為二十世紀末的心靈（書名的世紀末，是二十世紀末，而不是清朝的世紀末）。《世紀末少年愛讀本》趨近了人道主義，而不是遠離。

第二類文本呈現的「新人類」（不是指街上確實可見的青少年，而是指未來的人類）也「不訴諸感動」，反而讓讀者覺得遙不可及。這類文本藉著寄託未來、否定當下。平路在短篇小說《世紀之疾》¹⁶⁰想像一個愛滋已經完全絕滅的未來世界：未來世界的同性戀者不受愛滋威脅，卻也同時失落了舊世界與愛滋糾纏的情慾機會。也就是說，愛滋和情慾共生共滅。未來世界的同性戀者為了要召回情慾的感覺，竟然寧可獻身給「『世紀之疾』的病毒」¹⁶¹。這篇小說和大部分的科幻小說一樣超脫了當代讀者所熟悉的歷史條件（也就是愛滋橫行、肉慾橫流的當下現況），也就沒有提供讓台灣讀者容易認同的對象。林耀德的《時間龍》、洪凌短篇小說集《異端吸血鬼列傳》¹⁶²打造的吸血鬼、紀大偉



吳繼文，《世紀末少年愛讀本》（台北：時報，1996）

小說集《膜》¹⁶³推出的生化人各自走上〈世紀之疾〉這種「不訴諸感動」的路線。

世紀末文學最搶眼的新人類之一，躲在詩人陳克華的〈「肛交」之必要〉¹⁶⁴裡面。〈「肛交」之必要〉收入在陳克華詩集《欠砍頭詩》裡，標題和內容都在歌頌肛交，讓人聯想男同性戀。然而，我認為這首詩是以歌頌肛交之名，進行「否定當下」之實：只有超脫這個詛咒肛交和同性戀的當下，才能夠抵達歌頌肛交的未來——這個未



陳克華，《欠砍頭詩》（台北：九歌，1995）

158 吳繼文，《世紀末少年愛讀本》（台北：時報文化，一九九六）。

159（清朝）石函氏（陳森）著，《品花寶鑑》（二八四九）（台北：桂冠，一九八四）。關於《品花寶鑑》和《世紀末少年愛讀本》的比較，詳見 Ta-wei Chi, "Performers of the Paternal Past: History, Female Impersonators, and Twentieth-Century Chinese Fiction," *Positions: East Asia Cultures Critique* 15.3 (2007): 581-608。

160 平路，〈世紀之疾〉，《百齡箋》（台北：聯合文學，一九九八），頁一五一—一三三。

161 同前注，頁一三三。

162 洪凌，《異端吸血鬼列傳》（台北：平氏，一九九五）。

163 紀大偉，《膜》（台北：聯經，一九九六）。

164 參見陳克華，〈「肛交」之必要〉，《欠砍頭詩》（台北：九歌，一九九五），頁六八—七二。

來，類似平路〈世紀之疾〉的異世界。各種軟玉溫香的體腔詩句之間，藏有這句話：「（我們是全新的品種豁免於貧窮、運動傷害和愛滋病）。」也就是說，只有未來的（還沒有到來的）新人類才可以免於愛滋，但是當下的舊人類卻還是要面對苦難。這首詩和讀者疏離之處，與其說是很刺眼的肛交（這是世紀末讀者都可以辦到的事），還不如說是豁免於愛滋病的新人類（這是世紀末讀者無法企及的）。平路和陳克華的這兩篇酷兒文本顯然都是因應愛滋危機的產物。

第三類文本呈現的「假人類」和前兩者最大差異之一，是和公共的關係。「古人類」、「新人類」被寄託到古代和未來，結果他們很難和世紀末讀者「存在於同樣時空」，很難與讀者共享公共性。方才提及的《毛屍》可能藉著指稱孔子是同性戀而批評了一九八〇年代主流公共性（儒家道統的戒嚴體制）、《世紀末少年愛讀本》也可能藉著託古而脫逸了抵抗式公共性（也就是火熱的九〇年代同志次文化），但這兩種文本的抵抗性恐怕不容易打動當代讀者——世紀末台灣同志文學的讀者可能更在乎他們可以目擊的、正在發生的對峙：（被認為打壓同性戀的）主流公共性 vs.（被認為幫同性戀出氣的）抵抗式公共性（體現在世紀末同志運動以及某些藝文作品中）。

我指出的「假人類」，是指肖似（同性戀的）人類卻又不盡然等同真人的角色。正如佛洛伊德提醒¹⁶⁵，這種似人非人的人偶給讀者「詭異」（uncanny）的感覺；《鱷魚手記》中的「鱷魚」就是人偶似的角色。

《鱷魚手記》分為兩條敘述線進行：自稱「拉子」的同性戀大學女生這條線是悲情的——她的故事比較容易讓人感動；卡通人物一般的「鱷魚」這條線是逗趣的——牠的故事「不訴諸感動」。這兩條線各自進行了兩種「翻譯遭遇」：前者接受了「被翻譯、被發明」的「拉子」這種身分（原

文是「lesbian」，譯文是「拉子」）¹⁶⁶，另一條線「翻譯、發明」了「鱷魚」（同性戀者可能透過鱷魚這個假面，進行腹語術）。解嚴後的記者以媒體自由之名行偷窺女同性戀次文化之實，但是鱷魚卻神經大條地在城市遊走——鱷魚代替同性戀者，做了當年同性戀者不方便做的事。

「拉子」和「鱷魚」兩者進入女同性戀文化圈，用來取代「女同性戀者」這個舊詞；

「拉子」以及衍生詞「拉拉」（聽起來比「拉子」更加親暱可愛）在香港、中國熱烈流傳¹⁶⁷。桑梓蘭在《浮現中的女同性戀》第十章盛讚邱妙津，認為邱正面投入公共性：桑梓蘭認為邱妙津呼應了中



邱妙津，《鱷魚手記》（台北：時報文化，1994）

165 Sigmund Freud, "Uncanny," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII, Ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 2001), pp. 219-52.

166 小說角色並沒有明說「拉子」是個翻譯詞，但她們的確將這個詞當作一個新詞（拉：動詞；子：用來固定住拉的動作）來操用，見邱妙津，《鱷魚手記》（台北：時報文化，一九九四），頁八四—八五。桑梓蘭在《浮現中的女同性戀》只說「拉子」是一個無聊的綽號，並沒有發現這個詞也是一種翻譯行動的產物（頁二六三）。

167 可以參考金擘路，《上海拉拉》。這本書明確指出，在中國流行的「拉拉」一詞，是從台灣流行的「拉子」襲用而來。不過金擘路並沒有解釋為何台灣人將女同性戀稱為「拉子」，也沒有提及邱妙津（頁一，註一）。

國五十年代的女作家、與當時進步英雄一樣積極參與公共、並且在《鱷魚手記》直接批判消費女同性戀的噬血媒體。但我想要用抵抗式公共的概念來回應《浮現中的女同性戀》：《浮現中的女同性戀》認為邱妙津本人（而不是作品）投入了一個看似鐵板一塊的主流公共性，我則認為邱的作品（而不是邱本人）以「癡人說夢」的方式，在主流的公共性之外，另外打造了抵抗式公共。癡人，就是傻呼呼的鱷魚；夢，就是鱷魚和媒體玩捉迷藏的虛擬世界——這個捉迷藏遊戲本身就是一個被虛構出來的公共場域，和鱷魚一樣假。我並不認為邱妙津真心呼應五四傳統¹⁶⁸，反而覺得邱妙津習慣以假亂真的策略（假人類，替身，腹語術，假公共性）逃脫性苦悶的台灣。

駱以軍在邱妙津去世後，發表長篇小說《遣悲懷》¹⁶⁹，虛構他本人與邱妙津的互動（駱與邱本人是否曾經是好友，和「小說是不是虛構」無關）。換句話說，《遣悲懷》中的邱妙津（是死者，也是同性戀者）類似《鱷魚手記》中的鱷魚，都是小說家用來進行腹語術的假人類。可能因為「死者為大」的社會共識，更可能因為「講究同性戀者的尊嚴」的意識已經在台灣浮現，所以《遣悲懷》遭受來自抵抗式公共（講究同性戀尊嚴的讀者）的抨擊。駱以軍的遭遇和黃凡、林耀德的處境形成強烈對比：當年黃凡、林耀德發表後現代小說訕笑同性戀的時候，（重視同性戀者權益的）抵抗式公共還來不及成形、還來不及批判黃凡、林耀德二人的作品。

許悔之的〈白蛇說〉也是一九九〇年代氛圍的產物。這首詩屬於兩個家族¹⁷⁰：一方面，「假人類」家族：它和邱妙津的《鱷魚手記》異曲同工，同樣將動物（蛇、鱷魚）當作假人類。另一方面，「挪用白蛇傳」的大家族：這個家族的成員至少包括李碧華的小說《青蛇》（書中青蛇成為愛慕白蛇的女子）¹⁷¹、徐克根據李碧華小說改編的電影《青蛇》¹⁷²、小劇場導演田啟元的小劇場《白

水》¹⁷³、中國作家嚴歌苓的中篇小說《白蛇》¹⁷⁴。〈白蛇說〉是在同志文化生產（電影，小劇場等等）興盛的風氣中寫成。詩的標題〈白蛇說〉一方面意味著「評論白蛇」（一如周敦頤名作〈愛蓮說〉），另一方面更指「白蛇在說話」。這首詩很明確表示「白蛇在說話」：她期待青蛇（青蛇被明確寫成女字旁的「妳」）一起「修行愛和欲」（詩中用字）：她要她進行肉體交纏（像是雙蛇盤

168 我找不到足以證明邱妙津重視中國五四傳統的文獻。我發現，〈寂寞的群眾〉可能是邱妙津作品中最貼近中國的一種。

這篇中篇小說的一半篇幅描寫一九八九年六四天安門事件中的中國民眾，並且刻意模仿一九八〇年代中國文學的文字腔調。但是，這篇作品重視當時中國動態的小說卻並不重視五四傳統，並未提及五四女作家群。邱妙津，〈寂寞的群眾〉，《寂寞的群眾》（台北：聯合文學，一九九五），頁七七—一六一。

169 駱以軍，《遣悲懷》（台北：麥田，二〇〇一）。

170 發表於《聯合報·聯合副刊》，一九九五年六月二日；後收入詩集《當一隻鯨魚渴望海洋》（台北：時報文化，一九九七），頁三八—三九。

171 一九八六年香港版，一九八九年台灣版。李碧華也是《霸王別姬》原著小說作者。

172 一九九三。此片呈現兩名巨星張曼玉（青蛇）和王祖賢（白蛇）的情慾纏綿。

173 一九九三年演出。

174 嚴歌苓的小說借用白蛇傳的典故來述說、詮釋文革時期一對女子的短暫戀情。一名女子本來是扮蛇出名的異性戀舞者，

另一名女子是女扮男裝的少女——也就是說，這篇女同性戀故事同時也是雙性戀故事、跨性別故事。我特別提及《白蛇》這篇小說，是因為這篇「來自中國」、凸顯女同性戀情慾的小說曾經獲得台灣讀者迴響（「來自中國」加上引號，是因為出身中國的嚴歌苓早就取得美國國籍）。台灣讀者所知曉、所青睞的「中國同志文學作品」極少，但是《白蛇》算是其中一個罕見例子。

繞)、體液交換(像是雙蛇吐涎)，而且要她遺棄許仙(按照傳統，許仙本來是蛇妖的欲望對象)。這首詩讓讀者重新評估白蛇，所以詩的標題也可以解讀為「評論白蛇」。

〈白蛇說〉的語言讓讀者「輕易」辨識這是「同志詩」，而且是凸顯愛慾的「同志情詩」。或許正因為這首詩易讀性高，這首詩後來在二十一世紀初期成為中學教育熱門教材。

結語

桑梓蘭的《浮現中的女同性戀》和本書這一章各自回顧了「新中國」和「新台灣」的形成。《浮現中的女同性戀》所關切的新中國，不是一九一一年或一九四九年的產物，而是中國五四時期所體現的公共領域，參與者包括各種(所謂)進步的中國人：這個思考中國人身份認同的時代孕生了「同性戀」的翻譯遭遇。我在這一章雖然為了凸顯愛滋所以並不凸顯解嚴，但是這一章所指的新台灣畢竟還是「解嚴前後」「台灣意識浮現」之際的公共領域：公共性的參與者紛紛思考自己是否具有「台灣人」身分認同。世紀末國內民眾在學習「同志」「酷兒」詞彙的時候，也剛好同時學習成為(所謂)進步的台灣人。(我認為是否進步仍有疑義：例如，世紀末國內民眾對於愛滋感染者普遍充滿敵意，距離進步的人權意識仍然遙遠。)

「愛滋」「同志」「酷兒」以及「拉子」等詞的崛起，剛好證明了、促進了世紀末「中港台」「兩岸三地」的「併購」(mergers and acquisitions)。西化的「愛滋」足以穿越國界，所以就算是曾經長期隔絕的「中港台」三個地方也不得不「同步」面對愛滋。西化的「酷兒」和「拉子」

的譯文首見於台灣，但是很快就出口到中國。最有整合力量的新詞則是「同志」：中港台新馬各地的同性戀者本來各自獨立、互不關心，但是卻在世紀末被「同志」這個詞「同步化」了。

許多國內民眾不願使用「內地」這個向「地理中國」看齊的詞，卻樂於使用「政治中國」的「同志」。本來可能互不聞問、互不知悉對方是否存在的高雄人、香港人、北京人、吉隆坡人、新加坡人，現在都被「同志」一詞串連起來：各地人士開始預設每個使用中文的地方都有「同志」、各地同志甚至開始惺惺相惜。高雄的異性戀可能毫不關心吉隆坡的異性戀事件，但是高雄的同志和吉隆坡的同志卻可能關心同一樁同志婚姻官司。跨國的、華語的、同志的「想像共同體」(這個詞來自安德森)曾經是個願景，曾經催生了一九九〇年代某些跨國同志活動(例如一九九八年在香港大嶼山梅窩舉行的「華人同志交流大會」)¹⁷⁵，以及「全球華人」同志文學獎¹⁷⁶。從後見之明來看，究竟是港台同性戀者「聰明」挪用了中共慣用語「同志」，還是中共語彙「順勢」收編(contain)、整合「大中華」的同性戀者，實在難說。

不過，正如這一章再三強調，翻譯畢竟是和公共性互相定義的。翻譯一旦對應不同的公共，一旦捲入不同的遭遇，就各有不同的意涵。台灣同志、香港同志、馬華同志、新加坡同志、中國同志同樣採用了同志這個(身世複雜的)外來語，但是並非對應了同樣的公共性。台灣同志和中國同志

175 詳見盧劍雄暨文集編輯小組編，《華人同志新讀本》

176 得獎作品已經集結成冊。見阿克強編，《樓蘭女與六月青：第一屆全球華文同志文學獎短篇小說得獎作品集》(台北：熱愛，一九九九)。

是截然不同的，正是因為兩方置身於截然不同的公共脈絡中：在台灣，選擇「要不要當同志」的人，同時也剛好在世紀末遇到「要當中國人還是要當台灣人」的問題；在中國，選擇「要不要當同志」的人，並不至於同時質疑自己還算不算是中國人。

第七章

固體或液體的同志現代性

——二十一世紀初期

本書開宗明義指出：同志現代性的物質基礎，有兩層。第一層，同志現代性立足於（需要耗費人力物力投入）文學；第二層，文學立足於「紙本媒體」（現代中文報紙，以及報紙衍生的各種書刊印刷品）。在解嚴後的一九九〇年代，文學與紙本媒體享受榮景。這番榮景往往被歸功於「自由」。不過，到了二十一世紀初期，文學與紙本媒體的榮景不再。這番變遷往往也被歸咎於「自由」。自由，上善若水，可以載舟，亦可覆舟：二十一世紀初期，文學自由了，可以脫離「紙本媒體」，可以轉攻「網路媒體」，然後再流向「紙本媒體」。例如，先前提及的李屏瑤小說《向光植物》就是先在網路媒體發表多年之後，才結集出書¹。同志現代性也自由了，溢出文學這個老舊地盤，流向各種新興舞台：例如，各國影劇、夜生活、動畫漫畫、天后演唱會、Facebook、同志運動、同志大遊行。關心同志生態圈的公眾都自由了，可以在上述各種新舞台進行「選購」商品化的舞台，不像昔日一樣虔誠閱讀文學——既然忙著「選購」，誰有美國時間看書呢？

人們常說，文學（包含同志文學在內）在二十一世紀榮景不再，是因為「紙本媒體沒落、網路媒體興起」。但我認為這個推論太過簡略，見樹不見林：在二十一世紀的種種巨變之中，網路只是冰山一角。文學生態除了被網路影響，還受制於現代性的其他種種變遷。

早在一九九九年——早在網路媒體還沒有取代紙本媒體的時候——歐洲著名社會學家鮑曼就在《液體現代性》（*Liquid Modernity*）這本書指出，現代性進入新的階段：從舊有的「固體現代性」（*solid modernity*）進入崛起的「液體現代性」（*liquid modernity*）²。美國歷史學家馬丁·杰（Martin Jay）針對《液體現代性》評論，指出鮑曼早於一九八〇年代就力倡「後現代性」；但到了二十世紀末，有鑑於後現代早就過氣了，鮑曼便改而轉向現代性³。自從出版以來，《液體現代性》受到各國學者踴躍引用，其中不少學者果然只是將液體現代性視為後現代性的化身，卻未必同意液體現代性和後現代性截然不同。我在此無法細談液體現代性和後現代性的同與異——這兩者的比較需要大量的篇幅、時間力氣才能夠處理。

但我要解釋這一章的策略：為什麼不在這裡採用「後現代性」一詞，卻要採用「液體現代性」一詞。我承認這兩個詞之間的相似性與重疊度，但是我在討論台灣文學的時候必須多用「液體現代性」、必須避用容易造成國內讀者誤解的「後現代性」。在國內文壇，一談後現代，老資格的讀者



李屏瑤，《向光植物》（桃園：逗點文創結社，2016）

1 〈附錄：靜待回覆的摩斯密碼——曹麗娟、李屏瑤對談〉，收入李屏瑤，《向光植物》（桃園：逗點文創結社，二〇一六），頁三三八—三六。頁三三二。

2 Zygmunt Bauman, "Forward: On Being Light and Liquid," *Liquid Modernity* [Cambridge, UK: Polity, 2000], pp. 1-15. 這篇序文最末標註年分為一九九九年，頁一五。

3 Martin Jay, "Liquid Crisis: Zygmunt Bauman and the Incredible Lightness of Modernity," *Theory, Culture & Society* 27.6 (Nov. 2010): 95-106. P. 97.

就會回想一九八〇、九〇年代初期黃凡等等作家的「後現代主義」小說、台大外文系蔡源煌教授等等提倡的「後現代主義」論述。後來，在解嚴之後，後現代主義的文學技法與理念（故事的瓦解、歷史真相的瓦解、語言符號的瓦解等等）快速成為寫作者和評論者的基本文具，司空見慣。國內外電影和電視節目也早就內化後現代精神，一再展現人心、人慾、人體、人潮的跨界逾越，再也不會讓觀眾看了就大驚小怪。時至今日，後現代主義、後現代性等等詞彙只能用來描述八〇年代以降的台灣文學場域「常態」，但是不足以充分指陳二十一世紀台灣文學場域「巨變」。我必須另外啟用國內讀者大致覺得陌生的「液體現代性」，才能夠提醒讀者敏銳體認時局的天翻地覆。

上一段提及的馬丁·杰也承認，鮑曼於一九九〇年的液體現代性隱喻，即使過了十年之後（即二〇一〇年左右），顯得越來越吻合當代社會脈動⁴。液體現代性和固體現代性共存，卻又快速取代固體現代性。「在『液體』現代性的時代，唯有最難以捉摸、最擅長不告而別的人事物，才能夠稱霸」，鮑曼宣稱⁵。我在上一章討論的愛滋身體與愛滋論述，都和血液本身、血液的象徵交纏：這兩者早在固體現代性的戒嚴時代，就已經體現了液體現代性，「跨國」進出台灣。此外，紙本媒體與網路媒體也可以——具體而微地——解說鮑曼的兩種現代性：具有重量、擠滿書架、容易折損發黃的「紙本書」，正是固體現代性的範本；鮑曼於一九九〇年的時候只提到行動電話（並沒有預測到智慧型行動電話／智慧型手機），但是輕薄短小、讓人隨地檢視網路訊息的行動電話正好示範了液體現代性。行動電話和行動電話的使用者的確最難以捉摸、最擅長不告而別——正如無數電影紛紛提醒民眾，歹徒犯案一定使用隨用隨丟的行動電話，才能夠來去無蹤。

現代性有固體、液體之分。那麼，同志現代性算是固體，還是液體呢？我原本描述，同志現代性立足於文學和紙本印刷品這兩種物質基礎上——在這個想像的畫面中，同志現代性宛如固體一樣挺立，而不像液體一樣流溢。但是，在液體現代性掀起一波波熱浪的二十一世紀，同志現代性也逐漸塌軟，成為液體：「像蜜一樣緩慢注入／身體的縫線於是無法負荷」⁶，如詩人孫梓評所言。一部分的同志現代性仍然以固體之姿滯留在文學和紙本媒體，但更大一部分的同志現代性早就以液體之姿到處蔓延，沖入剛才提及的同志遊行等新興舞台。

自我與世界，互相灌溉。液體化的自我灌注世界各處，搶攻地皮面積。「曾經在一首詩中遺失了性別……今在此沿海岸線徵友／你鋒芒而來／我將粉身而去」⁷，詩人鯨向海的這幾行詩，形同液體現代性的宣言。鯨向海並非以紙本媒體的文學獎獎座（獎座，多麼固態啊）聞名，而是在網路媒體（網路，多麼液態啊）發跡。鯨向海的詩與散文經常瀰漫「性別不明」（因為遺失了性別）的慾念。在鯨向海筆下，好色之徒不在定點（像固體一般地）站哨，反而堂而皇之（像液體一般地）沿著海岸線狩獵，不惜讓（曾經固態的）自我粉身碎骨。樂於考據同志人事物的散文家王盛弘，也在《關鍵字：台北》展示同志現代性席捲的版圖。這本散文集的最前面扉頁（以及全書最後

4 Martin Jay, "Liquid Crisis," p. 101.

5 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, p. 120.

6 孫梓評，〈都放棄了〉（二〇〇四），《善遞饅頭》（台北：木馬，二〇一〇），頁六四。

7 鯨向海，〈徵友〉，《通緝犯》（台北：木馬，二〇〇二），頁五五—五六。頁五六。

8 見《通緝犯》「作者介紹」，封面折頁。

面扉頁)各自呈現了一張台北市區地圖以及一張大台北(台北市與昔日台北縣)地圖,標註同志的生意「鴻圖大展」。同志不再死守單一定點(如台北新公園),反而在多種空間之間靈活飛濺。在室內,散文中的公寓裡,「而牆表,處處曾因積納雨水而膨脹,雨水消逝之後,便留下一個個用過的保險套一般的痕跡,朋友告訴我,那叫『壁癌』」⁹;在戶外,男人和男人在台北山上馬槽花藝村溫泉關室密浴,發現「天氣大霧,精液般的濃」¹⁰。小說家徐嘉澤的中篇小說《下一個天亮》則是一部從講古到講今的台灣簡史:這部受壓迫民眾爭取自由的歷史,不但容許同志人物出席(而不是再次讓同志缺席),而且還讓同志角色積極介入歷史(投入社會運動)¹¹。

液體化的世界也讓我自我享受醍醐灌頂的滋味,改變人心,改變人形。BDSM 把人變成狗¹²。作家夏慕聰在網路媒體花了六年工夫,

寫出十餘萬字的BDSM小說《軍犬》,由基本書坊出版。書中主人翁原本是慾望女性的異性戀軍人,後來在電腦網路窺知BDSM次文化之後,開始嚮往「狗奴調教」的樂趣——也就是說,要不是有液體現代性的電腦網路,這位軍人還不知道要怎樣和BDSM次文化結緣。這位軍人祈求找到彪悍男子將自己訓練成「狗奴」。在變成軍犬(由軍人變成狗奴)的過程中,被尊奉為主人的男子單方面決定忍氣吞聲的狗奴何時吃喝拉撒、何時全裸四腳爬行。軍犬擱置了做人的尊嚴,也順便擱置了異性戀的男女配對原則。基本書坊為了讓《軍犬》平安上市,還特別尋求「中華出版倫理自律協會」評議,取得「限制級」認證(未滿十八歲的讀者不得閱讀,但十八歲以上的讀者可以合法閱讀)¹³。

9 王盛弘,〈灰塵〉,《關鍵字:台北》(台北:馬可亭羅,二〇〇八),頁七四—七五。

10 〈有鬼〉,《關鍵字:台北》,頁三四。

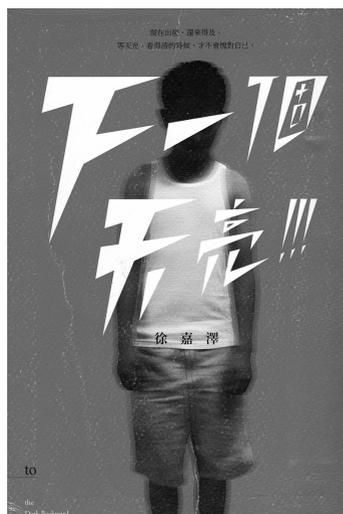
11 徐嘉澤,《下一個天亮》(台北:大塊文化,二〇一二)。

12 即「bondage and discipline, sadism and masochism」,可中譯為「綁縛與調教,施虐慾與受虐慾」。

13 封面書腰。夏慕聰,《軍犬》(台北:基本書坊,二〇一〇)。



夏慕聰,《軍犬》(台北:基本書坊,2010)



徐嘉澤,《下一個天亮》(台北:大塊文化,2012)



王盛弘,《關鍵字:台北》(台北:馬可亭羅,2008)

「管制藥物」把（號稱理性的）人變成（號稱不理性的）「非人」¹⁴。據我觀察，管制藥物從二十一世紀初期開始搶眼注入同志文學。管制藥物的流動（正好是突破管制的一種流動）恰恰示範了鮑曼所稱的液體現代性。時至今日，管制藥物無孔不入，正如大小媒體所勤於披露。管制藥物早就在同志文學裡頭眉開眼笑，研究者不宜佯裝沒看見同志文學裡頭的管制藥物。墾丁男孩的小說《男灣》（書名和墾丁「南灣」諧音）描述一名二十四歲男同志「我」愛上二十歲異性戀男孩的故事；「我」感嘆「我和小我四歲的小Brown大概永遠無法體會別人吞了一件或者半件或者兩個小時再補了一件又拉K在電子音樂中朝陽乍現的Ecstasy Trips a?」¹⁵。「我」認為他和心儀的Brown之間還是有隔閡，因為他們兩人並沒有藉助管制藥物進入你儂我儂的融合境界。親密感（intimacy）的考量經常是管制藥物的潛台詞。徐譽誠在短篇小說集《紫花》寫出同志使用藥物之後，眼中的花花世界：「嘔吐感過，視覺開始變化。……最終盛開綻放，為一妖豔豐饒、具科技感的，紫色花朵。」¹⁶針對這本小說集，我認為「《荒人手記》想要『航向烏托邦』，而我覺得《紫花》企圖『茫向色情烏托邦』」¹⁷。《紫花》的文字氣味神似朱天文寫的《荒人手記》，但是書中視線已經從（二十世紀末期液體現代性的）航，流轉到（二十一世紀初期液體現代性的）茫。航，預設了方向感；茫，卻認定方向感的流失。我針對《紫花》指出，「在新的千禧年，烏托邦和政治改革無關了……個人主義（的人）……嗑了藥看見紫花……就等同進入烏托邦。」¹⁸

《紫花》的「花市」，體現了鮑曼指認的消費者烏托邦：鮑曼提醒，以生產者為重心的生活是講規矩的，但是以消費者為重心的生活就顧不了規矩、任憑浮動的慾望和浮動的許願所擺布¹⁹。鮑曼指出，消費至上主義（consumerism）的歷史，就是拆除一個接一個「路障」（固體的障礙）的歷

史；拆除路障才可以確保消費慾求的自由流動²⁰。在「逛街成為驅魔儀式」的消費至上主義時代²¹，文學場域被叫做「市場」，文壇被叫做「書市」，學界被叫做「學術市場」。在各種市場中，公眾（各種讀者、閱聽者）被紛紛化約為「消費者」，各種同志表現（文學、各種藝術、同志示威、同志遊行、智慧型手機上的軟體等等）則化約為爭取消費者青睞的



徐譽誠，《紫花》（新北市：INK 印刻，2008）

14 「管制藥物」又稱「娛樂性藥物」、「毒品」等等。不同的稱呼都對應了不同的立場、不同的價值觀。我採用「管制藥物」這個詞彙來強調國家機器的控管。

15 墾丁男孩，《男灣》（台北：寶瓶文化，二〇〇五），頁一七六。「一件」、「半件」、「拉K」、「trips」都是藥物次文化的隱語。這些隱語經常被二十一世紀初期新聞媒體報導、解說。

16 徐譽誠，《紫花》，《紫花》（新北市：INK印刻，二〇〇八），頁八一—一〇六。頁九七。

17 紀大偉，《序：茫向色情烏托邦》，收入徐譽誠，《紫花》，頁一四—一七。頁一五。

18 同前注。

19 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, p. 76.

20 Ibid, p. 75.

21 Ibid, p. 80.

「商品」。我認為，許多讀者之所以偏愛標舉「真、實、有」同志主體的同志文學、之所以不喜歡主體「假、虛、無」的同志文學，恐怕就是因為這些讀者已經被市場機制馴化了：「標示清楚」的同志文學比「標示不明」的同志文學具有更高的「商品辨識度」，方便消費者選購。公眾都知道，洗髮精、沐浴乳、洗衣精的塑膠瓶表面貼上偶像明星代言人臉蛋，就特別受到消費者青睞。「假、虛、無」主體的同志文學恐怕就是市場稱霸「之前」的活化石——要不然，某些寫作者為何不識時務，為何不寫出比較迎合市場的「真、實、有」同志主體？在商品洪流之中，我認為「假、虛、無」主體的同志文學沒有炫示商標，沒有市場競爭力，容易被潮流淘汰，也就因此更值得重視文學多樣性的讀者珍惜。

既然談到市場，我要趁機回答一種常見的問題：「BL文學、耽美文學可以納入同志文學的陣營嗎？」我認為這個問題未免太客氣了：展示俊男美女的「BL文學、耽美文學」在市場早就被方便地、有效率地歸類為同志文學，算是「商品辨識度」特別高的熱門商品。「BL文學、耽美文學」不能在同志文學旗下占有一席之地，我一點也不擔心。其他沒有市場賣相的（沒有炫耀明確主體的、沒有謳歌俊美女的）同志文學，才讓我憂慮：我擔心這些標示不明的老派同志文學被市場機制淘汰。時至今日，就算看似不必顧慮市場的公立圖書館、學校圖書館，也都有意無意採取了市場控管的思維：借閱率低（也就是缺乏市場競爭力）、封面破損的同志文學舊書，都可能當作廢紙出局。

接下來，我要簡單報告四組文學在現代性洗牌過程的境遇：詩、小說，呈現跨性別的文學，以及呈現原住民同志的文學。在全球暖化的危機時刻，世界深受旱災以及洪災之苦：要不是液體太少，就是液體太多。我在此僅僅拿出四組文學分類的格子，不可能妥貼容納二十一世紀同志文學流

量：四格容器可能裝不滿文本（液體太少），也可能裝不下文本（液體太多）。

一、詩：從難以指認之苦，到不必發現之樂

一談到同志詩，就像一談到同志文學一樣，「同志詩的定義是什麼」這種問題自然浮現，陰魂不散。先前提及的鯨向海不但是詩人，也是詩的評論者。在二〇〇六年的《台灣詩學、吹鼓吹詩論壇二號》「同志、詩」專題，鯨向海發表〈他將有壯美的形貌〉一文²²，題目典故來自（很少讓人聯想同志的）詩人羅智成。羅智成的詩句寫道，「他將有壯美的形貌……/但他一直沒有出現/因為唉因為/我們的文明還不足以指認他/創造出他」²³；鯨向海從羅智成的句子進行自由聯想，想到「同志詩早已存在，只是辨識不易」這回事²⁴，進而思考怎樣抓住同志詩的定義。鯨向海勤奮辨認多位殊異詩人作品之後，發現同志詩的定義繁複多元。他進而主張，唯有「超越性別偏見與詩學技法，志同道合之詩」可謂同志詩²⁵。

22 鯨向海，〈他將有壯美的形貌——同志詩初探〉，《台灣詩學、吹鼓吹詩論壇二號》「領土浮出：同志·詩專題」（台北：台灣詩學季刊雜誌社，二〇〇六），頁九—二〇。

23 羅智成，〈夢中情人〉（新北市：INK印刻，二〇〇四），頁九—一。

24 鯨向海，〈他將有壯美的形貌〉，頁一〇。

25 同前注，頁二〇。

羅智成詩句表示「難以指認」之苦，鯨向海卻享受「到處發現」（被發現的對象是同志詩）之樂。後來在二〇〇九年，鯨向海的另一篇文章〈我有不被發現的快樂？再談同志詩〉²⁶，卻展現出「還要不要繼續努力發現」的猶豫。這篇文章題目典故來自覃子豪詩句，「沒有人會驚訝的發現我的存在／我有不被發現的快樂」²⁷。覃子豪似乎



蘇紹連（米羅·卡索）主編，吹鼓吹詩論壇版主群編輯，《台灣詩學、吹鼓吹詩論壇二號》（台北：台灣詩學季刊雜誌社，2006）

早於一九五〇年代就預言了，似乎肯定「不必發現」之樂。（未必在談同志詩的）覃子豪「不必發現」之樂剛好抵銷了（未必在談同志詩的）羅智成「難以指認」之憾。鯨向海體悟，具有同志身分認同的詩人可以寫沒有同志認同的詩，沒有同志身分認同的詩人也可以寫同志詩²⁸——也就是說，他不認為同志詩應該受到身分認同箝制。

鯨向海從羅智成典故轉向覃子豪典故的旅程，從「企求指認」（指認符合標準的同志詩）到「不必發現」（發現符合標準的同志詩）之心態改變，正好呼應了從固體現代性到液體現代性的流動：同志詩未必執著於身分資格，反而可以超越（鯨向海筆下「超越性別偏見」的超越）身分認同。

鯨向海從難以指認到不必指認的體悟，讓我聯想紐約黑人作家雪帕德（Reginald Shepherd）對

於「身分認同詩」的批判。他在〈他者的他者：反對身分認同詩，期待更多可能性〉（The Other's Other: Against Identity Poetry, for Possibility）這篇文章表示²⁹，他自己同時身為男同志和（窮困出身、從小喪母的）黑人，反對彰顯同志身分認同和黑人身分認同的詩——這兩種詩，都是他所稱的「身分認同詩」（identity poetry）。「身分認同詩」來自雪帕德所稱的「身分認同詩觀」（identity poetics）³⁰：身分認同詩觀，預設詩人就在詩中「做自己」（倒不是隨心所欲的自己，而是羅智成所謂「我們的社會」想要看到的自己）：例如，黑人詩人應該感嘆祖宗曾為黑奴的心酸歷史，不然這種黑人詩人就會被批判沒有善盡展現身分認同的責任。身分認同詩觀將詩藝視為手段（means），將身分認同的操弄當作目的（end）：讀詩，並不是為了欣賞詩，而是要藉著詩來讓社會大眾認識黑人（或同志）長什麼樣子，或是要藉著詩來動員社會運動。這種詩觀建立在資本主義意識形態的算計上：凡事都要計算，詩也不例外；不能被當作工具操用的詩，以及不能被社會認為有用工具的詩人，都會被淘汰。

26 鯨向海，〈我有不被發現的快樂？再談同志詩〉，《臺灣詩學學刊》一三期（二〇〇九年八月），頁三九—四二。

27 覃子豪，〈花崗山撥捨〉（一九五五），收入劉正偉編，《覃子豪集》（台南：國立台灣文學館，二〇〇八），頁四九—五三。頁四九。

28 同前注，頁二四二。

29 Reginald Shepherd, "The Other's Other: Against Identity Poetry, for Possibility," *Orpheus in the Bronx: Essays on Identity, Politics, and the Freedom of Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), pp. 41-55.

30 *Ibid.*, p. 41.

鯨向海在詩人鄭聿第一本詩集《玩具刀》序文對鄭聿說，「你跟我都是使用電腦寫詩的世代……網路是迅雷的，一下子就一切光榮與卑微淹沒淘汰」³¹。這兩位詩人都不是在固體現代性的紙本媒體出頭。「刀」（或者被玩具化的刀）在詩集裡至少有兩處讓人聯想到性行為：「他在我的「心」雕刻／我會痛……在很深的地方／雕刻自己的樣子……問他是不是快完成了」³²。他在我的「心」裡面，還是在我的「體腔」裡面？兩者都可能。這兩人一男一女還是一男一男？兩者都有可能。而這一句「我的短刀／從他的身體／抽出便是長長／的一生」³³，是指他被凶器插過，還是被凶器一般的性器插過？（性器官在俚俗語言經常被擬為凶器）。鄭聿第二本詩集《玻璃》書名驚世駭俗：在黑話文化，男同性戀（或男同性戀的臀部）的主要代稱就是「玻璃」，並衍生了「玻璃圈」、「賣玻璃」等詞。但鄭聿在詩集內外都沒有明說玻璃意象和同志身分認同的關係為何。〈匕首〉這首詩容易讓人聯想到《玩具刀》內容：「琢磨了一生／把最利的部分／斷在他體內／讓自己鈍」³⁴。被琢磨一生之物，可能是詩中提及的詩藝，也可能是抽象的愛情，也可能是被具體化為為凶器／性器的愛情。自己由利變鈍（由硬變軟？），是指交換詩藝之後的結果，還是性器抽出的結果？兩者都有可能；或許詩藝形同性器。這兩具人體，是一個人的兩個分身，還是一男一女，或是一男一男？在〈從／失戀到／世界／末日〉這首詩，敘事者說，別人都以為他侃侃而談不必停頓（不必斷句），是因為「他們不知道大部分的句子，都在我裡面」³⁵。這裡斷掉之物看起來是一「子」，可是〈匕首〉也早就暗示「詩句／詩藝」、「愛情」、「凶器／性器」這幾種東西的相似屬性。

英年早逝詩人葉青關切「身心對立」：並不是老生常談的「靈vs肉」，而是「發乎情的心vs止於禮的身」。在葉青的詩世界，心可以動，像是自由的液體；身體不能摸，像是不可褻瀆的固體。

她去世之後，兩本詩集《下輩子更加決定》、《雨水直接打進眼睛》才面世。她在BBS網路平台發表詩作，列印出來裝訂成冊，就是簡陋版本的詩集。根據詩集說明，葉青參加過同志運動、探索「身分認同」。然而，儘管葉青詩中的哀怨很可能與身分認同有關，但是她的詩並沒有明白標舉身分認同或同志運動。《下輩子更加決定》開卷第一首〈當我們討論憂鬱〉就是「身心對立」的展演：「當我們討論憂鬱／總說那是一種心情／但為什麼沒有身體的憂鬱／渴望一個人卻只能擁有她的背影」³⁶。這幾行除了點明被愛的人是女人（可是，愛人的人也是女人嗎？），更揭示憂鬱有兩種，個別對應心、對應身。這首詩比較關切的憂鬱，並不是心的憂鬱，而是身的憂鬱——我推測是指（性的）壓抑。身心對立也在〈值得一再丟棄〉這首詩出現：「我們」之間，有詩一般的愛情，以及愛情一般的詩。這種說法看起來很平常，但這個說法暗示了我們之間只能有（液態流動的）語言卻不能有（望之儼然的）身體。「我們」的身體止於禮：「只有肉體留在法國電影裡」³⁷，只有別人

31 鯨向海，〈我初醒的房間時光的萬分之一亮度——致鄭聿與他的玩具刀〉，收入鄭聿，《玩具刀》（桃園：逗點文創社社，二〇一〇），頁八。

32 鯨向海，〈他將有壯美的形貌〉，頁頁一四六—四七。

33 同前注，無題，頁一五七。

34 鄭聿，〈匕首〉，《玻璃》（桃園：逗點文創社，二〇一四），頁二—三。

35 鄭聿，〈從／失戀到／世界／末日〉，《玻璃》，頁四八—四九。

36 葉青，〈當我們討論憂鬱〉，《下輩子更加決定：葉青詩集》（台北：黑眼睛文化，二〇一一），頁一九。

37 葉青，〈值得一再丟棄〉，《下輩子更加決定》，頁四二。

（法國人？還是異性戀者？）能夠享受肉體交融，「讓陽光揉皺白色的床單」³⁸。也就是說，陽光和「我們」處於對立面。〈你的身體〉這首詩則想要突破身體受到壓制的困境：「很想成為你的身體……用你的雙手環抱你的身體／讓別人以為那是沉思或等待的姿勢但／那是我們長長的擁抱」³⁹。「我」想像「我你二人」同時融合在「你」的身體之中。在禁止身體觸碰的葉青詩世界，這種身體融合的妄想——這種液體化的想像——實在太放縱了。葉青詩中，身體碰觸是禁忌，但禁忌的原因沒有說破。

國內外研究者經常比較鯨向海和陳克華的作品，但是這兩位不同世代詩人的作品大異其趣。二十世紀新興詩人鯨向海等人偏愛液態的流動，早在二十世紀末之前就已經享有文名的陳克華則持續迷戀固態的堅挺。鯨向海作品喜歡來軟的（液態般地），偏好低調曖昧；陳克華作品偏好（固態地）硬來，直接挑釁社會主流。「你是那種比較強的風／我的靈魂依附在上面／是那麼容易散落」，鯨向海寫道⁴⁰。這幾句顯示流動、流離，讓人想起某種無奈的愛，但是讓人難以確認當事人的性別。在詩集《大雄》收入的〈青年公園泳池所見〉則道，「雨水奇幻的一吻／預知了海流的方向的／我們的父親／曾身處同一座亞特蘭提斯」⁴¹。在台北市青年公園泳池這個男同志長久熱愛的情慾空間，男孩們的遐想從池水跳到雨



鯨向海，《大雄》（台北：麥田，2009）

水，再跳到海水，彷彿可以被逆反歷史方向的海流一路沖刷到神話之境（即，亞特蘭提斯）：父親一般的男色前輩，或者男色前輩一般的父親，就在那邊等候晚輩。二〇〇六年，陳克華出版詩集《善男子》，封面刻意展示一名男子結實胸肌的特寫⁴²。詩集代序〈我的出櫃日〉就在談身分認同的課題：陳克華解釋他於二〇〇四年選擇主動出櫃（come out）的始末，以及他和保守社會的硬碰硬經驗⁴³。他在同志專門出版社基本書坊出版《BODY 身體詩》⁴⁴，內容是一張張明信片一樣的卡片，卡片正面印了陳克華的詩（各自歌頌男人身體的某個部位）或親筆素描，背面是百無禁忌的裸男照片⁴⁵。〈大腿〉這首詩寫道，「男人們紛紛來到了天堂洗澡／那時，我還是兒童」⁴⁶。我猜測這

38 同前注。

39 同前注，頁二四。

40 鯨向海，〈你是那種比較強的風〉，《精神病院》（台北：大塊文化，二〇〇六），頁二九。

41 鯨向海，〈青年公園泳池所見〉，《大雄》（台北：麥田，二〇〇九），頁八八。

42 陳克華，〈善男子〉（台北：九歌，二〇〇六）。

43 陳克華，〈我的出櫃日〉，《善男子》，頁三一八。

44 陳克華，《BODY 身體詩》，Y 莫蝸牛，River Tu 攝影（台北：基本書坊，二〇一三）。

45 照片來自「Y 莫蝸牛」和「RIVER TU」。這兩位都是二〇一〇年代拍攝台灣本土裸男而在電腦網路出名的攝影家。在他們之前，拍攝本土裸男的本土攝影師並不多。他們的極少數前輩（昔日男體攝影家）在紙本媒體而不是網路媒體發跡。在這冊詩集中，詩與裸男照片的比例是二十七首：三十二幀。

46 〈大腿〉，《BODY 身體詩》，無頁碼。

裡的天堂是澡堂。兒童「我」將諸多男人的大腿比擬為一群樹木組成的樹林，結果「我」终究「在大腿的森林裡迷失」⁴⁷——原來是因為「我」喜歡「不斷摘採樹梢／朶朶垂墜的碩大果實……」⁴⁸。「我」在不同男人大腿之間「摘採」不同男人的水果狀生殖器，彷彿沉溺於陳映真小說〈朶朶〉以及履彊多篇軍人小說的澡堂樂園。

青年詩人羅毓嘉在詩集《偽博物誌》的序詩〈創世紀〉中，並不歌頌液體現代性，反而道出寫作者身陷液體現代性的焦慮：「因為不能創造潮汐／你創造更多辭彙／去調度，去編纂類似的澎湃與驚嘆」⁴⁹。為了彌補流失的人潮，寫作者只好召喚模擬潮汐的字海。

二、長篇小說：蒼蠅與膏油

《液體現代性》這部書多次提及蒼蠅與膏油的譬喻：蒼蠅代表無力感，膏油代表醜陋味的自由。「自由的美味膏油裡頭，有骯髒的無力感蒼蠅」，鮑曼說，「大家本來期待自由可以帶來培養力量的契機，所以無力感也就更加讓人討厭、更加讓人不舒服、更加讓人沮喪。」⁵⁰膏油裡頭有蒼蠅的畫面，類似「一鍋白粥裡頭有老鼠屎」（意味著「害群之馬」）的意象。不過鮑曼並不是談害群之馬，而是在談一種荒謬情境：要不到自由的時候，自由被大家引頸期待的時候，自由才顯得可貴；得到自由之後，自由就馬上貶值，不再讓大家稀罕⁵¹。使用自由的人必須忍受膏油被蒼蠅污染的氣味，無法取得沒有被怪味污染過的膏油。

國內的文學和紙本媒體也嚐過蒼蠅與膏油的滋味。解嚴之前，公眾爭取言論自由（包含文學的自由以及紙本媒體的自由）；解嚴之後，一九九〇年代的文學和紙本媒體享受膏油之美，但是二十世紀初期的文學關心者、紙本媒體關心者卻愕然發覺膏油包藏了蒼蠅的臭。

液體現代性勝出的二十一世紀初期，對輕薄短小的詩有利，對體積厚重的長篇小說不利。但耐人尋味的是，長篇小說並沒有在二十一世紀初期缺席，反而成果耀眼。長篇小說得以振興，除了顯然因為多種官方單位、基金會、出版社開始刻意獎挹長篇小說創作，也隱然因為寫作者們（以及官方、基金會、出版社）企圖利用固體現代性的厚重體積，以悲壯的心情，在蒼蠅污染的膏油三角洲挺立。

張貴興長篇小說《我思念的長眠中的南國公主》對比了兩種逃離身分認同枷鎖的罷家者。罷家者之一是主人翁蘇其，在馬來西亞出生長大。罷家者之二是蘇其在台灣的女友，可怡。蘇其離開母國，一九七〇年代末赴台灣留學，形同罷家。他在台北讀書之餘，只去民歌餐廳殺時間，特別留意女學生歌手可怡。可怡向蘇其坦承，和她合租公寓的女學生們都是「lesbian」——可怡和蘇其都用「lesbian」一詞來指稱她們。可怡赫然發現，兩個女學生輪流去可怡的房內挑逗她。可怡雖然覺得

47 同前注。

48 同前注。

49 羅毓嘉，〈創世紀〉，《偽博物誌》（台北：寶瓶文化，二〇一三），頁一九。

50 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, p. 35.

51 Ibid.

室友在她床上好詭異，但她也都配合⁵²。曾有別的室友交了男友，被視為「正常了」、被視為「Lesbians」的叛徒，被迫搬出公寓；可怡卻捨不得離開搬走：她是個猶疑不決的罷家者⁵³。室友們開「Lesbian」派對，可怡故意請蘇其參加；室友們大感不悅，但是蘇其看不出來這些女孩有何蹊蹺⁵⁴。可怡和蘇其約會上床，事後感謝男方「你讓我自己覺得像個女人」⁵⁵——可見得她本來一直心存「沒有成為（正常）女人」的焦慮。

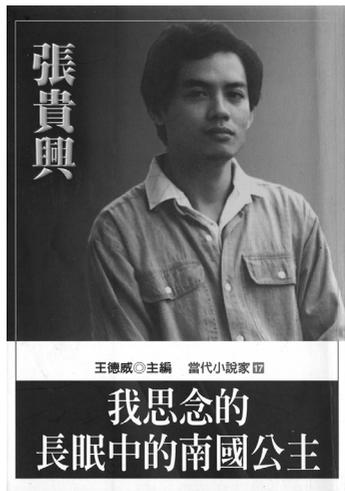
這部馬華小說植入的女同志情節，要按字面來讀，還是要當作隱喻來讀？也就是說，這段情節真的在描寫女同志，還是藉著描寫女同志隱喻其他人事物？我覺得蘇其和可怡是類似的罷家者：他們各自受制於族裔身分認同（馬華）和情慾身分認同（女同志），都想要逃離身分認同的桎梏，卻又都頻頻回首。

小說家陳雪從一九九〇年代投入寫作，後來成為同志文學領域產量最可觀的長篇小說家之一。在陳雪的第一本短篇小說集《惡女書》中，楊照在序文質疑陳雪筆下的女同性戀者們沒有勇敢面對社會現實。後來陳雪持續推出的一部又一部長篇小說卻正好回應了楊照：這些小說中的主人翁們被迫面對「貧窮」（也就是社會現實）——社會結構性的貧窮，與城鄉差距和階級差距互相關義。在陳雪筆下，主人翁女孩臉上有雀斑、人來瘋、愛唱小曲、眷戀母親風騷樣、喜歡熟年男子、吸引

「小T」。在長篇小說《橋上的孩子》⁵⁶，女孩從小就因為雙親投資失敗而被迫在夜市做生意，在橋上幫雙親跑腿，所以堪稱「橋上的孩子」。在「身心障礙」庶民揭幕的《陳春天》⁵⁷故事中，拒絕面對家庭的女孩因為胞弟車禍，才重新面對停擺的家庭。小說第一章「肖仔」（按，瘋子）描述了在村子裡、被排擠的精神障礙者。敘事者感嘆，「她（主人翁）沒想過有一天自己的境遇將會與那些『肖仔』的世界如此相似。／彷彿她同情的是未來的自己。當然那時候她並不知情。」⁵⁸「她」於二〇〇三年走進台北市大同區的昔日



陳雪，《橋上的孩子》（新北市：INK印刻，2004）



張貴興，《我思念的長眠中的南國公主》（台北：麥田，2001）

52 張貴興，《我思念的長眠中的南國公主》（台北：麥田，二〇〇一），頁一九八—九九。

53 同前注，頁一九九。

54 同前注。

55 同前注，頁一九七。

56 陳雪，《橋上的孩子》（新北市：INK印刻，二〇〇四）。

57 陳雪，《陳春天》（新北市：INK印刻，二〇〇五）。

58 同前注，頁二三。

公娼娼館「春鳳樓」，遇到讓她聯想親生母親（但與母親絕不一樣）的公娼運動者麗君⁵⁹。原來「她」的母親為了快速還債，曾經離開鄉下的家去台中市，當「賺吃查某」⁶⁰。在《附魔者》⁶¹，女孩捲入不同性別（男女都有）、不同世代（尤其雙親同輩人）、不同社會階級（尤其勞工階級）的情慾漩渦。在《迷宮中的戀人》⁶²，歷經滄桑的女孩試圖專心追求女人，但是她已經身心俱疲。

為了逃避貧窮的追緝，陳雪的主人翁女孩們祭

出兩種求生策略：「罷家」和「解離」。這些女孩的罷家和一九八〇年代同志文學常見的「罷家做人」現象不盡相同：不是因為父母不能接受女孩的同性戀，而是因為女孩不能繼續忍受她們與父母之間的親密（所以女孩們罷父母的家），或不能繼續承擔她們與（同性、異性）愛人的親密（所以女孩們罷她們、他們的家）。小說中的父母並沒有因為同性戀而將女孩趕出家門，反而歡迎女孩把女同性戀愛人們帶進家門——陷於貧窮的父母根本沒有餘裕在乎女孩的情慾，反而妄想女孩的愛人們能不能「下海」幫忙改變變家的經濟。陳雪的小說世界曝露出「家庭不能接受同性戀子女」這個說法的預設立場：這種預設立場想像了一種經濟無虞的核心家庭，畢竟沒有經濟重擔的核心家庭才有美國時間擔心孩子的情慾是否正常。如果家庭再也沒有東西可輸，那麼孩子和什麼牛鬼蛇神在一起都可能改善家境。在身心俱疲的危機時刻，陳雪的主人翁們不但罷家，也罷掉自己：利用「解離」

的策略讓自己暫時停電，幻想「我不在場」、「我不在家」、「我不存在」、「分手算了」，藉此切斷她們和俗世的糾纏。

一般認定的同志文學定義太僵化，一遇到陳雪作品就失效：陳雪筆下的女孩們經常是享受異性戀情慾的雙性戀者，並沒有抗拒異性戀。同性戀在陳雪小說中，不見得永遠占據舞台中央，反而可能不時讓位給異性戀。讀者不可能要求陳雪交出符合同志文學定義的作品，反而應該思考同志文學為何需要缺乏彈性的定義。

阮慶岳與郭強生都是多才多藝的學者型小說家。兩人的長篇小說剛好都「活見鬼」。阮慶岳的短篇小說〈騙子〉和〈廣島之戀〉都是男同志的（類）鬼故事。〈騙子〉中⁶³，自鳴得意的主人翁曾經和一名自願卑微的神祕男子親熱同居，但後來從事美容業的對方突然像鬼一樣失蹤。篇名顯然是向經典電影〈廣島之戀〉致敬的同名小說中⁶⁴，男同志主人翁去日本旅行一直「覺得／妄想」自己被另一名男同志跟蹤，後來才發現對方早就逝世，自然不可能跟蹤主人翁。這兩篇小說琢磨「男



陳雪，《迷宮中的戀人》（新北市：INK 印刻，2012）

59 同前注，頁七〇—七一。

60 同前注，頁八一。

61 陳雪，《附魔者》（新北市：INK 印刻，二〇〇九）。

62 陳雪，《迷宮中的戀人》（新北市：INK 印刻，二〇一二）。

63 阮慶岳，〈騙子〉（二〇〇二），收入朱偉誠編，《臺灣同志小說選》，頁二九七—三一。

64 阮慶岳，〈廣島之戀〉，《愛是無名山》（新北市：INK 印刻，二〇〇九），頁一三四—一五一。

同志被心鬼折磨」的困境。阮慶岳的長篇小說《重見白橋》則更加野心勃勃述說龐雜鬼域：主人翁「我」被一個自稱是「哥哥」的陌生男子登門拜訪。「哥哥」糾纏不已、身世成謎，最後「我」發現哥哥恐怕不是真人而是鬼魂。既然這部小說故意含糊其辭，我也不願斷定哥哥是真鬼還是假鬼。他可能就是被「我」親生父母裁定的私生子，可能是被生母墮掉胎兒的化身，至少絕對是被主流社會視為厲鬼加以驅逐的男同志。

講究規矩的主流社會可以接納某些形象良好的同志，但是社會（以及比較融入主流社會的某些同志）恐怕無法忍受這個「自暴自棄」的哥哥。小說中，「我」得知，哥哥貪圖前列腺快感，把異物塞入肛門自娛，結果需要動手術切開肛門才能取出異物⁶⁵。哥哥在全書最後承認，人盡可夫的他是「一個愛滋帶原者」⁶⁶（似乎這個身分可以「合理化」他的奇特言行？）。「我」偶然發現，哥哥和社區的「智障青年」在公寓樓梯間的窗口露出頭來——原來哥哥引誘「智障青年」趴在自己身上，兩人疊合的軀體靠在窗台上，進行雞姦⁶⁷。這個畫面不只呈現同性戀，也呈現了「公共的性」（public sex）、「身心障礙者的性」，以及「我」的心魔。哥哥的性交是「公共的性」，可以被路人看見；哥哥引誘身心障礙者雞姦，究竟是造福對方，還是剝削對方？又，如果這個窗口畫面純屬「我」的想像，並沒有真切發生（畢竟哥哥是鬼）那麼曾經和女人結婚的「我」為什麼會憑空想出男同志荒淫

畫面？

郭強生的短篇小說集《夜行之子》、長篇小說《惑鄉之人》、長篇小說《斷代》在頻繁展示男同志性愛奇觀之餘，也訴諸狂放不羈的鬼魅。這三部小說屬於撮合同志和鬼的古老傳統：古往今來的同性愛慾經常寄託在鬼故事上面。我先前提及，劉亮雅為文討論台灣女同志小說中的鬼；國內外影迷也都知道，蔡明亮描繪同志情慾的電影總是鬼氣森森。在郭強生三部小說中，人像鬼，空間像鬼屋：許多同性戀角色過著行屍走肉的生活，種種同性戀場所（例如同性戀酒吧、同志三溫暖）幽暗如同鬼域。《夜行之子》收入的短篇小說以「世貿雙子星九一一事件」的紐約為背景。九一一事件本身具體、巨大、集體的浩劫，對應紐約同志社區和同志市民的死亡。同志社區和同志市民的死亡（不管是字面上的還是隱喻的）要歸咎於逼迫強者越強、弱者越弱的新自由主義資本主義。早在一九七〇年代，叢甦小說《想飛》就已經安排旅居紐約的台灣男人先碰上同性戀奇遇，然後跳樓自殺——這樣戲劇化的情節，同時指控「紐約吃人」與「同性戀吃人」（類似「禮教吃人」的概念）。《夜行之子》中，除了沉浸無限哀怨的當代同志活人與死鬼，還有穿透時間空間的同志守護神（守護神也是鬼）：王爾德、佛斯特（E. M. Foster）、時尚大師凡賽奇（Gianni Versace）。

《惑鄉之人》和《斷代》這兩部長篇小說的時間軸都橫跨數十年：《惑鄉之人》中，日本導演



阮慶岳，《重見白橋》（台北：麥田，2006）

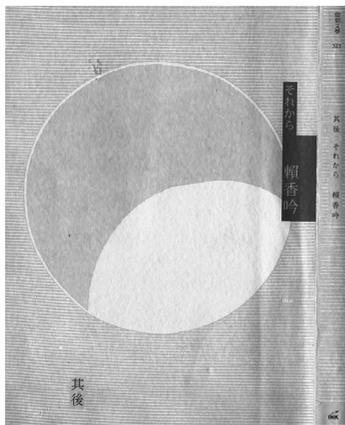
⁶⁵ 阮慶岳，《重見白橋》（台北：麥田，二〇〇六），頁一三七—一三八。

⁶⁶ 同前注，頁一七六。

⁶⁷ 同前注，頁一〇六—一〇九。

松尾在日治時期是貧窮「灣生」少年，到小說結尾是在今日台北孤獨去世的老祖父；《斷代》中，姚立委在少年時代是中學留級生，到小說結尾成為幾乎要進入台灣內閣的五十歲政客。這兩部小說能夠交代長達數十年的人情恩怨，要歸功於兩種鬼：第一種是心鬼，也就是諸多角色歷經幾十年卻還是放不開的怨念；第二種是真鬼，也就是死後陰魂不散、死不瞑目的角色，日復一日、年復一年。這兩種鬼非常類似，都是「記憶」的隱喻。多虧「這兩種鬼／這兩種記憶」像龍骨一樣撐起這兩部小說，讓這兩部小說可得以維持龐大體積。郭強生三本小說展示的「身分認同」除了「同性戀」之外，還有「跨性別／扮裝者」、「原住民母親的孩子」、「愛滋感染者」等等。這些身分經常重疊：例如，在《夜行之子》，男同性戀角色的母親是原住民，後來同一男子穿上母親的洋裝成為扮裝者。三本書裡面的跨性別者（包含扮裝皇后）被寫成「解放」的享受者（「解放」意味著「可以改變」），而原住民正好相反，偏偏被寫成「宿命」的受害者（「宿命」也就是「無法改變」）。

這是一個逝水年華難以追憶的時代。賴香吟的長篇小說《其後それから》，如標題所示，是小說主人翁「她／我」在好友「五月」英年早逝之後的倖存錄⁶⁸。「其後」兩字就像「後殖民」(post-colonial) 這個概念，一方面想要擺脫過去（類似曾經被殖民的土地要擺脫被殖民的經驗），另一方面卻越是想要擺脫過去就越擺脫不乾淨（類似曾經被殖民的土地仍然籠罩在



賴香吟，《其後それから》（新北市：INK 印刻，2012）

陰魂不散的殖民主義幽靈之下）。「我」承認，「我們都是被遺留的人，無可選擇地被逝者的陰影籠罩。」⁶⁹主人翁「看五月作品《手記》，才知道當年以為五月都想過了」「關於同性間的愛戀」，後來才知道自己的「當年以為」太天真——五月終究還是崩潰了⁷⁰。「我」對五月感嘆台灣的巨變：「《手記》出版之際仍作為一個伏流詞的同性戀，忽然之間，就成了普遍用語……你竟會成為一個象徵，你的自殺成了一個時間，你的書死後後追封給了獎……同志論述裡你成了指標人物」⁷¹。五月早逝之後留下沉重的文學光環，讓身為五月「代理人」(proxy, 或 avatar) 的「我」壓得喘不過氣。因為五月拒絕繼續活著，「我」只好加倍用力、活出雙倍的餘生，好像在一直償付不斷增加循環信用利息的兩人份信用卡卡債。

張亦絢的長篇小說《永別書：在我不在的時代》是同志文學的異數。女同志主人翁似乎覺得邱妙津筆下人物很傻。她說，「邱妙津筆下的主角，在得不到愛時，會猛撞電話亭；在我這一生中，偶爾我會想起這個畫面——帶著一點點輕蔑地想：如果為此要撞電話亭，即使有一百個電話亭，也

68 賴香吟，《其後それから》（新北市：INK 印刻，二〇一二）。這部小說並沒有解釋中日文並置的書名意味著什麼，但是熟悉日本文學的讀者容易聯想到夏目漱石的名著《それから》（就是「其後」之意）。小說內文提及夏目漱石的名字以及夏目漱石這部名著的角色，但是沒有明白說出《それから》這個書名（頁一九〇）。賴香吟的這部小說裡裡外外也都沒有明說「五月」是誰。但是一般認為「五月」代表賴香吟的老朋友邱妙津，《鱷魚手記》的作者。

69 同前注，頁二三四。

70 同前注，頁一三。此處的《手記》可能對應《鱷魚手記》。

71 同前注，頁一一四。

是不夠撞的。」⁷²小說中，各個角色（含父母、同學等等）都忙著證明自己在人世的價值，也就是今日流行語所云「刷『存在感』」。強悍檢視女同志身分認同的《永別書》，也致力剖析政治立場（統獨之別、外省人本省人之分等等）。主人翁於一九八〇年代念中學的時候——早在同性戀和「黨外」都還是社會禁忌的時候——就已經享有一「台獨份子加上女同性戀」的存在感⁷³。她的雙親也非比尋常：對女兒（含主人翁在內）施加性暴力的父親⁷⁴，是崇拜殷海光⁷⁵、反對國民黨的外省人——他用政治熱情證明自己的存在感⁷⁶；被主人翁斥為愚婦的母親則是沒有能力跟上丈夫、女兒進行政治辯論的客家人——她抓不住存在感因而被主人翁唾棄⁷⁷。客家人身分，是存在還是不存在的？主人翁對於客家人身分愛恨交織。同志文學作品大致很少明確提及政治立場，但《永別書》讓政治立場與同志身分認同平起平坐，一起享有存在感。主人翁感嘆，她心儀反國民黨的本土運動以及同志平權運動這兩個政治陣營，但是這輩子傷害她最深的兩個惡徒（其中一位是她父親，另一位是某個同志運動者）偏偏就在這兩個陣營如魚得水，彷彿「將功贖罪」⁷⁸。書中眾生搶著證明自己的存在感，但是這部書的主人翁最後卻選擇向崇拜存在感的社會道別。



張亦綸，《永別書：在我不在的時代》（新北市：木馬，2015）

三、跨性別時間

「跨性別」（transgender）在文學領域的可見度增高。一般認為，國內社會風氣越來越自由開放，所以寫作者也就享有更多寫作自由，得以呈現昔日不易呈現的社會邊緣人，例如跨性別。也就是說，社會自由賜予跨性別在文學現身的自由。但是我並不願輕易押寶在自由上頭。我發現，寫作者經常有意無意利用跨性別角色，來處理時代變動帶來的焦慮。我曾經為文指出，中國二十世紀文學經常將跨性別人事物視為父權封建時代的稻草人，彷彿打倒跨性別就可以打倒舊中國⁷⁹。也就是說，文人遇到時局變動，就提筆撰寫性別變動——這種應對方式倒是和自由與否的關係不大。

在吳繼文的《天河撩亂》裡，同性戀主人翁時澄和他的親姑姑——曾經男身但前往第三世界變

72 張亦綸，《永別書：在我不在的時代》（新北市：木馬，二〇一五），頁一三三。

73 同前注，頁四五。

74 同前注，頁一八九、二五八。

75 同前注，頁七〇。

76 同前注，頁一三一。

77 同前注，頁二二七、三六〇—六一。

78 同前注，頁三八五。

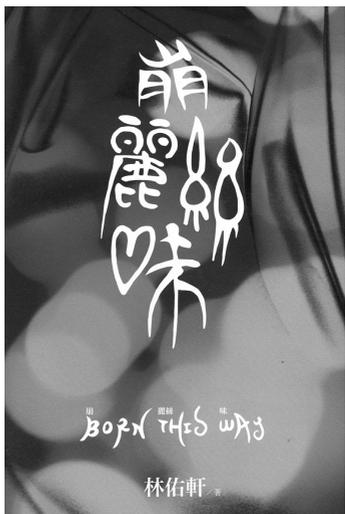
79 Ta-wei Chi, "Performers of the Paternal Past," pp. 581-608.

性成功的女子——形成強烈對比：年紀較輕的時澄總是石頭一般在時代的夾縫中，但是年紀老大的姑姑卻可以貌似輕鬆地跨性別、跨國界移動。時澄被大歷史、大時代綁住，可是姑姑反而脫逃歷史。凌煙的長篇小說《竹雞與阿秋》則在南台灣並置了另一組男人與「女人」的組合：異性戀男性張志豪和跨性別女同志竹雞⁸⁰。跨性別研究者曾秀萍指出，張志豪把竹雞「當大哥崇拜」⁸¹，從竹雞身上得到「男性啟蒙」⁸²。對我來說，（因為年紀與職業變動桎梏）張志豪代表浮動、浮躁的男性，而竹雞代表持恆不變、真金不怕火煉的男性——竹雞屬於永恆的時間。

前一章討論的楊照小說《變貌》裡頭也有同性戀者和跨性別者的對照。兩位主要男性角色各有（在當時）難以啟齒的祕密：阿清愛上一名跨性別的湛子；敘事者「我」自己是男同性戀者。跨性別角色湛子象徵了不可捉摸、難以被文字語言固定的未來。跨性別者和男同性戀者在《變貌》裡頭都是社會邊緣人，但是他們對應了不同的時間座標：男同性戀與覆水難收的、悲劇的過去配對，而跨性別者與前途未卜、笑鬧劇的未來結合。湛子和跨性別論述中的跨性別者大異其趣：湛子可以來回跨越性別、年紀、種族的邊界，並不會再跨過去之後就跨不回來。原本是未成年少女的湛子突然「跨性別」、「跨年齡」變成中年男子之後，仍然被阿清迷戀，導致阿清被旁人視為同性戀者⁸³。湛

子也偶爾「跨種族」變成「非洲裔」黑人女子，讓阿清難以接受⁸⁴。《變貌》可能讓人覺得偏離了跨性別研究，但是它的確反映了公眾對於「流動」（從跨性別的流動，到時局的流動）的恐慌及迷戀。

看似比較忠於跨性別研究的作品，如青年小說家林佑軒的短篇小說《女兒命》以及林俊穎短篇小說《熱天午後》，其實也在敘說時間。琳瑯滿目展示跨性別符碼的小說《女兒命》標題來自小說裡的摸骨算命師⁸⁵。算命師



林佑軒，《崩麗絲味》（台北：九歌，2014）

80 凌煙，《竹雞與阿秋》（二〇〇七 Takau 打狗文學獎、長篇小說類）（高雄：高雄市政府文化局，二〇〇七），頁一七一—頁六五。

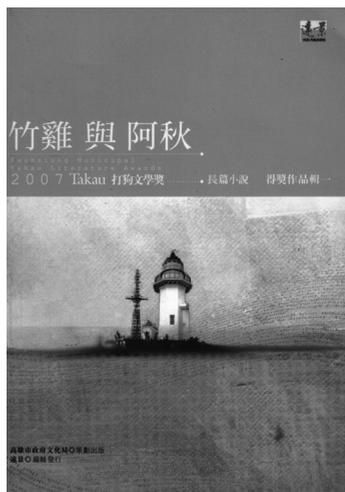
81 同前注，頁四二。轉引自曾秀萍，《扮裝鄉土——《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像》，《台灣文學研究學報》二期（二〇一一年四月），頁八九—一三三。頁一〇七。

82 曾秀萍，《扮裝鄉土》，頁八九。

83 楊照，《變貌》，頁一八五。

84 同前注，頁一八三。

85 林佑軒，《女兒命》（二〇一〇），《崩麗絲味》（台北：九歌，二〇一四），頁一九—三二。



凌煙，《竹雞與阿秋》（高雄：高雄市政府文化局，2007）

向主人翁「我」的父親說，有女兒命。未料這話一語雙關：喜愛女裝的兒子「我」果然形同父親的女兒；父親自己也愛扮成女孩兒，要和兒子搶女裝來穿。小說中的驚喜，與其說來自同樣耽溺女裝的「我」，不如說來自「被『我』觀察的」、「扮裝歷史被『我』揭發的」父親——「我」像是考古學家，幫忙贖回了曾經被封殺的歷史。〈熱天午後〉形同跨性別的宗烈祠⁸⁶：主人翁「我」企圖為眾多跨性別長輩翻案，例如其中一名在學校被同事嚴重霸凌的陰柔男老師，「體制組織之外的遊民」⁸⁷，終究「陳屍公廁、死因成謎」⁸⁸。上一章討論過的李昂小說〈彩妝血祭〉也為一名跨性別男同志受害者招魂。

四、原住民：從僵化的客體到流動的主體⁸⁹

原住民與同志相遇的文獻至少可以上溯到一九二〇年代。本書第一章就已經提及，日本刊物《變態性欲》曾於一九二三年批判日本官員攻擊殖民地台灣原住民之中的同性婚配。這份提到原住民同性戀的早期紀錄，與其說呈現原住民當時實況，不如說顯現日本帝國內部的政治決鬥（以殖民管理當作決鬥場的決鬥）。

根據我有限的知識，原住民和同志文學相遇的例子極少。更精確地說，描寫原住民同志的「中文」文學極少——同志文學和大部分的台灣文學一樣，都採取中文介面，都預設了漢人中心主義，都將原住民（原住民作者、原住民讀者、原住民文學角色等等）嚴重邊緣化。

我只知道原住民同志在下列文本出現：白先勇的短篇小說〈滿天裡亮晶晶的星星〉、席德進的

《席德進書簡：致莊佳村》、白先勇的長篇小說《孽子》、排灣族作家伊苞的短篇小說〈慕娃凱〉與長篇散文《老鷹，再見》，以及郭強生的兩本長篇小說《惑鄉之人》、《斷代》。原住民在同志文學中的面目長久以來都是僵化的（被物化的）失聲客體，要到了伊苞作品面世，原住民在同志文學中的面貌才開始軟化（不再被物化）、成為具有發言權的主體。

最早提及原住民同志的作品應該是白先勇的〈滿天裡亮晶晶的星星〉。小說第二段等同原住民少男的肉體特寫：

原始人阿雄說：他們山地人在第一場春雨來臨的時節，少男都赤裸了身子，跑到雨裡去跳祭春舞，每次總由一個白髮白鬚的老者掌壇主祭。……原始人阿雄喝醉了，脫得赤精，跳起他們山地人的祭春舞來。原始人是個又黑又野的大孩子，渾身的小肌肉塊子，他奔放的飛躍著，那一隻山地人的大眼睛，在他臉上滾動得像兩團黑火——……阿雄天生來就是個武俠明星——我

⁸⁶ 林俊穎，〈熱天午後〉，《善女人》（新北市：INK印刻，二〇〇五），頁二一〇—二八。我推測〈熱天午後〉向艾爾·帕西諾（Al Pacino）主演的《熱天午後》（Dog Day Afternoon）致敬。艾爾·帕西諾為了籌錢讓自己的愛人進行由男性轉變為女性的變性手術，鋌而走險搶劫銀行。

⁸⁷ 同前注，頁二一五。

⁸⁸ 同前注。

⁸⁹ 瑪達拉·達努巴克老師，Feyza，政大台文所洪瑋其同學和我分享閱讀原住民文學的心得。我在此向他們致謝。

們都看得著了迷，大家吆喝著，撕去了上衣，赤裸了身子，跟著原始人跳起山地的祭春舞來。
（有人宣布）「我們是祭春教！」⁹⁰

這一段被稱為「原始人」的阿雄，被稱為「山人」。這段文字一方面物化了原住民的肉體，但另一方面卻也指出原住民對於（漢人）同性戀者的貢獻：如果同性戀者要追求快樂和團結，就應該跟著原住民的腳步，一起跳祭春舞，並且將自己人的團體叫做祭春教。從原住民身上得到靈感的祭春教，就是《孽子》「我們的王國」的前身。不過在這一段之後，阿雄就淪為小說舞台邊緣的龍套了。

在《孽子》出版成書的前一年，《席德進書簡：致莊佳村》在席德進本人過世之後出版。莊佳村曾經是席德進的學生，也是席德進曾經愛戀的對象。這冊於一九八〇年代出版的書信集所收的信件寫於一九六〇年代。書中第二十七封席給莊佳村的信，於一九六四年從巴黎寄出。第一段寫道：「你的樣子很棒！有點野像，似高山族人。據說一種人到了另一種族人生活的地方，住上幾代就會變種，由於地理環境與氣候之故，漸漸地就像當地的種族了，人們說現在的澳洲人就變得有點像當地的土著，我想你像高山族，可以這樣解釋的。」⁹¹

席將莊比擬為原住民，固然出於讚美，但也出於物化對方的慾望。莊本人是否真的具有原住民血統，我並不知道，也無意調查。這一段顯示席被異族強烈吸引——綜觀席留下的文件和畫作，他對各種異族男人的偏愛一貫很鮮明。

曹瑞原導演的電視劇《孽子》大受歡迎，結果，電視劇帶給觀眾的印象經常「瓜代」小說原著

帶給讀者的記憶。原住民演員馬志翔飾演書中奇人阿鳳，表現亮眼，結果觀眾就紛紛以為原著小說中的阿鳳是原住民。但小說並沒有指明阿鳳的族群身分認同。第一部分第十小節指出，阿鳳生母「天生啞巴，又有點癡傻」⁹²，被一群流氓輪暴之後生出阿鳳。根據小說線索，阿鳳生母應該是身心障礙者，但看不出來是不是原住民；生父身分不詳，不知道是不是原住民。小說中的阿鳳可能是原住民，也可能不是。

同時，小說原著明寫出來的原住民，在電視劇中卻不見了。小說中楊教頭收養了乾兒子（按，「乾兒子」可能是指「小男友」），「原始人阿雄仔」——〈滿天裡亮晶晶的星星〉的原住民角色也叫做「原始人阿雄」。楊教頭包養的「阿雄仔是山地郎，會發羊癲瘋的……阿雄仔身高六呎三，通身漆黑，胸膛上的肌肉塊子鐵那麼硬。一雙手爪，大得出奇，熊掌一般……咧開嘴傻笑，咬著大舌頭」⁹³，不擅長說（漢人的）話，而且似乎智能不足。

〈滿天裡亮晶晶的星星〉的阿雄不只以肉體取勝，還會主動帶領漢人跳舞；但是《孽子》中的阿雄仔雖有傲人身材，卻只是任憑漢人擺佈的被動角色，在傻笑之餘幾乎沒有發言機會。

《孽子》中，另一個可能也是原住民的角色，是鐵牛。這個名字暗示著個人頭腦簡單，四肢發

⁹⁰ 白先勇，〈滿天裡亮晶晶的星星〉，《臺北人》，頁一六〇。

⁹¹ 《席德進書簡》，頁五七。

⁹² 《孽子》，頁七八。

⁹³ 《孽子》，頁八。

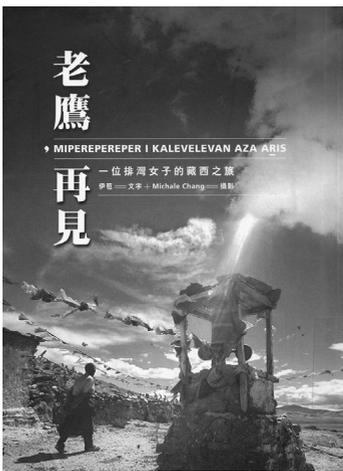
達。其實讀者難以對鐵牛進行身分區分，並不能確知他是不是原住民。第一部第十四節寫道，有一個藝術大師很欣賞鐵牛。「鐵牛又著腰，敞著胸……腿上的肌肉波浪起伏……全身都在暴放著野蠻的男性——可是藝術大師說，他在鐵牛的身上，終於找到了這個島上的原始生命，就像這個島上的颱風海嘯一般，那是一種令人震懾的自然美。」⁹⁴野蠻，原始生命，自然美……等詞，經常被套用在原住民身上。這個藝術大師容易讓人聯想到席德進。他也用席德進的態度，觀看代表自然美的模特兒。鐵牛和阿雄一樣：光有身材，沒發言權。

上述的原住民角色經常淪為人種學標本，是被觀察、被觀賞的稀有動物。

二〇〇〇年，伊苞的〈慕娃凱〉獲得原住民文學獎短篇小說佳作⁹⁵。這篇小說明顯描寫原住民大學女生「我」眼中所見的原住民女同志。題目標示的「慕娃凱」是傳說中的女頭目，曾經堅定拒絕與異性結婚。在當代台北，大學女生「我」認識了奶奶的朋友：來自山上、本名慕娃凱（名字來自剛才提及的女頭目）、漢名秀秀的三十歲女子。秀秀喜歡在酒吧和「女女朋友」（對應她的母語中「malerava」）喝酒；從上下文來看，「女女朋友」就是漢人所稱的「女同志」⁹⁶。女學生「我」心中掙扎：「該不該告訴奶奶，有一個人名叫哈克，這個叫哈克的人很愛秀（秀秀），秀也很愛她。或者要更直接的說，哈克和秀一樣是個女人，她們彼此相愛，不能在一起，這是她們的痛苦。經過幾次的分離，現在，總算可以在一起了。」⁹⁷其實「我」根本不必擔心奶奶不能接受「女人之間是有愛情的」⁹⁸。她在山上探望奶奶的時候，就發現奶奶和別人家的老太太來往甚密。在女學生眼中，兩個老太太看起來簡直像是兩個逃婚（逃離男人）的新娘。奶奶還乘機偷摸女學生的乳房，笑稱「你的奶奶要窒息了」（雙關語）⁹⁹——旁邊的老太太也大笑了。喜歡和女生親密的奶奶，可

能早就和愛女人的秀秀打成一片。

伊苞在長篇散文《老鷹，再見：一位排灣女子的藏西之旅》進行了「跨國比較」：西藏與排灣的對照¹⁰⁰。這兩個地方都是「國家」的「邊緣」。在書中，排灣的老奶奶們（至少三人，其中包括敘事者的親奶奶）互相深情愛慕。其中一個老奶奶去世的時候，存活的老奶奶哀痛至極，類似喪偶。老奶奶們記得，她們在少女時代喜歡在同一塊大石頭上小便，讓彼此的尿跡「接龍」（按，「接龍」是我本人用語）。巫師一說再說：



伊苞，《老鷹，再見：一位排灣女子的藏西之旅》（台北：大塊文化，2004）

94 《孽子》，頁一〇八。

95 伊苞的〈慕娃凱〉為「第一屆中華汽車原住民文學獎」的小說組佳作得主。《山海文化雙月刊》二六期（這份刊物的最後一期）（二〇〇〇年十月），頁六八—七八。

96 同前注，頁七四。

97 同前注，頁七七。

98 同前注。

99 同前注，頁七三。

100 伊苞，《老鷹，再見：一位排灣女子的藏西之旅》（台北：大塊文化，二〇〇四）。

「有兩個女孩，是好朋友，她們在大石頭上面玩耍，發現彼此的陰戶，她們很好奇，非常好奇，兩人互相逗弄彼此的陰戶，後來死了。」¹⁰¹敘事者一邊聽基督教的長輩說，這些老太太都是撒旦，另一邊卻發現這些年輕就喪夫的老奶奶們看起來快樂、幽默。

伊苞作品中，年輕女孩習慣說漢語，結果總是被（不大說漢語的）大齡女子調侃¹⁰²。儘管各自「操用了／背叛了」不同語言，每一代排灣女人都平則鳴，有話要說。她們不像昔日文學裡的原住民一樣被剝奪發言機會：她們不當被物化的客體，要當跨界流動的主體。

結語

在講究流動的二十一世紀初期，在「表演藝術」與「文學」之間流動同志情慾的劇場大放異彩，吸引人流。好幾位劇本創作者不惜冒著出書賠錢的風險，仍然將劇本送入書市，為作為「公眾歷史」的同志文學留下珍貴史料。在許正平的劇本集《愛情生活》中，多種核心小家庭內爆，像土石流一般崩毀，很弔詭唯有男同志不至於被泥河滅頂。許正平的荒謬劇逆轉了昔日核心家庭體制在上、男同志個人在下的權力位階關係¹⁰³。

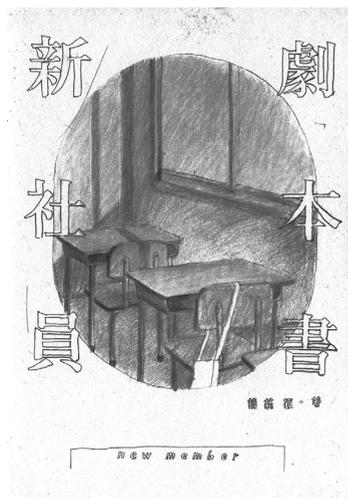
我在第四章提及的周慧玲作品《少年金釵男孟母》，有心為「民國」寫下另類歷史，將從戒嚴到解嚴的台灣經驗「跨國」（跨到中國）、「跨世代」灌注舊中國同性愛故事這個容器裡。戲中飾演男孟母的小劇場名角徐堰鈴自己也編導了女同志劇作《踏青去》，劇中二十一世紀台灣女同志的流域都可以「跨國」（跨到中國）、「跨世代」溯溪到梁祝這個源頭¹⁰⁴。戲中的演員之一簡莉穎自己也編導了BL (Boy Love) 歌舞劇《新社員》，借用來自日本的「腐女次文化」作為河

101 同前注，頁一七九—一八〇。

102 同前注，例如頁三〇〇。

103 許正平，《愛情生活》（台北：大田，二〇〇九）。

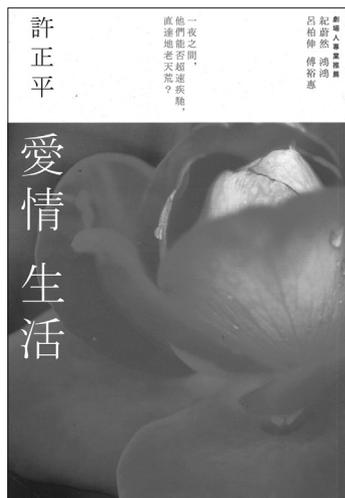
104 徐堰鈴，《踏青去》（二〇〇四）（台北：女書文化，二〇一五）。《踏青去》劇本和蔡雨辰、陳韋臻編的訪談錄、評論集《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》（台北：女書文化，二〇一五）同時出版。《踏青去》的英文標題是 *Skin Touching*。「踏青」兩字應是「肌膚觸摸」的音譯。



簡莉穎，《新社員劇本書》（台北：前叛逆文化，2016）



周慧玲，《少年金釵男孟母》（台北：大可，2009）



許正平，《愛情生活》（台北：大田，2009）

床，放任眾多美男子的慾望在河床流溢¹⁰⁵。

這些搶眼的劇場表現並非憑空湧現，而應該歸功於二十世紀早已存在的伏流，例如這部書先前提及的王禎和、田啟元劇作。早在液體現代性澎湃湧現之前，同志人事物就已經長期進行「水滴石穿」（液體挑戰固體）的涓滴顛覆。

105 簡莉穎，〈新社員劇本書〉（台北：前叛逆文化，二〇一六）。

後記

中國在哪裡

一、今昔之比

在二十一世紀日常生活，中國的「軟實力」隨處可見。對關心同志的國人來說，慾望對象、認同對象早就包含中國演藝人員（以及名模、健身教練等等）；慾望與認同發生在中國擁有的智慧型手機交友軟體；作為「情慾願景」基礎的「經濟願景」往往寄託在中國市場。在「新」媒介衝浪的「中國同志商品」（例如二〇一五年的中國網路美男偶像劇《上癮》），讓國人忙著進行「視覺至上主義」的消費，也讓國人陷入中國式「同志國家主義」（homonationalism）的網羅。何謂同志國家主義？簡言之，就是利用同志風采，為政權「搞公關、搞形象」的策略。歐巴馬主政的美國是玩弄這種策略的行家，但中國急起直追。夾在同志國家主義的美國版與中國版之間，國人悄悄擱置了「舊」媒體的同志文學。

不過，中國以前沒有四處流動的軟實力。在《同志文學史》的既有框架裡，中國人事物幾乎一律缺席。

今昔之比，兩種變局：一，中國從缺席者變成強勢出席者；二，用鮑曼的話來說，「固體現代性」的壟斷情勢，遭受「液體現代性」挑戰。在二十一世紀，與其說國人將目光從固定不動的書冊轉移到固定不動的中國土地（這種說法暗示國人是主動的一方，中國土地是被動的一方），還不如說國人被跨越台灣海峽的一波波浪潮席捲（這種說法暗示國人是被動的一方，來自中國的液體現代性是主動的一方）：除了網路的「串流」，浪潮還包括物流、金流、人流、人海。在滾滾洪流中，

國人如同泥菩薩過江，難以顧及印刷品的飄泊命運。

今昔之比促使我提出兩個問題：

「以前，在上一個世紀的同志文學中，中國在哪裡？」「現在，在這個世紀的中國浪潮中，同志文學又在哪裡？」

二、「同時存在」之謎

我先處理這個問題：「上個世紀的同志文學中，中國在哪裡？」在「愛錢來作伙」這一章，我提及人類學家猶杭倪斯·法邊。法邊提出「同時存在」（coevalness）的概念，指出不同民族（例如進行殖民的民族，和被殖民的民族）**要共享「同時存在」才算是平等共存**¹。國人常說「某某國家的廁所，比台灣落後三十年」、「日本的设计美學，比台灣進步二十年」之類的說法；這些說法都預設了「何謂現代」，都預設了「誰才有資格享受現代」，都樂見有一方落後另一方，也就都背離了「同時存在」的理想。用法邊的話來說，這些說法「拒絕讓同時存在發生」（denial of coevalness）²。

同志文學是「冷戰的小孩」：因為冷戰布局親美反共，所以自然和共產中國隔閡。雖然冷戰時期的同志文學某些文本確實提及中國，但是這些文本反而暴露出一個尷尬的事實：國人和中國很難

¹ Johannes Fabian, *Time and the Other*, p. 25.

² Ibid.

「同時存在」：文本中的中國，文本外的國人，活在平行世界。

一九五〇年代的翻譯小說《月誓》、六〇年代的姜貴反共小說《重陽》，都讓讀者看到了中國；不過，兩者描繪冷戰之前的舊中國，而不是冷戰時期的毛澤東政權。吳繼文的《世紀末少年愛讀本》讓九〇年代讀者看到中國人在中國；清朝人，在北京。這三種文本之中的中國並未與國人享有「同時存在」。六〇和七〇年代，同志文學提及的「中華民國」就等於「中國」，國內作家一律是「中國作家」（中華民國作家）。同時期在中國的中國作家則被一筆勾銷。在中國文革之後，陳若曦小說《紙婚》讓中國女子前往美國照顧罹患愛滋的男同性戀白人；一九八九年天安門事件之後，許佑生小說《岸邊石》讓台灣男子在美國愛上偶遇的中國健碩男子。多虧液體現代性的人口流動，這兩個文本才讓台灣人看到中國人民的樣本：中國人民開始往美國流動（有些人取得合法留美身分，見《紙婚》；有些人沒有取得，見《岸邊石》），讀者才能夠在美國土地上看到當時國人仍然陌生的中國人民。陳若曦和許佑生的作品都是讓讀者看到「中國人和台灣人『同時存在』」的先聲，不過這兩者迴響有限。

到了一九九〇年代，冷戰號稱結束、戒嚴號稱告終、資本主義看似征服全球，國人終於開始正視「同志的存在」，也終於開始正視「台灣人和中國人是兩種人」——這兩種「正視」（正視「性他者」，正視「政治他者」）的視線幾乎同時產生。這兩種「正視」的共生可以歸諸冷戰局勢變化：在後冷戰時期，同性戀再也不必然危害（美國主導的）「自由世界」，同時曾經在冷戰被隔絕的中國也開始和「自由世界」匯流。

同志文學長期無視中國的習慣，終究限制了同志文學的政治視野。同志文學的政治視野往往不

夠「政治化」：看重「個人矛盾」（「自己能不能接受自己」的問題）和「家的矛盾」（「家人能不能接受自己」這種問題），卻疏於留意「國的矛盾」（「國家機器——例如警察——和我之間存有什麼衝突」這種問題）、「跨國的矛盾」（「美國同志運動的價值觀為什麼決定我的人生走向」這種問題）。政治視野的狹隘化，一方面要歸咎於各界傾向「微觀政治」的習慣（時至今日各界仍然強調同志最大的考驗，就是「接受自己」、「讓家人接受」），另一方面要歸咎於國內公眾傾向迴避「巨觀政治」的自保心態。從戒嚴以來，「莫談國事」是民眾自保守則第一條：不要談中國為何被迫隱形、不要問美國是不是黑手、不要想中華民國和中國的差異。同志文學被拉向「微觀政治」，被拉離「巨觀政治」。

時至二〇一〇年代，「中國在哪裡」這個問題的答案就是，「中國到處流溢」。中國軟實力的種種洪流造就「中、港、台同時存在」的「榮景」，餵養各地閱聽人同樣的「華劇」、「華語電影」、「華語音樂」。這種形式化的大團圓與其說實現了「各種主體互相承認」的「同時存在」正義，不如說表演了「大家併桌吃飯就好」的戲碼。

三、冷戰的小孩

我說同志文學史是「冷戰的小孩」，不只因為「『同志』文學」這個詞的「同志」遭受冷戰銘刻，也因為「同志『文學』」的「文學」受到冷戰制約。

《同志文學史》引用文獻橫跨三個歷史時期：一，冷戰之前的時期（日本統治台灣時期）；

二，冷戰時期（大致從一九五〇年代起）；三，後冷戰時期（大致從九〇年代起）。我肯定第一個時期文獻的價值，但是我提出的同志文學史並沒有上溯到第一個時期，只上溯到第二個時期的五〇年代：國內民眾一直到了五〇年代，才開始被新興的現代中文報紙「密集」（而非「偶爾」）「教誨」如何窺視、厭惡、排斥同性戀。

一九五〇年代初期創立的《聯合報》等等大報讓讀者「頻繁」接觸現代中文呈現的同性戀知識：讀者獲得「同性戀（偽）知識」以及「現代中文」（而不再是日文或傳統漢文）的洗禮。報紙承襲冷戰美國敵視同性戀的態度，一再指導民眾戴著有色眼鏡去理解、誤解同性戀。報紙和其他量產印刷品（例如各級學校課本）教給民眾的現代中文，也是冷戰武器。藉著動員現代中文教育，中華民國可以「取代」日本，也可以取代中華人民共和國：一方面，中華民國將台灣從一個採用日文的殖民地，變成一個採用現代中文的「復興基地」；另一方面，執政者也發現，台灣境內的中文可以當作一張彷彿證明文化優越感的王牌，用來證明中華民國足以「取代」中華人民共和國：中華人民共和國採用簡體字，曾經抨擊中華傳統，讓中華民國得以暫時自稱中華文化道統的捍衛者。

報紙於一九五〇年代「耕耘」（指報紙培養了能讀現代中文、能辨認同性戀人事物的讀者群），作者群於六〇年代才得以「收割」（指作者接收了一批現成的、能夠閱讀現代中文的國內讀者）。七〇年代，朱天心散文《擊壤歌》的少女主人翁享受美國傾銷的流行文化，目睹冷戰在台灣留下來的種種證據：她讀《麥克阿瑟將軍傳》³，因而立志當將軍³，她喜歡在被稱「洋奴街」的台北市中山北路逛街⁴，她看見基隆廟口「有些Bar還閃著霓虹燈，有些洋鬼船員就摟著個旗袍開高衩的長髮中國女孩走在街上」⁵，她閱讀敘述美國人韓戰經驗的小說《最後一場電影》⁶。詹錫奎小

說《再見黃磚路》也提及美軍、迷幻藥、女同性戀在台北共存共生的狀態。朱天心的《方舟上的日子》也提及迷幻藥⁷。不過，七〇年代大部分描寫男女關係的作品敘述飽受經濟壓力的勞動女性，與朱天心筆下看似沒有經濟枷鎖的女學生大異其趣。勞動女性也和冷戰布局結緣：台灣被動



詹錫奎，《再見，黃磚路》（1977）
（台北：東村，2012）

3 朱天心，《擊壤歌》，頁二五。一般認為，帶領美軍占領日本的麥克阿瑟是韓戰英雄（也就是冷戰英雄）。

4 同前注，頁五三。

5 同前注，頁一九。

6 同前注，頁一三九。我推測是《最後一場電影》這本書，由麥莫齊撰，李永平譯（台北：華欣，一九七五）。書中有美國人角色參與韓戰。這本書原書名應該是《The Last Picture Show》（1966），作者原名「Larry McMurry」（譯為「麥莫齊」）。麥莫齊幫李安準備《斷背山》（*Brokeback Mountain*）電影劇本，獲得二〇〇五年奧斯卡獎最佳改編劇本獎。

7 在朱天心的《長干行》（一九七五）這篇小說中，主人翁「她也見過舞會裡吃了粉紅色藥丸失態的女孩」（頁八五—八六）。在《忘年之戀》（一九七四）這篇小說中，主人翁看電視上的美國影片《娃娃谷》（*Valley of the Dolls*, 1966），擔心「芭芭拉佩金絲到底會不會也服迷幻藥」（頁七三）。芭芭拉·佩金絲（Barbara Parkins）是《娃娃谷》女主角的演員名字。這部片的確以迷幻藥著稱（片名的「娃娃」就是「迷幻藥」的委婉語）。這兩篇小說並沒有明說「美軍拿迷幻藥給台灣人吃」，但卻都暗示「當時台北高中生（即，和朱天心同年的人）對迷幻藥見怪不怪」。兩篇小說都收入在《方舟上的日子》。

員成為美國的工廠，國內婦女被動員為廉價的勞動者。婦女有了一點餘錢之後，接收了、拷貝了美軍夜生活的軟體和硬體（軟體：流行音樂；硬體：酒吧場地）。七〇年代末期連載、八〇年代初期成書的白先勇小說《孽子》並沒有讚頌美國，但還是將美國和日本（日本為二次戰後美國的東亞最佳盟友）視為苦悶同性戀者的出路：在台北殺人的嫌犯偷渡到美國流亡；爭取長期飯票的賣春少年想要到日本「從良」。

談起文學機制，文學研究者自然會想起知名英國學者伊格頓（Terry Eagleton）。他在膾炙人口的《文學理論：導讀》（*Literary Theory: An Introduction*）宣稱，「英文系的學術建制化，就發生在英格蘭帝國主義的高峰」。也就是說，在英文世界，文學機制就是大英帝國的產物。我進而主張，台灣經驗的文學機制則是戰後美國霸權的產物。一九六〇年代以降，許多文人受過美國文化薰陶（例如，讀過大學英文科系，或是愛讀美國文學，或是經常在「美國新聞處」流連忘返）。這波美國風是台灣文學讀者的常識。但除了這個常識之外，我還要指出：公眾所認知的「文學機制」（文學版面、文學教育、以「國文」作為科目的考試等等）也是由冷戰催生。在美國庇佑的蔣介石政權下，文學成為極少數可以允許國人參與的公共場域之一。報紙副刊和文藝刊物成為文人的「兵家必爭之地」——兵家必爭文學版面，卻忌諱其他場域（例如街頭演講台），因為其他場域觸犯戒嚴的禁忌。許多曾經入獄的政治犯（良心犯），例如多次寫出男男情慾的陳映真，本來都是文學版面的讀者、作者、編者。文學曾經受到國人熱情關注，要「歸功」只准民眾讀書（而且只能讀通過審查的書）的漫長戒嚴體制。

同志文學並不是冷戰的「獨」生子。除了國內的同志文學之外，種種東亞文化生產（例如國內的電影、日本韓國等地的文學美術音樂電影等等）也可以說是冷戰的小孩。但是，國內同志文學的「核心技术」與其他文化生產的核心技術截然不同：同志文學的核心技術就是處理「不可告人祕密」——同性戀——的手工藝。其他的冷戰小孩（種種文化生產）並沒有像同志文學一樣將「祕密產業」視為核心技术。同志文學的參與者殫心竭慮，研發各種寫作技藝，讓讀者「感受」（而非「看見」）祕密被揭露、祕密被隱匿、祕密被捏造的各式情境，讓讀者「感受」祕密牽連的罪惡感、羞恥心。就算同志偶然遇上丁點喜悅，這種喜悅也被祕密產業改造為「竊喜」。在冷戰時期兼戒嚴時期，同性戀人事物都被迫隱形，幾乎只能在文學爭取一口透氣的窗戶。

一九九〇年代，作者和讀者暫時延續舊習慣，繼續擁戴文學和紙媒報紙，還沒有猜到文學、紙本報紙——這兩項同志現代性的基礎——在二十一世紀就要身陷市場萎縮的命運。一般認為，解嚴後報紙增張，言論自由大增，同志文學才得以取得暢所欲言的機會，同志文學因而大興。這種說法固然有些道理，但我要提出「物以稀為貴」的鐵律來質疑「媒體越自由，文學越興旺」的因果推論：解嚴前（冷戰時期），報紙版面有限，言論自由緊縮，絕處逢生的同志文學才特別受到珍視。到了二十一世紀，既然呈現同志的種種影像變得像自來水一樣隨手可得，國人也就不必想要重啟鑿井取水的克難精神，未必想要繼續珍惜文學。越多的自由，反而會讓人忘記文學的價值。

四、視覺至上主義之外

「同志文學，何去何從？」這個問題很常見，不容忽略。我將這個問題拆解為三個子題處理：一，同志現代性這個弄潮兒，將流向哪裡？二，對寫作者來說，在同志文學，還能做什麼？三，對閱讀者來說，在同志文學，還能做什麼？

一，同志現代性的伸展台，曾經是同志文學。「現代性」與「文學」合作，是台灣在某個歷史階段無心插柳的結果。在其他國家，同志現代性的伸展台可能在舞蹈，在夜生活，在藝能界等等。在二十一世紀，同志現代性早就已經將重心轉移到視覺文本：在電腦螢幕中、在智慧型手機螢幕中，國內外明星爭先恐後提供聲色之娛，宣稱自己愛同志。這個小螢幕統治大世界的現象，就是同志現代性與視覺文本共生共榮的冰山一角。中國深諳視覺至上主義的操作，早就在電腦網路強力販售炫示同志現代性的商品，例如各種「網紅」（網路紅人）的「自拍」與「直播」。在新自由主義淹沒各國的此刻，求新求變的同志現代性自然會跟隨人氣與商機，會持續與國內外商業市場合作。但我要說明，同志現代性只是同志生態圈的一部分，絕不是全部：同志生態體系的成員有人抵抗新自由主義，有人疑慮同志現代性的商業化傾向，有人阻撓同志現代性輕易收編社會抗爭。只不過本書的篇幅有限，只能夠另找機會討論社會抗爭（包括同志運動）的流向。

二，我抵抗一種流行的偏見：將文學限縮為獨尊寫作者的文類（甚或一種賺錢生意），而不承認文學是開放給讀者群的公共領域。「寫同志文學還有前途嗎？」「同志文學，還值得寫嗎？」上

述問題就是這種偏見的產品。我在本書一再強調，讀者群（包含編者、翻譯者、研究者等等）也都投入了文學的生產。為了抗拒將文學場域窄化的偏見，我將這類問題至少改寫成兩個問題：「對寫作者來說，在同志文學，還能做什麼？」以及，「對閱讀者來說，在同志文學，還能做什麼？」

在國內外種種印刷品紛紛告急的二十一世紀，和印刷品共生共榮的文學寫作者當然難受。面對困局，同志文學的寫作者固然可以和其他文學寫作者「一樣」，不再完全依賴紙本印刷品這種舞台，轉而進攻各種視覺文本的平台，爭取更多曝光機會。

可是「同志文學」畢竟和其他文學常常「不一樣」。對於「曝光」機會這種事，同志文學往往心內彈琵琶。同志文學的看家本領在於讓讀者「感受」祕密的手工業，但是其他文學未必這麼勤於經營祕密的技藝。其他文學通常巴不得讓讀者「看見」過目難忘的人物，但是同志文學經常反其道而行，祭出不讓讀者輕易「看見」的主體，例如我列舉的假主體、虛主題、無主體。其他文學爭取得亮相機會的時候，同志文學卻樂於一級一級走向沒有光的所在。

同志文學的寫作者固然可以投入視覺至上主義的熱潮，但是也大可以和熱潮唱反調：與其讓讀者輕易「看見」噱頭，不如讓讀者「感受」竊喜。

三，《同志文學史》的撰寫目的，就是要向讀者群（包括研究者們）證明同志文學是值得投入的研究領域。《同志文學史》的撰寫過程讓我赫然發現，台灣竟然享有長達一甲子的同志文學（寫書之前沒有想到這段歷史至少綿延一甲子），參與作者繁多（在寫書之前沒想過多位名家也和同志文學有緣），文本散置歷史各處（在寫書之前沒想過一九五〇年代報紙是同性戀寶庫）。這番文學榮景，在其他國家、其他年代，並不多見。我衷心期盼，國內外的前輩、同人、青年學子可以在

《同志文學史》勾勒的歷史網絡中，巧遇得以對話、反詰、立論的時間空間座標。受限於一己的精力與學力，《同志文學史》必然留下多處留白與謬誤，但是我樂見各界人士將這些留白與謬誤當作起點：從這些起點進行贖回瀕絕歷史的工作。在越來越多人走出衣櫃的二十一世紀，別忘了二十世紀的書櫃和衣櫃一樣留在原處：告別衣櫃，但不必告別書櫃。

這部書第一章提及琳達·哈虔 (Linda Hutcheon) 討論的「弱勢文學史」。她強調，弱勢的文學史不能只求「保存」歷史材料，還要力求「介入」主流文學史稱霸的局面，並且要爭取「文化詮釋權」。作為弱勢文學的同志文學，並不是要讓讀者「看見」史實，而是要讓讀者「感受」放在歷史中的種種感覺：文學並沒有「展示」歷史真相的義務，卻有讓讀者「回味」(即，再一次感受) 種種委屈的力量。同志文學讓讀者閉上眼睛，「回味」同志曾經被恐懼、被排擠、被侮辱、被摧毀、被偷偷祝福的種種難言之隱。文化詮釋權的工作，並不是要還原「歷史真相」——歷史真相，有誰能夠客觀說清楚？——也不是要漂白粉飾昔日委屈。文化詮釋權的工作就是要為種種委屈提出多軌道的解釋。一甲子以來，國人對於情慾的恐慌、對於身體的嫌惡、針對女性的歧視、對於警察國家的畏懼、對於美國霸權的膜拜、漢人對原住民進行的「物化」、對於東亞局勢(包括東北亞、東南亞，以及中國)的陌生，共同造就了層層疊疊的難言之隱，都在文學留下痕跡。重訪歷史座標上的同志文學，就是換個角度再一次認識歷史。

參考及引用書目

期刊、雜誌、報紙

Boundary 2

Cultural Critique

Diacritics

GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies

Journal of the History of Sexuality

Modern Language Quarterly

PMLA

Positions: East Asia Cultures Critique

Radical Historical Review

Social Text

The Journal of American History

Theory, Culture & Society

- 《P A R 表演藝術雜誌》
 《女學學誌：婦女與性別研究》
 《山海文化雙月刊》
 《中外文學》
 《中央日報》
 《中國時報》
 《中國現代文學》
 《文化研究》
 《文星》
 《台文B O N G 報》
 《台灣文學學報》
 《台灣社會研究季刊》
 《台灣文學研究學報》
 《性／別研究》
 《東海中文學報》
 《現代文學》
 《臺灣詩學學刊》
 《聯合文學》
 《聯合報》

中文、日文

- 〈清朝〉石函氏（陳森）著，《品花寶鑑》（一八四九）（台北：桂冠，一九八四）。
 〈二位讀者的來信〉，收入光泰，《逃避婚姻的人》（台北：時報，一九七六），頁三一五。
 七等生，《削瘦的靈魂》（台北：遠行，一九七六）
 ——，《跳出學園的圍牆》（台北：遠景，一九八六）。
 小明雄，《中國同性愛史錄》（香港：粉紅三角，一九八四、一九九七）。
 小熊英二著，陳威志譯，《如何改變社會：反抗運動的實踐與改造》（台北：時報文化，二〇一五）。
 ——著，黃耀進譯，《活著回來的男人：一個普通日本兵的二戰及戰後生命史》（台北：聯經，二〇一五）。
 工作傷害受害人協會，《拒絕被遺忘的聲音：R C A 工殤口述史》（台北：行人，二〇一三）。
 〈月誓（The Moon Vow）林涵芝著小說 在美出版暢銷〉，《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九五八年十二月三日，七版。
 片岡巖，《台灣風俗誌》（台北：台灣日日新報社，一九二一）。
 王安憶，《小鮑莊》（上海：上海文藝，二〇〇二）。
 王盛弘，〈有鬼〉，《關鍵字：台北》（台北：馬可孛羅，二〇〇八），頁三一—三六。
 ——，〈灰塵〉，《關鍵字：台北》（台北：馬可孛羅，二〇〇八），頁七三—八〇。
 ——，〈關鍵字：台北〉（台北：馬可孛羅，二〇〇八）。
 王鼎鈞，〈黎中天 一個被遺忘的作家〉，《中國時報·人間副刊》，二〇〇八年十一月二十四日，E 4 版。
 ——，〈文學江湖：王鼎鈞回憶錄四部曲之四〉（台北：爾雅，二〇〇九）。
 王禎和，〈小林來台北〉（一九七三），《嫁粧一牛車》（台北：洪範，一九九九），頁二一九—四八。

- ，《玫瑰玫瑰我愛你》（一九八四）（台北：洪範，一九九四）。
- ，《玫瑰玫瑰我愛你》（一九八四）（台北：洪範，二〇〇九）。
- ，《美人圖》（一九八一）（台北：洪範，一九九六）。
- ，《望你早歸》，《文季》一期（一九七三年八月），頁一六九—一九二。
- 王德威，〈小說·清黨·大革命——茅盾、姜貴、安德烈·馬婁與一九二七夏季風暴〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北：麥田，一九九三），頁三一—五八。
- ，《後遺民寫作》，《後遺民寫作》（台北：麥田，二〇〇七），頁二三一—七〇。
- ，《時間與記憶的政治學》，《後遺民寫作》（台北：麥田，二〇〇七），頁五一—四。
- ，《第二章：遺民與移民》，收入王德威編選·導讀，《臺灣：從文學看歷史》（台北：麥田，二〇〇五），頁三二—二八。
- ，《蒼苔黃葉地，日暮多旅風——姜貴與《旅風》》，〈後遺民寫作〉（台北：麥田，二〇〇七），頁一八五—八八。
- ，《後遺民寫作》（台北：麥田，二〇〇七）。
- ，《眾聲喧嘩之後：點評當代中文小說》（台北：麥田，二〇〇一）。
- ，編選·導讀，《臺灣：從文學看歷史》（台北：麥田，二〇〇五）。
- 著，宋偉杰譯，〈導論：沒有晚清，何來五四？〉，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*）（台北：麥田，二〇〇三），頁一五—三四。
- 著，宋偉杰譯，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*）（台北：麥田，二〇〇三）。
- 平路，〈世紀之疾〉，《百齡箋》（台北：聯合文學，一九九八），頁一五—二三。
- ，《百齡箋》（台北：聯合文學，一九九八），頁一五—二三。
- 本報訊，〈失足僅一次 身體無變態〉，《聯合報》，一九五六年七月三日，三版。
- ，〈同性戀不捨 毀容誤嫁期 少女涉嫌傷害起訴〉，《聯合報》，一九六一年六月三日，三版。
- ，〈黃效先殺人動機！弱點盡被控制 終至行兇除根〉，《聯合報》，一九五六年五月二十三日，三版。
- 玄小佛，《圓之外》（台北：萬盛，一九八二）。
- 田納西·威廉斯（Tennessee Williams）著，楊月蓀譯，《田納西·威廉斯懺悔錄》（*Memoirs*）（台北：圓神，一九八六）。
- 田啟元，〈首演資料〉，《毛屍：Love Homosexual in Chinese》（台北：周凱劇場基金會，一九九三），頁一五—一六。
- ，〈戲，我愛，我做〉，《中國時報》，一九九五年五月二十七日，四六版。
- 白先勇，〈序〉，收入歐陽子，《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁一—五。
- ，〈青春〉，《寂寞的十七歲》（台北：遠景，一九七六），頁一六九—七四。
- ，〈寂寞的十七歲〉，《寂寞的十七歲》（台北：遠景，一九七六），頁一七五—二〇六。
- ，〈滿天裡亮晶晶的星星〉，《臺北人》（台北：晨鐘，一九七三），頁一五九—六六。
- ，〈孽子三十〉，《聯合文學》三〇卷三期（二〇一四年一月），頁四〇—四一。
- ，《孽子》（台北：遠景，一九八三）。
- ，《孽子》，《現代文學》復刊第一期（一九七七年七月），頁二五九—八六。
- ，《孽子》，《現代文學》復刊第二期（一九七七年十月），頁三〇五—三九。
- ，《孽子》，《現代文學》復刊第五期（一九七八年十月），頁二一五—三〇。
- 伊苞，〈慕娃凱〉，《山海文化雙月刊》二六期（二〇〇〇年十月），頁六八—七八。

- ，《老鷹，再見：一位排灣女子的藏西之旅》（台北：大塊文化，二〇〇四）。
- 光泰，〈我為什麼寫「逃避婚姻的人」〉，《逃避婚姻的人》（台北：時報，一九七六），頁三二—三六。
- 光泰，《逃避婚姻的人》（台北：時報，一九七六）。
- 吉見俊哉著，邱振瑞譯，李衣雲、李衣晴校譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（新北市：群學，二〇一三）。
- 〈同性戀愛共黨嫌疑 美國務院百餘職員 因此犯罪打破飯碗〉，《聯合報》，一九五三年七月三日，二版。
- 安克強編，《樓蘭女與六月青：第一屆全球華文同志文學獎短篇小說得獎作品集》（台北：熱愛，一九九九）。
- 朱天心，〈忘年之戀〉（一九七四），《方舟上的日子》（台北：三三，一九九〇），頁八一—八七。
- ，〈長大——代序〉（一九七五），《方舟上的日子》（台北：三三，一九九〇），頁七一—二。
- ，〈長干行〉（一九七五），《方舟上的日子》（台北：三三，一九九〇），頁五—七九。
- ，〈浪淘沙〉（一九七六），《方舟上的日子》（台北：三三，一九九〇），頁一〇三—二七。
- ，〈三十三年夢〉（新北市：INK印刻，二〇一五）。
- ，〈方舟上的日子〉（一九七七）（台北：三三，一九九〇）。
- ，〈擊壤歌〉（一九七七）（台北：聯合文學，二〇〇四）。
- 朱天文，〈世紀末的華麗〉（一九九〇），《世紀末的華麗》（台北：遠流，一九九二），頁一四—一五八。
- ，〈世紀末的華麗〉，《中國時報·人間副刊》，一九九〇年五月八至九日。
- ，〈肉身菩薩〉（一九八九），收入楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》（台北：開心陽光，一九九六），頁一三五—一五四。
- ，〈後語〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他》，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（二）》（台北：開心陽光，一九九六），頁一五四—一五七。
- ，〈荒人日記〉（台北：時報文化，一九九四）。
- 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》二六卷二期（一九九八年五月），頁四七—六六。
- ，〈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》三〇卷二期（二〇〇一年七月），頁一〇六—一三三。
- ，〈另類經典——臺灣同志文學（小說）史論〉，收入朱偉誠主編，《臺灣同志小說選》（台北：二魚文化，二〇〇五），頁九—三五。
- ，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究季刊》三〇期（一九九八年六月），頁三五—六二。
- ，〈受困主流的同志荒人：朱天文《荒人日記》的同志閱讀〉，《中外文學》二四卷三期（一九九五年八月），頁一四—一五二。
- ，〈國族寓言霸權下的同志國：當代台灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文學》三六卷一期（二〇〇七年三月），頁六七—一〇七。
- 主編，《臺灣同志小說選》（台北：二魚文化，二〇〇五）。
- 編，《批判的性政治：台社性／別與同志讀本》（台北：台灣社會研究雜誌社，二〇〇八）。
- 朱潛（朱光潛），《變態心理學》（台北：臺灣商務，一九六六）。
- 老包，《再見，黃磚路》（一九七七）（台北：東村，二〇一一）。
- 但漢章，《電影新潮》（台北：時報，一九七五）。
- 吳明益，《單車失竊記》（台北：麥田，二〇一五）。
- 吳繼文，《天河撩亂》（台北：時報文化，一九九八）。

- ，《世紀末少年愛讀本》（台北：時報文化，一九九六）。
- 呂正惠，〈王文興的悲劇：生錯了地方，還是受錯了教育？〉，《文星》一〇二期（一九八六年十二月），頁一—三一七。
- 呂秀蓮，〈評介「夜快車」〉，收入符兆祥，《夜快車》（台北：文豪，一九七六），頁三〇—三〇二。
- 呂東熹，〈政媒角力下的台灣報業〉（台北：玉山社，二〇一〇）。
- 宋澤萊，〈紅樓舊事〉（台北：聯經，一九七九）。
- 巫永福著，鄭清文譯，〈慾〉，收入施淑編，《日據時代台灣小說選》（台北：麥田，二〇〇七），頁二五—七五。
- 李幼新，〈男同性戀電影〉（台北：志文，一九九四）。
- ，《威尼斯坎城影展》（台北：志文，一九八〇）。
- 李昂，〈北港香爐人人插〉，《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田，一九九七），頁一—三—六二。
- ，《回顧》，〈愛情試驗〉（台北：洪範，一九八二），頁一—三〇。
- ，《花季》，〈花季〉（台北：洪範，一九八五），頁一—一。
- ，《莫春》，〈人間世〉（台北：大漢，一九七七），頁七七—一〇四。
- ，《人間世》（台北：大漢，一九七七）。
- ，《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田，一九九七）。
- ，《花季》（台北：洪範，一九八五）。
- ，《愛情試驗》（台北：洪範，一九八二）。
- 李屏瑤，〈向光植物〉（桃園：逗點文創結社，二〇一六）。
- 李敖，〈沒有窗，哪有一窗外〉，《文星》九三期（一九六五年七月），頁四—一五。
- 李臨秋作詞，鄧雨賢作曲，〈望春風〉（一九三三）。
- 汪其楣，〈海洋心情：為珍重生命而寫的AIDS文學備忘錄〉（台北：逗點文創，二〇一一）。
- ，《海洋心情》（台北：東潤，一九九四）。
- 汪瑩，〈序 電影新潮〉，收入但漢章，《電影新潮》（台北：時報，一九七五），頁一—四。
- 阮慶岳，〈廣島之戀〉，《愛是無名山》（新北市：INK印刻，二〇〇九），頁一三四—一五一。
- ，《騙子》（二〇〇二），收入朱偉誠編，《臺灣同志小說選》，頁二九七—三二一。
- ，《重見白橋》（台北：麥田，二〇〇六）。
- ，《愛是無名山》（新北市：INK印刻，二〇〇九）。
- 周慧玲，〈少年金釵男孟母〉（台北：大可，二〇一〇）。
- 林佑軒，〈女兒命〉（二〇一〇），〈崩麗絲味〉（台北：九歌，二〇一四），頁一九—三二。
- ，《崩麗絲味》（台北：九歌，二〇一四）。
- 林芳玫，〈《迷園》解析：性別認同與國族認同的弔詭〉，收入梅家玲編，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田，二〇〇〇），頁一四五—一七一。
- ，《日治時期小說中的三類愛慾書寫：帝國凝視、自我覺醒、革新意識》，《中國現代文學》一七期（二〇一〇年六月），頁一二五—一五九。
- ，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化，一九九四）。
- 林俊穎，〈愛奴〉（二〇〇〇），〈夏夜微笑〉（台北：麥田，二〇〇三），頁一八三—二〇〇。
- ，《熱天午後》，〈善女人〉（新北市：INK印刻，二〇〇五），頁二〇九—二一八。
- ，《夏夜微笑》（台北：麥田，二〇〇三）。
- ，《善女人》（新北市：INK印刻，二〇〇五）。

- ，《《燃燒創世紀》》（台北：遠流，一九九七）。
- 林清玄，〈戲肉與戲骨頭——訪王禎和談他的小說《美人圖》〉（一九八一），收入王禎和，《美人圖》（台北：洪範，一九九六），頁一九九—二〇二。
- 林寒玉、邵祺邁整理，〈台灣同志文學及電影大事紀〉，《聯合文學》二七卷一〇期（二〇一一年八月），頁六四—七〇。
- 林裕翼，〈白雪公主〉，收入痲弦編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》（台北：聯經，一九九二），頁一四一—一四四。
- ，〈我愛張愛玲〉，收入痲弦編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》（台北：聯經，一九九二），頁六一—八八。
- ，〈後語〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》（台北：開心陽光，一九九六），頁一九一—一九五。
- ，〈粉紅色羊蹄甲樹上的少年〉，收入楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》（台北：開心陽光，一九九六），頁一九九—一九一。
- 林耀德，《大東區》（台北：聯合文學，一九九五）。
- ，《時間龍》（台北：時報文化，一九九四）。
- ，《淫魔列傳》（台北：羚傑，一九九五）。
- 林懷民，〈安德烈·紀德的冬天〉，《變形虹》（台北：水牛，一九六八），頁二二—一九一。
- ，〈蟬〉，《蟬》（台北：大地，一九七二），頁一〇七—一一〇。
- ，〈蟬〉（台北：大地，一九七二）。
- ，《變形虹》（台北：水牛，一九六八）。
- 邱妙津，〈柏拉圖之髮〉（一九九〇），《鬼的狂歡》（台北：聯合文學，一九九一），頁二二七—四八。
- ，〈寂寞的群眾〉，《寂寞的群眾》（台北：聯合文學，一九九五），頁七七—一六一。
- ，《鬼的狂歡》（台北：聯合文學，一九九一）。
- ，《寂寞的群眾》（台北：聯合文學，一九九五）。
- ，《蒙馬特遺書》（一九九六）（台北：聯合文學，二〇〇五）。
- ，《鱷魚手記》（台北：時報文化，一九九四）。
- 著，賴香吟編，《邱妙津日記》上冊（新北市：INK印刻，二〇〇七）。
- 邱祖胤，〈三十四年前禁演·王禎和《望你早歸》再登臺〉，《中國時報》，二〇一一年七月十七日，A10版。
- 邱貴芬，〈女性的鄉土想像：台灣當代鄉土女性小說初探〉（一九九七），收入梅家玲編，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田，二〇〇〇），頁一九—四三。
- 金擘路（Lucetta Yip Lo Kam）著，廖愛晚譯，《上海拉拉：中國都市女同志社群與政治》（*Shanghai Lolas: Female Tongzhi Communities and Politics in Urban China*）（香港：香港大學出版社，二〇一四）。
- 〈附錄：靜待回覆的摩斯密碼——曹麗娟、李屏瑤對談〉，收入李屏瑤，《向光植物》（桃園：逗點文創結社，二〇一六），頁二二八—三六。
- 侯延卿，〈履彊的意外人生〉，《聯合報·聯合副刊》，二〇〇八年九月七日，E3版。
- 姜貴，《重陽》（台北：皇冠，一九七四）。
- 施淑編，《日據時代台灣小說選》（台北：麥田，二〇〇七）。
- 柄谷行人著，趙京華譯，《日本現代文學的起源》（北京：生活·讀書·新知三聯，二〇〇三）。
- 洪凌，《異端吸血鬼列傳》（台北：平氏，一九九五）。
- 紀大偉，〈《酷兒啟示錄》編者說明與致謝〉，收入紀大偉編，《酷兒啟示錄：台灣當代QUEER論述讀本》（台

- 北：元尊文化，一九九七），頁一七一—二四。
- ，〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉（一九九七），《晚安巴比倫》（台北：聯合文學，二〇一四），頁二四。
- ，〈如何做同志文學史：從一九六〇年代台灣文本起頭〉，《台灣文學學報》二三期（二〇一三年十二月），頁六三—一〇〇。
- ，〈序：茫向色情烏托邦〉，收入徐譽誠，《紫花》（新北市：INK印刷，二〇〇八），頁一四—一七。
- ，〈情感的輔具：弱勢，勵志，身心障礙敘事〉，《文化研究》一五期（二〇一二年秋季），頁四五—七四。
- ，〈脫走胡迪尼：閱讀林耀德的逃逸術〉，《晚安巴比倫》（台北：聯合文學，二〇一四），頁一四六—一五六。
- ，〈誰有美國時間：男同性戀與一九七〇年代台灣文學史〉，《台灣文學研究學報》一九期（二〇一四年十月），頁五一—八七。
- ，〈斷裂與連續：評許維賢的《從豔史到性史》〉，《女學學誌》三七期（二〇一五年十二月），頁一三五—四三。
- ，〈翻譯公共性：愛滋、同志、酷兒〉，《台灣文學學報》二六期（二〇一五年六月），頁七五—一一二。
- ，〈晚安巴比倫〉（一九九八）（台北：聯合文學，二〇一四）。
- ，〈膜〉（台北：聯經，一九九六）。
- 編，《酷兒狂歡節：台灣當代QUEER文學讀本》（台北：元尊文化，一九九七）。
- 編，《酷兒啟示錄：台灣當代QUEER論述讀本》（台北：元尊文化，一九九七）。
- 〈美公務員同性戀愛〉，《聯合報》，一九五二年三月二十六日，四版。
- 〈美容院血案原因待最後判斷 性變態殺人較可能〉，《聯合報》，一九五二年十一月十六日，七版。
- 胡蘭成，〈代序〉，收入朱天心，《擊壤歌》（一九七七）（台北：聯合文學，二〇〇四），頁六一—一。頁六。
- 范銘如，〈台灣現代主義女性小說〉，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》（二〇〇二）（台北：麥田，二〇〇八），頁七九—一〇九。
- ，〈眾裏尋她：台灣女性小說縱論〉（台北：麥田，二〇〇八）。
- 凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報社文化出版部，一九九〇）。
- ，〈竹雞與阿秋〉（二〇〇七 Takau 打狗文學獎、長篇小說類）（高雄：高雄市文化局，二〇〇七）。
- 唐辛子等著，《中國同話》（台北：基本書坊，二〇一一）。
- 夏志清，〈白先勇早期的短篇小說——《寂寞的十七歲》代序〉，收入白先勇，《寂寞的十七歲》（台北：遠景，一九七六），頁一一—二一。
- ，〈白先勇論〉（上），《現代文學》三九期（一九六九年十二月），頁一一—三。
- ，〈姜貴的「重陽」——代序——兼論中國近代小說之傳統〉（一九七三），收入姜貴，《重陽》（台北：皇冠，一九七四），頁五一—二一。
- 夏慕聰，《軍犬》（台北：基本書坊，二〇一〇）。
- 孫梓評，〈都放棄了〉（二〇〇四），《善遞饅頭》（台北：木馬，二〇一二），頁六一—七〇。
- ，〈善遞饅頭〉（台北：木馬，二〇一二）。
- 席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（台北：聯經，一九八二）。
- 徐堰鈴，《踏青去》（二〇〇四）（台北：女書文化，二〇一五）。
- ，〈踏青去 Skin Touching〉（二〇一五年新版劇本別冊），收入蔡雨辰、陳韋臻編，《踏青：蜿蜒女同創作足跡》（台北：女書文化，二〇一五）。
- 徐嘉澤，《下一個天亮》（台北：大塊文化，二〇一二）。
- 徐譽誠，〈紫花〉，《紫花》（新北市：INK印刷，二〇〇八），頁八一—一〇六。

- 恩格斯 (Friedrich Engels) · 〈一八九一年第四版序言〉，收入中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯，《家庭·私有制和國家的起源》(The Origin of the Family, Private Property, and the State) (北京：人民，一九九九)，頁六一—一九。
- 班納迪克·安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布 (新版)》(Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism) (New Edition, 2006) (台北：時報文化，二〇一〇)。
- 馬森，《夜遊》(台北：爾雅，一九八四)。
- 高年億，〈同性戀者殺「愛人」死者朱XX筆名藍玉湖 玻璃圈作家 出書夢成空 要求「履行同居義務」遭拒 兇嫌人財兩失揮刀〉，《聯合報·社會新聞》，一九九一年十一月六日，07版。
- 高雄市文化局主編，《葉石濤全集一二，隨筆卷：七》(高雄：高雄市文化局；台南：國立台灣文學館，二〇〇六—二〇〇九)。
- 張小虹，〈話《白水》〉，《PAR表演藝術雜誌》二七二期(二〇一五年七月)，頁八六—八七。
- ，《怪胎家庭羅曼史》(台北：時報文化，二〇〇〇)。
- 張亦絢，《永別書：在我不在的時代》(新北市：木馬，二〇一五)。
- 張杰，〈我所了解的席德進〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》(台北：聯經，一九八二)，頁一八三—一八八。
- 張曼娟編，《同輩：青春男同志小說選》(台北：麥田，二〇〇六)。
- 編，《同類：青春女同志小說選》(台北：麥田，二〇〇六)。
- 張貴興，《我思念的長眠中的南國公主》(台北：麥田，二〇〇一)。
- 張殿，〈抄襲或者參考〉，《聯合報·讀書人專刊》，一九九五年三月三十日，四二版。
- 張誦聖，〈「文學體制」、「場域觀」、「文學生態」——台灣文學史書寫的幾個新觀念架構〉，《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》(台北：聯經，二〇一五)，頁二八三—二九八。
- ，《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》(台北：聯經，二〇一五)。
- 掙扎中的不幸讀者(台北)，〈大家談：新公園變成男娼館 應速裝燈派警巡邏 一個誤入歧途少年的呼籲〉，《聯合報》，一九五九年一月二十二日，五版。
- 曹麗娟，〈童女之舞〉，收入煙弦編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》(台北：聯經，一九九二)，頁七—三七。
- ，《童女之舞》(台北：大田，一九九九)。
- 梁玉芳，〈同志婚禮 台灣第一次 許佑生、葛芮喜宴四十桌 施明德不請自來 場外有人抗議〉，《聯合報》，一九九六年十一月十一日，05版。
- 梁啟超，《戊戌政變記》(台北：中華，一九六九)。
- 梅家玲編，《性別論述與台灣小說》(台北：麥田，二〇〇〇)。
- 符兆祥，〈新南陽拆了〉，《夜快車》(台北：文豪，一九七六)，頁六一—八五。
- 莊佳村，〈席德進與我——代序〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》(台北：聯經，一九八二)，頁一—四。
- 莫言，〈三島由紀夫猜想〉，《會唱歌的牆》(台北：麥田，二〇〇〇)，頁一五三—一六〇。
- 許正平，《愛情生活》(台北：大田，二〇〇九)。
- 許佑生，〈岸邊石〉(一九九〇)，收入郭玉文編，《紫水晶》(台北：尚書，一九九一)，頁一三—三七。
- ，《天荒地老：同志族譜之二》(台北：開心陽光，一九九六)。
- ，《四海一家：同志族譜之一》(台北：開心陽光，一九九六)。
- ，《男婚男嫁》(台北：開心陽光，一九九六)。

- 許悔之，〈白蛇說〉，《當一隻鯨魚渴望海洋》（台北：時報文化，一九九七），頁三八—三九。
- ，〈白蛇說〉，《聯合報·聯合副刊》，一九九五年六月二日。
- ，〈當一隻鯨魚渴望海洋〉（台北：時報文化，一九九七）。
- 許通元，〈假設這是馬華同志小說史〉，收入許通元編，《有志一同：馬華同志小說選》（吉隆坡：有人，二〇〇七），頁二〇九—四七。
- 編，《有志一同：馬華同志小說選》（吉隆坡：有人，二〇〇七）。
- 許維賢，《從豔史到性史：同志書寫與近當代中國的男性建構》（桃園：國立中央大學出版中心，二〇一五）。
- 郭力昕，〈人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀一九八〇年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典〉，《文化研究》六期（二〇〇八年春季號），頁九—四二。
- 郭玉文編，《紫水晶：當代小說中的同性戀》（台北：尚書，一九九一）。
- 郭良蕙，《早熟》（台北：漢麟，一九七九）。
- ，《兩種以外的》（台北：漢麟，一九七八）。
- ，《青青青青》（台北：時報，一九八六）。
- ，《青青青青》（台北：漢麟，一九七八）。
- 陳克華，〈「肛交」的必要〉，《欠砍頭詩》（台北：九歌，一九九五），頁六八—七二。
- ，《大腿》，《BODY身體詩》，Y莫蝸牛、River Tu攝影（台北：基本書坊，二〇一一），無頁碼。
- ，《我的出櫃日》，《善男子》（台北：九歌，二〇〇六），頁三一八。
- ，《BODY身體詩》，Y莫蝸牛、River Tu攝影（台北：基本書坊，二〇一一）。
- ，《善男子》（台北：九歌，二〇〇六）。
- 陳佩甄，〈現代「性」與帝國「愛」：台韓殖民時期同性愛再現〉，《台灣文學學報》二二期（二〇一三年十二月），頁一〇一—一三六。
- 陳明仁 (Babujia A. Sidaia)，〈A-chhūn—Babujia A. Sidaia e 短篇小說集〉（台北：台笠，一九九八）。
- ，《詩人 e 戀愛古》，《台文BONG報》一期（一九九六年十月）；後收入陳明仁 (Babujia A. Sidaia)，〈A-chhūn—Babujia A. Sidaia e 短篇小說集〉（台北：台笠，一九九八），頁一五一—六一。
- 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，二〇一一）。
- 訪問，李文卿整理，〈文學之「葉」，煥發長青——專訪葉石濤〉（二〇〇一），後收入高雄市文化局主編，《葉石濤全集一二，隨筆卷：七》（高雄：高雄市文化局；台南：國立台灣文學館，二〇〇六—二〇〇九），頁三五—一七四。
- 陳雨航編，《七十八年短篇小說選》（台北：爾雅，一九九〇）。
- 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田，二〇〇七）。
- 陳映真，〈山路〉（一九八三），《鈴璫花》（台北：洪範，二〇〇一），頁五一—九二。
- ，《趙南棟》（一九八七），《鈴璫花》（台北：洪範，二〇〇一），頁九三—二〇二。
- ，《曇曇》（一九七九），《上班族的一日》（台北：人間，一九九五），頁四七—五五。
- ，《上班族的一日》（台北：人間，一九九五）。
- ，《鈴璫花》（台北：洪範，二〇〇一）。
- 陳映湘，〈初論李昂〉，《人間世》（台北：大漢，一九七七），頁三六—三八。
- 陳若曦，《尹縣長》（台北：遠景，一九七四）。
- ，《紙婚》（台北：自立晚報，一九八六）。
- 陳國祥、祝萍，《台灣報業演進四十年》（台北：自立晚報，一九八七）。
- 陳敏鳳，〈香爐風波 陳文茜：李昂搞黑函工程 一夜心理建設，她決定重回戰鬥位置 不滿旁人煽風，她說不

- 能諒解莊淇銘》，《聯合晚報·話題新聞》，一九九七年八月一日，04版。
- 陳雪，《附魔者》（新北市：INK印刻，二〇〇九）。
- ，《迷宮中的戀人》（新北市：INK印刻，二〇一二）。
- ，《陳春天》（新北市：INK印刻，二〇〇五）。
- ，《惡女書》（台北：平氏，一九九五）。
- ，《愛情酒店》（台北：麥田，二〇〇二）。
- ，《橋上的孩子》（新北市：INK印刻，二〇〇四）。
- 魚玄阿璣、鄭美里，〈幸福正在逼近——建立台灣同性戀社會歷史的初步嘗試〉，收入鄭美里，《女兒圈：台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》（台北：女書文化，一九九七），頁二〇九—一一。
- 麥莫齊（Larry McMurry）著，李永平譯，《最後一場電影》（*The Last Picture Show*）（台北：華欣，一九七五）。
- 傅百齡，〈一個中國處男的故事——試探《不結仔》的中國性倫理〉，《新書月刊》六期（一九八四年三月），頁八六—九〇。
- 曾秀萍，〈扮裝鄉土——《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像〉，《台灣文學研究學報》一二期（二〇一一年四月），頁八九—一三三。
- ，《孤臣·孽子·臺北人：白先勇同志小說論》（台北：爾雅，二〇〇三）。
- 覃子豪，〈花崗山掇拾〉（一九五五），收入劉正偉編，《覃子豪集》（台南：國立台灣文學館，二〇〇八），頁四九—五三。
- 馮自由，〈革命二字之由來〉，《革命逸史》第一集（台北：臺灣商務，一九七六），頁一。
- ，《革命逸史》第一集（台北：臺灣商務，一九七六）。
- 黃凡，〈曼娜舞蹈教室〉，《曼娜舞蹈教室》（台北：聯合文學，一九八七），頁二—一一二。
- 黃年等撰，《聯合報六十年：一九五—二〇一》（台北：聯合報，二〇一一）。
- 黃道明，《酷兒政治與台灣現代「性」》（香港：香港大學出版社；桃園：國立中央大學出版中心；台北：遠流，二〇一二）。
- 編，〈台灣愛滋大事記〉，收入黃道明主編，《愛滋治理與在地行動》（桃園：國立中央大學性／別研究室，二〇一二），頁二九—三七。
- 黃榮村，〈席德進致莊佳村書簡心理分析〉，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（台北：聯經，一九八二），頁一六三—一七四。
- 黃應貴，〈「新世紀的社會與文化」系列叢書總序〉，《二十一世紀的家：台灣的家何去何從？》（新北市：群學，二〇一四），頁二〇—四，頁ix。
- ，《導論》，收入黃應貴主編，《二十一世紀的家：台灣的家何去何從？》（新北市：群學，二〇一四），頁一一—二六。
- 主編，《二十一世紀的家：台灣的家何去何從？》（新北市：群學，二〇一四）。
- 楊千鶴，〈花開時節〉（一九四二），林智美譯，《花開時節》（台北：南天，二〇〇一），頁一四二—一七二。
- 著，林智美譯，《花開時節》（台北：南天，二〇〇一）。
- 楊宗潤編，《眾裡尋他：開心陽光當代華文同志小說選（一）》（台北：開心陽光，一九九六）。
- 編，《難得有情：開心陽光當代華文同志小說選（二）》（台北：開心陽光，一九九七）。
- 楊牧，〈一九七二〉，《年輪》（台北：四季，一九七六），頁一五—一六四。
- ，《同性戀》，《飛過火山》（台北：洪範，一九八七），頁一〇七—一〇。
- ，《柏克萊》，《年輪》（台北：四季，一九七六），頁三—二五。
- ，《年輪》（台北：四季，一九七六），頁三—二五。

- ，《飛過火山》（台北：洪範，一九八七）。
- 楊青矗，〈在室男〉（一九六九），《在室男》（高雄：文皇社，一九七二），頁一七七—二〇九。
- ，《在室男》（高雄：文皇社，一九七二）。
- 楊風，〈祇因——新公園之夜〉（一九七二），收入《楊風詩集》（高雄：春暉，二〇〇七），頁二二。
- 楊照，〈變貌〉（上），《中外文學》一九卷一〇期（一九九一年三月），頁一四一—一四七。
- ，〈變貌〉（下），《中外文學》一九卷一〇期（一九九一年三月），頁一四一—一四七。
- ，〈變貌〉（下），《中外文學》一九卷一〇期（一九九一年四月），頁一五三—一八六。
- 楊翠，〈文化中國·地理台灣——蕭麗紅一九七〇年代小說中的鄉土語境〉，《台灣文學學報》七期（二〇〇五年十二月），頁一—四一。
- ，〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》二〇期（二〇〇八年七月），頁二五三—二八二。
- 楊澤編，《七〇年代懺情錄》（台北：時報文化，一九九四）。
- 楊錦郁整理，〈清新、諷刺、顛覆：聯合報第十三屆小說獎中短篇小說決賽會議紀實〉，收入痲弦主編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》（台北：聯經，一九九二），頁三—三—一七四。
- 楊麗玲，《愛染》（台北：尚書，一九九一）。
- 痲弦編，《小說潮：聯合報第十三屆小說獎暨附設新詩獎、報導文學獎得獎作品集》（台北：聯經，一九九二）。
- 葉石濤，〈序——兼評「安德烈·紀德的冬天」〉，收入林懷民，《變形虹》（台北：水牛，一九六八），頁一—一九。
- ，〈兩年來的省籍作家及其小說〉（一九六七），收入高雄市文化局主編，《葉石濤全集一—三，評論卷：一》（高雄：高雄市文化局；台南：國立台灣文學館，二〇〇六—二〇〇九），頁一四五—一六五。
- 葉石濤，《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，一九八七）。
- 葉青，〈值得一再丟棄〉，《下輩子更加決定：葉青詩集》（台北：黑眼睛文化，二〇一一），頁四二。
- ，〈當我們討論憂鬱〉，《下輩子更加決定：葉青詩集》（台北：黑眼睛文化，二〇一一），頁一九。
- ，〈下輩子更加決定：葉青詩集〉（台北：黑眼睛文化，二〇一一）。
- 葉德宣，〈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》二六卷一二期（一九九八年五月），頁六七—八九。
- ，〈從家庭授動到警局問訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉，《中外文學》三〇卷二期（二〇〇一年七月），頁二四—五四。
- 趙彥寧，〈不／可計量的親密關係：老T搬家三探〉，《台灣社會研究季刊》八〇期（二〇一〇年十二月），頁三—五六。
- ，〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身分初探〉，《台灣社會研究季刊》五七期（二〇〇五年三月），頁四一—八五。
- ，〈往生送死、親屬倫理與同志友誼：老T搬家續探〉，《文化研究》六期（二〇〇八年三月），頁一五三—九四。
- ，〈痛之華——五〇年代國共之間的變態政治／性想像〉，《性／別研究》「酷兒：理論與政治專號」三、四期合刊（一九九八年九月），頁二三五—五九。
- 趙剛，〈重建左翼：重建魯迅、重建陳映真〉（二〇〇九），《求索：陳映真的文學之路》（台北：台社、聯經，二〇一一），頁三二—三六。
- ，《求索：陳映真的文學之路》（台北：台社、聯經，二〇一一）。
- 趙班斧，〈大家談 為黃效先免死呼籲〉，《聯合報》，一九五七年十一月四日，三版。
- 劉正偉編，《覃子豪集》（台南：國立台灣文學館，二〇〇八）。

- 劉亮雅，〈世紀末台灣小說裡的性別跨界與頹廢：以李昂、朱天文、邱妙津、成英妹為例〉，《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》（台北：九歌，二〇〇一），頁一三一—四七。
- ，〈怪胎陰陽變：楊照、紀大偉、成英妹與洪凌小說裡男變女變性人想像〉，《中外文學》二六卷二期（一九九八年五月），頁一一—三〇。
- ，〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》三三卷一期（二〇〇四年六月），頁一六五—八三。
- ，〈跨族群翻譯與歷史書寫：以李昂〈彩妝血祭〉與賴香吟〈翻譯者〉為例〉，《中外文學》三四卷二期（二〇〇六年四月），頁一三三—五五。
- ，〈情色世紀末：小說、性別、文化、美學〉（台北：九歌，二〇〇一）。
- 劉春城，〈不結仔〉（台北：圓神，一九八七）。
- 履彊，〈互相燂燂的靈魂〉，《少年軍人的戀情》（新北市：INK印刻，二〇〇五），頁七二—七三。
- ，〈互相燂燂的靈魂〉《少年軍人紀事》（台北：聯合文學，一九九九），頁一八六—九三。
- ，〈相互燂燂的靈魂——一個久遠的事件〉，《兒女們》（台北：聯合文學，一九九四），頁五六—五七。
- ，〈軍營某夜事情〉，《少年軍人的戀情》（新北市：INK印刻，二〇〇五），頁一三八—一四三。
- ，〈軍營某夜事情〉，《少年軍人紀事》（台北：聯合文學，一九九九），頁一三八—一四三。
- ，〈雄性的氣味〉，《少年軍人紀事》（台北：聯合文學，一九九九），頁七七—八三。
- ，〈少年軍人的戀情〉（新北市：INK印刻，二〇〇五）。
- ，〈少年軍人紀事〉（台北：聯合文學，一九九九）。
- ，〈兒女們〉（台北：聯合文學，一九九四）。
- 歐陽子，〈近黃昏時〉（一九六五），《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁二二—三六。
- ，〈素珍表姐〉（一九六九），《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁一八三—二〇〇。
- ，〈最後一節課〉（一九六七），《秋葉》（台北：爾雅，一九七二），頁一五一—一六四。
- ，〈王謝堂前的燕子：「台北人」的研析與索隱〉（台北：爾雅，一九七六）。
- ，〈秋葉〉（台北：爾雅，一九七二）。
- 蔡孟哲，〈愛滋、同性戀與婚家想像〉，《女學學誌》三三期（二〇一三年十二月），頁四七—七八。
- 蔡雨辰、陳韋臻編，〈踏青：蜿蜒的女同創作足跡〉（台北：女書文化，二〇一五）。
- 蔣勳，〈七〇——〉，收入楊澤編，〈七〇年代懺情錄〉（台北：時報文化，一九九四），頁一〇九—一四。
- 〈輪上醜劇 老船員竟獸性大發 強拉雇工斷袖分桃〉，《聯合報》，一九五九年五月二十二日，四版。
- 鄭聿，〈匕首〉，《玻璃》（桃園：逗點文創結社，二〇一四），頁二—二三。
- ，〈從／失戀到／世界／末日〉，《玻璃》（桃園：逗點文創結社，二〇一四），頁四八—四九。
- ，〈玩具刀〉（桃園：逗點文創結社，二〇一〇）。
- ，〈玻璃〉（桃園：逗點文創結社，二〇一四）。
- 鄭美里，〈女兒圈：台灣女同志的性別、家庭與圈內生活〉（台北：女書文化，一九九七）。
- 鄭清文，〈校園裡的椰子樹〉（一九六七），《校園裡的椰子樹》（台北：三民，一九七〇），頁一五七—八二。
- 鄭清文，〈校園裡的椰子樹〉（台北：三民，一九七〇）。
- 墾丁男孩，〈男灣〉（台北：寶瓶文化，二〇〇五）。
- 盧劍雄暨文集編輯小組編，〈華人同志新讀本：一九九八華人同志交流大會文集〉（香港：華生，一九九九）。
- 蕭颯，〈迷愛〉（一九八二），《死了一個國中女生之後》（台北：洪範，一九八四），頁一三七—四三。
- ，〈死了一個國中女生之後〉（台北：洪範，一九八四）。
- 蕭錦綿，〈滑稽多刺的玫瑰——細讀王禎和新作《玫瑰玫瑰我愛你》〉，收入王禎和，《玫瑰玫瑰我愛你》（一九八

- 四) (台北：洪範，一九九四)，頁二六三—七八。
- 蕭麗紅，《桂花巷》(台北：聯經，二〇〇二)。
- 賴香吟，《霧中風景》，《霧中風景》(台北：元尊文化，一九九八)，頁四六—六九。
- ，《其後それから》(新北市：INK印刷，二〇一二)。
- ，《霧中風景》(台北：元尊文化，一九九八)。
- 駱以軍，《遣悲懷》(台北：麥田，二〇〇一)。
- 聯合月刊編輯部，《訪莊佳村》，收入席德進，《席德進書簡：致莊佳村》(台北：聯經，一九八二)，頁一七五—八二。
- 邁克，《「同志」簡史》，《互吹不如單打》(香港：香港牛津大學出版社，二〇〇三)，頁二四四—四七。
- ，《互吹不如單打》(香港：香港牛津大學出版社，二〇〇三)。
- 鍾阿城，《棋王》(北京：作家，一九八五)。
- 叢甦，《想飛》(一九七六)，《想飛》(台北：聯經，一九七七)，頁九—一九。
- 簡莉穎，《新社員劇本書》(台北：前叛逆文化，二〇一六)。
- 聶華苓，《紀德與「遣悲懷」》，《聯合報·聯合副刊·萬象》，一九六〇年十月十六日，七版。
- ，《紀德與「遣悲懷」》，收入安德烈·紀德(André Gide)著，聶華苓譯，《遣悲懷》(ET NUNG MANET IN JE) (台北：晨鐘，一九七二)，頁一一—一九。
- 藍玉湖，《薔薇刑》(台中：晨星，一九九〇)。
- 羅智成，《夢中情人》(新北市：INK印刷，二〇〇四)。
- 羅毓嘉，《創世紀》，《偽博物誌》(台北：寶瓶文化，二〇一二)，頁一八—二一。
- ，《偽博物誌》(台北：寶瓶文化，二〇一二)。
- 鯨向海，《他將有壯美的形貌——同志詩初探》，《台灣詩學、吹鼓吹詩論壇二號》「領土浮出：同志·詩專題」(台北：台灣詩學季刊雜誌社，二〇〇六)，頁九—二〇。
- ，《你是那種比較強的風》，《精神病院》(台北：大塊文化，二〇〇六)，頁二九。
- ，《我有不被發現的快樂？再談同志詩》，《臺灣詩學學刊》一三期(二〇〇九年八月)，頁二三九—四二。
- ，《我初醒的房間時光的萬分之一亮度——致鄭聿與他的玩具刀》，收入鄭聿，《玩具刀》(桃園：逗點文創結社，二〇一〇)，頁八—一四。
- ，《青年公園泳池所見》，《大雄》(台北：麥田，二〇〇九)，頁八八。
- ，《徵友》，《通緝犯》(台北：木馬，二〇〇二)，頁五五—五六。
- ，《大雄》(台北：麥田，二〇〇九)。
- ，《通緝犯》(台北：木馬，二〇〇二)。
- ，《精神病院》(台北：大塊文化，二〇〇六)。
- 嚴歌苓，《白蛇》(台北：九歌，一九九九)。
- 蘇偉貞，《沉默之島》(台北：時報文化，一九九四)。
- 顧肇森，《太陽的陰影》(一九九〇)，《季節的容顏》(台北：東潤，一九九二)，頁五〇—七五。
- ，《太陽的陰影》，《聯合報·聯合副刊》，一九九〇年十二月九至十五日。
- ，《去年的月亮》(一九八九)，《月升的聲音》(台北：圓神，一九八九)，頁一六九—九八。
- ，《張偉》(一九八四)，《貓臉的歲月：旅美華人譜》(台北：九歌，一九八六)，頁八三—一一〇。
- ，《月升的聲音》(台北：圓神，一九八九)。
- ，《季節的容顏》(台北：東潤，一九九一)。
- ，《貓臉的歲月：旅美華人譜》(台北：九歌，一九八六)。

英文

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham: Duke University Press, 2006).
- Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy; and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), pp. 127-88.
- , *Lenin and Philosophy; and Other Essays* (London: New Left Books, 1971).
- Bauman, Zygmunt, "Forward: On Being Light and Liquid," *Liquid Modernity* [Cambridge, UK: Polity, 2000], pp. 1-15.
- , *Liquid Modernity* (Cambridge, UK: Polity, 2000).
- Bennet, Eric, *Workshops of Empire: Stegner, Engle, and American Creative Writing during the Cold War* (Iowa City: University of Iowa Press, 2015).
- Bennett, Judith M., "'Lesbian-Like' and the Social History of Lesbianisms," *Journal of the History of Sexuality* 9.1/2 (Spring 2000): 1-24.
- Blatti, Jo, "Public History and Oral History," *The Journal of American History* 77.2 (Sep 1990): 615-25.
- Butler, Judith, "Giving an Account of Oneself," *Diacritics* 31.4 (Winter 2001): 22-40.
- , *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997).
- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian* (New York: Columbia University Press, 1995, Revised Edition).
- Chang, Sung-sheng Yvonne, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham: Duke University Press, 1993).
- Chi, Ta-wei, "Performers of the Paternal Past: History, Female Impersonators, and Twentieth-Century Chinese Fiction," *Positions: East Asia Cultures Critique* 15.3 (2007): 581-608.
- Desai, Gaurav, "The Invention of Invention," *Cultural Critique* 24 (Spring 1993): 119-42.
- Dinshaw, Carolyn, Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher Nealon and Nguyen Tan Hoang, "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, "Queer Temporalities: A special issue" (2007): 177-95.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (1983) (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996).
- Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent," (1919) *Modernism: An Anthology*, ed. Lawrence Rainey (Malden, MA.: Blackwell, 2005), pp. 152-55.
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 106-109.
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality: Vol. 1. An Introduction*. Trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1978, 1990).
- Fraser, Nancy, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy," *Social Text* 25/26 (1990): 56-80.
- Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).
- Freud, Sigmund, "Uncanny," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XVII, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 2001), pp. 219-52.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (CA: Stanford University Press, 1991).
- Goldberg, Jonathan, *Queering the Renaissance* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1994).
- Greenblatt, Stephen, "Racial Memory and Literary History," *PMLA* 116.1 (Jan. 2001): 48-63.
- Haberin, David, *How to Do the History of Homosexuality* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002).

- Himsch, Bret, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China* (Berkeley: University of California Press, 1992).
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger ed, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- _____, "The Invention of Tradition," in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 1-14.
- Hutcheon, Linda, "Interventionist Literary Histories: Nostalgic, Utopian, or Pragmatic?" *Modern Language Quarterly* 59.4 (1998): 401-17.
- Jackson, Peter A. and Gerard Sullivan ed. *Lady Boys. Rent Boys: Male and Female Homosexualities in Contemporary Thailand* (London: Routledge, 1999).
- Jackson, Peter A., *Queer Bangkok: 21st Century Markets, Media, and Rights* (Hong Kong: Hong Kong University Press; Chiang Mai, Thailand: Silksworm Books, 2011).
- JanMohamed, Abdul R., "Humanism and Minority Literature: Toward a Definition of Counter-Hegemonic Discourse," *Boundary 2* 12-13 (1984): 281-99.
- Jay, Martin, "Liquid Crisis: Zygmunt Bauman and the Incredible Lightness of Modernity," *Theory, Culture & Society* 27.6 (Nov. 2010): 95-106.
- Johnson, David K., *The Lavender Scar: the Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government* (Chicago: Chicago University Press, 2004).
- Lim, Song Hwee, "How to Be Queer in Taiwan: Translation, Appropriation, and the Construction of a Queer Identity in Taiwan," in *AsiaPacificQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, ed. Fran Martin, Peter Jackson, Mark McLelland and Audrey Yue (Urbana: University of Illinois Press, 2008), pp. 235-50.
- _____, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Honolulu: University Of Hawai'i Press, 2007).
- Lin, Hazel, *The Moon Low* (New York: Pageant Press, 1958).
- Liu, Lydia, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995).
- Liu, Petrus, "Why Does Queer Theory Need China?" *Positions: East Asia Cultures Critique* 18 (2010): 291-320.
- _____, *Queer Marxism in Two Chinas* (Durham: Duke University Press, 2015).
- Martin, Fran, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2010).
- _____, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003).
- _____, Peter Jackson, Mark McLelland and Audrey Yue ed, *AsiaPacificQueer: Rethinking Genders and Sexualities* (Urbana: University of Illinois Press, 2008).
- McCullers, Carson, *Heart Is a Lonely Hunter* (Boston: Houghton Mifflin, 1940).
- McLelland, Mark J., *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005).
- Niranjana, Tejaswini, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* (Berkeley: University of California Press, 1992).
- Page, Max, "Radical Public History in the City," *Radical Historical Review* 79 (2001): 114-16.
- Pflugfelder, Gregory M., *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950* (Berkeley; London: University of California Press, 1999).

- Puar, Jasbir K., *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham: Duke University Press, 2007).
- Rainey, Lawrence ed, *Modernism: An Anthology* (Malden, MA.: Blackwell, 2005).
- Rohy, Valerie, *Anachronism and Its Others: Sexuality, Race, Temporality* (New York: State University of New York Press, 2010).
- Russo, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (New York: Harper & Row, 1987, Revised Edition).
- Said, Edward W., "Traveling Theory," *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1984), pp. 226-47.
- _____, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1984).
- Sang, Deborah, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990).
- _____, *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997).
- Shepherd, Reginald, "The Other's Other: Against Identity Poetry, for Possibility," *Orpheus in the Bronx: Essays on Identity, Politics, and the Freedom of Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), pp. 41-55.
- _____, *Orpheus in the Bronx: Essays on Identity, Politics, and the Freedom of Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007).
- Silvio, Teri, "Lesbianism and Taiwanese Localism in The Silent Thrush," in *AsiaPacificQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, ed. Fran Martin, Peter Jackson, Mark McLelland and Audrey Yue (Urbana: University of Illinois Press, 2008), pp. 217-34.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Routledge, 1987).
- Watt, Ian P., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) (Berkeley: University of California Press, 2001).
- Zelizer, Viviana A., *The Purchase of Intimacy* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005).

附錄 作家年表

【說明】

- 一，作家排列順序按照出生年排列。每條作家的條目只陳列出生年（或生卒年）以及代表作（至多兩種代表作）。這份年表不收入國外作家，也不收入學者或評論者。
- 二，這份年表提及的作家不一定是「狹義的同志文學作品」作者，但都是「廣義的同志文學領域」參與者。

一九二〇年前

- | | | |
|-----------|-----|------------------|
| 一九〇六—一九八一 | 胡蘭成 | 《今生今世》、《山河歲月》等等。 |
| 一九〇八—一九八〇 | 姜貴 | 《重陽》、《旋風》等等。 |
| 一九二一—一九六三 | 覃子豪 | 《向日葵》、《畫廊》等等。 |

一九一三—二〇〇八 巫永福 《風雨中的長青樹》、《首與體》等等。

一九二〇年後

一九二二—二〇一一 楊千鶴 《花開時節》等等。

一九三三—一九八一 席德進 《席德進書簡：致莊佳村》、《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》等等。

一九二五— 王鼎鈞 《千手捕蝶》，《左心房漩渦》等等。

一九二五—二〇〇八 葉石濤 《媽祖祭》，《台灣男子簡阿淘》等等。

一九二五— 聶華苓 《葛藤》、《桑青與桃紅》等等。

一九二六—二〇一三 郭良蕙 《心鎖》、《兩種以外的》等等。

一九三〇年後

一九三二— 馬森 《夜遊》、《海鷗》等等。

一九三二— 鄭清文 《校園裡的椰子樹》、《報馬仔》等等。

一九三七— 白先勇 《臺北人》、《孽子》等等。

一九三七—二〇一六 陳映真 《上班族的一日》、《鈴璫花》等等。

一九三七— 叢甦 《想飛》、《生氣吧！中國人》等等。

一九三八— 陳若曦 《尹縣長》、《紙婚》等等。

一九三八— 瓊瑤 《窗外》、《幾度夕陽紅》等等。

一九三九— 七等生 《我愛黑眼珠》、《跳出學園的圍牆》等等。

一九三九— 符兆祥 《夜快車》、《咕咕哩哩：我在巴拉圭》等等。

一九三九— 歐陽子 《秋葉》等等。

一九四〇年後

一九四〇— 王禎和 《嫁粧一牛車》、《玫瑰玫瑰我愛你》等等。

一九四〇— 楊牧 《年輪》、《柏克萊精神》等等。

一九四〇— 楊青矗 《工廠女兒圈》、《在室男》等等。

一九四二— 劉春城 《不結仔》等等。

一九四三—一九九二 三毛 《撒哈拉的故事》、《稻草人手記》等等。

一九四三— 楊風 《那年秋天》、《原來你還在唱歌》等等。

一九四六— 光泰 《逃避婚姻的人》、《激情·天涯·夢：臺商在海外的情慾紀事》等等。

一九四六— 汪其楣 《海洋心情：為珍重生命而寫的AIDS文學備忘錄》、《青春悲懷：台灣愛滋戰場紀實戲劇》等等。

一九四七— 林懷民 《變形虹》、《蟬》等等。

一九四七— 蔣勳 《欲愛書：寫給Ly's M》、《身體美學》等等。

一九五〇年後

- 一九五〇— 黃凡 《曼娜舞蹈教室》、《慈悲的滋味》等等。
 一九五〇— 蕭麗紅 《桂花巷》、《千江有水千江月》等等。
 一九五一— 玄小佛 《圓之外》、《小葫蘆》等等。
 一九五一— 舞鶴 《十七歲之海》、《鬼兒與阿妖》等等。
 一九五二— 宋澤萊 《紅樓舊事》、《血色蝙蝠降臨的城市》等等。
 一九五二— 李昂 《殺夫：鹿城故事》、《北港香爐人人插：戴貞操帶的魔鬼系列》等等。
 一九五二— 詹錫奎 《再見，黃磚路》等等。
 一九五二— 龍應台 《在海德堡墜入情網》、《親愛的安德烈》等等。
 一九五三— 林清玄 《菩薩寶偈》、《禪心大地》等等。
 一九五三— 平路 《玉米田之死》、《百齡箋》等等。
 一九五三— 履彊 《少年軍人的戀情》、《兒女們》等等。
 一九五三— 蕭颯 《死了一個國中女生之後》、《霞飛之家》等等。
 一九五四— 陳明仁 《A-chnn—Babujia A. Sidaia e 短篇小說集》、《詩人 e 戀愛古》等等。
 一九五四— 楊澤 《薔薇學派的誕生》、《人生不值得活的》等等。
 一九五四— 蘇偉貞 《離開同方》、《沉默之島》等等。
 一九五四— 顧肇森 《貓臉的歲月》、《季節的容顏》等等。

- 一九五五— 吳繼文 《世紀末少年愛讀本》、《天河撩亂》等等。
 一九五五— 羅智成 《夢中情人》、《透明鳥》等等。
 一九五六— 朱天文 《世紀末的華麗》、《荒人手記》等等。
 一九五六— 張貴興 《猴杯》、《我思念的長眠中的南國公主》等等。
 一九五七— 張大春 《四喜憂國》、《撒謊的信徒》等等。
 一九五八— 朱天心 《擊壤歌》、《方舟上的日子》等等。
 一九五八— 阮慶岳 《愛是無名山》、《重見白橋》等等。

一九六〇年後

- 一九六〇— 林俊穎 《夏夜微笑》、《善女人》等等。
 一九六〇— 曹麗娟 《童女之舞》等等。
 一九六一— 張曼娟 《海水正藍》、《緣起不滅》等等。
 一九六一— 許佑生 《男婚男嫁》、《懸賞浪漫》等等。
 一九六一— 陳克華 《欠砍頭詩》、《BODY 身體詩》等等。
 一九六二— 一九九六 林耀德 《大東區》、《時間龍》等等。
 一九六三— 林裕翼 《我愛張愛玲》、《在山上演奏的星子們》等等。
 一九六三— 楊照 《大愛》、《黯魂》等等。
 一九六三— 楊麗玲 《愛染》等等。

一九六四—一九九六

田啟元 《毛屍》等等。

一九六四—

凌 煙 《失聲畫眉》、《竹雞與阿秋》等等。

一九六四—

郭強生 《惑鄉之人》、《斷代》等等。

一九六六—

許悔之 《肉身》、《當一隻鯨魚渴望海洋》等等。

一九六七—

伊 苞 《慕娃凱》、《老鷹，再見：一位排灣女子的藏西之旅》等等。

一九六七—

駱以軍 《遣悲懷》、《西夏旅館》等等。

一九六八—一九九一

藍玉湖 《薔薇刑》、《狂徒袖》等等。

一九六九—一九九五

邱妙津 《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》等等。

一九六九—

賴香吟 《霧中風景》、《其後それから》等等。

一九七〇年後

一九七〇—

王盛弘 《關鍵字：台北》、《大風吹：台灣童年》等等。

一九七〇—

陳 雪 《惡女書》、《附魔者》等等。

一九七一—

洪 凌 《異端吸血鬼列傳》、《肢解異獸》等等。

一九七一—

吳明益 《天橋上的魔術師》、《單車失竊記》等等。

一九七二—

紀大偉 《感官世界》、《膜》等等。

一九七三—

張亦綯 《愛的不久時：南特／巴黎回憶錄》、《永別書：在我不在的時代》等等。

一九七四—

徐堰鈴 《踏青去Skin Touching》（二〇一五年新版）等等。

一九七五—

許正平 《煙火旅館》、《愛情生活》等等。

一九七六—

孫梓評 《男身》、《善遞饅頭》等等。

一九七六—

鯨向海 《精神病院》、《大雄》等等。

一九七七—

夏慕聰（阿聰） 《軍犬》、《貞男人》等等。

一九七七—

徐嘉澤 《窺》、《下一個天亮》等等。

一九七七—

徐譽誠 《紫花》等等。

一九七七—

墾丁男孩 《男灣》等等。

一九七九—二〇一一

葉 青 《下輩子更加決定》、《雨水直接打進眼睛》等等。

一九八〇年後

一九八〇—

鄭 聿 《玻璃》、《玩具刀》等等。

一九八一—

黃崇凱 《壞掉的人》、《黃色小說》等等。

一九八四—

簡莉穎 《新社員劇本書》等等。

一九八四—

李屏瑤 《向光植物》等等。

一九八五—

羅毓嘉 《樂園輿圖》、《偽博物誌》等等。

一九八七—

林佑軒 《崩麗絲味》等等。