

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 期中進度報告

## 時尚．身體．現代性創傷(2/3)

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC92-2411-H-002-012-

執行期間：92 年 08 月 01 日至 93 年 07 月 31 日

執行單位：國立臺灣大學外國語文學系暨研究所

計畫主持人：張小虹

報告類型：精簡報告

報告附件：國外研究心得報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 93 年 6 月 1 日

＜時尚．身體．現代性創傷（2／3）＞  
期中報告

《時尚、身體、現代性創傷》三年期計畫以 1840-1949 年間中國的時尚服飾變遷為分析對象，探討近現代中國人的「創傷表面」與「身體徵候」。在研究方法上，以時尚理論與性別文化研究為論述主軸，爬梳中國近現代文獻史料，以凸顯中國現代性主體建構過程中政治／身體／心理／性別／殖民諸多面向之糾葛。

目前正在進行的第二年研究計畫（2003 年 8 月 1 日至 2004 年 7 月 31 日），探討重點放在「時尚現代性」的理論建構、城市「體感空間」的時尚身體展演與中國「時尚現代性」中寬衣系統與窄衣系統的衝突矛盾。

第二年研究計畫目前已完成論文兩篇：

1. ＜時尚現代性＞論文初稿宣讀於「國科會外文學門 86-90 研究成果發表會」，台中：中興大學，2003 年 10 月 24-25 日。論文修定稿將收錄於該會議的專書出版。該論文全文請參見附件一。
2. ＜城市是件花衣裳＞論文初稿於 2003 年 11 月底宣讀於日本京都。該論文日文版將由池上貞子教授翻譯，發表於日本的學術刊物，而論文的中文修訂版將擇國內學術期刊發表之。該論文全文請參見附件二。

目前正在進行的論文為＜現代性的噎疾：寬衣系統與窄衣系統的辯證＞，此論文將由中國近現代史中男子服飾的歷史變遷切入，從鴉片戰爭林則徐等人對西方服飾的誤識，維新運動康有為＜戊戌奏稿＞中以機械之世對寬衣博帶、長裙雅步的批判，義和團庚子之亂對穿著西服「緊衣窄袖者」的殺戮，都凸顯出一種最根本的「文化暴力」：在西方帝國殖民主義的擴張中，原本寬衣系統的中國服飾被迫進入窄衣系統的西方服飾，而前者所預設的「氣血經脈系統」身體觀（放鬆而寬大的身體容量），遂與後者所預設的「分節肌肉系統」身體觀，在每一位中國男人「文化變裝」的身體中，產生了劇烈而未有名目的騷動。

於是原本以寬袖大袍「隱形」（藏匿形體）「藏氣」（身體／衣服如皮囊、氣囊）的中國身體觀，被迫塞入強調立體剪裁、緊身合體的西服時，遂出現了種種中國時尚現代性的身體徵候，而近現代中國男人一再抱怨連連的西裝窄緊，更將國族焦慮與恥辱經驗，轉化為掐住脖子、無法正常呼吸的「噎疾」，亦即林語堂在＜

論西裝>一文中所稱西裝「狗領」所造成的呼吸困難。

而此由服飾轉變所造成的身體徵候，將可進一步讓拉岡所謂主體形構中必要的「割離」(the cut)與西方服飾立體的「剪裁」(the cut)(有別於傳統中國服飾的平面剪裁)做理論層次的匯通，以凸顯中國現代性主體由「寬衣」(藏形)系統轉到「窄衣」(塑形)系統、「長衣」系統轉到「短衣」系統所造成的主體「框限」與封閉壓迫想像。而此主體「框限」下形成的「時尚**限**代性」身體，其邊界性／租借性又如何在此後續的新軍民、新生活運動中透過服飾與身體的嚴密規訓被進一步法西斯化，將是此論文接續發展的論述重點。

## 附件一

## 時尚現代性

張小虹

為何「時尚」一直是談論「現代性」(modernity)最重要的譬喻？<sup>1</sup>

在〈現代生活的畫家〉(“The Painter of Modern Life”)一文中，十九世紀法國詩人波特萊爾(Charles Baudelaire)將法國大革命以降的時尚插畫當成闡釋「現代性」的起點，視其特質為「朝生暮死，稍縱即逝，變動不居」(the ephemeral, the fugitive, the contingent)。而「時尚」與「現代性」的緊密連結，更大量出現在與波特萊爾同時代與其後的創作者與思想家的文本之中，其中最為知名的包括高蒂耶(Théophile Gautier)、馬拉美(Stéphane Mallarmé)、倪莫(Georg Simmel)、班雅明(Walter Benjamin)等。<sup>2</sup> 對這些時尚現代性的論述者而言，日新月異的「時尚」，正充分展現了「現代性」的迅速無常。「時尚」以其「暫時性」、「變動性」與都會空間的「身體展演性」，具體而生動地帶出「現代性」作為一種「當下此刻」的歷史時間意識與都會身體空間意識。

然而在「時尚」作為「現代性」論述的最佳闡釋時，「時尚」也同時成為對「現代性」論述最基進的挑戰。而本文的出發點，便是企圖重新理論化「時尚」作為「現代性」方法論的可能。此重新理論化的歷史契機有二。第一是「時尚現代性」與「時尚後現代性」的論述差異。以十九世紀中到第二次世界大戰結束的「時尚現代性」論述，偏重於歷史與社會的文化研究面向，不論是社會學者倪莫或是歷史唯物論者班雅明，不論是將時尚視為新興都會現象或是托寓成資本主義的烏托邦大夢，在「時尚現代性」的論述中，時尚即便是在最具隱喻性的時刻，也不會成為純粹形而上的抽象概念。但在後結構理論掛帥的「時尚後現代性」論述中，卻傾向於將時尚視為純粹差異(purely differential)的符號系統或擬象(simulacrum)，不論是在巴特(Roland Barthes)的《流行體系》(*The Fashion System*)，或是布希亞(Jean Baudrillard)的《誘惑》(*Seduction*)與《象徵交換與死亡》(*Symbolic Exchange and Death*)中，時尚已不再是歷史時間、都會空間交織而成的身體意識，時尚被「去歷史化」、「去肉身化」，徹底抽空為封閉抽象的符號體系，以差異區辨為唯一的運作模式。因此如何在「時尚後現代性」的當下此刻，重新審視「時尚現代性」的歷史時間感性與都會空間感性，便是激萃當前後結構理論僵局

<sup>1</sup> 本文在使用「時尚」一詞時，乃以「衣飾時尚」(sartorial fashion)為主要考量。

<sup>2</sup> 有關時尚與現代性在歷史辯證與哲學概念上的脈絡鋪陳與主要論述，可參閱 Ulrich Lehmann, *Tigersprung: Fashion in Modernity*。

與滯怠的可能突圍方向。

第二個歷史契機則在於後殖民文化研究的積極介入，尤其是其對「學舌現代性」(mimetic modernity)與「遲至現代性」(belated modernity)的批判，點出了過去有關現代性論述中，西方中心的盲點與二元對立體系（東／西，傳統／現代，舊／新，落伍／前進等）的僵化預設，並提出「後殖民對峙現代性」(postcolonial contra-modernities)（Bhabha）和「現代性的反文化」(countercultures of modernity)(Gilroy)等論述模式以供抗衡。而過去以西方「時尚現代性」為主導的研究，多偏重於凸顯時尚「穿歷史」(tranhistorical) 的面向，對時尚「穿文化」(transcultural)、「穿國族」(transnational) 的討論，甚少著墨。因此如何將「時尚現代性」的討論，重新置入當前後殖民理論的政治與美學脈絡之中發展，視其為一種穿歷史、穿文化、穿國族的「譯介／易界」(translation)實踐，充滿穿戴—穿越—穿刺的變換快感與恐懼焦慮，便是挑戰當前時尚現代性主流論述的基進策略。<sup>3</sup>

而在此歷史化與政治化的雙重企圖之下，本文所欲理論化的時尚方法論，就不會僅僅只是一種主題式的取徑或分析範疇（衣飾與時代，衣飾與人物刻劃，衣飾與敘事等）。時尚乃是一種上了身的符號—服號，既是抽象的符號系統，也是日常生活的穿衣打扮，更是歷史與身體記憶的物質載體。時尚作為基進方法論的可能，就在於能重新質疑並理論化時間、空間與身體的「現代性」論述模式，形塑與被形塑不一樣的「現代性」可能。

## I. 新的重複衝動：驚嚇與恥辱

首先讓我們來看看時尚提供了什麼不一樣的時間感？在時尚現代性的主流論述中，至少出現三種詮釋時間的模式。第一種二元論的模式較為簡單，建立在「短暫」與「永恆」、「線性時間」與「循環時間」的矛盾之上。時尚一方面在線性時間的概念下，不斷推陳出新，不停喜新厭舊，永遠呈現強調超越與進步的百變面貌與驚人動量。但時尚在另一方面卻一直重複使用過去的樣式形款，以復古為前進的方式。第二種模式則是將此矛盾以「歷史辯證」的方式加以整合，讓時尚的「短暫」與「永恆」、「過去」與「當下」合而為一，產生辯證影像的「疊映」，讓現代與前現代以斷裂式跳接的方式加以疊合，而非線性時間由過去到現在的因果延續。

---

<sup>3</sup> 此處將 trans 譯為「穿」，而非較為常用的「跨越」，旨在發展出「穿戴—穿越—穿刺」的語意連帶，讓 trans 在時間、空間、身體與文化交換的越界流動中，有更形豐富的想像空間，也藉此發展論文後半有關「交感表面」與「創傷表面」的理論。

如果第一種時間模式著重靜態對立的二元論（短暫／永恆，線性／循環），而第二種時間模式凸顯動態辯證的歷史過程，那第三種由時尚啟動的時間模式，不是「靜」也不是「動」，而是一種「動」的「不動」，以不斷的「動」作為唯一的「不動」，亦即以「新」作為「創傷現代性」(traumatic modernity) 的「重複衝動」(repetition compulsion)。這種時尚論述將「驚嚇」(shock)視為現代性的重大創傷，是時間的創傷（與過去斷裂，沒有確定的未來，只有當下此刻的快速變動，任何事物一過時即成廢墟），也是空間的創傷（都市的無根與匿名，摩肩接踵的人群漂流，五光十色的聲色刺激）。在隨著工業資本主義發展而牽動的都會現代性經驗中，「所有堅固的都化為虛空」(all that is solid melts into air)，<sup>4</sup> 一切穩固與確定的事與物，盡皆流離失所、四分五裂、疏離異化。

而時尚既是現代性驚嚇的一部份，也成為回應現代性驚嚇的方式之一，但回應的方式卻因論述者的觀察而異。對倪莫而言，時尚之為用，乃在於作為都會經驗中有如鐵甲盔冑的「外在防護」，在川流不息的外在與內在刺激中，時尚成為「靈魂的柵欄」，「掩飾真正面容的鑄鐵面具」，以情感分離、老鳥姿態 (blasé) 的方式，抵抗都會驚嚇經驗對主體可能造成的大規模穿刺破壞 (Simmel, "Fashion" 312; "Metropolis" 329)。而對班雅明而言，時尚本身成為現代性的「死亡欲力」，要不是以千變萬化、日新月異的方式與死亡（即時間的無常）同速，以逃避死亡，要不就是以「無生物的戀物化」(fetishization of the inanimate) 的方式，變成死亡本身。換言之，如果倪莫強調都會時尚是一種「防禦遮蔽」(protective shield)，那班雅明凸顯的都會時尚則是一種「投射屏幕」(projective screen)，前者企圖將現代性的驚嚇屏除於外，後者則是以身體「體現」現代性迅速無常的驚嚇，讓時尚成為追逐「新」的重複衝動 (*The Arcades Project* 62-81)。<sup>5</sup>

然而從後殖民「穿文化」與「穿國族」的角度觀之，創傷現代性所圍繞的「驚嚇」經驗，並不足以完全涵蓋時尚時間觀的「斷裂」論述。以中國時尚現代性的研究來說，除了歷史意識與都會空間帶來的「驚嚇」經驗外，伴隨著西方帝國殖民主義發展而來的「恥辱」經驗，可能扮演著形塑「中國 shame 代性」更為重要的角色。<sup>6</sup> 在中國近現代喪權辱國的歷史脈絡中，恥辱經驗遠比驚嚇經驗更具穿

<sup>4</sup> 此句乃典出馬克思，Marshall Berman 在 1982 年出版談論現代性經驗的經典著作即以此句名言為書名。

<sup>5</sup> 其實班雅明著作中所展現的時尚時間觀，其繁複度可以同時包含此處所言的第二種與第三種模式。就歷史辯證而言，班雅明以「虎躍過往」(a tiger's leap into the past) ("Theses" 261) 來闡述時尚既稍縱即逝又穿越歷史(transitory and transhistorical)的特質，但更多的時候，此時尚辯證導向的不是歷史時間的揚昇，而是現代性創傷經驗的重複衝動，「新」即「依舊」(the "new" as "always-the-same")，一種貌似不斷過去的「過不去」。

<sup>6</sup> 在當代有關中國現代性的研究中，時間也是學者非常關注的焦點，其中將「已經現代但又不夠現代」的時間焦慮交代最為精彩的，當屬王德威的《被壓抑的現代性》。他在書中指出中國現代文學研究中出現的兩種矛盾時間觀：一邊是將現代視為叛離與取代傳統的「征服」(overcoming)，將時間向前快速推進，充滿線性發展的時間規劃與對知識啟蒙的渴求（以五四時期全面反傳統、以西方知識系統為取決對象的寫實文學觀為代表），一邊卻又是對「延擱」(belatedness) 的焦慮

刺主體的破壞性與建設性。一再上演、割地賠款的中外戰爭有如原初場景，讓「國恥」成為中國現代性主體的心理形塑要素，而穿在中國人身體表面的傳統衣飾打扮，尤其是男子的辮髮與女子的纏足，更成為西方凝視下的恥辱標誌。原本來自文化差異與歷史流變的服飾打扮，卻在中西文化接觸、權力顛覆翻覆的過程中，被「戀物化」為身體表面僵固的文化刻板形象，被「本質化」為「國恥」的服飾表徵。而由恥辱產生的防衛機制與自卑／自大情結，更使得由文化協商產生的時尚現代性，被當成一面倒「西化」服飾的結果，充滿欽羨／敵視、崇洋／仇洋、文明化／污名化的矛盾與曖昧。

但不論是驚嚇經驗還是恥辱經驗，以創傷現代性為中心考量的時尚時間觀，往往是建立在歷史「斷裂」的預設之上，而時尚則成為此「斷裂」時間觀中的「戀物化表面」，不論是在班雅明視時尚為死亡欲力、為「無生物的戀物化」，或是中國的辮髮與纏足被視為千古不變的奇風異俗，都是將時尚凝止成「創傷固置」(traumatic fixation)，要不是以「新」為萬變應不變的「重複衝動」，要不就是讓「舊」以文化殭屍、文化樣板的方式殘存，取代歷史的嬗變。而往往伴隨著「斷裂」時間觀而來的，正是「斷代」史觀的獨大，既是傳統與現代的「斷裂」，也是傳統與現代的「斷代」。歷史的流變無法一刀兩斷，但由驚嚇經驗或恥辱經驗所建構的創傷現代性，卻是在否定線性進步時間觀的同時，也壓抑了時間的延續性，以凸顯驚嚇或恥辱所造成的斷裂感與危機意識

## I I. 踐履現代性：時間的「延續」與「斷裂」

那究竟該如何將歷史流變帶回「時尚現代性」的討論之中呢？本文在此將嘗試以時尚現代性的日常生活實踐為出發，企圖建立「踐履現代性」(performative modernity)的理論模式。「踐履現代性」強調的是時間的「延續」而非「斷裂」，是歷史的「與時俱變」，而非歷史事件的「與時巨變」，是強調連續重複的日常生活實踐，而非充滿災異感與危機意識的創傷經驗。

「踐履」(performativity)的概念最初來自奧斯汀 (J. L. Austin) 的語言行動理論 (Speech Act Theory)，乃指「標準模式的強制引述」(forcible citation of a norm)。當代理論家巴特勒(Judith Butler)談的「性別踐履」(gender performativity)，或巴巴(Homi K. Bhabha)談的「殖民學舌」(colonial mimicry)與「雜種化」(hybridization)，都是以「踐履」作為一種「帶有變動可能的重複」(repetition with

---

與不耐，總覺得中國遲到晚來的現代性不夠現代。然而不論是「迎頭趕上」或「在後追趕」，此兩種時間觀都是以斷代的觀念，將「現代」做為一種瞬息即逝、不斷改變的歷史情境，轉化成一個超越性、神祕性的存在，以鐵板一塊的現代性定義，強加在各種眾聲喧譁的聲音與實踐之上(37—42)。本文則是企圖將此時間焦慮進一步精神分析化，以創傷理論與踐履理論的角度提出另類「現代性」的時間詮釋模式。

variation)所發展出來的理論概念。以進入語言為例，主體在發言(enunciation)的瞬間，立即分裂成「發言主體」(subject of enunciation)與「陳述主體」(subject of the enunciated)，同時被捲進語言本身不斷取代置換、不斷區辨差異的「去中心化」過程，而每一次的重複發言（沒有一勞永逸的發言，就如沒有一勞永逸的主體），都讓「認同」(identity)與「顯現」(presence)變得可能（暫時出現）與不可能（無法固定化、本質化、無法一勞永逸），都打開每次主體發言與發言之間的「時間延滯」(time-lag)，而每次的「時間延滯」都帶出重新表意、重新引述的協商可能。換言之，「踐履」作為理論概念的最大企圖，乃是以動態的「時間展延」(temporal deferral)取代靜態的「空間顯現」(spatial presence)，藉此打破視覺主宰認識論下「時間空間化」的現象，以及建立在此「時間空間化」之上有關單一封閉主體、自給自足的想像。<sup>7</sup>

因此「踐履」的「重複引述」(iteration)不僅造成標準模式本身範疇建構的不穩定性，也造成「認識論」的不可能（已無法分辨認識論賴以建立內／外、過去／現在的區分基礎）。「重複引述」讓文化成為一種「發言」，不再有固定的東／西、舊／新、傳統／現代二元對立，因為所有「發言」總已是「介於其間」(in-between)，總已是文化協商的雜種場域 (a hybrid site of cultural negotiation)。「介於其間」總是比封閉固定的單一主體「一」(oneness)要少，因為永遠無法「完全」成為標準模式、成為具有內在本質性預設的「一」。「介於其間」也總是比封閉固定的單一主體「一」要多，因為「認同」來自「差異」(difference)、「顯現」來自「隱匿」(absence)，作為「認同」與「顯現」的「一」之暫時出現，牽一髮而動全身的乃是「認同」與「顯現」之外龐大複雜的符號再現體系。

由此觀之，「踐履現代性」是企圖將時間的延續性，重新帶回有關現代性的討論之中，此處對時間的哲學性思考，已不再囿限於現代性論述中最常談論的後啟蒙「世俗」時間或進步史觀中的「線性」時間，也與論文第一部份所談論時尚現代性的三種「斷裂」時間觀有所相同。「踐履現代性」不是第一種靜態並置的「短暫／永恆」二元論，也不是第二種打破歷史延續性的現時啟示與烏托邦救贖（以孤立的瞬間達到歷史共時，讓最新與最古相互疊映），更不是第三種以驚嚇或恥辱經驗造成的創傷固置，一種不斷過去的過不去。「踐履現代性」強調的是歷史流變中一種具有開啟與變動潛力的重複引述，所有的「新」與「異」都是透過不斷重複的發言與引述，置換編織到不同的文化論述文本之中「再脈絡化」(recon-textualized)，而所有的「舊」與「故」也都不會原地踏步、就地正法，而是也隨著「重複引述」被帶動到不同的時空中「再脈絡化」。「踐履現代性」並不預設一個脫離時間流變的文化「主體」，在那裡以固定中心的方式吸納、擷取、

<sup>7</sup> 有關西方視覺主宰認識論與空間本體論的批判，可參見 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*，而書中對「時間空間化」的探討，集中於 Henri Bergson (191-208)與 Jacques Derrida (493-523)的章節部份。



抗拒、排斥「外來」文化，提供回歸或叛離的可能，也不預設一個超越時間的文化「傳統」不可以被改寫、不可以被創造發明。「踐履現代性」所凸顯的，正是文化本身重複引述的時間性，一種不斷建構解構、顯現隱匿、創造發明的文化發言「主體」。

而「踐履現代性」所開展的，正是「時尚衍化論」的積極可能性。「衍」者，廣延分布而失散中心，此「衍化論」與傳統達爾文式社會「演化論」之最大不同，就在兩者強調漫長時間過程中的逐漸變化時，前者卻無後者所預設的直線歷史進步觀。<sup>8</sup>「時尚衍化論」所欲凸顯的正是「踐履現代性」的時間流變，而非視覺化、戀物化、本體化下的「創傷固置」，以強調「衍異」(*différance*)與「生成」(*becoming*)的過程，讓一切皆為「介於其間」。而此「介於其間」不導向黑格爾式的辯證與揚昇，沒有超越與抽象的整體，只有無以盡數、剪不斷理還亂的重疊反覆，不斷置換游移，藕斷絲連，不徹底不乾淨。此「介於其間」不是隱喻軸垂直面向上的表義連結（意符與意旨的對應），而是轉喻軸水平面向上表意鏈的自由移動，四面八方、歧路亡羊。

但就「時尚現代性」的理論建構而言，究竟該如何處理「創傷現代性」與「踐履現代性」之間可能的矛盾呢？「創傷現代性」視「時尚」為「新的重複衝動」，表面的日新月異，其實導向的是創傷經驗的固置；而「踐履現代性」視「時尚」為「新的重複引述」，在不斷重複的「時間延滯」中不斷協商與變易。究竟在「創傷現代性」所凸顯之「斷裂」與「踐履現代性」所強調之「延續」間，有沒有進一步理論協商與理論發展的可能？在此將嘗試提出兩種方向的理論延展，作為發展「時尚現代性」中時間面向的後續討論。第一個方向是提出「擺盪閱讀」的可能，亦即在「時尚現代性」的討論中，不是被迫在「創傷現代性」或「踐履現代性」中二選一，而是同時強調兩者在論述中的並置呈現或交替出現。此「擺盪模式」可再依循不同文化文本脈絡中「知識階級」與「性別差異」的變數而加以複雜化。以「中國 shame 代性」為例，知識菁英份子的文字書寫中，較多傾向斷裂式感時憂國、時不我予的創傷論述，而在平民百姓穿衣吃飯的日常生活實踐中，則較易觀察到重複變換、日積月累的連續性生活痕跡。而這種「菁英文化」與「大眾文化」的差異模式，又往往可以再部份對應到「陽性」與「陰性」的性別位置。此處的「陽性」不直接等同於生理的男性，畢竟時尚現代性中有大量的「遊手好閒者」(*flâneur*)與「紈褲子弟」(*dandy*)引領風騷，而是指一心貶抑「陰性化」的時尚，且對大眾文化嗤之以鼻、感嘆世風日下的社會文化位置，而此處的「陰性」則指向對時尚樂在其中且樂此不疲的社會文化位置。

而另一個更為基進的思考方向，則是回到「創傷現代性」與「踐履現代性」

<sup>8</sup> 有趣的是，第一位將達爾文「進化論」觀點運用在女性服飾社會學研究的人，正是達爾文的兒子喬治·達爾文(George H. Darwin)，可參見 Lehmann 436 的註解 7。

的時間觀本身，找出是否有解構其「斷裂」／「延續」二元對立的可能。這種「解構閱讀」將讓我們把焦點重新放置在此兩種現代性論述中都一再出現的概念：「重複」與「時間延滯」。「創傷現代性」的「重複」指的是「重複衝動」，是在驚嚇或恥辱的第一時間無法做出回應，以鈍化麻木的方式與表義系統「解連結」(de-linked)，不被整合進意識，卻同時以「空白」(blankness)的方式，將事件保存在銳化生動的實際細節當中。此「空白」乃意義的空白，而非具象細節的空白，此「空白」使得創傷成為怎樣也想不起、怎樣也忘不掉的複雜心理狀態。「創傷現代性」的「重複衝動」既是第一「空白」現場的不斷回返，也是第一「空白」現場的不斷帶離。創傷經驗即「一個暫時性的延滯，將人帶離驚嚇的第一時刻」(Caruth 10)。

因此如果我們將重點放在所謂驚嚇或恥辱的第一現場，那「創傷現代性」的「重複衝動」就成為不斷帶離、不斷回返的往復過程，但如果我們將重點放在所謂「暫時性的延滯」之時間向度而非第一「空白」現場的空間向度，那「重複衝動」本身是否也可以是一種「帶有變動可能的重複」、一種類似「踐履」行動的引述與變易？這種思考方向，將讓我們暫時偏離「創傷現代性」以「戀物理論」發展出的樣版化、固置化的「創傷表面」，而回到精神分析中有關創傷理論在時間面向上所一再強調的「後遺性」(*après-coup*)。創傷「後遺性」概念的提出，打破了傳統的線性決定論（過去決定現在），而讓新的經驗回過頭去重塑過去的經驗與記憶痕跡，雖然可能仍有依循精神時間性及因果關係的預設，但卻強調意識可透過意義的不斷重新銘刻而重塑其過往。然而並非所有實際體驗都可以被重塑，只有某些在經歷時未能完全被整合入具義脈絡的創傷事件，才能在現在與過去的時間差距中被選擇性地重塑。換言之，沒有一成不變的過去，即使是創傷經驗所建構出的原初場景，也會隨著後遺式記憶重組，而不斷回溯、不斷建構，不斷產生意義的漂流與不定。

如果「踐履現代性」強調「時間延滯」所產生的「再表意」(resignification)可能，那「創傷現代性」中「後遺式」的「時間延滯」，似乎也可以被解讀成一種不斷回溯、重新建構意義的反覆引述。雖然此二者所牽涉到「時間延滯」的長短與密集樣態不一樣（一個是在每次發言與發言的瞬間，一個是在現在與過去的時差）、所觸及的「重複」方式與方向也不一樣，但將「後遺式」的時間面向，重新放回「創傷現代性」的討論，則是有助於鬆動瓦解將「創傷現代性」／「踐履現代性」直接等同於時間「斷裂」／「延續」的二元對立方式。而另一種更為基進的「解構閱讀」，則是可以進一步取法當前性別與酷兒研究中有關「恥辱踐履」(shame performativity)的理論。此理論的初步架構乃由美國女性主義酷兒理論家賽菊寇 (Eve K. Sedgwick)所提出，她是從奧斯汀的語言行動理論與巴特勒的「性別踐履」重新出發，提出「恥辱」做為一種重複召喚、建構自我的強大動力：「有一個已經退縮的『我』正在把恥辱投射到另一個目前仍延宕著的，尚未

成形的，而且恐怕只能困難重重的以被羞辱的第二人稱成形的『我』身上」（100—101）。在賽菊寇的理論化企圖中，恥辱做為一種創傷經驗，從來沒有遺留在所謂的第一「空白」現場而不再移動，也從來不會擱置在那個不斷回返、不斷被帶離的原初場景而原地踏步。恥辱的創傷是隨身攜帶的身體記憶，形塑自我形象的情感強度，恥辱是不斷重複演出的原初場景，不斷引述修正的意義重塑。在這種談法中，由驚嚇或恥辱造成的創傷經驗，看起來好像是時間的巨大斷離，但卻也可以是「後遺式」記憶重組、意義重塑的重複啟動。如果作為創傷經驗的恥辱也可以有其「踐履性」，那麼「創傷現代性」與「踐履現代性」所預設「斷裂／延續」的時間矛盾，似乎也可以繼續嘗試不一樣的後續理論發展。

### I I I. 表面的官能與鬼魅

如同前面所述，如果「創傷現代性」也可以有時間流動、反覆踐履的可能，那原本強調「創傷固置」的時尚「戀物化表面」，是否也可以有不同的理論化方式？「時尚現代性」的論述向來強調都市空間與商品空間的「視覺景觀」(visual spectacle)，也多將論述焦點放在時尚做為一種「視覺再現」(visual representation)，在性別、階級、族裔差異上的歷史形塑與都會文化外觀(Hollander, Ko, Perrot, Shi, Wilson, 李歐梵)。但在此「視覺中心論」(ocularcentrism)下發展的「時尚表面」究竟會有何「盲點」？有沒有「可感而不可見」(tangible but invisible)的表面？什麼是「表面」與「平面」的差別？而「表面」究竟是二維、三維、還是加上了時間的四維空間？什麼又是重新建構「時尚表面」的美學、形上學與倫理學可能？

在當代後結構的理論流派中，「表面」已徹底取代了「深度形上學」。解構主義的「認識論表面」，將「深度」(亦即意義、真理與本質)都變成了「表面」遮蔽(veiling)所造成的效應(Derrida)。後現代主義的「光滑表面」則是去歷史、去情感的「冷／符號」(cold/code)誘惑(Baudrillard, Jameson)。後結構理論中「深度」之所以出局，是因為「意符」與「意旨」在垂直方向的意義連結已無法達成，後結構理論中「表面」之所以出線，正是因為「意符」與「意符」間的水平流動得以在表意鏈上不斷衍異(既相互區辨 differ，也相互延展 defer)。換言之，後結構的「表面」是有如織品布料般的「文本」(text, texture, textile 都來自拉丁字源 *textus, textum*，都與編織、構織與織品相關)與「論述」(discourse 的拉丁字源 *discurrere*，原本就指向四面八方的擴散延伸)，不是上下封閉式的意義連結，而是水平面開放式的意符延展。

因此時尚作為身體的「表面」、「表意的臉」，並不預設「表面」之下有更真實的自我，更本質、更普遍抽象的真理。然而這種取代深度形上學の後結構「表面」，依舊還是建立在語言符號系統之上，抽象而且冰冷。因此如果時尚是一種

「破一符號」(de-sign), 那後結構「表面」僅止於破除「意旨」(de-signified)的牽絆, 而要如何更進一步破除「意符」(de-signifier)的純粹差異, 或許才是真正能將歷史、將身體、將感覺、將物質性帶回「表面」的努力方向。時尚作為一種衣飾「符號」必須也是一種「服號」, 而「服號」即「符號」的「體現」(embodiment), 符號的物質性必須「穿戴—穿越—穿刺」衣服與身體的物質性。

這樣的「時尚表面」將帶領我們重回佛洛伊德以「表面」與「表面投射」所建立的「身體自我」(the bodily ego)觀, 讓身體的外在性與心理的內在性、讓主體的語言建構與身體的衣飾表面, 都可以依循「魔比思環」(the Moebius strip)的「表面」模式而內翻外轉。<sup>9</sup> 這樣的身體時尚表面既具區隔性又具通透性(porosity), 既是身體邊界的建構, 也是身體邊界的解構, 既是外面也是裡面, 既是表面也是界面(interface)。這樣的身體時尚表面沒有深度卻有相連而非相隔的「表面」與「裡面」。就空間認識論而言, 此處的「裡面」, 不是歐氏幾何空間中與「外面」二元對立且分離的「裡面」(inside), 而是拓譜空間中「魔比思環」式連續性的由裡到外、由外到裡。就視覺認識論而言, 此處的「裡面」(lining)乃與「表面」相互交織成一體, 有如織品布料或織錦畫的正反面圖案。而「裡面」更可以是表面的縐褶, 是表面在內翻外轉過程中時間的開展與攏聚。「時尚表面」的基進性正在於打破視覺中心論預設下抽離時間流變的「空間本體學」(spatial ontology), 因為「時尚表面」永遠有時間的縐褶、記憶的痕跡(衣服手肘腳肘處的摺痕, 在英文裡就如同記憶一般叫做 memories)與不斷翻轉、不斷交織的裡面。

因此在論文的最後, 我將嘗試分別從「體感」與「情感」二個方向, 繼續思考「時尚表面」理論化的可能。第一個方向是如何建構有關時尚表面的「體感」(haptic)理論(Benjamin, Bruno, Marks, Riegl, Taussig)。佛洛伊德在〈自我與本我〉(“The Ego and the Id”)中曾就「身體自我」的理論建構, 提出了身體表面感覺之重要性:「自我最終來自身體感覺, 主要源自身體的表面。因此自我可被當成身體表面的心理投射, 並如我們以上所見, 代表著心理機制的外觀」(26)。「體感」理論的提出, 是要讓時尚表面充滿細節與官能的敏感, 讓身體變成感官觸碰與連結的「交感」(sympathetic)界面。「體感」的時尚表面會有凹凸起伏, 有軟硬粗細, 有質地, 有情緒, 有記憶, 不僅是觀看與被觀看的「景觀」(sight), 更是身體在空間移動而情生意動的「場域」(site)。「體感」的身體觸覺, 便是把「動感」(包括空間的移動與時間的流動)也重新帶回時尚表面的討論之中, 讓

<sup>9</sup> 此外像是佛洛伊德談論的「活質囊泡」與「魔術書寫板」(the magic writing pad)(強調意識與無意識的層次滲透或交疊), 像是拉岡使用的「圓環面」(the torus)、「波羅米安結」(the Borromean Knot)拓譜圖示(打破裡／外之分的二元對立和凸顯真實層、想像層與象徵層的彼此環扣), 都是企圖打破深度形上學的「表面」想像, 一種「表面」的主體形構理論。有關主體作為一種「表面」建構的相關文獻, 可參閱 Grosz, Volatile Bodies 對尼采, 梅洛龐蒂, 佛洛伊德, 拉岡, 傅柯與德勒茲「表面主體」的理論分析。

建構於視覺經驗的身體「形」象，也能同時成為建構於移動感官與觸接經驗的身體「行」象。<sup>10</sup>

第二個想要繼續發展的方向是「情感」(affect)理論。在精神分析的脈絡中，「情感」並不泛指一般的喜怒哀樂，而往往是與創傷經驗相提並論的，像論文前半部份提到的驚嚇或恥辱。精神分析相信在創傷事件的發生當下情感沒有受到適當的卸載（情感滯塞），將會引發身體的歇斯底里症狀或其他徵候，而往往只有透過對記憶的召喚，才能使原本連結在此記憶上的情感復活而達到療治的效果。我在此處關心的重點，不是創傷是否可以療治，而是現代性的創傷情感如何影響「時尚表面」的閱讀。換言之，在「創傷現代性」重複引述與重塑意義的過程中，未經妥善卸載的情感，如何讓「時尚表面」變成「惘惘的威脅」、讓時尚在日常生活踐履中的「介於其間」變得鬼影幢幢，讓「體感」經驗變成意識與潛意識、字義與譬喻、身體與衣服的相互塌陷。

過去有關時尚做為一種「創傷表面」的理論化嘗試並不多見。威爾蓀(Elizabeth Wilson)曾提出「時尚傷口論」，指稱時尚的華麗絢爛掩蓋著其下主體的傷口（亦即現代性都會經驗造成的疏離異化），時尚僅在表面上將四分五裂的自我重新黏接在一起。此「時尚傷口論」不僅以深度模式與深度情緒為預設，也純粹是以西方的都會經驗為出發，更無「創傷現代性」中可能帶出的繁複時間觀。另有兩位當代的時尚研究學者，也嘗試以拉岡(Jacques Lacan)的精神分析理論，談論時尚身體的「匱缺」：「在裸體之上置裝，將皮膚整體表面標示為一道切口；整個身體便成了一道邊緣，不加上衣飾就不完整」(Warwick and Cavallaro 27)。這種「時尚切口論」的談法，雖然十分巧妙地連結了「切口」與「剪裁」（英文都是 cut），卻與「時尚傷口論」一般，太容易流於去歷史、去文化差異、去性別差異的理論建構。

因此要建構一個具有歷史時間敏感度與心理情感強度的「創傷表面」，必須要回到具體的文化歷史脈絡之中，才有可能發展出進一步的理論架構。以中國現代性為例，時尚之所以是「創傷表面」，正因為國仇家恨都「穿」（穿戴—穿越—穿刺）在身上，都纏繞在「創傷驚嚇」（速度、變換、無常）與「創傷恥辱」（老、弱、慢）的原初場景而「過不去」、而一再回返、而反覆重述。對感國憂時的（男性）菁英知識份子而言，放眼望去，時尚現代性自是滿目蒼夷、鬼影幢幢。對他們所呈現或投射出的身體徵候而言，創傷不在裡面在表面（反深度形上學），而創傷更在表面的裡面（反視覺認識論、反空間本體論），會內翻外轉到表面，也

<sup>10</sup> 佛洛依德「身體自我」的後續理論發展兵分二路，一是拉岡以視覺出發，將「表面」當成「鏡面」而發展出的「鏡像期」理論，另一是拉普朗虛(Jean Laplanche)以感官身體為出發，將「表面」當成「皮膚」。此兩者之差異比較與理論影響，可參見 Silverman, *The Threshold of the Visible World*, 9-37。

會穿刺戳破到表面。就中國 shame 代性的歷史情境而言，「創傷表面」是身體徵候的內衣外穿與外衣內穿，強調的是「情感」(affect) 的強度而非認識論的「效應」(effect)。時尚表面之所以會「鬧鬼」，正是因為在建構中國現代性主體時所壓抑排斥、卻封存在體內與記憶的「身體殘餘」(bodily remainder)。此「身體殘餘」是建構中必然的毀滅，「以一種建構式失落(constitutive loss)的方式，在（如果不是總是）已被摧毀的主體模式裡苟且偷生。身體不是建構發生的場域，身體是主體在形成當下的毀滅」(Butler 92)。這種「身體殘餘」自然讓時尚表面充滿不新不舊、不中不西、不乾不淨的「鬼魅雜種性」(the uncanny hybridity)。此鬼魅性不是「中西合璧」正反和的相安無時、皆大歡喜，而是「華洋雜處」中不徹底、不乾淨的異質與鬼魅，新舊疊映、借屍還魂，讓歷史上淘汰過時的與心理上壓抑摒棄的，以雙重疊映的方式，在時尚表面上裝神弄鬼。分不清是人鬼，是中是西，是外面是裡面，是傳統是現代的混亂，就是創傷表面的身體徵候。

而中國現代性中「鬼魅雜種性」的最佳展現，便是時尚表面的「亂世亂穿衣」。「亂世亂穿衣」作為「穿文化」符號一服號系統的混亂，男服女穿、女服男穿、中衣西穿、西衣中穿、內衣外穿、外衣內穿所呈現的「鬼魅雜種性」，或是旗袍（由女人的兩截穿衣轉為男人的一截穿衣，以滿族的旗袍轉接西方二〇年代的流線型連身裙）、中山裝（德國軍服、日本學生服與南洋企領裝的穿國、穿文化身體想像）所展現的雜種性，皆涉及國族建構表意系統的浮動不確定性，也涉及國族想像認同中相斥相吸、外射內納、交疊纏繞的影像與幻象。「鬼魅雜種性」來自「符一服號物質性」與「身體物質性」的相互穿刺，以細節與官能的敏感，生理與心理的轉換，在身體時尚表面以各種「置換」與「凝縮」的方式流竄，造成中／西、傳統／現代、意識／潛意識、字義／譬喻、身體／衣服的層次塌陷。

當然我們也不要忘記，「創傷現代性」如果被讀成一種反覆引述、意義重塑的「踐履現代性」，那「情感表面」的亂世亂穿衣，是否也可以是一種「體感表面」的官能嘉年華？如果對男性知識菁英而言，中國“shame”代性最終導向的，總已是層次塌陷的中國「陷」代性，那對女性時尚主體而言，踐履現代性終究將會「衍化」出改頭換面的可能，在重複中出現差異，在引述中再脈絡化。因此我們要繼續探問：亂世亂穿衣究竟是開放官能、重塑體感的交感表面，還是鬼影幢幢、借屍還魂的創傷表面；「頭齊身不齊，身齊腳不齊」究竟是「學舌現代性」或「遲至現代性」的悲哀，還是文化譯介—易界的風格雜種，而究竟什麼樣的文化與性別閱讀位置，決定什麼樣的時尚現代性理論？

「時尚」是一種抽象的「符號」，也是一種物質的「服號」，是差異區辨的體系，也是歷史記憶與情感的體現。本篇論文以時尚現代性的時間感性出發，企圖找回歷史流變的可能，不論是「創傷現代性」或「踐履現代性」的理論建構，都希望拉出重複引述中「時間延滯」的協商可能，以「介於其間」鬆動中／西、傳

統／現代、舊／新、內／外的二元對立系統。而時尚現代性的時間感性，也在論文的後半部份，延伸到原本囿限於「視覺中心論」「空間本體論」的「表面」論述，讓「時尚表面」也動起來（e-motion，身體在空間移動所牽引的情生意動），一方面是體感與動感的強調，讓時尚破符號的歷史物質性與身體官能性，都「體現」在日常生活的踐履活動之中，另一方面則是創傷情感強度的凸顯，讓時尚表面成為「亂世亂穿衣」的符號—服號混亂，新舊交替的曖昧夾雜。時尚現代性不是與傳統的一刀兩斷，時尚現代性是文化的發言，同時踩在新與舊之間的過渡，以重複踐履的方式，開放出各種變動活潑、隨機組合的時尚風格雜種。

後記：

這是一篇相當「後設」的論文，企圖思考整理我個人過去五年來在「時尚現代性」研究方向上理論脈絡的發展與轉向。在此研究方向上先後進行的國科會相關計畫案包括〈衣飾中國：後殖民時尚研究〉（1998—1999）、〈製作電影《海上花》：服裝道具的戀物美學〉（1999—2000）、〈摩登張愛玲：時尚意識與女性主體〉（2000—2001）以及目前正在進行的〈時尚、身體、現代性創傷〉（2002—2005）。

此一系列的研究興趣，最早來自對當代「中國風」流行時尚的好奇。第一篇論文〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉，企圖從性別理論與後殖民研究的角度觀察此世紀末的民俗風，提出後東方主義「扮裝癖」的美學／政治建構。論文一開始便以時尚研究中「表面模式vs. 深度模式」的理論僵局為出發點，提出「混讀」作為一種兼具「表面」符號差異與「深度」意識形態批判的方法論。這種多元多音的閱讀立場到了第二篇論文〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉時有了相當大程度的調整，基本上放棄了後現代表面美學與歷史拼貼風格的討論空間，而將論述焦點放在時尚研究的帝國主義批判。全文從電影《海上花》的時尚攝影切入，針對片中十九世紀末上海時髦倌人服飾上的黑色蕾絲荷葉邊，做服飾史料的爬梳，視其為表面美學化的「帝國提喻」。此篇論文不再是「表面」與「深度」的多重閱讀，而是嘗試提出「創傷表面」戀物美學的初步想法，一種介乎「表面」與「深度」的「幽冥界域」（liminality），似可感可觸，又似不可想不可見，既有時間的褶襞，又有歷史的陰影。但這篇論文在「創傷表面」的理論建構部份，卻還只能點到為止，對「表面」做為一種基進美學、情感與倫理學的可能，尚未觸及。

然而接下來兩篇談論張愛玲的論文，卻暫時擱置了「創傷表面」的後續理論發展。〈兩種衣架：上海時尚與張愛玲〉與〈現代性的皮膚病：上海流行時尚與張愛玲〉著重於探討性別、身體與城市感性的現代性交織，一方面以班雅明「新即依舊」的歷史辯證與廢墟寓言，鋪陳「時尚意識」的歷史演進與張愛玲的蒼涼美學，另一方面則凸顯時尚在女性身體感官經驗上的舉足輕重，像一件用廣東土布做的時髦衣裳，如何讓張愛玲在上海的街頭「遍體森森然飄飄欲仙」。在這兩篇論文的構思過程中，深刻覺得如何建構女性的時尚主體性，可能遠比如何解構流行時尚體系、批判帝國主義意識形態要來的重要。如果小眉小眼的流行時尚，一直被摒棄在國族論述等嚴

肅學術議題的關懷之外，那不僅是因為其歸屬大眾文化的陰性想像，更在於其主要的生活實踐者為女人。

而接下來的兩篇論文〈抓現代性的小辮子：歪讀《阿Q正傳》〉與〈魯迅的頭髮〉，則是回到「創傷表面」理論建構，但同時已能將其較為清楚地標示為男性菁英知識分子的文化焦慮與戀物投射。兩篇文章從魯迅〈阿Q正傳〉中Q所指涉「辮髮」的形音義為出發，探討為何「剪辮」由辛亥革命中國現代性的「象徵」(symbol)，滑落成中國現代性中不乾淨、不徹底的殘餘「病徵」(symptom)，讓「毛髮之病」成了「陷」代性中身／心相互塌陷、不時發作、陰魂不散的「毛病」。這篇論文不僅仔細爬梳了魯迅的文字創作與傳記資料，並對清末民初百家爭鳴的男子髮式變遷做了詳盡的分析，讓我們看到「剪辮」從來不是「傳統」與「現代」、「封建」與「共和」的分水嶺，就像歷史從來不能一刀兩斷一樣。而這種「連續」而非「斷裂」的閱讀角度，卻是要到最近的一篇論文〈現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履〉，才得到較為完整的論述發展。此篇論文將由強調「斷裂感」的男性知識菁英論述，轉到著重「連續性」一步一腳印的庶民（女性）日常生活實踐，從食衣住行育樂、電影海報廣告月份牌，談纏足女人與改造腳（半天足）女人如何橫跨兩個時代，談晚清到民國女鞋樣式從弓鞋、坤鞋、文明鞋到高跟鞋的文化「譯介－易界」。在此論文中也正式提出「踐履現代性」的構想，並將其連結到（女性）時尚主體與雜種風格的建構。

這些論文所呈現的，正是五年來在「時尚現代性」上逐步發展、修正補充的理論架構，有時間模式的複雜化（創傷與踐履，斷裂與延續），有空間模式的轉變（表面、深度表面、創傷表面、幾何學與拓譜學之差異），有援引理論上的調整（戀物理論、創傷理論、踐履理論、體感理論），卻也都還是在繼續摸索與挑戰的過程。然而更重要的是，這些理論的轉向主要來自史料與文本的閱讀。理論的柔軟度，要隨史料與文本而展現，而由史料與文本閱讀發展出來的理論，才是「量身訂做」的理論

「理論」永遠不是「史料未及」的，篡改德西達的話說，「一切皆在史料之中」。或許正因為如此，這篇抽去實際文本分析、省略所有史料鋪陳的「後設」論文，總已是一篇不可能的論文。



## 引用書目：

- Barthes, Roland. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley: U of California P, 1990.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. and Ed. Jonathan Mayne. New York: Da Capo Press, 1964.
- Baudrillard. *Seduction*. Trans. Brian Singer. London: Macmillan, 1990.
- , *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- , *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. by Harry Zohn. London: NLB, 1973.
- , "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations*. Ed. And Intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 253-64.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1982.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion*. New York: Verso, 2002.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996.
- Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Trans. Barbara Harlow. Chicago: Chicago UP, 1979.
- Freud, Sigmund. "The Ego and the Id." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol. 19. London: Hogarth Press.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Hollander, Anne. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York: Kodansha International, 1994.
- Jameson, Fredric. *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. London: Blackwell, 2000.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P, 1993.

- Ko, Dorothy. "The Body as Attire: The Shifting Meaning of Footbinding in Seventeenth Century China." *Journal of Women's History* 8.4 (1997): 8-27.
- , "Bondage in Time: Footbinding and Fashion Theory." *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*. Ed. Rey Chow. Durham: Duke University Press, 2000. 199-226.
- , "Jazzing into Modernity: High Heels, Platforms, and Lotus Shoes." *China Chic: East Meets West*. Eds. Valerie Steele and John S. Major. New Haven: Yale University Press, 1999. 141-53.
- Lehmann, Ulrich. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film*. Durham: Duke UP, 2000. 127-93.
- Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Riegl, Alöis. *Late Roman Art Industry* (1927). Trans. Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
- Shi, Shumei. *The Lure of the Modern*. Berkeley: the U of California P, 2001.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Simmel, Georg. "Fashion." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P, 1971. 294-323.
- , "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P, 1971. 324-339.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Warwick, Alexandra and Dani Cavallaro. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford: Berg, 1998.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985.
- 王德威,《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，宋偉杰譯，台北：麥田，2003。
- 伊芙·賽菊寇 (Eve K. Sedgwick), <情感與酷兒操演>("Affect and Queer Performativity"), 金宜蓁、涂懿美合譯，何春蕤校訂，《性／別研究》3.4 (1998.9): 90-108。
- 李歐梵,《上海摩登：一個新都市文化在中國 1930-1945》，毛尖譯，香港：牛津大學出版社，2000。
- 張小虹, <抓現代性的小辮子：歪讀《阿Q正傳》>，《聯合文學》第220期（2003年2月）：121-31。
- , <現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履>，宣讀於「文化場域與教育視界：晚清—四零年代」國際學術研討會，台灣大學中文系、音樂研究所、美國哥倫比亞大學東亞系主辦，台北台灣大學，2002年11月7-8日。

- ，〈魯迅的頭髮〉，《聯合文學》第210期（2002年4月）：90-95。
- ，〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉，《電影欣賞》第110期（2002年3月）：22-27。
- ，〈兩種衣架子：上海時尚與張愛玲〉，《聯合文學》第204期（2001年10月）：86-99。
- ，〈現代性的皮膚病：上海流行時尚與張愛玲〉，宣讀於華文文學與比較文學雙年會，美國比較文學與華文文學學會、上海復旦大學主辦，2001年6月15-17日。
- ，"Fabric-ating China: Cultural Ambivalence in Fashion De-sign" *Tamkang Review* 30:4 (Summer 2000): 93-116. 中文修定稿〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉，《中外文學》第338期（2000年7月），26~46。

## 附件二

## 城市是件花衣裳

張小虹

空間——我的空間——並非我建構「文本性」之脈絡，而首要是我的身體，然後是我身體的對應物或「它者」，身體的鏡像或陰影：一邊是與我的身體碰觸、穿刺、威脅或有所助益，另一邊是所有其他的身體，而空間便是介於其間的變動交會。

昂希·列斐伏爾，《空間的生產》

Henri Lefebvre, *The Production of Space*

身體的「穿衣打扮」和城市的「穿街走巷」有何關連？建築的「穿堂過屋」又與文學敘事的「穿針引線」有何糾葛？

一切就從張愛玲的一件花衣裳開始談起。張愛玲曾提到她有件廣東土布做的上衣，「最刺目的玫瑰紅上印著粉紅花朵，嫩黃綠的葉子。同色花樣印在深紫或碧綠地上」。此購於戰後香港的鮮豔土布，在鄉下也只有嬰兒在穿，卻被張愛玲帶回上海做成了衣裳，還欣喜雀躍地穿上街去，「自以為保存劫後的民間藝術，彷彿穿著博物院的名畫到處走，遍體森森然飄飄欲仙，完全不管別人的觀感」（《對照記》，59）。在創作美學上一向強調「參差對照」的張愛玲，在穿著美學上卻是如此膽大熱烈。這件大紅大綠的土布花衣裳，除了「有一種可喜的刺激性」（〈童言無忌〉，《流言》11）外，更明顯實踐了張愛玲在上海文壇獨樹一幟、領先流行的「復古風」、「民俗風」打扮。然而在《對照記》中有圖為證的兩張照片，因屬黑白，看不出來張愛玲所形容的那種俗艷花色。但就在張愛玲短短的一段文字敘述中，卻揭露了身體與城市空間的細緻交織。首先是城鄉的對立與地理時空的轉換，原產地廣東鄉下的土布，流通到香港城市販售，而在香港購得的土布，又被帶到另一個更形繁華的城市上海裁製成衣。這由布而衣、由香港到上海的消費過程，不僅標示著張愛玲個人生命經驗的城市空間移動，也由「戰後」與「劫後」二詞隱隱點出亂世偷安的心態與衣飾做為一點點放恣不安分的補償心理。在上海的街頭，一件廣東土布作成的花衣裳，揭示了鄉下／城市、手工藝／商品、博物館／街頭 靜態呈現／動態展演的越界流動想像，成為張愛玲城市傳奇中「奇裝異服」的又一項力作。

但在這段文字敘述中，真正最具文學渲染力與飽滿身體感官經驗的，卻是「遍體森森然飄飄欲仙」一句。「森森然」者，樹木深密茂盛之狀，也指身體的陰寒

戰慄之貌。張愛玲的花衣裳，由具象的濃密花草衣料圖樣，轉到身體皮膚表面的敏感慄動，再轉到全身上下通體暢快的飄飄欲仙，既是衣料花色質地與身體皮膚表面摩擦觸碰的「皮膚情慾」(skin eroticism)，更是心理與物質的摩擦觸碰、身體與空間的摩擦觸碰。「遍體森森然飄飄欲仙」作為一種城市—身體的「體感」

(the haptic) 經驗表達，至少包含了下列三種層面的相互轉換：一是視覺與觸感的交織，花衣裳是用來看的（給自己看也給別人看），也是用來穿的，「遍體森森然飄飄欲仙」既是「觀看」更是「官能」的交織。二是「移動」與情感的牽引，穿著花衣裳「到處走」的張愛玲，是經由身體在城市空間的移動，而造成感官與情感的流動，「遍體森森然飄飄欲仙」便是性別身體城市移動時的「情生意動」(e-motion)。三是城市作為一種「體現」(embodiment)的重要，女人的花衣裳不再只是城市的「視覺景觀」(visual spectacle)，而是女人在城市生活中充滿豐富官能感的身體展演，「遍體森森然飄飄欲仙」是城市把女人穿在身上、女人把城市穿在身上的日常生活踐履。<sup>11</sup>

於是張愛玲筆下的一件土布花衣裳，為我們帶出了如此繁複細緻的文字—意象流動與城市—身體交織。而本篇論文便是企圖在這個城市花衣裳的出發點上，思考如何由穿衣的「體感」經驗「體現」一座城市的可能論述方式，嘗試建構（編織）出一套有關「衣文本」的城市居住與穿著理論。何謂「衣文本」？可先由兩組字詞開始談起。第一組是有關衣飾—居住—身體習癖的關連，例如英文中的 habit-habitus-habitation-habitat，皆來自相同的拉丁字源 *habitare* (居住)。英文 habit 既指身體經常性重複的習慣動作，也指某些特定的宗教服飾或騎馬裝束。而 habitus 在法國當代理論家布爾迪厄(Pierre Bourdieu)的加持後，更成為個人成長過程中「體現的歷史」(embodied history)，受到家庭與社會機制不斷的變動形塑，讓過去的教養與規訓具體而微地「居住」在當下的身體之中，從氣質、喜好到姿態、動作，無所不包。而不論是較為強調人為居住環境的 habitation 或較為偏向自然棲息與繁殖地的 habitat（當然我們也不要忘記，Habitat 也是目前歐美世界享譽盛名的大型傢具與室內裝飾連鎖店的名稱），都與 habit, habitus 一樣，皆指向「穿著—居住—建築」的連結，身體與貼身環境的交織。張愛玲曾說，「我們各人住在各人的衣服裡」，人生如寄而衣飾若宿，那 habit-habitus-habitation-habitat 這組字詞便更擴大了衣服—房子—城市之間的移動想像可能。如果身體是一間屋

<sup>11</sup> 張愛玲大概可以說是當代華文作家中「體感」經驗最豐富，也最走火入魔的一個人。以衣服的「體感」經驗而言，不是每件衣裳都可以像廣東土布那樣讓她「遍體森森然飄飄欲仙」的，有的衣裳反倒讓她「遍體鱗傷」：「有一個時期在繼母治下生活著，揀她穿剩的衣服穿，永遠不能忘記一件黯紅的薄棉袍，碎牛肉的顏色，穿不完地穿著，就像渾身都生了凍瘡；冬天已經過去了，還留著凍瘡的疤——是那樣的憎惡與羞恥」（〈童言無忌〉，《流言》10）。而張愛玲那句最膾炙人口的名言——「生命是一襲華美的袍，爬滿了蚤子」（〈天才夢〉，《張看》242）——更一語成讖，讓這「咬嚙性的小煩惱」迫使她在晚年居無定所，以不斷搬家的方式以逃避蚤禍。相關的討論可見〈蝨子與跳蚤〉一文。而張愛玲對居所的「體感」經驗也異常豐富生動，尤其是〈私語〉一文，詳細追憶了她在天津與上海的家，〈公寓生活記趣〉一文更展現了她對城市現代性中私密／公共空間的「滲透性」(porosity) 之精細觀察，相關討論可參見〈兩種衣架〉一文。

子，而城市是一件衣服，那我們便是在衣服、房子與城市的「居住」中做身體的游移。

第二組字詞則是圍繞在織品－質感－文本性的關連之上，像是英文中的 text-textile-texture-textuality，皆來自相同的拉丁字源 *texere, textum*（編織，織品）。班雅明（Walter Benjamin）曾言，「拉丁字 *textum* 指的是『織品』，沒有人的文本比馬叟·普魯斯特所織的更密實」（202），而解構主義理論家德西達（Jacques Derrida）早就先一步點出「文本」即「織品」的字源關連。因而這組字詞所凸顯的，便不再是新批評式封閉的細讀對象，也不僅僅只是後結構理論中語言符號的表意系統而已，而是在強調表意的開放流動與互為文本（intertextuality）的同時（文字文本與非文字文本的經緯交錯、阡陌縱橫），也將文本作為織品的紋理質地，文本作為身體痕跡、銘刻與書寫的承載與文本作為歷史物質體現的可能帶入討論，讓文本如織品、文本如衣服一般有質地、有碰觸、有摩擦、有情感牽動，成為有「體感」的文本。因此「衣文本」便是 habit-habitus-habitation-habitat 與 text-textile-texture-textuality 兩組字詞的進一步交織，同時凸顯城市－身體作為居住與移動的「空間織理」（spatial texture），與衣服作為「身體－建築－城市」的「隱喻」（metaphor）與轉喻（metonymy）可能。「衣文本」便是要把城市「穿」在身上，既是身體的「穿衣打扮」，也是建築的「穿房過屋」、城市的「穿街走巷」，更是文學敘事的「穿針引線」。以下將分別以張愛玲、朱天文、朱天心三位女作家的三篇文學文本為例，看看她們的「衣文本」如何與城市－身體相互交織。

## I. 張愛玲的體感公寓

張愛玲的短篇小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉提供了兩種文學譬喻的解讀方式：一種是「隱喻」式（metaphoric）的閱讀，就像小說一開頭就點明「紅玫瑰」是熱烈的情婦，「白玫瑰」是「聖潔的妻」，帶出了玫瑰與女人的對應，紅白與女性情慾樣態上放蕩（王嬌蕊）與保守（孟煙鸞）的對應。但同時小說也提供了另一種「轉喻」式（metonymic）的閱讀，透過對女性生活物質環境的細節描繪，而讓隱喻式穩定的對應關係不斷旁生枝節，產生空間與時間上的置換取代（Chow 164）。<sup>12</sup> 而本文則是企圖在紅白玫瑰這組眾所皆知的隱喻之外，帶入「公寓房子」做為城市空間與身體情慾的「隱喻」與「轉喻」之可能，既是城市居住的實質空間，也是文學心理想像與慾望投射的譬喻空間。

有一回佟振保與王嬌蕊在陽台上打情罵俏，嬌蕊含笑說道「我的心是一所公

<sup>12</sup> 周蕾的文章延續了她自《婦女與中國現代性》（*Women and Chinese Modernity*）以來對張愛玲文本「細節政治」的閱讀方式，精彩地析剔出〈紅玫瑰與白玫瑰〉的敘事模式由「隱喻替代」（metaphoric substitutions）到「轉喻組合」（metonymic combination）的啟動，成功串連敘事與描繪。

寓房子」，振保先是俏皮回應「那，可有空的房間招租呢？」，緊接著又半正經地說道「可是我住不慣公寓房子。我要住單棟的」（67）。做為上海城市中產階級新興住所的「公寓房子」，在此處成為嬌蕊情慾流動的隱喻（與多人共居共處於同棟公寓，先與房客孫先生有曖昧情愫，又與現任房客振保有染），非振保理想中「單棟」即「單一性愛對象」、「一夫一妻制」（monogamy）的投射嚮往。而後墜入情網的嬌蕊，每日在公寓房子裡守候著振保歸來，聽見公寓電梯開上開下，一顆心也隨著七上八下，這般癡情守候卻被振保嘲笑道「你心裡還有電梯，可見你的心還是一所公寓房子」，嬌蕊無奈的回答；「你要的那所房子，已經造好了」（73），反倒讓遲了好一回才會過意的振保心有戚戚，拿筆寫下「心居落成誌喜」，藉雙關語「新居／心居」回應嬌蕊的情感付託。然而「房子」做為「心」的譬喻，卻終究還是留不住振保的心，他要的最終還是單門獨棟的「新」居，搬出嬌蕊的公寓房子，取了寬柔秀麗的孟煙鸞，也搬進了臨街、有著小小天井花園的「洋式石庫門弄堂房子」（87），振保才算有了自己的家。

然而〈紅玫瑰與白玫瑰〉在城市空間與情慾想像上的豐富渲染力，不來自「公寓房子」做為情感的「隱喻」，而是來自「公寓房子」做為情慾的「轉喻」，以及由此「轉喻」所發展出由身體—衣服—建築—城市相互接觸摩擦的「空間接觸感染」（spatial contagion）與「毗鄰美學」（a poetics of proximity）。振保與嬌蕊第一次見面時，正在洗頭髮的嬌蕊一不小心，就把手上的肥皂沫子濺到了振保的手背上，「他不肯擦掉它，由它自己乾了，那一塊皮膚上便有一種緊縮的感覺，像有張嘴輕輕吸著它似的」（59）。這第一回合肥皂沫子的接觸感染，讓皮膚表面的物理現象，渲染出情慾接觸的身體想像，接著便在第二回合中讓我們看到嬌蕊的一件浴衣如何渲染出更多的空間情慾想像：

一件紋布浴衣，不曾繫帶，鬆鬆合在身上，從那淡墨條子上可以約略猜出身體的輪廓，一條一條，一寸一寸都是活的。．．．．他開著自來水龍頭，水不甚熱，可是樓底下的鍋爐一定在燒著，微溫的水裡就像有一根熱的蕊子。龍頭裏掛下一股水一扭一扭流下來，一寸一寸都是活的。振保也不知想到哪裡去了。（59）

紋布浴衣的線條帶出了嬌蕊的身體輪廓，讓只是想回房放水洗澡的振保也忍不住意亂情迷了起來，整間浴室都化成嬌蕊的浴衣身體，連水龍頭流下的熱水都「一寸一寸都是活的」。後來因為被告知公寓的熱水管線有誤，振保得到嬌蕊剛剛才使用完的浴室洗澡才行。振保站在水氣蒸騰的浴室裏，看到滿地嬌蕊牽牽絆絆的落髮，「他把它塞進褲帶裏去，它的手停留在口袋裏，只覺渾身熱燥」（60），於是嬌蕊掉落在浴室地上的頭髮，讓她與振保的初次見面有了第三回合的接觸感染。走進了公寓的振保，也走進了嬌蕊流動的情慾空間，裡裡外外的所有區隔與界限、規範與逾越、真實與幻境，都曖昧模糊了起來。

而在家見客的嬌蕊，身穿紋布浴衣，溼頭髮上胡亂纏上白毛巾，「毛巾底下間或滴下水來，亮晶晶綴在眉心」（6 1），便和初次見面的振保、篤保上桌吃飯，這種不拘束的穿著打扮，呼應著嬌蕊不拘束的情慾流動，讓振保這「一個最合理的中國現代人物」（5 2）無助地繼續陷入那令人意亂情迷、一觸即發的「空間接觸感染」：「她在那間房裏，就彷彿滿屋都是朱粉壁畫，左一個又一個畫著半裸的她」（6 3）。這裡我們看到的是兩種不同（性別化）的身體空間，振保的身體空間是要「創造一個『對』的世界，隨身帶著。在那個袖珍的世界裏，他是絕對的主人」（5 5）。而這種藉由「封閉」（enclosed）道德系統與主體想像所發展出的身體空間，也呼應到城市現代性中強調智識與理性的男性「單一個體」（individuality），強調「正當」（proper）與「財產」（property）的布爾喬亞階級認同。誠如德國專研城市現代性的社會學者尼莫（Georg Simmel）所言，城市乃感官刺激與聲色誘惑之所在，其快速變換的步調與節奏，大大有異於鄉鎮生活的舒緩與平穩，讓人時時恐懼著被城市的不明空間所吞噬，被城市的匿名人潮所淹沒。故面對城市千變萬化的五光十色與聲色犬馬時，必須發展出一套「老鳥」（blasé）的心理保護機制，如鑄鐵面具般強化不斷被感官與情緒牽動的主體認同。於是城市（男性）主體意識遂在資本主義勞動分工與貨幣經濟的催化之下，形構出一種「理性算計的經濟自我本位主義」（rationally calculated economic egoism），而小說中出洋留學、任職英商紡織廠工程師的振保，正是這種鞏固「單一個體」、封閉身體空間的最佳代表。

而另一方面則是嬌蕊所代表的的身體空間，一種不拘束、不規矩的情慾樣態，充滿內／外、公眾／私密的模糊與流動，沒有身體一居所的明確邊界。新加坡華僑非「純種」中國人身分的嬌蕊，被當成情色與異國情調的結合體：「換上了一套睡衣，是南洋華僑家常穿的沙籠布製的襖褲，那沙籠布上印的花，黑壓壓的也不知是龍蛇還是草木，牽絲攀藤，烏金裏面綻出橘綠」（6 9）。結婚前愛玩，結婚後依舊不安分的嬌蕊，喜歡站在公寓陽台上隨意往街上吐茶渣，更喜歡穿著顏色鮮烈到讓人色盲的性感衣服：「她穿著的一件曳地的長袍，是最鮮辣的潮溼的綠色，沾著什麼就染綠了。她略略移動一步，彷彿她剛才所佔有的空氣上便留著個綠跡子。衣服似乎做得太小了，兩邊迸開一寸半的裂縫，用綠緞帶十字交叉一路絡了起來，露出裡面深粉紅的襯裙」（6 5）。鮮綠的外衣「向內」包裹不住粉紅的襯裙，鮮綠的外衣「向外」卻擴張到將身體周圍的空氣都染成綠色，這內衣外「穿」（穿透渲染）同時模糊了衣服內／外與身體內／外的邊界。嬌蕊的衣服太小，讓內衣春光乍洩了出來，嬌蕊的衣服也太大，大到沾染了整個屋裡的空氣。這種讓衣服的「表面」（surface）成為「界面」（interface）的情慾渲染與毗鄰美學，便可呼應到城市空間中摩肩接踵的身體接觸，聲色官能的持續穿刺，與公眾／私密空間的相互滲透。城市經驗就是一種身體—衣服—建築—城市的「空間接觸感染」，對強調身體明確邊界的男性封閉主體而言，這種對「空間接觸傳染」的恐



懼，自然被陰性化投射成為放任情慾流動的女性開放主體，既充滿威脅又充滿誘惑。

而好不容易逃出嬌蕊情慾公寓的振保，決定迎娶良家婦女孟煙鸞，正在於她有著一個病態式排斥外界、有如絕緣體般區隔出明確邊界的封閉身體：「她的白把她和周圍的惡劣的東西隔開來了，像病院裡的白屏風」（83）。煙鸞成為振保心中「單棟」的「洋式石庫門弄堂房子」，沒有與人共用的電梯走道，也沒有與人分租的房間。而這棟石庫門房子正是振保一手打造的世界，中產階級城市男性的家的幻想，一個充滿內在私密性的幻象，而沒有自我，也沒有自我空間的煙鸞，便成為男性家中的天使、男性的私密空間：「我是你的房子。當你離開時，放棄了此居住之地，我不知如何處置我四周的牆。我可曾有過一個不是依照你理念打造出的身體嗎？我可曾感受過一層不是你要我居住於其中的皮膚嗎？」（Irigaray 49）。於是不喜歡運動的煙鸞，就連「最好的戶內運動」也不喜歡，日積月累就成了一個振保眼中極度乏味的婦人。

然而煙鸞所代表的「單棟」布爾喬亞之家還是不可能達成真正的「封閉性」。振保的家「淺灰水門汀的牆，棺材板一般的滑澤的長方塊」，但卻有牆頭上盛開的夾竹桃，街上像懶蛇一般飄了進來的笛聲，更有屋內煙鸞有事沒事就扭開的無線電新聞報告。「（私有）財產之界定．．．在於封閉的邊界」「所有空間封套暗示了內與外的阻隔，但此阻隔卻總是相對性的，如薄膜一般，總是具滲透性的」（Lefebvre 175-176）。而滲透進振保家裡的，不僅有無線電裡侃侃而談的男子聲音，更有現實生活中為太太小姐們量身做衣的男子裁縫。振保在無意間發現性冷感的妻子居然與裁縫有染，望著一對沒有經驗的「姦夫淫婦」，振保卻一時間下不了手毀掉自己親手建立起來的家的幻象，只是對煙鸞「玷污」的身體更充滿了鄙夷與不屑：

他在大門口脫下溼透的鞋襪，交給女傭，自己赤了腳上樓走到臥室裏，探手去摸電燈的開關，浴室裏點著燈，從那半開的門裏望進去，淡黃白的浴間像個狹長的立軸。燈下的煙鸞也是本色的淡黃色。當然歷代的美女畫從來沒有採取這種尷尬的題材——她提著褲子，彎著腰，正要站起身，頭髮從臉上直披下來，已經換了白地小花的睡衣，短衫摟得高高地，一半壓在額下，睡褲臃腫地堆在腳面上，中間露出長長一截白蠟似的身軀。若是在美國，也許可以做很好的草紙廣告，可是振保匆匆一瞥，只覺得家常中有一種污穢，像下雨天頭髮窠裏的感覺，稀濕的，發出喻鬱的人氣。（93—94）

婚後得了便秘症的煙鸞，喜歡在浴室裡一坐坐上幾個鐘頭，不思不想不說話，定了心生了根，只是低頭看著自己雪白的肚子與肚臍眼發呆。沒想到自己落魄邋遢

的如廁模樣，竟被回家的丈夫瞧個正著，而產生一種藏在身體髮膚之內的污穢與厭棄感。煙鸛的浴室不是嬌蕊「一觸即發」的浴室，就如煙鸛的「石庫門房子」不是嬌蕊讓人意亂情迷的「公寓房子」。煙鸛所在的浴室沒有情慾的水氣瀰漫，也沒有滿地牽絆的亂髮，她那安分家常「白地小花」的睡衣無力向外渲染空間，而是以便祕與自閉的方式極度向內擠縮，形成所謂的封閉主體。

布爾喬亞階級的浴室與「私密性」身體空間的歷史發展有著極大的關連，而浴室作為身體—城市空間的歷史沿革，更與「潔淨」、「私密身體」與家居生活的空間配置環環相扣（Vigarello 215）。以西方的空間建築發展史為例，1880年之後才有獨立的浴室空間，並且此浴室空間逐漸成為僅容納一人使用（沐浴、盥洗或如廁）的絕對私密空間，沒有任何他人（包括配偶與僕人）可以共同參與。顯然被瞥見「中間露出長長一截白蠟似的身軀」的煙鸛，終究不保身體空間與如廁空間作為最終私密性的部份。看在振保眼裡，「白屏風」的煙鸛現在「像是浴室裡的牆上貼了一塊有黃漬的舊白蕾絲茶托，又像一個淺淺的白碟子，心子上沾了一圈茶污」（96），只有被沾染、被玷污的被動性，而無去感染、去渲染的主動性。而更反諷的是，當布爾喬亞最終私密性的空間變得如此污穢不堪時，自我封閉到便祕程度的煙鸛還是紅杏出了牆。如果「紅玫瑰」的「公寓房子」對振保的吸引，建立在開放身體空間與封閉身體空間的衝突想像之上，那「白玫瑰」的「洋式石庫門弄堂房子」引發振保的挫敗，則是建立在布爾喬亞之家封閉與滲透的矛盾之上。張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，不直接援用慣常的都會公共空間符碼（像摩天大樓、跑馬場、舞廳等），而是在家居私密身體的空間鋪陳上，藉由一個男人所投射出不同身體—情慾樣態的兩個女人，帶出上海現代性中城市—身體所交織出的複雜空間意識。而〈紅玫瑰與白玫瑰〉作為張愛玲的上海衣文本，正在於讓我們同時看到女人情慾「向外」的強大空間渲染力與「向內」變態病態的扭曲自閉，在這城市—身體的流動空間中，任何鞏固「單一個體」封閉想像的意圖，怕是終究徒勞一場空。

## I I. 朱天文的軟建築

朱天文的〈世紀末的華麗〉敘述一位以超感嗅覺和顏色記憶存活的後現代台北巫女米亞，她十八歲起開始時尚模特兒生涯，二十歲遇見中年建築師情人老段，二十五歲便已覺年老色衰，養滿屋子的乾燥花草，打算以手工製紙的技藝終老。整篇小說的敘事便以「嗅覺記憶」（安息香、薄荷花草茶、太陽光味道等）和「顏色記憶」（紫、海濱淺色調、浪漫灰等）的線索，在現在與過去的交錯時空中倒敘與跳接。於是書中出現大量的時尚書寫與名牌服飾資訊，對國際知名時尚設計師川久保玲、加利亞諾、拉克華、亞曼尼、三宅一生等人的服飾美學如數家珍，並以此時尚書寫串連小說敘事的推展。這種「不事情節，專寫衣裳」的書

寫方式，讓〈世紀末的華麗〉在作為「城市（末世）寓言」之外，更多了作為鋪展（後）現代城市一身體時尚意識、交織台北都會女子「感覺結構」與都會空間肌理的「城市體現」(urban embodiment) 之可能。<sup>13</sup> 意象豐富、情慾飽滿的〈世紀末的華麗〉，其激艷流光的美學風格，正是建立在一連串的內在矛盾與衝突之上，既在「敘事聲音」與「故事角色」的矛盾之上，也在「城市寓言」與「城市體現」的張力之上，更在時尚作為全球資本主義符號體系與同時作為女性主體身體官能經驗的弔詭之上。<sup>14</sup>

對米亞作為一名台北「土生土長」的都會女子而言，台北之外的台灣竟然有如他鄉異國般陌生。小說中敘述到有一回米亞提了背包離家，隨便搭上一列火車南下，「越往南走，陌生直如異國」（188），而迫不及待「要回去那個聲色犬馬的家城」（189）。唯有當她再度看到台北閃爍著大霓虹牆的街道與百貨公司、騎樓地攤時，才又如魚得水地活了過來。

這才是她的鄉土。台北米蘭巴黎倫敦東京紐約結成的城市邦聯，她生活其中，習其禮俗，游其藝技，潤其風華，成其大器。（189）

在這段短短的文字敘述中，隱含了兩個相當弔詭的城市一身體想像。首先是打破了「城市」與「鄉土」的傳統對立關係，台北既是城市，也是「生於斯、長於斯」的鄉土。此處的「鄉土」不再是城市經驗之外的土地認同，而是城市經驗之內的「家城」。接著這個作為鄉土依歸「根源」(roots)的台北家城，更進一步成為與全球時尚都會串連的「路徑」(routes)，而牽引出跨國的「城市邦聯」想像，不是血緣、土地、人民的歷史地理連結，而是流行時尚的全球同步與影像、資訊的快速流通。如果台北即鄉土的弔詭，巧妙規避了傳統有關台灣「現代文學」與「鄉土文學」的論戰而重新以「城市」定義「鄉土」，那「城市邦聯」作為另類的時尚「想像共同體」，則是以更為「膚淺」的方式挑釁當前以民族國家為基礎所發展出獨大的國族認同論述。換言之，這段短文潛在的基進性，正是以時尚為表徵的資本主義全球化，如何跳脫糾纏於省籍情結與統獨意識形態的「鄉土認同」與「國族認同」，而直接與國際都會接軌，讓小說文本中米亞所代表的

<sup>13</sup> 有關朱天文小說中都市、感官與身體的精彩討論，可參見王德威（1996），張誦聖，劉亮雅，黃錦樹（1996）等人的相關論文。本文對相關議題的切入方式，乃是企圖在「城市寓言」、「美人白骨」、「食傷的情慾」式讀法（置身華靡熟爛的官能世界裡，以領悟愛慾劫毀、色即是空的末世蒼涼）之外另闢蹊徑，強調城市做為一種身體經驗如何被米亞穿在身上，而在這「符號上身」的城市物質「服號」中，又如何交織著身體意象與地理空間的成長記憶。

<sup>14</sup> 〈世紀末的華麗〉以第三人稱全知全能的觀點發展，但在「敘事聲音」與「故事角色」上卻有刻意明顯的斷裂：故事角色明明是一位青春正茂、追趕時髦流行的女模特兒，但敘事聲音卻一逕蒼涼老練。例如小說中會讓喝完五加皮、抽玩大麻、泡玩溫泉的米亞站在大石頭上，老氣橫秋地「俯瞰眾生，莽乾坤，鼎鼎百年景」（180）。這「蒼老」敘事聲音與「年輕」故事角色之間的不協調，或許正是作者蓄意經營下「覺今是而昨非」的強烈對比，讓一名貪看世界絢爛的綺貌女子、拜物拜金的物質女郎，突然之間看破紅塵、由色悟空。但即使如此，仍然不掩小說中「敘事聲音」與「故事角色」的斷裂。

“Cosmopolitan”可以一語雙關地同時指向超越民族國家利益與界限「國籍不明」的「世界主義」與全球流通發行的流行時尚雜誌《柯夢波丹》。

於是以台北作為家城而國籍不明的米亞，便是小說文本重新書寫城市一性別一身體的關鍵。誠如女性主義文化研究學者威爾蓀 (Elizabeth Wilson)所言，在以「男性城市意識」為主的發展中，城市中所有有關人潮鑽動、失序混亂、性慾流竄的現象，皆被陰性化為具威脅與誘惑力的女人形象，潛伏在城市迷宮中心的，不是牛頭人身的男性怪物 Minotaur，而是獅身人面的女性怪物 Sphinx (7)。而米亞作為時尚模特兒的身分，便巧妙帶出都會女性由被觀看客體轉換為感官主體的可能。華衣美服的米亞不是純粹時尚符號中「一個行屍走肉的身體」(詹宏志 11)，時尚流行與米亞的身體記憶相互交織，沒有被掏空的形式符號，只有充滿嗅覺與顏色、飽滿情慾官能的「服號」。米亞從小便是一個體感經驗豐富的女子，「還不知道用柔軟精的那年頭，衣服透透曬整天，堅實糰挺，著衣時布是布，肉是肉，爽然提醒她有一條清潔的身體存在」(174)。長大當了時尚模特兒的米亞，依舊對服裝有著超級敏銳的感應，從一件櫥窗裡展示的摩洛哥式長外衣，就能嗅聞出神祕麝香，以及由嗅覺導引出的華顏麗色，「印度的麝香黃。紫綢掀開是麝黃裡，藏青布吹起一截桃紅衫，翡翠緞翻出石榴紅」(184)。

因此〈世紀末的華麗〉中的時尚書寫，提供了時尚同時作為後現代「光滑表面」(glossy surface)與「體感表面」(haptic surface)的可能。一方面以「流行時尚」做為鋪陳世紀末頹廢氛圍與耽美想像的核心，在簡略的情節敘述中，加入大量片段式、符號化的流行資訊，精準地帶出強烈的時代脈動感，生動描繪八〇年代台北國際都會化與資本商品化的面貌，以時尚地景(fashionscape)作為城市地景(cityscape)的最佳表徵，以快速流動的時尚符號拼貼，讓與世界同步的流行時尚，成為世紀末後現代台北都會的症候群表徵。但在另一方面「流行時尚」卻也是米亞及其圈內好友記錄青春、裝扮角色的身體官能記憶。她／他們的「紙上服裝秀」成功地解構了傳統觀念下的性別與性慾取向，將性／別認同透過服裝打扮「表面美學化」。於是，女強人與性感女神可以只是墊肩與透明薄紗的差別，而小碎花荷葉邊與騎師夾克農夫褲，就可讓米亞與她的女朋友寶貝假鳳虛凰地上麥當勞吃情人餐。自戀的小凱穿重金屬服裝表達叛逆，小葛以五零年代合身衣裙裝扮女人味，楊格用李維牛仔褲來打造落拓情調。而米亞則更是從內衣外穿、雌雄同體到軍裝、乞丐裝的打扮一路走來，她曾迷戀的男朋友後來多成了同性戀，而迷戀她的女朋友，後來卻成了獨力撫養女兒的單親媽媽。流行時尚不僅讓性別成為扮裝遊戲，也讓異(性戀)中有同、同(性戀)中有異的性慾取向變得更為撲朔迷離。因而對台北巫女米亞而言，流行時尚既是符號拼貼的「光滑表面」，也是一群好友死黨遊蕩台北、轉戰伸展台的「體感表面」，充滿身體成長記憶假鳳虛凰、性別扮演的痕跡。

而更重要的是，〈世紀末的華麗〉提供了我們城市一身體想像中「軟建築」(soft architecture)或「織品建築」(architexture)的可能(Bruno, Wigley)。首先當然是服飾與建築空間裝飾的對應，安息香讓米亞回到八九年的印度熱中，以錫克教式裹頭巾，「搭配前個世紀末展露於維也納建築繪畫中的裝飾風」(172)，其中又以克林姆綴滿亮箔珠繡的裝飾風為個中翹楚，讓時尚成為建築—繪畫—服飾三位一體的表面裝飾「軟建築」。或是意大利設計師羅密歐吉格利，以龐貝古城壁畫為宗，「採緊身裹纏線條發揮復古情懷」，又是一則壁飾與衣飾、身體與建築之間的延伸。就連米亞好友寶貝開的花店，「繁複香味的花店有若拜占庭刺繡，不時湧散一股茶咖啡香，喚醒遼古的手藝時代」(184)，讓空間佈置、織品圖樣與嗅覺、顏色的記憶相互交織。即使回到米亞吃喝坐臥界限模糊的室內空間，擺設上也以五個出色的大墊子為主，細心的老段察覺出其中差異而贏得芳心，「那兩個蠟染的是一處，那兩個鬱金香圖案進口印花布的是一處，這個繡著大象鑲釘小圓鏡片的是印度貨」(187)。身體作為房子、房子作為身體，對米亞而言，衣飾打扮與室內裝潢都是具有情感質地與空間肌理的「衣文本」。

而米亞樓頂倒掛著各種乾燥花草的鐵皮蓬架，則是台北「城市地景」的另一種「時尚地景」，亦即「鐵皮」作為台北城市建築身體的「衣裳」，「千萬家蓬架像森林之海延伸到日出日落處」(171)。這種老段眼中的「輕質化建築」成為台灣與地爭空間、應付台灣氣候環境所發展出來的特有建築方式，「不同於歐美也不同於日本，是形式上的輕質，也是空間上的輕質，視覺上的輕質，為烈日擁塞的台灣都市尋找紓解空間」(172)。罩著藍染素衣靠牆觀測天象，在頂樓鐵皮蓬陽台曬花曬草葉水果皮的米亞，她穿在身上的衣飾布料，她身在其中的室內空間擺設裝飾，以及室外空間的輕質化建築材料，都是由身體—建築—城市發展出的「空間肌理」，都與織品質感的身體官能息息相關。米亞之為後現代台北巫女，正在她能將流行時尚被掏空的抽象符號，重新賦予聲色嗅聞的感官經驗，能用穿衣的體感經驗，書寫大台北東區到北投、Kiss 迪司可舞廳到個性店商街的空間遊走。時尚對她而言，不僅只是流行資訊的符號拼貼，冰冷的符碼誘惑(code/cold seduction)，更是城市一身體居住與移動的身體感官記憶，是城市一身體的「體感表面」。

〈世紀末的華麗〉真正的基進性，不在於大多數批評家所採用的「反時尚」閱讀方式，而在於城市一身體體感經驗的貫穿而非斷裂，貫穿了童年與成年、時尚與非時尚、名牌與非名牌、商品與非商品、手工與量產。<sup>15</sup> 對米亞而言，小

<sup>15</sup> 此種(男性)批評家的「反時尚」立場，可以王斑的〈呼喚靈韻的美學：朱天文小說中的商品與懷舊〉為代表，他認為在台北全球化的都市景觀中，時尚成為沒有歷史記憶的「掏空」符號，而小說結尾米亞的「歸真返樸」，才勉強以手工製紙帶回早已消逝的美學氛圍。這種閱讀方式既忽略了小說中不斷鋪陳米亞作為時尚模特兒的體感經驗(完全以嗅覺與顏色記憶體現)，也過早排除了手工紙作為後現代「懷舊」商品的可能(米亞或許可以學女友寶貝開的花店一樣，開上一家手工紙的個性商店)。

時候一股白蘭洗衣粉洗過曬飽了七月大太陽味道的衣服，十八歲時萊克布小可愛搭配的名牌亮片裙，或二十五歲站在鐵皮篷陽台被風吹開翻起朱紅布裡的藍染素衣，都是嗅覺、顏色與身體成長的官能記憶。尋此脈絡，小說結尾所援引的「傾城」寓言，便提供了兩種不同的詮釋方向：「有一天男人用理論與制度建立起的世界會倒塌，她將以嗅覺和顏色的記憶存活，從這裡並予以重建」（192）。一方面，男人與女人、硬城市與軟建築、抽象理論與感官記憶的二元對立中，暗含了由男到女、由理論制度到嗅覺顏色、由繁華到素樸的「反（父權社會）進化論時間觀」，將十丈紅塵的台北都會，瞬間投擲到「不知有父，但知有母」的宇宙洪荒，讓時尚女巫轉身一變為由文明歸返自然的大地女神，有如張愛玲筆下強韌存活於荒原之上的蹦蹦戲花旦。但在同時，〈世紀末的華麗〉卻又標示出此種「無時間觀」中的時間敏感度，由每季的時尚新衣來記錄青春年少的身體記憶，與此「無時間觀」中所蘊含「歸真反樸」之內在矛盾：商品化非商品、時尚化非時尚的各種可能（手工紙與手染衣等「個性商品」的流行）。而此由文字編織而成的城市「衣文本」，卻也正是米亞的台北城市一身體重建，不是用磚用瓦、以石以泥，而是文字與記憶、身體與居住的交織，以體感經驗重建的台北。

### I I I. 朱天心的軟城市

朱天心的〈古都〉是一個有關「雙重」(doubling)與「分裂」(splitting)的小說文本，鋪展著城市一身體的轉換變易、跨時間—空間的交錯代置。小說篇名〈古都〉與川端康成的長篇小說《古都》相互呼應，牽引出小說敘事中繁複的文本互文(intertextuality)：〈古都〉不僅穿插了《古都》中的片段，更以《古都》為遊訪京都的文學城市地圖，順向或逆向地重複小說中角色的路徑，更以川端筆下的孿生姊妹苗子與千重子之重逢，牽帶出敘述者與摯友 A 的京都之約。重複的篇名、重複的身分認同也帶領出重複的地理空間疊映：台北成為京都的「雙重」，「若把台北古城當作皇居御所，那基隆河便是鴨川，劍潭山是東山，整個台北盆地在地理位置上便與京都相彷彿了」（223）。而這種「雙重」的疊映或疊印方式，更成為〈古都〉在鋪展「認知繪圖」(cognitive mapping)與「感官地理」(sensuous geography)相互呼應的重要敘事與情感模式。就歷史與地理知識的「認知繪圖」而言，劍潭「在北淡大浪石社二里許，番划艋甲以入，水甚闊，有樹名茄冬，高聳障天，大可數抱，崎於潭岸，相傳荷蘭人插劍於樹，生皮合劍在其內，因以為名」（164）。但就敘述者記憶與情感的「感官地理」而言，劍潭乃是五歲時「穿戴整齊的由父母第一次帶你去動物園兒童樂園」，那個繁華歡樂的嘉年華廣場，滿天的五彩氣球與各種小吃攤的香味與叫賣。同理可推，在京都二年阪臨靈山觀音上坡不遠處的「龍馬之墓」，也正是女兒撿拾金龜子幼蟲繭之所在，而本堂旁有「秀賴首塚碑」的「清涼寺」，也是古鐘樓旁難卻女兒盛情、黃梅入口的牙齒酸澀記憶。「認知繪圖」的名勝古蹟，便如是這般緊密貼合親子記憶中的「感官

地理」，名勝古蹟不僅是石頭與木材的「硬體」，更是感官與身體的「軟體」。

而與 A 未遇、由京都折返台北的敘述者，在機場被誤認為日本觀光客，遂將錯就錯地手拿殖民地地圖、頭戴錦市場買的 DAKS 過季帽子開始尋訪台北古城。殖民地地圖提供了台北古城「認知繪圖」的史地資訊，現在的中正第一分局是清代考棚，一八九五年後改為步兵第二連隊醫局，但就在敘述者跟隨著醫局軍醫森林太郎（筆名森鷗外）每日的散策步徑穿街走巷時，卻因巷道裡的麵包樹，回想起外公家東北腳邊遮蔭整座蓮池、蘭花棚、葡萄架的麵包樹，以及幼時如何以麵包樹落葉為靴、下池塘摸魚的記憶。而巷道裡和洋混合風的昭和住宅，也牽帶出殖民空間配置在家居成長環境上的身體記憶，「外公家門前也有一模一樣的玄關車寄，前有接應室，旁有書房作外公看病的診療間；廣間經廊下可通起居間與子供室，後有食堂和炊事間、女中室、風呂間」（222—223）。如果手執殖民地地圖的敘述者，以「異國人」的眼光、異國文字的地理名稱，來觀看「去熟悉化」的台北巷道，那地圖所牽引出的，卻是「認知繪圖」疊映下「再熟悉化」的「感官地理」，讓城市一身體的移動與居住，都充滿感官記憶的痕跡。

然而〈古都〉的複雜糾葛，就在於發展「雙重」疊映或疊印的同時，也鋪陳「分裂」所帶來的不斷填補與衍異。此〈古都〉非彼《古都》，而與〈古都〉交織互文的，除了《古都》之外，更有古今中外的各種城市文學與台灣史料，旁徵博引梭羅、勞倫斯與佛斯特等人的文本，作為段落引文或穿插於文內。而作為「雙重」的孿生姊妹終將分手，約定好永不分開、永不嫁娶的敘述者與 A 最終仍是天各一方，而小說也以更多的身分「雙重」（五歲的自己與五歲的女兒，十六歲「體液和淚水清新如花露」的身體與現在已出現體味的的身體）打破了任何疊映的封閉想像，開展出在時間流逝與空間轉換中「分裂」的衍異過程。同樣地，台北與京都也不再是唯一單純的「雙重」，對敘述者而言，站在清水巖往大江海口望去，「你們都故意忽視腳下單脊兩屋坡的閩南式斜屋頂不看，彼此一致同意眼前景色很像舊金山」（154），或是坐在淡水紅樓的短垣上，「你們又覺得像在西班牙或某些地中海小鎮了」（155），要不就是走在楓香夾道的敕使街道上，「幻想置身在新英格蘭十三州」（165）。台北城市空間的互文性，不斷交織著歷史地理的殖民記憶，從荷蘭、明鄭到清朝、日本、國民政府遷台、美軍協防等，讓城市的空間記憶複雜多變，由雙重變為分裂。台北與京都的雙重疊映，更在小說的發展中分裂為「變／不變」的對立：城市面貌日新月異的台北，對比於城市面貌亙古如一的京都；因變易過度、風格混亂而讓人驚慄傷心的台北，對比於永遠在那裡、讓人好安心好放心的京都，「你透著米色蕾絲窗紗的窗口望望街景，覺得從未離開過，不論這次距上次已過了一年或好幾季，無論你已經從二十歲到四十一歲」（199）。

而更重要的是，「雙重」所導向的「認知繪圖」與「感官地理」的疊映或疊

印，卻在「分裂」所開啟的時間流逝、空間置換中發生了嚴重的斷裂。首先就「認知繪圖」本身的歷史空間疊映或疊印而言，歷史建築物本身隨都市發展所造成的物換星移（二二八聖地現在是黑美人酒家，辜顯榮宅現為幼稚園，江山樓現下是江山釣蝦場），縱使提供了歷史場景可供認知辨識的位置地點，也無由憑弔。而更可怕的斷裂，則是出現在「感官地理」與「認知繪圖」的不再呼應，身體感官成長記憶在現代化都市中的灰飛煙滅。

你簡直無法告訴女兒你們曾經在這城市生活過的痕跡，你住過的村子、你的埋狗之處、你練舞的舞蹈社、充滿了無限回憶的那些一票兩片的郊區電影院們、你和她爸爸第一次約會的地方、你和好友最喜歡去的咖啡館、你學生時常出沒的書店、你們剛結婚時租賃的新家．．．，甚至才不久前，女兒先後唸過的兩家幼稚園（園址易主頻頻，目前是「鵝之鄉小吃店」），都不存在了．．．。（181）

正如班雅明所言，「活著就是留下痕跡」(to live is to leave traces)（1978：155），而沒有生活痕跡的地方，就有如陌生異地般讓人感到異化疏離，城市一身體空間作為物質基礎的消失，也就讓時間記憶無法定錨，讓所有存在過的，都虛無縹緲，無法驗證也無從召喚。

因此台北足球場的「認知繪圖」（原址是1923年建的運動場，為歡迎還是太子的昭和南巡之用，國府初期給第七艦隊美軍顧問團使用）變得越來越無足輕重，反倒是足球場邊作為「感官地理」的老年楓香，才事關城市一身體記憶之重大，「你們吃頓飯，喝個下午茶，聊遍眼前事，獨獨不再提過往，過往很像那些被移植或砍掉的茄冬與楓香」（191）。而城市作為「感官地理」身體記憶的消失，更平行於敘述者對身體逐漸衰敗的慨嘆。

不得不令人想到天人五衰，耳不聰，目不明，嗅覺不靈，神色枯槁，連華美的衣裳也蒙塵埃。（168）

敘述者以「頭上花萎，腋下汗出，身體臭穢，不樂本座，神離魂散」的「天人五衰」之典，喻身體的腐朽衰敗，而那時候的身體也正呼應著那時候的天空，那時候的人們，那時候的樹。而「彼時」與「此時」的交會點「此處」已面目全非，正如耳不聰、目不明的身體、神色枯槁。在台北，敘述者迷失其間，「不知該如何走到你十七歲時走過百遍的路」（177），正如敘述者找不回十六歲時那背著書包、穿著制服、在大太陽底下百毒不侵的年輕身體。

然而＜古都＞最大的矛盾也是最大的偏執所在，就是明知身體必然腐敗、歷史必然變易、城市必然變形的同時，仍然自嘲地堅持在沒有航標的時間之河上，



「時不時做些妄想撈月或做些刻舟求劍之類的傻事」(195),「老想不止兩次插足同一條河流」(196)。於是老靈魂的敘述者試圖將「感官地理」的身體記憶,封存在城市的周遭環境之中,就算無法再次捕捉十六歲時的官能感覺,但只要「那些十六、十七歲的好多夜晚曾蔭覆過你們、聽了無數傻言傻語卻都不偷笑的老茄冬,那些老樹們在著的話,很多東西就都還會在,見不見面也沒有關係,像A,像清涼寺門前的老森嘉豆腐鋪,像印在死前的梭羅心版上的白橡樹」(227-228)。<sup>16</sup> 故而當那些百年茄冬因開路的原因而一夕不見時,老靈魂的敘述者會「大慟沮喪如同失去好友」(181)。沒有了百年茄冬,也就沒有了自己的十六、十七歲,也就沒有了十六、十七歲時親過父母姊妹的A。

這種絕望的焦慮,更進一步在小說中偏執地發展成一種將時間「視覺空間化」的模式,只要台北兒童樂園那充滿尿騷和腐爛朽木的龍船還在,「你一定能看到船上那一個為了傾身觸水而內褲朝天的五歲時的自己」(178),只要京都洛匠庭園依舊不變,「你仍可以看到五歲時、蹲距池邊餵魚摸魚的女兒」,因太過熱心,「整個人俯身水面只剩個穿著小花內褲的屁股蹶朝天」(172)。已年過四十的敘述者,早已小學畢業的女兒,但有如「快照鏡頭」(snapshot)的記憶畫面,卻讓五歲的自己與五歲的女兒都視覺化地封存的時空之中,被看見。正如王德威在〈老靈魂前世今生〉中所言,「朱終於把她要叫停歷史、喚回時間的欲想空間化。歷史不再是線性發展——無論是可逆還是不可逆、循環或是交雜,而是呈斷層、塊狀的存在。歷史成為一種地理,回憶正如考古」(26)。而〈古都〉所發展出的「都市人類學」(黃錦樹 1997)、「都市潛意識」(唐小兵)與「觸感知識」(周英雄),正是以城市—身體的官能經驗為出發,驚恐地發現體感城市的消失、體味身體的頹敗。如果誠如批評家布茹諾 (Giuliana Bruno)所言,「體感」所隱含的正是「可居」(habitable)的城市—身體空間(250),那〈古都〉用時間、地理、情感、身體所交織出的,便是城市作為身體記憶廢墟的可能,讓台北成為一件有若天人五衰、華美卻蒙塵的衣裳。

凸顯三位女作家衣文本中城市—身體的體感經驗與瑣碎敘事,正是企圖在城市文學傳統的大論述框架下(城／鄉對立、城市與國族認同、城市與全球現代性等),另闢蹊徑,讓城市不再僅是以背景(街道、高樓等地標或電車、火車等運輸工具)、主題、象徵符號的方式被「再現」(represented),而是以身體記憶與空間感知的方式被「體現」(embodied),讓城市不再只是「隱喻」(強調相似、認同、深度與意義的達成),更是「轉喻」(展開毗鄰、連結、貼近的表面意符流動與身體想像),讓城市的「認知繪圖」也是「感官地理」。就像張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉以「空間接觸感染」的方式,鋪展城市—身體既誘惑又危險的流動空間,以兩種居住建築形式,帶出兩種女人身體的情慾樣態。也像朱天文的〈世紀末的華麗〉展現時尚同時作為後現代符號的「光滑表面」與身體感官記憶「體感

<sup>16</sup> 有關朱天心的「老靈魂學」,可參見王德威(1997)與黃錦樹(1997)等人的文章。

表面」的複雜，讓台北的城市－身體流動在時尚影像與商品「城市邦聯」跨國流動的五光十色之中。更像朱天心的〈古都〉以城市－身體－記憶的可居不可居為探問，上下求索於城市作為地圖（標定歷史的古往今來、地理的方向位置）與城市作為衣裳（身體的貼身記憶與官能感覺）的雙重與分裂。班雅明曾將十九世紀發達資本主義時代的抒情詩人－遊手好閒者，比做「柏油路上的植物學者」，那本文所採用的體感閱讀方法，大概差可比擬為城市研究中的「皮膚社會學者」(a sociologist of the skin) (Probyn 5)，強調對觸覺、嗅覺、聽覺等官能的敏銳感知，對身體－衣裳－建築－城市「表面」如「界面」的敏感反應。以此身體官能穿梭遊走於三位女作家的三篇文學文本，正是以斷簡殘篇而非綜攬全局的方式，編織出「穿著即居住」的軟建築、「文本如織品」的軟城市，都是以書寫「體現」城市的衣文本。

#### 引用書目：

- Benjamin, Walter. 1969. "The Image of Proust." *Illuminations*. Ed. and Intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books. 201-215.
- , 1978. "Paris, Capital of the Nineteenth Century." *Reflections*. Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 146-62.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion*. New York: Verso, 2002.
- Chow, Rey. 1999. "Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang's Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing." *Differences* 11.2: 153-176.
- Irigaray, Luce. 1992. *Elemental Passions*. Trans. Joanne Collie and Judith Still. New York: Routledge.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Probyn, Elspeth. 1996. *Outside Belongings*. New York: Routledge.
- Simmel, Georg. 1971. "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P. 324-339.
- Vigarello, Georges. 1988. *Concepts of Cleanliness*. Trans. Jean Birrell.

- Cambridge: Cambridge UP.
- Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
- Wilson, Elizabeth. 1992. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.
- 王斑。2000。〈呼喚靈韻的美學：朱天文小說中的商品與懷舊〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。343—359。
- 王德威。1996。〈從《狂人日記》到《荒人手記》：論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉。《花憶前身》。台北：麥田。7—23。
- 。1997。〈老靈魂前世今生：朱天心的小說〉。《古都》。台北：麥田。9—32。
- 朱天文。1992。〈世紀末的華麗〉。《世紀末的華麗》。台北：遠流。171—192。
- 朱天心。1997。〈古都〉。《古都》。台北：麥田。151—233。
- 周英雄。2000。〈從感官細節到易位敘述：談朱天心近期小說策略的演〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。403—417。
- 唐小兵。2000。〈《古都》．廢墟．桃花源外〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。391—402。
- 黃錦樹。1996。〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啟示錄？〉。《花憶前身》。台北：麥田。265—312。
- 。1997。〈從大觀園到咖啡館：閱讀／書寫朱天心〉。《古都》。台北：麥田。235—282。
- 張小虹。2002。〈兩種衣架：上海時尚與張愛玲〉。《在百貨公司遇見狼》。台北：聯合文學。259—288。
- 。2001。〈蝨子與跳蚤〉。《絕對衣性戀》。台北：時報。136—145。
- 張誦聖。1994。〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉。高志仁，黃素卿譯。《中外文學》第22卷第10期。80—98。
- 張愛玲。1968—1994。《張愛玲全集》。台北：皇冠。
- 詹宏志。〈一種老去的聲音：讀朱天文的《世紀末的華麗》〉。《世紀末的華麗》。台北：遠流。7—14。
- 劉亮雅。1995。〈擺盪在現代與後現代之間：朱天文近期作品中的國族、世代、性別、情慾問題〉。《中外文學》第24卷第1期。7—19。