

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¹

朱 偉 誠

摘 要

本篇論文試圖勾勒當代台灣文學中被認為不具同志主體意識的同性戀呈現，尤其是將同性戀國族寓言化的相關文本，這些文本分別將同性戀呈現為共產黨（姜貴《重陽》）、資本化（陳映真〈趙南棟〉）、以及本土受到外來壓迫關係的象徵（李昂〈彩妝血祭〉），也就是把敵人在性方面異己化的污名書寫策略。然而這同時也是一種具有意義霸權的詮釋傾向，其例證可明顯見於對白先勇《孽子》、以及香港九七前後幾部以同性戀為主題的電影（如《霸王別姬》、《春光乍洩》、《愈快樂愈墮落》）的政治寓言。論文後半則探討了李昂的《迷園》、〈禁色的愛〉、乃至〈彩妝血祭〉中較具性別政治前進意義的國族敘事，如何吸納同志成為國族打造的主體，以及頗為曲折地出現在《孽子》、朱天文的《荒人手記》、以及朱天心的〈古都〉中較具同志主體意識的國家想像。

關鍵詞：台灣文學，同志，國族，寓言，霸權

¹ 本文原發表於「台灣文學與跨文化流動：第五屆東亞學者現代中文文學國際學術研討會」（新竹：國立清華大學台灣文學研究所，2006年10月26~28日）；筆者要感謝邱貴芬教授的熱心邀請以及特約討論人劉人鵬教授的許多寶貴意見。另，本文為國科會專題研究計畫NSC 94-2411-H-002-092的部分研究成果。

* 本文95年12月11日收件；96年2月26日審查通過。
朱偉誠，國立臺灣大學外國語文學系副教授。
中外文學・第36卷・第1期・2007年3月・頁67-107。



Queer Nation under the Shadow of National Allegory: Homosexuality and the Nation in Contemporary Taiwanese Literature

Wei-cheng Chu*

Abstract

Long before the burgeoning of Taiwan's queer literature in the 1990s, homosexuality already figured in literary representations, but did so mainly to serve an allegorical function. This textual phenomenon is most intriguingly found in narratives of nation-building or nationalist struggles, which enlist homosexuality as symbols of, say, Communist evil (Chiang Kuei), capitalist decadence (Chen Ying-chen), and colonial/neocolonial domination (Li Ang). At the same time, this national allegorization of homosexuality also exists as a hegemonic regime of interpretation, as is acutely evident in the political "decoding" of such homosexual classics as Pai Hsien-yung's *Crystal Boys*. An even more telling case of which lies in a group of homosexual-themed Hong Kong films that appeared around the 1997 handover and thus have been read accordingly as allegories of this predominant political situation. However, there are still national allegories which, instead of appropriating homosexuality instrumentally, seek to incorporate it into the agenda of national-building, for example in Li Ang's works of progressive sexual politics. This essay will conclude with a brief look at the possible queer counter-strategies of reinscribing the nation that can nevertheless be distilled from several ambivalent texts.

Keywords: Taiwanese literature, queer, nation, allegory, hegemony

*

Associate Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.



臺灣大學學術
期刊資料庫

敵人就是「同志」

就目前研究整理所及的文本來觀，台灣文學中首見的同性戀呈現，是出現在二次戰後／國民政府遷台之後十多年的 1960 年，由當時還是台大外文系學生的白先勇，在以該系學生為主幹的、甫創刊的《現代文學》上發表的〈月夢〉。² 這篇以及之後白先勇在同一刊物中陸續發表的好幾篇短篇小說，不僅在台灣文學，也在現代中文寫作中具有重要的歷史地位，因為它們開啓了中文「同性戀書寫」（或後來所謂「同志文學」）的先河。並不是說現代中文文學在此之前沒有相關於同性戀的呈現，事實上例子還頗有一些，³ 只是這些呈現泰半說不上具有同性戀的觀點意識，也並未真正表達出屬於同性的慾望或感情結構，而主要是一種話題性的窺奇探秘，或甚至是工具性地運用同性戀以作為某種負面寓意的象徵轉喻（即所謂的「寓言化」），所以實難以「同性戀書寫」或「同志文學」視之。

² 關於（戰後）台灣同志文學一個歷史發展的陳述分析，見朱偉誠，〈另類經典〉。以日本現代文學與中文現代文學對同性戀不乏相關呈現的狀況而言，受到這兩者最直接影響的、日本統治時期的台灣文學，竟然完全沒有相關呈現的痕跡？這的確是有些難以想像的事。希望不是筆者疏漏，但就目前研究整理的成果而言卻好像真的沒有，不知道是研究者忽略，還是仍有文獻尚待出土？

非常感謝邱貴芬教授在本文於會議上宣讀時，提到楊千鶴發表於 1942 年的〈花開時節〉，因為該文透過一群即將畢業結婚、卻對於婚姻並不熱衷的女學生，呈現出隱約的女同志情懷。這種看法可謂十分具有洞見，因為該篇小說確實和民國初年女作家廬隱的一系列相關作品一樣，表達出了類似的「非異性戀」情緒（見 Sang 133-48），而提供了同志閱讀的可能，不過要確立此種解讀恐怕還需要譬如桑梓蘭（Tze-lan D. Sang）如此閱讀廬隱時，對於民初「新女性」作為一種話題的文化脈絡支撐（見下註），才能更增加其說服性，所以在台灣的具體脈絡中還需要更進一步的相關研究。

³ 相關文獻的整理分析，見Sang的第4、5章。其中最具有代表性的例子，是郁達夫分別寫於1922年有關男同性戀的短篇〈茫茫夜〉與1932年有關女同性戀的中篇〈她是一個弱女子〉。

不過在這樣以同志為主體的批評概念出現之前，真正充斥於台灣文學場域之中的，卻是這些寓言化的同性戀呈現。就在白先勇發表〈月夢〉的第二年（即1961年），同樣是從中國大陸移民來台的資深作家姜貴出版了他在台灣的第二部長篇小說《重陽》，其中就是以同性戀等性變態，作為（主要是）共產黨萬惡的表徵。時間背景設定在1927年的中國大陸，國民黨與共產黨合作北伐時的分裂衝突（即所謂「寧漢分裂」）前後；主角之一，也就是充滿邪淫魅惑力的共產黨柳少樵，是個在性方面無所不用其極的登徒子，不僅以道德解放的名義姦淫婦女，也和他所吸收的年輕黨員洪桐葉發展出近似SM式的同性戀關係。王德威十分準確地描述了姜貴在《重陽》中這種「把政治情欲化，或情欲政治化的傾向」：⁴

柳少樵吸引洪加入共產黨，不僅介紹他看馬列宣傳書報，也同時附贈性博士張競生的《性史》。政治的墮落必須與性的墮落等量齊觀。姜貴牢牢抓住這兩者的對應關係，在《重陽》中發展了一複雜多姿的象徵體系〔…〕性氾濫及性扭曲反映了整個社會法理制度的崩潰，而其後果的恐怖，十足駭人聽聞。小說開頭的戀足癖描寫只是熱場戲而已。之後虐待狂與被虐待狂、通姦、強暴、同性戀、窺淫癖、暴露狂、穢物癖，乃至（嘲仿式）亂倫的例子，處處可見。（〈小說·清黨·大革命〉49）

同時，王也點出書名在這方面的嘲諷意味：「《重陽》的書名

⁴ 引號內引自王德威，〈一種逝去的文學〉151。關於姜貴此種寫作傾向在他另一部反共小說《旋風》（1959；原題名《今橋杙傳》：1957）中的表現，見Wang 196-200的討論；中文版見王德威，〈歷史與怪獸〉116-21。一個較早的討論則見夏志清，〈姜貴的兩篇小說〉；其中前半譯自Hsia，後半併自夏志清，〈姜貴的《重陽》〉。

〔……〕影射了書中兩個男主角以至兩個政黨的畸戀關係。《重陽》者，『重』『陽』也。洪柳的關係乖離常道，而武漢國共聯合政府也是變態的政治存在」（〈小說·清黨·大革命〉51）。⁵

王德威解釋：「四、五〇年代左右翼文學以詆毀私生活——尤其是性生活——醜化對方的手法，其實司空見慣」（〈歷史與怪獸〉117；譯自Wang 197），可說大體解決了夏志清認為姜貴作品中「有時性變態心理的發展，來得突然，不能使讀者信服」的疑問（〈姜貴的兩篇小說〉488），但如果從更明確的跨文化脈絡來看，其實更易了解這此中的「敵我」邏輯。我指的是下述這種弔詭的情境：即一方面於 1930 年代發生在歐洲（主要是德國與蘇聯）的左右激烈鬥爭裡，社會主義者及共產黨對於納粹這樣驟地興起的法西斯的攻擊之一，就是詆毀後者其實是同性戀；而另一方面到了 1950 年代的美國，恐共的麥卡錫主義則是將同性戀者與共產黨一視同仁。這種在特定時空下，政治立場針鋒相對的相反陣營竟都可以分別被等同於同性戀者，所證明的無非是這種聯繫其實並沒有任何內在的理路支撐（儘管總是有人這樣宣稱或甚至運用複雜的理論來加以證明）——它毋寧更是一種外在形式上的聯繫，以達成某種文化政略的目的：即將所認定的敵人在「性」方面徹底地加以異己化。⁶

有趣的是，這種左右敵對雙方皆視彼此為「同志」的弔詭狀況，也在當代台灣文學中完整依樣地出現。在《重陽》出現後近三十年，即時空環境已有巨大不同的 1987 年（該年解除戒嚴），與姜貴立場相「左」的陳映真，發表了從當前映照 1950 年代白色恐怖時期的中篇〈趙南棟〉，立意無非是以現今台灣資本主義社會的腐敗，來對比當時左派理想主義的犧牲；而其中用以代表

⁵ 對於《重陽》中相關同性戀段落一個有趣的細膩解讀見趙彥寧，〈痛之華〉246-57；或〈流放的政權〉87-89n4。

⁶ 這段簡要敘述的詳細討論見Chu, "Homosexuality"。



當前墮落表徵的，除了舊日政治犯的大兒子趙爾平，在跨國企業中的串通詐騙與亂搞男女關係之外（陳映真已在「華盛頓大樓」系列中探討過此一主題），⁷ 更重要的是用作篇名的二兒子趙南棟耽於「官能享受」的行為，尤其以他的同性戀（或雙性戀）行為作為其最令人「震驚」的表徵。早在1970年代初，20歲出頭的趙南棟已「長得出奇的俊美〔……〕他喜歡吃，喜歡穿扮，喜歡一切使他的官能滿足的事物」（108），卻又不珍惜它們，而過著糜爛不堪且關係混亂的生活。然而真正代表這種官能墮落的，出現在下面這個像極了白先勇《孽子》一開始的那個阿青被逐出家門的原初場景（primal scene）：

有一天，趙爾平因為感冒發燒，提早在中午下班。一進客廳的門，一股強烈的，強力膠的辛辣，撲鼻而來。他皺著眉頭，從弟弟臥室半掩的門裡望進去，趙爾平不覺愕然呆立了。一再仔細地凝視那黑暗的臥室裡的弟弟的床上，不論怎麼看，也是兩個死屍一般沈睡著的，赤裸的男體。〔……〕

那霎時間的趙爾平感到一陣動悸、忿怒和羞惡所造成的眩暈。他「啪」地打開了弟弟臥室裡的電燈開關。〔……〕

「混蛋！畜生！你們都滾！」趙爾平瘋狂也似地怒吼著，「給我滾！滾——！」

趙爾平用力把弟弟的房門關上，顛顛踉踉地上樓，和衣癱臥在他的臥床上，一連發了幾天怎麼也退不下來的高燒。（109；粗體為筆者強調）

⁷ 關於陳映真這段創作生涯的討論，見陳建忠。



還有（較少為大家注意到的）之後對於趙南棟眾多女友之一的、莫莉的女同性戀（或雙性戀）的描述——透過莫莉的姊姊莫威與趙爾平的對話：

「莫莉是，是個雙性戀，你懂吧？莫莉跟一般女孩不一樣……」莫葳說。

「你說什麼？」

「算了。可是莫莉跟趙南棟是一類的。他們按照自己的感官生活，」莫葳說，「我說不清，反正。怎麼說好呢？他們是讓身體帶著過活的。身體要吃，他們吃；要穿，他們就穿；要高興、快樂，不要憂愁，他們就去高興，去找樂子，就不要憂愁……身體要 make love, and they make love……」（129）

莫葳說，「〔……〕她不能愛，官能又容易麻木，她去找女人試。她是個雙性戀，你知道。她在她們那個圈兒裡，好多女孩對她著迷……」

「對了。你說什麼來著，」趙爾平說，「She's…… She's a……What?」

〔……〕

趙爾平有些懂了。他忽然想起那一年，他在弟弟的臥室裡，看見他和另一個男孩，死了一般地，赤裸裸地睡在那幽闇的床上。（131）

儘管在陳映真筆下，沉溺官能享樂是整個八〇年代台灣的問題——趙爾平自己就明白說：「其實呢，誰又不是？我們全是這樣。有時候，我在想：整個時代，整個社會，全失去了靈魂，人只是被他們過份發達的官能帶著過日子」（130）——但在上述



段落中所反覆呈現的、趙爾平在面對莫莉性相的始終無法理解，卻是套用了同性戀「難以啓齒」(unspeakable)的文化位階認定，而視之為這種墮落最「不堪」的表徵。⁸然而在本文所探討的文本類型中，這種「不堪」最極致的呈現，卻不僅是將它附著在敵人身上以便將之異己化，而是把敵人對我的欺凌（譬如殖民統治）本身寓言化為一種同性性侵犯——相較於一般將殖民關係表述為男對女的強暴，這樣呈現的控訴強度無疑更高。⁹譬如在《重陽》之中，除了萬惡不赦的共產黨被描述為同性戀以外，也寫到一個名叫小魚的小乞丐，因為「生得眉清目秀，善伺人意。碼頭鬼子〔一個年屆四十的單身英國人〕把他挑選出來做自己的隨從侍役，和他食同桌，睡同床，要好非常」（219）——明顯就是

⁸ 弔詭的是，小說卻是透過對讀者（同性）情慾的撩撥，來達成這種表意效果（signification），即不斷強調趙南棟從小引人注目追求的「秀美」、「俊美」，以激起讀者「參與式」的興趣（參見紀大偉 143）：

〔十歲時〕大而清澈的眼睛；朱紅的，小小的嘴唇，笑起來就露出一排細細的白牙齒；深黑柔軟的頭髮……（〈趙南棟〉103）

初中畢業那年，弟弟忽然長得頗長捷健，長著一頭濃密卻不改溫柔的黑髮。他有兩道濃而粗健的眉毛，一對有些女性化的，在下眼瞼躺著兩小條臥蠶的眼睛，經常漾動著某種絲毫不知道心機的純粹和溫柔。而他的唇紅與齒白，卻自小就不曾變過。（103-04）

哦，趙南棟。老實說，弟弟趙南棟長得出奇的俊美。他高大，頗長，健壯。不只是女孩子為他著迷，在街上，公車上，弟弟的出現，總會吸引不同年齡的婦女的眼光。〔……〕他那睫毛很長的，澄清而彷彿微酣的眼睛〔……〕（108）

⁹ 這當然主要是從異性戀男性恐同的觀點來看，因為對本地男性來說，殖民的外來者剝奪了他們的父權優勢，所以殖民除了代表原來「屬於自己」的女人被奪取以外，更具有「被女性化」乃至「遭到閹割」等性別化的象徵意含，而自己被同性強暴則無非是這一系列表意鎖鏈的極致。同時有人主張，此種表意呈現更準確來說，應該是一種以部分代替全體的「提喻」（synecdoche）關係，因為異性戀強暴與同性性侵害的確都有發生在殖民關係之中。一個精要的討論，見Edelman。

以同性戀作為列強欺凌中國人的表徵之一。¹⁰

但在當代台灣文學中真正具有控訴強度的例子，其實是李昂相當近期的短篇〈彩妝血祭〉，篇中就是透過此種令人「駭異」的扭轉（即被外來者性侵的不只是本地的女人，還有男人）來表徵國民黨統治的令人髮指。二二八受難家屬、後來積極參與本土反對運動因而備受崇敬的「王媽媽」，她與新婚丈夫唯一相處一夜就懷下的遺腹子，在白色恐怖時期竟受到中年情治人員的同性侵害，便是這種壓迫最「難以啓齒」的極致表現：

那陣子來「管理」他們的是一個很體面的軍人出身情治人員，如若不是中年肥胖，應該不失是個英俊的男人。他還相當得體，從來不似他的前任們，滿口威嚇〔……〕

只他毫無需要的每天都來，一定在夜間，吃完晚飯不多久，傳來他站在門外有禮貌的敲門聲。〔……〕一開始，做母親的以為貪戀的是她的美色，過往不是沒碰到乘機要在她身上占便宜的情治人員〔……〕然眼前這個每晚登門的中年男人，不僅不曾動手動腳，甚且不會出言戲弄（他要什麼？）〔……〕以著女人的直覺，做母親的不多久即會意那軍人夜夜困守在此，圖的並非她的美色。

可是他要什麼？〔……〕（187-88）

這種無法名狀，和前述趙爾平一樣，固然反映了王媽媽當時的無法想像與理解所發生的情況（所以她都是事後推論的回想），但

¹⁰ 夏志清就說：「有些洋人的故事，可能是真事，讀後令人哭笑不得，深感當時中國人的恥辱〔……〕小魚就是洪桐葉的縮影，一受帝國主義，一受共產主義的欺負奴役」（〈姜貴的兩篇小說〉495-96）。


也可以視為是對同性戀（更不要說同性性侵害）「難以啓齒」的高度污名處境的動員，所以一開始只能以暗示的方式出之。但是其推導趨向毋寧是非常確定的，因為在上述引用的片段之前，出現的是這段描述：

那一年，只有國三吧！兒子好似週期性的會在睡夢中呼喊慘聲厲叫。狹小的租來空間裏〔……〕她一掀起隔在兩人之間的布帘，立即看到兒子這般扭動著身體，**特別是下肢體**，盡全力的要奔逃，但又全然無從跨步。〔……〕他一定害怕著什麼，卻從不肯說，為著不要母親擔心。而做母親的以為她知道他究竟害怕著什麼，只是無能為力。（187；粗體為筆者強調）

無論是就上述這個「殖民統治＝同性性侵害」的文化表意邏輯或同志觀點而言，〈彩妝血祭〉在情節上「更糟」的後續發展是，這位受到情治人員同性性侵害的二二八受難家屬獨子，後來雖然長成一位傑出的醫生，卻（因為此種侵害？）成了一名同性戀者，而且專門喜歡中、老年男人：¹¹

總有傳聞，有人在深夜的新公園，看到形似兒子的男人，依偎在中、老年肥壯的男人身上；在隱匿的、以俱樂部方式存在的酒吧內，看到醉倒的兒子摟著高壯的中、老年男人。

¹¹ 小說中雖未明言此種因果關係，但就其控訴理路而言顯然是在做此暗示，更何況其所動員的恐同邏輯（或在一般心理學之中），例來就有這種理論，認為年幼時的同性性侵害會造成後來的同性戀——所以同性戀「的確」是「會傳染的」。



在那追逐年輕身體的圈子，俊美的醫生專揀中、老年男人，是為異數且如此公然無有遮攔，很快便使他名聲遠播。

然而傳聞中人人都說：

「很像而已，絕不可能是王媽媽的兒子。」

王媽媽的兒子是悲情的五〇年代白色恐怖遺腹子，是王家要重振家聲、光耀門楣的希望。（那正嶄露頭角的內科醫生，也不可能如此自毀前程。）

傳聞紛紛，卻沒有任何人膽敢同王媽媽當面說及。

〔……〕（怎能與此不名譽的事相關聯？）（202-03）

但在更早之前，王媽媽其實已經因為撞見兒子妖媚的女妝，而在實質上斷絕了與他的關係，直到兒子得了愛滋（也無法明說，只能以「猛爆性肝炎」名之）¹²（〈彩妝血祭〉204）送入加護病房，才再次見到他，也才真正面對實情的始末：

究竟是那中年肥壯、軍人出身的情治人員走後，兒子才經常於睡夢中驚聲呼叫著醒過來，還是，於他每天到家守候時，兒子便如此？

王媽媽朝自己搖搖頭。

他哪個時候得手、怎樣得手？自加護病房中會意到此事後，這問題便鎮日盤踞在腦中。（199）

這樣對性細節的努力窺伺刺探，和前述對趙南棟描述時不斷稱讚其俊美一樣（見註 8），都是弔詭地召喚讀者「參與」以便感同身受這種令人髮指的惡行：同性戀，也就等同於同性性侵害，已

¹² 這也是愛滋病最早出現時常見的掩飾。



然成為「我」在敵人手中所能遭遇的最糟表徵。¹³（有關〈彩妝血祭〉中同性戀與國家關係呈現的討論還有後續，詳下。）

必須補充的是，同性戀見諸〈趙南棟〉與〈彩妝血祭〉中這兩種典型的表意聯繫（即與資本主義墮落和殖民壓迫關係），其實較早就已分別出現於王禎和（1940-1990）的兩個長篇《美人圖》（1981-82）與《玫瑰玫瑰我愛你》（1984）裡。在《美人圖》上部（第一章）結束的高潮，作為適應台北都市商業生活代表的鄉下青年小郭，為了錢不惜出賣身體給他的同性戀上司，可以說是其諷喻的極致（65-72）；而《玫瑰玫瑰我愛你》中，為了賺越戰美軍的錢而對花蓮色情業進行特訓的斯文，其想像的極致也是以同性戀為其表徵：「他想他想若是在他一手擊劃的酒吧裏，能夠備有幾名像李發育如此健俊的少年家陪陪有HOMO CASE（同性戀）的美國大兵，那不是把酒吧的境界更推進完美了嗎？」（135）——其對於台灣資本化以及作為美國附庸的新殖民關係的反省，可謂十分明顯，¹⁴ 只是這兩篇皆以喜劇戲謔的方式來加以呈現，其表意過程又多添了一層曲折（即在價值被顛倒的狀況下，原來的負面是否還是負面呢？）。

國族寓言的表意霸權

我將這些不具同志主體意識的同性戀呈現統稱為「國族寓言化」，是因為這些文本在它們表意（signifying，即意義表達）過

¹³ 或許是不願複製這種後殖民控訴策略對於同性戀污名的動員，極少相關評論觸及此處的表意機制，除了張雪姦明白說：「〈彩妝血祭〉的同性戀子題〔……〕真正點出的，是台灣男人的悲哀命運，他們在國民黨的監控下，不但身體去勢，靈魂也去勢。性是加諸人物的悲劇，絕對無愛的宿命行為，正如外來政權的覬覦和蹂躪台灣」（98）。

¹⁴ 關於《美人圖》與《玫瑰玫瑰我愛你》的諷刺意圖與批判意涵，分見鄭恆雄：邱貴芬，〈發現台灣〉163-73。

程中所念茲在茲的，無非是前述所謂的「敵我」(us/them) 區分，而此區分正是所謂「國族建構」的核心執迷所在（詳見 Chu, “Homosexuality” 207-08）。然而這種同性戀的國族寓言化所反映的其實是一個具有文化霸權的表意脈絡，即國族議題在我們所處的環境中還是具有霸權位置的主導論述，所以許多事情都必須要擺在這個議題框架中才會有意義，反之則不然。這也就是為什麼，儘管詹明信（Fredric Jameson, “Third-World”）所提出的，所有第三世界文本都是國族寓言的說法，從後殖民觀點來說引起很大爭議——他其實是在第三世界中緬懷第一世界因為高度分化而已經喪失的政治性——但在實際操作的層面，還是會發現它相當符合本地狀況而且可以用來做十分有效的文本詮釋。所以同性戀的國族寓言化，不僅只是個別作品或甚至（如同我的相關研究所勾勒的）某種類型文學的意義設定問題，同時也是個不易擺脫的詮釋傾向。

這種國族寓言的詮釋霸權，最具癥候性、或許也是最「惡名昭彰」的例子，見於 1983 與 1984 年白先勇《孽子》成書出版前後，袁則難對於它的「政治」閱讀。袁則難看似是為了不讓大家因為「同性戀的題材敏感」，而對白先勇此書產生「誤會」、「偏見」、「誤解」，所以立意來平反此書（〈痴兒了卻公家事〉7, 17）；他說：「此書在港台的反應都不熱烈，究其原因，恐怕都把《孽子》看成是一本同性戀小說了」（〈城春草木深〉52）。然而他所採取的平反策略卻是把《孽子》讀成一本充滿政治批判意識的寓言（密碼）小說，他說：「《孽子》是一本有關家國的書，有關中國命運的書〔……〕為了表現此一隱伏的主題，白先勇採取了一個寓言（allegory）的架構〔……〕藉此避過政府的耳目」，而其中「同性戀的題材〔……〕只不過是白先勇借用的一個媒介



(vehicle)」(〈痴兒了卻公家事〉8)。¹⁵ 至於袁則難眼中這部寓言小說的微言大義，馬嘉蘭(Fran Martin)做了很好的摘要整理：

對袁而言，阿青位於龍江街的破落家園，變成了統治中國大陸的中共腐化的表徵；龍子父親，即國民黨高官王尚德的豪華官邸代表了中華民國；而最令人玩味的，新公園男妓之間的闇夜兄弟情誼則成了「當代台灣」及其國民的化身。關於最末一項對應連結，袁根據的是對於小說第二卷開頭那段著名文字〔指「在我們的王國裡」，見下〕的閱讀〔……〕儘管明白知道這段文字所指的是一群遊盪的同性戀男妓，袁則難卻極盡所能地加以壓抑，主張這段話描述新公園這個「黑暗王國」所受到「不被承認，不被尊重」的情況，其實指的是白先勇對於聯合國拒絕承認中華民國的愛國憤懣。附會的政治隱喻抹除了小說的同性戀內容：新公園不再是同性戀逡巡釣人的地方，而是「台灣的縮影」。(58-59；中文為王穎譯稿，再由筆者校改)

袁則難「國族寓言」的讀法或許有些過頭，但它卻突顯了當時(或許現在還是)「同性戀」作為一個題材的不具正當性——所以歷來才有那麼多的評論不斷運用類似的寓言讀法努力把《孽子》「去同性戀化」(見曾秀萍 29-35)——以及相對而言「國族」此一大敘事所具有的高度正當性。

¹⁵ 至於白先勇之所以選擇同性戀以為此寓言的載具，袁則難認為，無非是因為「卑微污穢的同性戀世界〔……〕在後天失調症〔指AIDS？〕令人談虎色變的今天，衛道人士對《孽子》多看一眼也怕會爛眼，更不用說『研究』」。如此一來，白先勇這個媒介的運用，便十分成功，可說是目的已達，魚目混『豬』！」(〈城春草木深〉53)。

或許最適合進一步說明此點（即在什麼樣的狀況下會使「國族」這個大敘事具有如此高的意義正當性）的，是去檢視許多評論對於 1997 年移交前後香港（同志）電影的詮釋。我指的是包括《霸王別姬》（1993）、《春光乍洩》（1997）、《愈快樂愈墮落》（1998）等香港 97 年前後明顯以同志為主題的電影，都被認為是象徵中港（有時包括台灣）關係的國族寓言。這種詮釋意見，最全面的宣稱見於《酷兒亞洲電影：暗處陰影》這本英文論文集的編者，安尤·葛羅斯門（Andrew Grossman）自己討論相關議題的論文〈香港電影中同性戀的興起與共產主義的到來：1993~1998〉；他說：

在某個意義上，要香港的電影工作者將他們的作品置於政治外顯（或大刺刺宣揚理念）的框架中，根本是多此一舉，因為他們的生活已然潛在承載了一種關於已經註定、儘管並非自願的政治變局〔即香港回歸〕的預知。因著這種日常現實令人無言以對的不確定感，任何主動積極的宣說表達雖未噤聲，卻明顯變得多餘。

所以儘管沒有個別電影創作來鼓吹社會政治動亂，相關的問題意識卻深深嵌入電影文化自身的潛意識中，以致無數的片子都可以被詮釋為有意或無意的、關於這個舊殖民地可疑未來的寓言。（150；中文為筆者自譯）

運用這種詹明信式的「政治潛意識」（*The Political Unconscious*）讀法，葛羅斯門著手將十部以上此時期出現的、以同志為主要或次要題材的電影，一一細部解讀為相關的國族寓言。¹⁶ 他解釋此

¹⁶ 除上述所提的以外，還有舒琪的《基佬四十》（1997）與《虎度門》（1996）、徐克的《梁祝》（1994）、陳可辛的《金枝玉葉》（1994）與《金枝玉葉2》

種讀法的更進一步理由如下：

隨著 97 截止日期的慢慢接近，同性戀自由（且具解放意義）的主題成為香港電影最主要的寓言之一，代表著對大陸恐同式「共產主義」的懼怕——究竟香港能否繼續它政治與性方面的自由道路，還是香港回歸將使它自由的希望嘎然而止？相關的電影寓言於焉成形：對於後九七個人自由「不存在」的恐懼，映照成了中國大陸認為同性戀在中國「不存在」的官方立場。政治自由成了性自由，而同性戀——再擴大包括變性／跨性別——成了個人自由的最重要隱喻。（151）

看來似乎頗言之成理，然而其適用度和具體說服力如何，還是得落實到個別文本的閱讀詮釋中才能加以確定，以下僅以前面已經提及的、最常受到討論的那三部電影來加以檢視。

首先是陳凱歌的《霸王別姬》。由於它將男同志的個人故事穿插在清末到文革後的現代中國歷史之中，說這部片子的重點之一在於它的「國族敘述」，而且此一敘述與同志部分在意義上產生相互映照乃至彼此指涉的效果，當然是十分正當合理的。然而許多論者的解讀卻顯然較此還要更進一步。譬如也斯（梁秉鈞）就認為《霸王別姬》「似乎嘗試『透過主角性別問題，看到中國人的悲劇』，仿如詹明信所說的，通過個人情慾，豎立一則國家寓言，正是第三世界文化的特色。但這電影的問題也正出在個人

（1996）、張志誠的《人間色相》（1996）、嚴浩的《我愛廚房》（1997）、關錦鵬的《人在紐約》（1989）、甚至蔡明亮的《河流》（1997）等。之所以將台灣電影《河流》列入，葛羅斯門解釋說是因為：「現在，97 之後，在中國所剩的最後一個民主前哨站確乎就是《愈快樂愈墮落》一片中的台灣，而台灣所帶著的心理負擔正和香港以前一樣〔指統一的陰影〕」（178；筆者中譯）。



情慾與國家民族文化的寓言性聯繫上」（也斯 49；或梁秉鈞 160）——然而他並未指出此種聯繫（或問題）何在。林文淇雖未明說此片為國族寓言，卻認為它透過「一連串的認同過程——程蝶衣→虞姬→京劇→中華文化→中國」，達到「召喚」、「鞏固」某種傳統或理想中國國族認同的效果，以致「程蝶衣的性別錯亂與同性戀傾向也不是觀眾認同的阻礙」（147），因為他其他方面完全符合這樣的國族理想——換言之，也就是此片的同志情節似乎全不重要。廖炳惠一方面十分銳利地批評在《霸》片「這個國家本位的大架構之下，弱勢論述及其形塑的族群以及文化認同勢必被撥用（appropriated）並且被犧牲掉」——指的是該片的同性戀情節「只是個隱喻式的工具（vehicle）而已」——但臨了卻禁不住自己也寓言化了起來：「台灣、香港、大陸這三個地區所構成的三角關係，很像此片中的師弟、師嫂和師兄的男女性別關係。台灣像師弟，一心一意想與師兄（大陸）門戶相通，卻迫於情勢，而獨立門戶。而香港就如師嫂那位煙花女，因不經意的誓約，而導致被大陸明媒正取」（〈時空與性別的錯亂：論《霸王別姬》〉198, 207, 208-09）。¹⁷（值得附帶一提的是，同樣的閱讀狀況，似乎也發生在李碧華的原著之上。譬如李小良極具洞見地指出陳凱歌電影中所刪去的、原著中所有的香港的位置，以致這個「現代的同性情欲故事〔……〕唏噓地自殖民地香港模糊淡出，而香港本身，作為一個主體，又何嘗不是永遠徘徊於消逝的邊緣？」〔224〕。藤井省三則一方面認為電影把原著「批判中共的主題壓下去，全面強調同性戀主題」〔100〕，但同時主張

¹⁷ 另見在文章開頭增補了幾頁的〈時空與性別的扮演：重看《霸王別姬》〉：其中提到「飾演『虞姬』的張國榮，他曖昧的『香港』身份似乎也遭受壓抑以至沈默，但又於演出中含混指涉楚漢（中英）夾雜之中『妾』身未明的地位及其淒涼處境」（17）。對於此寓言式閱讀的一個香港在地的批評，見李小良 234n7 所引述的也斯意見。

「李碧華的作品都以個人意識的不確定性為共通的主題」〔107〕，而這顯然反映了當代「香港華人」的特殊處境〔109〕。似乎只有陳岸峰兼及「情欲」、「政治」這兩軸互動的分析，較接近本文的路數，不過他的觀察角度可能還是過於簡化：「看李碧華怎樣將政治情欲化與情欲政治化，藉此顛覆共產黨的革命神話」〔213〕。）

第二個例子是王家衛的《春光乍洩》（英文片名為 *Happy Together: A Story about Reunion*）。一方面，由於片中許多明白的政治指涉——包括片子一開始時特寫的香港特區新護照、片子最後的鄧小平死訊、以及英文副標題中的“reunion”一詞等——乃至導演有意無意間釋放出的訊息——「王家衛在不同媒體的訪問中，都輕描淡寫地指出《春光乍洩》觸及九七，以 *Happy Together* 作為英文片名，譯作『開心地走在一起』似是帶出九七回歸的聯想與期望」（陳嘉銘 163）——所以絕大部分的評論者都順理成章地認為這部片子有其明顯的政治意含。而在另一方面，弔詭的是，對於這樣一部再確切不過呈現同性戀的電影——一開場就是赤刺刺的同性性交畫面——卻不乏同志評論者主張這其實不是一部「同志電影」；譬如澳洲學者奧驩·岳（Audrey Yue）就認為《春光乍洩》「本質上是部異性戀電影」，因為：

其「同志」〔gay〕主題看來因著何寶榮的頹廢放蕩遭到節制而被箝制了。這樣的敘事肯定且積累了壓迫同性戀的歷史力量，卻沒質疑這種政治力量的歷史性。在這樣的架構中，我們必須要問，在使用「同志」一詞時，到底是誰被誰呈現，且「同志」一詞的意思為何？〔……〕透過敘述開展上的證據，王家衛的敘事維持了這個〔異



性戀」權威，因為它駁斥了其同志主題且加強了角色的「直」式建構。（Yue 255-56）¹⁸

而這兩方面說法的左右開弓，似乎支撐了《春光乍洩》作為一「國族寓言」的讀法；¹⁹ 譬如同樣質疑《春光乍洩》並非「同志電影」的陳嘉銘（160），就認為此片「完完全全能夠作為隱喻九七政權轉移，港人無可奈何的投射。《春光乍洩》中的同性戀更能凸顯那種曖昧，因為性別／性傾向的邊緣性往往更能引申到身份的含糊不清，後九七後殖民的身份割裂題旨更為呼之欲出」（陳嘉銘 164）。²⁰ 但一個涵蓋較完整的寓意解讀則見諸大陸學者于中蓮的編排整理：

以《春》片來說，乍看起來，它似乎只是講男同性戀的故事；其實，這並非它的主題，而只是作為剖析問題的一種工具〔……〕片中的三個男主人公黎耀輝、何寶榮和小張，在某種意義上似可視為代表中國內地、香港和台灣的地區符號。黎耀輝來自香港。他雖身居異國，卻時刻懷念故土，並最終返回了家鄉。〔……〕何寶榮雖也來自香港，但在他身上所體現的，乃是某些香港人由於各式各樣的原因，對「九七」回歸前景心存疑慮而產

¹⁸ 中文為筆者自譯。另見 Brunette 77。這個論爭牽涉到的，其實是如何界定分辨「同志文本」的複雜問題，一個相關的討論見Chu, "The Tropology"。

¹⁹ 需要澄清的是，有評論者雖然認為《春光乍洩》是寓言，卻未積極主張它是個國族寓言，譬如陳清僑 31；李歐梵，《中國現代》102 或《未完成》103（這兩書為內容大同小異之演講稿）。同時也有人認同《春光乍洩》是寓言，卻反對視它為國族寓言，見Tambling 18。當然也有少數人完全不贊同這種（國族）寓言式的讀法，譬如周蕾（Rey Chow），因為她認為這樣會使該片「侷限於族裔專區之中」（Chow 48n17，一個中譯版本見周蕾；此處中文為筆者自譯）。

²⁰ 另見Leung與葛羅斯門頗為類似的讀法（435）以及她對上述周蕾論點的反駁（446-47n27）。

生的「漂泊意識」。「……」來自台灣的小張，雖終將要踏上統一的前程，但畢竟與黎、何兩人面對「九七」的選擇不同「……」我們從貫串全片的台詞「我們不如重新開始」和樂曲《快活的相處》（*Happy Together*）中，也可體味到創作者對香港回歸的美好祝願。（于中蓮 375-76）²¹

然而這種「國族寓言」閱讀最令人難以置信、或許因此也是最具癥兆說明性的運用，則是針對關錦鵬《愈快樂愈墮落》中那些怎麼看也只是有些複雜混亂的情慾關係。儘管在缺乏前述兩部片子內在或外在相關證據支撐的情況下，也還是有評論者能夠（或選擇）這樣去詮解這個文本，正可以驗證這個大敘事在九七這個國族議題籠罩一切的特定時空脈絡中的主導霸權地位（所以葛羅斯門的立論框架畢竟是對的？）。在一篇題為〈從「後九七」情意結看九八電影〉的文章中，張鳳麟這樣閱讀了《愈快樂愈墮落》：

《愈》最普遍的電影閱讀是從它所涉及的同志情慾題材去作人際關係的剖析。但本人卻從本地／異地以及同性／雙重身份的角度來閱讀這部電影的意義。小哲和月紋的異性戀關係，以及小哲暗戀馮偉的同性戀關係，其實是暗喻台灣和香港的曖昧關係。而男主角馮偉更加是各方勢力（包括中、英、台）的慾望對象「……」片中的地產經紀唐、小哲、月紋都同時對馮偉產生不能掌握而又執著的愛戀「……」而小哲更遠遠透過月紋的身體

²¹ 爲了避免讀者因爲政治立場的差異而對此例產生歧出的反應，我已經省略降低了它表達中國統一意願的強烈程度，但這種讀法所讀出的訊息基本上大家都相當類似，見Stokes and Hoover 278；及Lu 273-88。



去接近馮偉，這也是台灣透過香港去接近那無法結合的大陸國土的一種象徵。片中隱／顯同性愛尤如對「同一」血族的愛慕，使唐、馮偉、小哲陷於一種似乎兄弟／朋友／情人的海峽兩岸的血族情懷。片中一開始出現兩個角色（月紋和 Rosa）的邱淑貞，亦可理解為兩種香港命運轉變的身份〔……〕本人對這電影閱讀成一種「後九七」情意結之言志情懷，當然這種閱讀的有效性是極具質疑性，然而在九七後以香港文化處境來對一部看似同志電影作出這種社會／政治隱喻的閱讀，並不失為一種開闢性的閱讀。（89-91）

（前進）國家召喚同志

當然，國族大敘事之如此鋪天蓋地，以致一切（包括同志）都被吸納進去，也不全然都是如此負面與工具化，其吸納的方式也有可能是給予同志此類弱勢主體一個參與國族打造的位置——也就是將同志象徵化的同時，把它「提昇」到具有國族敘述的意義。然而卻也不是所有的國族敘述皆有此興趣或能耐，因為如要「正面肯定」地召喚同志，其本身得有某種程度的進步性，尤其是在性政治方面。而當代台灣文學之中，似乎只有李昂的若干文本——包括前面討論時認為對同志頗為負面的〈彩妝血祭〉——書寫出了這個面向。²² 不過就算是李昂，其作品（在性政治

²² 其實李昂在作品中對於同性戀的探索呈現，在當代台灣文學中實居於先驅地位：除了本文所提到的那些以外，她早在 1970 年就發表了女同意味強烈的〈有曲線的娃娃〉，1972 與 1975 年更發表了明白寫（女）同性戀的〈回顧〉與〈莫春〉，最近 2005 年更發表了長篇女同小說《花間迷情》（見朱偉誠，〈另類經典〉13-14）。有趣的是，李昂提到在發表〈莫春〉時：「因小說中的『色情』引來許多紛爭，但並非為表面夾藏的同性戀。是因著『色情』已經是一頂夠大的帽子（當時還被塗上紅色色彩）」（〈走過情色時光〉5；粗體為筆

方面)的進步性,也多半是一種與保守相互抗拮的共置並存,只是好在這兩方面總是存在著一種張力,而非是其中一項對另一項的全然統攝或屈服。在這方面,李昂備受批評家爭論的長篇《迷園》就是個很好的例子,這本書讓許多讀者與評論家感到困惑,因為正如林芳玫條列清楚地指出的,它實際呈現出一種「對各種二元對立的顛覆與融解」的「複雜性與曖昧性」(148)。更具體來說,也就是《迷園》作為國族寓言在議程上的雙重性:它透過承繼「菡園」(代表台灣)的女主角朱影紅所尋求的,既是台灣主體性也是女性主體性的確立,而她對於林西庚的迷戀與走出,則是為了成就這種台灣女性主體性所必須經歷的過程;至於林西庚所代表的台灣男性,在李昂眼中,則顯然無法被信任來承擔這種寶貴的主體性(所以菡園不能交付給他)。²³ 邱貴芬十分銳利地指出:「以台灣女人為主體位置觀點,來重建臺灣歷史,和把台灣等同女人是兩回事。我認為李昂採取的敘述立場是前者而非後者」(〈歷史記憶〉218-19)。²⁴ 這樣的作法,使得李昂

者強調)——似乎頗可與本文第一節的討論互相參照,可惜我並未找到相關的原始文獻以供確認分析。

²³ 至於評論者的困惑,則大體反映了其自身信仰與此議程的差異:或質疑朱影紅這樣的女人何以能承擔如此重任,或質疑其中所呈現的台灣人面貌等——見呂正惠;金恆杰。關於此,廖成浩說得好:「李昂的《迷園》中有兩個平行的情節[……]兩者之間如何關聯,一直是各方討論的焦點。雖然兩條線之間確有許多線索可供鉤連對應,但論者往往傾向認為兩者間缺乏有意義的並置關係[……]。但主張內容不協調的論者往往是因為對作者本身的立場已有預設[……]並以之來評量作品在表現此一立場時的準確性,才會得出前述結論」(328)。另見廖朝陽(289-90)。

²⁴ 邱在此批評了林芳玫「女人就是台灣、台灣就是女人」(168)的說法,接下來邱說:「只有認清此點,我們才不會粗糙地把林西庚這樣一個定位清楚的『台灣男人』隨便貼上『殖民者』的標籤,才可以體會這部小說細膩刻畫的背負殖民歷史沉重包袱的台灣男女關係」,則似乎批評了彭小妍認為書中男女關係影射「殖民/被殖民關係」的閱讀(152, 155-56, 167),以及黃毓秀(劉毓秀)未考慮殖民處境的犀利女性主義批判(71-105)。邱在此的討論不長(216-23),卻極具洞見地將《迷園》中頗受爭議的男女關係放在全球殖民處境的脈絡中來觀照,頗能解決一些糾結。

在國族與性別的相關議程上，較最近許多類似的國族寓言寫作——如陳燁的《泥河》（1989；後增補改名為《烈愛真華》〔2002〕）、施叔青的「香港三部曲」（即《她名叫蝴蝶》〔1993〕、《遍山洋紫荊》〔1995〕、《寂寞雲園》〔1997〕）——之中所呈現的立場都要前進許多：女人不再只是（台灣）國族悲情的象徵，也可以是國族打造的主體。²⁵

然而似乎不是有很多評論者注意到《迷園》這個（女性）國族寓言之中也有同志（而且是得愛滋病的同志）的身影，而且它竟在全書中佔有具框架（framing）觀點的重要位置。小說一開始的楔子，其實是一群男同志正在台北市的中山區，逐個酒吧地為他們得了愛滋病——「台灣第一個 A.I.D.S 病歷〔例〕」（11）——的朋友查理募款，儘管大家的反應並不友善，這群人卻堅持下去，而且對質疑他們的人說：「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，有歷史意義的哋，我們要藉這個機會，為台灣的 Gay，找到一條新的出路……」（13）。後來這群人走到街上，在一面電視牆上看到了菡園整修完畢並且捐出的新聞——「『哇塞！』一夥人出聲驚叫。『真正點！』」（14）——並且點題——「『哇塞！真像個迷宮。』小沈揉揉眼睛說」（17）。最後則完全以他們的身影來映托小說主體的迷園故事：

「趕快，我們還要到下一家。」

²⁵ 關於「香港三部曲」、《泥河》以及相關脈絡的討論，見彭小妍 130-35, 141-43；關於《泥河》，另見林怡翠。在這一點上，李昂後來持續引起爭議的、寫謝雪紅故事的《自傳的小說》（2000）以及自己寫作這本書經驗的《漂流之旅》（2000），應該也有可參的價值，見邱彥彬 201-15 的討論；或邱貴芬，〈落後的時間〉102。事實上，李昂對於此處所言的創作議程是高度自覺的，見邱貴芬與她的訪談：邱貴芬，〈「（不）同國女人」〉111-13。

有人催促，背紙牌的小個子轉過身，襯著背後三十六處畫面的園林山景，那幾個血紅的大字更艷色得驚人，紅油漆光閃閃的像打在螢光幕上的字幕：

Help Charlie

以及最下端的一行中文字：

查 理 病 了

正如劉亮雅銳利指出的：「當他們的身影與電視牆上朱影紅捐贈菡園的畫面疊映時，似暗示女性解放與同性戀運動結盟的可能」（劉亮雅，〈世紀末〉27）²⁶——然而這也讓我們想起李昂較早的、另一篇真正以男同志為主題的小說，劉亮雅說：「《迷園》〔……〕毋寧是以八〇年代台灣經濟起飛回看歷史，發展出一個指向未來的國族寓言。在早兩年完成的〈禁色的愛〉裡，李昂便將小說中跨國、跨族裔男同性戀關係放置在台灣躍居東亞四小龍的背景」（〈九〇年代〉177）。的確，〈禁色的愛〉這篇小說，因為它角色的類型化與心理描摹上的缺乏說服力，也會被認為是個明顯的國族寓言。三個男同志角色，王平、林志文與Ted在籍貫上分屬中國（其實是移民美國的台灣外省人）、台灣、美

²⁶ 感謝匿名審稿人提醒我注意到這段評論。僅有的另外兩個關於這段楔子的討論見黃（劉）毓秀（88）與廖朝陽（289-90）。黃（劉）毓秀認為（這我不太同意）書前這段所代表的訊息是：「這是一個有病而且發病了時代，它的病症（愛滋病）和代罪羔羊（同性戀者查理）以其關係著性別的特質指明，這個時代的病症正是性別的疾病〔……〕」而這個時代也正是《迷園》甫問世的今天。作者利用此書批評台灣當今性別文化的用意至明」。廖朝陽的閱讀則較為細膩（當然也遠為複雜得多），他認為這段楔子反映了小說對於許多「嚴苛的批評〔……〕似乎有先見之明」，這些批評認為小說「過度耽溺於價值錯亂的情節，在反面描寫與較嚴肅的主題之間造成無法彌補的裂痕」，就好像群眾對於為愛滋募款，「大家的反應卻是無動於衷、好玩，甚至擺道德架子，認為愛滋病患接受『上帝的懲罰』是活該，『不捉到牢裏就太好了，還敢要人捐什麼錢』」（小說引文見《迷園》12）——換言之，也是認為小說是自覺地站在（引發爭議的）愛滋行動主義的位置。

國，在小說中展開彼此之間複雜的情慾關係：王平與Ted本是一對couple，1986年他們回／來台灣時，先是Ted在新公園認識了林志文帶他回家，後來王平也與林志文發生了關係，待王平與Ted返回美國後，一開始是林志文看似十分想念王平，但在王平有機會回國客座時（王是大學教授），卻發現林志文對他變得冷淡，王平爲了追求林志文，把他帶去了美國，然而林志文到美國後卻並不領情而與王平鬧翻——故事梗概如此，但這中間的心理轉折卻頗費人疑猜，譬如明明是「專釣外國人」（28）的林志文，何以在透過Ted認識王平後，竟主動邀約王平，還在他走後通信時顯得情意款款？若說他是工具式地想要利用擁有（國外）學術資源的王平以便出國，又何以後來對王平十分冷淡，而且並不特別在意赴美的機會？²⁷ 凡此種種，小說都並未提供角色心理方面的解釋。不僅此也，小說中對於王平與Ted試圖索解林志文或討好他的努力，都是充滿揶揄諷刺的：一方面王平套用「感時憂國」的陳說把他「愛情的不順遂」歸因於「現代中國人注定是無根、漂泊的一代，數十年來的戰亂、遷徙、流離，同時也放逐了他的愛情」（29）；而在另一方面Ted則認爲林是「西方心理分析稱作罹患『愛的恐懼』的個案」（35），所以與台灣一般熱情的「第三世界」人際關係不同，林是「一個西方末世病的例子」，但是他又贊成把林弄來美國，因爲「這個來自第三世界的貧苦孩子，得以有機會見到外面廣大的世界，去除掉他害怕失去你〔指王平〕的恐懼」（36）。

無怪乎承認自己是「大台灣主義」（11）的女敘述者（以前是王平的同學）忿忿不平地說：

²⁷ 林志文實際上被描繪成「不僅以爲出國不可能，對外面的廣大世界，也缺乏嚮往，他對陌生地方、事情同樣缺乏興趣」（39）。

我真不喜歡王平那個調調，一副海外歸國學人，恩寵一個台灣棄兒的模樣。還有 Ted 那一套「第三世界」理論，充滿憐憫和愛，說穿了還不是白種人的優越感作祟〔……〕台灣需要什麼憐憫與愛？有沒搞錯！

我偏激？人本來就該互愛？互愛沒錯，看怎麼個愛法，不平等的愛，恐怕愛比不愛更糟，比如台灣……（41）

至此顯然（同志）愛已經成為美中台三邊關係的一個隱喻，而林志文的捉摸不定、任意遂行則儼然成了台灣主體性的表徵。²⁸在女敘述者的眼中，他只是單純地「不愛王平」（30），也不喜歡王平對待他的方式，譬如「他最討厭王平叫他『小蜜糖』，好像他什麼都不是，就是個玩物」（44）。所以他儘管接受王平的安排去了美國，卻不像一般人所推想的那樣，代表他接受王平的交換條件，而在王平帶著報復的意味調侃他的性自主時——「你不是說要到洛杉磯的『公司』來釣人嗎？吶！這裡就是。你下去往路邊一站，就有人上來，還可以賺外快。〔……〕不過要在這裡賣，也得有一點本錢」（49）——林志文的反應卻是出人意外地自主反叛：「我要到洛杉磯來賣，那又怎樣？在台灣、在『公司』，我還免費的……」（51）。所以劉亮雅認為在這篇小說的「跨國家、跨族裔的微妙權力遊戲中我們所見到的卻是對台灣男同志主體性的頌揚，而這明顯的是對台灣國族主義象徵性的宣

²⁸ 敘述者對於王平與Ted理解林志文的種種努力的最終意見是：「我不敢說這些分析都錯，說不定都對也有可能，我只是怕林志文經我們這樣一分析，真的林志文是什麼？林志文要什麼？反倒都失去了」（42）。同時林志文所代表的台灣也有其傳統悲情的一面：「王平一回美國，林志文幾乎在每封信中，都提到王平是來去自如的鳥兒〔……〕，在他〔……〕身上暫時停留，隨即飛走〔……〕而他，一輩子離不開台灣，只有任人遺棄，連千里尋夫，也無從尋起」（28）。

示。小說將時間背景設定在 1986 至 1988 年，似乎暗示著當時台灣的巨大變化：在政治上從統一的政策逐漸轉向，而在經濟方面急速的成長也讓台灣躍居東亞四小龍之一」（〈在全球化〉286）。

〈禁色的愛〉這樣將男同志作為台灣主體性的代表，已可謂十分大膽，更何況小說中對於林志文的描述也並不完全正面，顯然李昂早已開始她對於主流價值的顛覆，尤其是透過對陰性地位的肯定，完全無畏其傳統負面的意涵。這在林志文初次與王平做愛的場景中表達得十分明顯（當然這段文字也有前面論及的、象徵中台關係的殖民性相意含）：

在過往，王平並非不曾變換著，但多半時候，他喜歡自己是個承受者〔……〕只有在林志文身上，而且是還全然未相熟的第一次裡，王平嘗到了做時少有的狂亂、血色刺激的滿足〔……〕那匍匐的身體內在傳出低低的吟哦，一開始顯然是略弄痛了他，但只片刻，吟哦換成滿足的低呼〔……〕在他出道如此多年歲，歷經一些人後，似乎還不太常遇到有這樣的人，能真正如此恣意的享受迎承，是的，真正是享受的在接納。（19-20）

這或可解決某些讀者可能感到迷惑的，篇中對於同志若干未必正面的描述與視之為國族寓言的衝突（也就是和《迷園》所面臨的詮釋問題一樣），譬如小說最後所說的：「前幾天我聽到一個男同性戀朋友講過一句話，至今仍印象深刻，他是這樣說的：愛上一個 gay（男同性戀者），就像愛上一個妓女。〔……〕提起這句話是否表示這是我對整個事件〔指林志文赴美〕的看法？（笑了一笑）妓女得陪睡覺的，不是嗎？」（51）——言下之意，就是林最後的行為其實比「妓女」還沒道義（即「拿了錢還不辦事」），然而這種看似極度負面的描述，在小說的寓意中卻翻轉

成林志文這位男同志在情愛上（＝台灣）的高度自主性，實遠遠超過既有的價值與關係想像。

然而李昂作品中對於台灣與同志主體性的搏合，最進步的表現其實見於〈彩妝血祭〉一篇。正如前面所分析的，〈彩妝血祭〉中的同志呈現，有其國族寓言工具化的一面（即動員恐同情緒將敵人表徵為「同志」），但一如《迷園》的雙面性，它也有其進步性的一面。主要便是王媽媽為死去的兒子在棺中精心扮裝為女人的那景，不僅代表了原本恐同的母親對兒子性相的接受——她最後對著他說：「放心的去吧！不免再假了，你好好的去吧！從此不免再假了！」（208）。同時透過該篇頗為繁複的、「彩妝反而重現真實」的表意系統——主要便是小說中不斷描繪的、二二八受難家屬以高明的化妝術為慘死的丈夫恢復容貌的傳說呈現（即「死の寫真」）——將同志現身的議題與本土政治的平反連結在一起。然而不僅如此，小說更進一步誠實點出這兩者之間仍然存在的衝突扞格：正如謠傳多時的「死の寫真」始終沒有出現，扮了裝／妝（＝同志現身）的王醫師的屍體，對於本土反對運動而言（當時正在進行二二八的紀念儀式），也只能封在棺木（衣櫃）中成為永遠的秘密。劉亮雅極具洞見地指出這篇小說

將二二八與同志出櫃主題串聯，似乎影射 1996 年台北市政府將新公園改名為二二八紀念公園引發的爭議，同志抗議改名抹煞了新公園作為男同志公共交媾空間的歷史記憶。〔……〕小說展現對同志運動的敏感，暗批反對運動的恐同，卻也同時暗示九〇年代不同的社會運動之間從齟齬到重新結盟的可能性，畢竟它們都是在二二八的陰影底下爭取其合法性。〔……〕透過巧妙串聯台灣主體性和同志主體性，李昂一方面批判反對運動的



恐同，另一方面連結了二二八與同志。（〈跨族群翻譯〉242-43）²⁹

的確，王媽媽最後可以在私下面對以及接受她兒子的同性情慾，卻無法在本土運動中加以公開（連自己也必須帶著秘密死去），一如前面已引用的小說段落中所說的：「傳聞紛紛，卻沒有任何

人膽敢同王媽媽當面說及。那反對陣營代表勇敢、堅持、無私的王媽媽，哪裡有她就有愛、寬容、支持與撫慰的王媽媽。（**怎能與此不名譽的事相關聯？**）」（203；粗體為筆者強調）。然而李昂透過全篇的表意系統，再將「同志無法在本土運動中現身」與本土運動本身尚待平反的部分（即「死の寫真」仍未能出現）連結起來，則明顯是她企圖透過本土運動的內在邏輯為兩者的搏合再進一言的說服努力。³⁰

同志的（反）國家底蘊

其實在當代台灣文學之中，也頗早（1977年）就有同志自身對國家的想像出現——我指的當然是前面已經提及的、白先勇

²⁹ 邱貴芬也認為：「這樣的結局安排似在暗示，當『假裝』仍舊以不同形式存在於社會之時，『二二八集體記憶』所勾畫的救贖仍然遠不可及」（〈塗抹當代〉203；粗體為原文強調）。

³⁰ 所以，就此處的觀點來說，李昂在這幾本小說中所呈現的立場，要比（她姊姊）施叔青同樣是台灣國族寓言的近作——即作為「台灣三部曲」第一部的《行過洛津》——要進步得多。《行過洛津》以扮裝的乾旦許情為台灣的表徵，看似有其在性別政治方面的進步性，然而正如陳芳明在書前所說的：「被邊緣化的台灣社會，一如許情之被陰性化，都同樣被權力支配而喪失主體性〔……〕縱然沒有遭到閹割，卻是儼然成為去勢的男人」（14），結果是這樣的設定，在後殖民的父權競爭邏輯下，必然要以恢復男人真正的身分為其最終的目標，正如小說中許情「卻又邂逅了妙音阿嬅，滋生出原始而本能的愛戀慾情」（南方朔 10）——即如前所述，後殖民若視扮裝所代表的陰性位置為去勢而亟欲擺脫，這在性別政治上終究是保守的。另見張瑞芬 12。

《孽子》開宗明義的著名宣稱「在我們的王國裏」：

在我們的王國裏，只有黑夜，沒有白天。天一亮，我們的王國便隱形起來了，因為這是一個極不合法的國度：我們沒有政府，沒有憲法，不被承認，不受尊重，我們有的只是一群烏合之眾的國民。有時候我們推舉一個元首——一個資格老，丰儀美，有架勢，吃得開的人物，然而我們又很隨便，很任性的把他推倒，因為我們是一個喜新厭舊，不守規矩的國族。〔……〕我們那個無政府的王國，並不能給予我們任何的庇護，我們都得仰靠自己的動物本能，在黑暗中摸索出一條求存之道。（3-4）

這段文字一方面將台北新公園的同志社群自我比喻為「王國」，同時卻又不斷提醒我們注意它的不足，然而這種大膽的轉喻，不論它在建構時如何地自我取消（self-canceling），對於全書所描述的同志社群還是達到了其召喚的效果，而它的「明顯不足」反而成為它「怪胎化」（queering）正常的國家構成爲一「怪胎國」（queer nation）的憑藉——這正是在“queer”一詞當代用法（＝怪胎）出現之前的「怪胎」（即所謂 *queer avant la lettre*）國族想像，而且這種想像還不乏其「烏托邦式的理想性」（見朱偉誠，〈建立同志「國」〉108-13；葉德宣 146）。正如全書最後所描述的：

除夕夜，大家回到公園這個老窩裡來團拜似的〔……〕老年的、中年的、少年的、社會地位高尚的、社會地位卑下的、多情的、無情的、痛苦的、快樂的、種種不同的差異區別〔……〕在新公園蓮花池畔我們這個與外面世界隔絕的隱密王國裏，突然間通通泯滅消逝。我們平



等的立在蓮花池的臺階上〔……〕不管是天真無邪，或是滄桑墮落，我們的腳印，都在我們這個王國裏，在蓮花池畔的臺階上留下一頁不可抹滅的歷史。（390-91）

然而這種理想同志國的進步性，若以《孽子》全書的敘述走向所表達的政治立場來觀，則難免有其弔詭——我指的不是它在現實國族認同光譜上的脈絡位置，而是「孽子們」最後透過「家」為中介與「國」的和解（見朱偉誠，〈白先勇同志的〉）——所以只能說，儘管《孽子》在同志與國家的連接上有其保守面（主要是就敘事發展的趨向而言），但文本同時也開啓了另類逸出的進步可能，而上述同志國的烏托邦想像就是其中之一（見張小虹）。

同樣保守與進步並存的弔詭狀況，也出現在下面幾個提供了同志另類國族想像的文本之中。首先便是繼《孽子》之後，於1990年代同志風潮中出現的新一代同志經典《荒人手記》（1994）。儘管此書在同志政治方面的立場絕不進步（朱偉誠，〈受困主流〉），且作者透過第一人稱敘述者荒人所表達出來的現實政治立場，也被批判為「無法按捺其對戒嚴文化的緬懷」、實是「借用同性戀反國族反父權的激進立場轉喻眷村子弟的憤懣」（劉亮雅，〈擺盪在〉23, 24-25），³¹ 然而我卻覺得這中間其實還有蹊蹺可供探索。主要便是敘述者荒人辯解自己不參與支持同志運動的立場，所援用的理由竟是自己「太怕，太怕呼口號了。那些我必須跟隨集體一齊叫喊一齊揮舞的舉動，總令我萬分難堪」（《荒

³¹ 劉亮雅事實上更進一步，認為《荒人手記》「政治隱喻之重要超乎其表面上最凸顯的同性戀主題」（〈擺盪在〉21），也就是同樣把它國族寓言化了。這樣的讀法有它一定的支撐，因為作者朱天文在得獎感言中就坦承荒人其實就是自己（《荒人手記》237）。此外認為《荒人手記》實為寓言的評論意見也所在多有，譬如王德威認為：「《荒人手記》講的雖是同性相吸的故事，但它也是則有關世紀末的創作寓言」（〈從〈狂人日記〉〉8）。不過如果純粹就作者創作歷程與思想表達來讀這本小說的話，一般認為黃錦樹的討論最能道出其中曲折。

人手記》53），隨即憶及戒嚴時代崇拜領袖的口號呼喊——儘管令人難以接受地將同志運動的弱勢集體行動等同於威權統治時期的國家整體動員，但背後的思辯邏輯應該是對於後者有所反思拒斥，只是將此種「今是昨非」的悔悟無限擴大為對所有團體行動的排斥。同時，威權時代的舊秩序雖然是被緬懷為「幸福的年代，只有相信，不知懷疑。〔……〕那樣秩序的，數理的，巴哈的人間，李維史陀終其一生追尋的黃金結構，我心嚮往之，以為它也許只存在於人類集體的夢中」（55），但他卻認為身為同志的自己並不屬於其中：

若是那麼秩序的巴哈樂境，物各有位，事各有主，男的男，女的女，星與星默默行健不亂，仰歎浩瀚法則的美麗，莊嚴，在其中，可也有我們同志的位置呢？或者我們是例外，被剔除不在的？〔……〕我好想李維史陀給我解答〔……〕我好焦急問，然則我們這些人呢？佔人類也許百分之十的屬種，如何座落於他的矩陣裡？結構如何說明我們？我們是網絡篩出的畸零份子嗎？（《荒人手記》56）³²

換言之，要深刻體認到此處所表達的同志**外於國族**的處境，如此才可以回過頭來理解荒人對於看似同志理想（因為貫徹同志邏輯）的「色情國度」與「色情烏托邦」的想像（65），終究是反國族（anti-national）或後／破國族（post-national）的，因為作為「親屬單位終結者」的同志「無法擴大，衍生」——然而這個「絕

³² 此處引文之上省略的是：「我來不及和阿堯討論，並非我不支持他的同志運動，我只是很迷惑，很在意，若是那麼秩序的〔……〕」——言下之意，是認為同志運動的目標無非是將同志重新納入這個「黃金結構」，好在其中為同志找到位置，則荒人以爲並不可行。

種」的「命運」卻提供了積極批判既存秩序的政治可能（和基進女性主義者一樣）：「陰界的召喚，同性戀者無祖國」（145），「豈止無祖國。違規者，游移性，非社會化，叛教徒，我們恐怕也是無父祖」（202）。

同樣曲折逆反的文本進步性（就同志與國家而言），也見於朱天心極受矚目的中篇〈古都〉（1997）。在它明顯挑戰當前台灣（本土）國族認同的繁複記憶書寫之中，「你」與 A 的準女同志戀情成了封存於過去的、前國族認同時期美好回憶的表徵，而今日（距離與 A 同學二十年之後）再次重逢或再續前緣的期望，即兩人在日本會面共寢的約定，卻始終未能實現——但「你」知道，其實就算真依約見到面了，美好的過去也永遠回不來了。正如劉亮雅所說的：「對 A 的記憶包藏在敘述者對往日的國族記憶之中，成為此記憶的核心。選擇記憶的封閉遂也是選擇概括性地肯定二十年前的成長記憶是無可置疑地美好，相對於現今國族身分重整所帶給眷村族群的強烈失落感」（〈九〇年代〉185）。但如果抽離現實中的族群脈絡，而就文本書寫來觀，我倒覺得值得思考，何以這種反（當代）國族的立場需要透過對一段舊日同志戀情的緬懷來加以表達，或至少是獲得情感認同的支撐？是不是同性戀這個符號或其所代表的感情結構，提供了這種反對當道、選擇自外於主流的表意可能？至少這絕非作者個人的主觀意義賦予，因為新加坡異議作家英培安描寫新馬五、六〇年代左派政治運動與現今對比的小說《騷動》（2002），也採取了同樣的回憶書寫策略，也就是將那段再也回不來的——因為與現狀如此格格不入——充滿熱情的運動歲月，與兩位男主角（偉康與國良）的同性戀情連結在一起，而在今日業已老去的他們心中激起不小的漣漪。至此結論已經難以避免，那就是同性戀作為人們或多或少經歷過、但因為種種原因未能實現或遭到壓抑的潛藏過往，事過境遷，竟反而給予我們反思與抵抗現狀秩序的情感憑藉。

引用書目

- Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*. Contemporary Film Directors. Urbana: U of Illinois P, 2005.
- Chow, Rey. "Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai's *Happy Together*." *Camera Obscura* 42 (September 1999): 31-48.
- Chu, Wei-cheng R. "Homosexuality and the Nation: Theorizing the Op-positionality." 《臺大文史哲學報》64 期（2006 年 5 月）：191-223.
- . "The Tropology of Homosexuality and Postcolonial/National Allegory." 《臺大文史哲學報》61 期（2004 年 11 月）：391-427.
- Edelman, Lee. "The Part for the (W)hole: Baldwin, Homophobia, and the Fantasmatics of 'Race.'" *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994. 42-75.
- Grossman, Andrew. "The Rise of Homosexuality and the Dawn of Communism in Hong Kong Film: 1993-1998." *Queer Asian Cinema: Shadow in the Shade*. Ed. Grossman. Binghamton, NY: Harrington Park, 2000. 149-86.
- Hsia, C. T. "*The Whirlwind*." Appendix 2 to *A History of Modern Chinese Fiction*. 1961. 3rd ed. Bloomington: Indiana UP, 1999. 555-61.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981.
- . "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- Leung, Helen Hok-sze. "Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema." *Positions* 9.2 (Fall 2001): 423-47.



- Lu, Sheldon Hsiao-peng. "Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Ed. Poshek Fu and David Desser. New York: Cambridge UP, 2000. 273-88.
- Martin, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2003.
- Sang, Tze-lan D. *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*. Worlds of Desire: The Chicago Series on Sexuality, Gender, and Culture. Chicago: U of Chicago P, 2003.
- Stokes, Lisa Odham, and Michael Hoover. *City on Fire: Hong Kong Cinema*. London: Verso, 1999.
- Tambling, Jeremy. *Wong Kar-wai's Happy Together*. The New Hong Kong Cinema Series. Hong Kong: Hong Kong UP, 2003.
- Wang, David Der-wei. "The Monster That Is History." *The Monster That Is History: History, Violence, and Fiction Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley: U of California P, 2004. 183-223.
- Yue, Audrey. "What's So Queer about *Happy Together*? a.k.a. Queer (N)Asian: Interface, Community, Belonging." *Inter-Asia Cultural Studies* 1.2 (August 2000): 251-64.
- 也斯。《香港文化》。香港：香港藝術中心，1995。
- 于中蓮。〈王家衛：香港「後新電影」代表人物〉。《華語電影十導演》。編：楊遠嬰。當代世界電影導演。杭州：浙江攝影出版社，2000。332-77。
- 王禎和。《玫瑰玫瑰我愛你》。遠景叢刊 240。台北：遠景，1984。
- 。《美人圖》。1981-82。洪範文學叢書 78。台北：洪範，1982。
- 王德威。〈一種逝去的文學？反共小說新論〉。《如何現代，怎樣文學？十九、二十世紀中文小說新論》。麥田人文 25。台北：麥田，1998。141-58。



- 。〈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〉。1992。《小說中國：晚清到當代的中文小說》。麥田人文1。台北：麥田，1993。31-58。
- 。〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》：論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉。朱天文，《花憶前身》7-23（序論）。
- 。〈歷史與怪獸〉。譯：葉美瑤。《歷史與野獸：暴力，歷史，敘事》。麥田人文85。台北：麥田，2004。97-153。
- 白先勇。《孽子》。1977-81。遠景文學叢書2。台北：遠景，1983。
- 朱天心。〈古都〉。《古都》。1997。珍藏紀念版。台北：麥田，2000。151-233。
- 朱天文。《花憶前身》。當代小說家1。台北：麥田，1996。
- 。《荒人手記》。1994。新人間5。台北：時報，1997。
- 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》26.12/312（1998年5月）：47-66。
- 。〈另類經典：臺灣同志文學（小說）史論〉。《臺灣同志小說選》。編：朱偉誠。人文工程E25。台北：二魚，2005。9-35。
- 。〈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》24.3/279（1995年8月）：141-52。
- 。〈建立同志「國」？朝向一個性異議政體的烏托邦想像〉。《台灣社會研究季刊》40（2000年12月）：103-52。
- 呂正惠。〈《迷園》的兩性關係與臺灣企業主的真貌〉。《聯合文學》7.11/83（1991年9月）：161-65。
- 李小良。〈邊緣寫入中心：李碧華的「故事新編」〉。王宏志、李小良、陳清僑。《否想香港：歷史·文化·未來》。麥田人文17。台北：麥田，1997。209-40。
- 李昂。〈走過情色時光〉。李昂，《禁色的暗夜》4-6（自序）。
- 。〈彩妝血祭〉。《北港香爐人人插》。當代小說家9。台北：麥田，1997。163-220。
- 。〈禁色的愛〉。1989。李昂，《禁色的暗夜》7-51。



- 。《禁色的暗夜：李昂情色小說集》。皇冠叢書 2964；ENJOY 1。台北：皇冠，1999。
- 。《迷園》。1990/1991。麥田小說 34。台北：麥田，1998。
- 李歐梵。《中國現代文學與現代性十講》。名家專題精講。上海：復旦大學出版社，2002。
- 。《未完成的現代性》。北大學術演講叢書 20。北京：北京大學出版社，2005。
- 周英雄、劉紀蕙，編。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。麥田人文 27。台北：麥田，2000。
- 周蕾。〈懷舊新潮：王家衛《春光乍洩》中的結構〉。譯：蔡青松。《中外文學》35.2/356（2006 年 7 月）：41-59。
- 林文淇。〈戲、歷史、人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉。《中外文學》23.1/265（1994 年 6 月）：139-56。
- 林怡翠。〈陳燁《泥河》之女性／文本／政治〉。《文學前瞻：南華大學文學所研究生學刊》1（2000）：28-57。
- 林芳玫。〈《迷園》解析：性別認同與國族認同的弔詭〉。1997。《性別論述與台灣小說》。編：梅家玲。麥田人文 42。台北：麥田，2000。145-72。
- 邱彥彬。〈「記憶失控錯置的擬相」：李昂《自傳的小說》中的記憶與救贖〉。《中外文學》30.8/356（2002 年 1 月）：183-216。
- 邱貴芬。《「（不）同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家》。風格館／風格人文。台北：元尊，1998。
- 。《仲介台灣・女人：後殖民女人觀點的台灣閱讀》。風格館／晨間書。台北：元尊，1997。
- 。《後殖民及其外》。文史台灣 1。台北：麥田，2003。
- 。〈發現台灣：建構台灣後殖民論述〉。1992。邱貴芬，《仲介台灣・女人》153-77。
- 。〈塗抹當代女性二二八撰述圖像〉。1998。邱貴芬，《後殖民及其外》83-207。



- 。〈落後的時間與台灣歷史敘述：試探現代主義時期女作家創作裡另類時間的救贖可能〉。2001。邱貴芬，《後殖民及其外》83-110。
- 。〈歷史記憶的重組與國家敘述的建構：試探《新興民族》、《迷園》及《暗巷迷夜》的記憶認同政治〉。1996。邱貴芬，《仲介台灣·女人》201-36。
- 金恆杰。〈黃金新貴族：包裝與商品之間——再評《迷園》〉。《當代》71（1992年3月）：130-47。
- 南方朔。〈走出「遷移文學」的第一步〉。施叔青 5-10。
- 姜貴。《重陽》。1961。皇冠叢書 396。台北：皇冠雜誌社，1982。
- 施叔青。《行過洛津》。新人間 79。台北：時報，2003。
- 紀大偉。〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉。《蕾絲與鞭子的交歡：當代台灣情色文學論》。編：林水福、林耀德。人間叢書 241。台北：時報，1997。129-64。
- 英培安。《騷動》。爾雅叢書 376。台北：爾雅，2002。
- 夏志清。〈姜貴的《重陽》：兼論中國近代小說之傳統〉。1973。《文學的前途》。純文學叢書 58。台北：純文學，1974。123-42。
- 。〈姜貴的兩篇小說〉。1961/1973。《中國現代小說史》。1961。譯：劉紹銘等。香港：友聯，1979。附錄三。479-98。
- 袁則難。〈城春草木深：論《孽子》的政治意識〉。《新書月刊》5（1984年2月）：52-57。
- 。〈痴兒了卻公家事：淺談白先勇的近作《孽子》〉。《現代文學》復刊 20（1983年5月）：7-18。
- 張小虹。〈不肖文學妖孽史：以《孽子》為例〉。1998。《怪胎家庭羅曼史》。新人間 41。台北：時報，2000。27-73。
- 張雪姦。〈李昂小說的政治性：從〈人間世〉到《自傳的小說》〉。《當代》202/復刊 84（2004年6月）：90-107。
- 張瑞芬。〈國族·家族·女性：陳玉慧、施叔青、鐘文音近期文本中的國族／家族寓意〉。《逢甲人文社會學報》10（2005年6月）：1-29。



- 張鳳麟。〈從「後九七」情意結看九八電影〉。《當代中國電影：一九九八》。編：黃寤蘭。時報書系 681。台北：時報，1999。88-97。
- 梁秉鈞。〈民族電影與香港文化身分：從《霸王別姬》、《棋王》、《阮玲玉》看文化定位〉。《文化批評與華語電影》。編：鄭樹森。麥田人文 9。台北：麥田，1995。155-73。
- 陳岸峰。〈李碧華小說中的情欲與政治〉。陳國球 209-24。
- 陳芳明。〈情慾優伶與歷史幽靈：寫在施叔青《行過洛津》書前〉。施叔青 11-16。
- 陳建忠。〈末日啓示錄：論陳映真小說中的記憶政治〉。《中外文學》32.4/376（2003年9月）：113-43。
- 陳映真。〈趙南棟〉。1987。《鈴鐺花〔小說卷：1983~1987〕》。陳映真作品集 5。台北：人間，1988。67-149。
- 陳國球，編。《文學香港與李碧華》。麥田人文 45。台北：麥田，2000。
- 陳清僑。〈後現代的常態與異狀：窮想九七香港如常〉。《當代》121/復刊 3（1997年9月）：20-35。
- 陳嘉銘。〈《春光乍洩》：攬著自己，獨跳探戈〉。《王家衛的映畫世界》。編：潘國靈、李照興。香港電影評論學會叢書 18。香港：三聯，2004。156-65。
- 彭小妍。《「歷史很多漏洞」：從張我軍到李昂》。中央研究院中國文哲研究所籌備處中國文哲專刊 20。台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000。
- 曾秀萍。《孤臣·孽子·臺北人：白先勇同志小說論》。爾雅叢書 386。台北：爾雅，2003。
- 黃毓秀。〈《迷園》中的性與政治〉。《當代台灣女性文學論》。編：鄭明嫻。台北：時報，1993。71-105。
- 黃錦樹。〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啓示錄？〉。1996。朱天文，《花憶前身》265-312。



楊千鶴。〈花開時節〉。1942。譯：林智美。1999。《日據以來台灣女作家小說選讀》。編：邱貴芬。兩冊。女書系列 fembooks 19。台北：女書，2001。上冊。65-99。

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》30.2/350(2001年7月)：124-54。

廖咸浩。〈「只可」哥哥，「害得」弟弟：《迷園》與〈第凡內早餐〉對身分「國族（主義）化」的商榷〉。周英雄、劉紀蕙 317-40。

廖炳惠。〈時空與性別的扮演：重看《霸王別姬》〉。《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》。編：陳雅滇。社心叢書 1。嘉義：南華大學，2004。15-36。

——。〈時空與性別的錯亂：論《霸王別姬》〉。1993。《回顧現代：後現代與後殖民論文集》。麥田人文 3。台北：麥田，1994。193-210。

廖朝陽。〈歷史、交換、對向聲：閱讀李昂的《迷園》與《北港香爐人人插》〉。周英雄、劉紀蕙 287-315。

趙彥寧。〈流放的政權與流亡的身體：論五零年代公領域中的主體、物、與性／別〉。《性／別政治與主體形構》。編：何春蕤。麥田人文 36。台北：麥田，2000。79-97。

——。〈痛之華：五零年代國共之間的變態政治／性想像〉。《性／別研究》3-4（1998年9月）：235-59。

劉亮雅。〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治：以陳燁《泥河》、李昂《迷園》、與朱天心〈古都〉為例〉。2002。劉亮雅，《後現代與後殖民》163-95。

——。〈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、成英姝為例〉。1999。《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》。九歌文庫 617。台北：九歌，2001。13-47。

——。〈在全球化與在地化的交錯之中：白先勇、李昂、朱天文和紀大偉小說中的男同性戀呈現〉。2003。劉亮雅，《後現代與後殖民》271-96。



- 。《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》。文史台灣 4。台北：麥田，2006。
- 。〈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〉。劉亮雅，《後現代與後殖民》231-67。
- 。〈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〉。1995。《慾望更衣室：情色小說的政治與美學》。風格館／風格人文。台北：元尊，1998。17-41。
- 鄭恆雄。〈論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果〉。《中外文學》19.9/225（1991年2月）：10-31。
- 藤井省三。〈李碧華小說中的個人意識問題〉。譯：劉桂芳。陳國球 99-118。





臺灣大學學術
期刊資料庫