

酷兒化抒情傳統

——重讀白先勇《孽子》

江 昇*

提 要

歷來論者多所留意白先勇小說的「中國性」，然而此一中國性往往被淺白地理解為文化經典的襲用與語言風格的雅正，對於其中更為深層的文學傳統質素卻少見細膩、複雜的討論。本文以此為關照，將抒情傳統論述作為酷兒化的對象，以同志小說《孽子》為例，嘗試就文學技法與文化承衍的兩個向度，分別討論白先勇小說裡中國性與當代同志題材的融匯與接合，以推動具必要性的知識進程。

本文指出，抒情傳統肇始者屈原「發憤以抒情」之「情」，隱合同性情慾的伏流，以此成為互文性參照的基礎，使之與當代同志書寫遙相呼應；而在抒情傳

本文 106.02.15 收稿，106.12.22 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系碩士班三年級。

DOI:10.29419/SICL.201802_(45).0007

統中所習見的「情景交融」與「含蓄美學」的文學技法，也在當代同志書寫中轉化，延展出偷渡同性情慾的政略意義。另外，就性別文化與抒情主體的生成而言，小說《孽子》中的男性人物建構，除了在共時性當中有著新、老同志的差異，在歷時承衍上，也能見到由孤臣到孽子的性別演義軌跡。

關鍵詞：白先勇、《孽子》、抒情傳統、酷兒閱讀、屈原

Queering Lyrical Tradition:

Rereading Xian-Yong Bai's *Crystal Boys*

Chiang Sheng*

Abstract

Although the conception of Chineseness in Xian-Yong Bai's novels have been mentioned quite widely in previous studies, most of the critical discourses have focused primarily on how Bai appropriates cultural classics and deploys elegant languages of the so-called Chineseness at the expense of the Chinese lyrical tradition which Bai's novels are deeply rooted in. This paper thus argues for a necessary intellectual project of queering lyrical tradition to make it a method to better unravel the problematic articulations of Chineseness and contemporary queer representations in Bai's novel *Crystal Boys* from two perspectives: literary techniques and cultural inheritance.

In this paper, I indicate that male same-sex eroticism embedded in the writing of qing (情) by the very first author of Chinese lyrical tradition Qu Yuan enables us to investigate the inter-textuality of Chinese lyrical tradition and contemporary queer writings. Two major literary techniques of lyrical tradition—"blending of sentiment and scenario"(情景交融) and "implicit aesthetics"(含蓄美學)—have been

* Master student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

transformed and formulated a particular cultural politics of male same-sex eroticism in Bai's queer writings. Furthermore, in Bai's production of gender culture and lyrical subject, not only synchronic differences of cultural codes between comrade (老同志) and Tongzhi (新同志), but also diachronic traces of gender and sexuality passing from Qu Yuan to *Crystal Boys* can be observed in the construction of masculinities in this novel.

Keywords: Xian-Yong Bai, *Crystal Boys*, Lyrical Tradition, Queer Reading, Qu Yuan

酷兒化抒情傳統

——重讀白先勇《孽子》

江 昇

一、前言

在研究臺灣的現代主義小說時，論者往往得先釐清，所謂「臺灣的現代主義」與西方脈絡下的「現代主義」在歷史條件與美學實踐等問題上的紛雜關係。張誦聖在〈現代主義與臺灣派小說〉中即已提到，臺灣的現代主義相對於其原生的西方，分別在「二度接受」與「時程壓縮」的兩種現象上產生差異，前者是就作家、作品與理論的篩選與揀擇而言，後者則是著眼於發展時序上的去脈絡化而言，此二者構成「臺灣的現代派文學和西方現代主義文學有『受啟發』和『自發』的分別，對前者的研究因而必須是一種『影響研究』，並使用它自己特有的方法。」是就文學發展的內緣問題討論臺灣與西方現代主義的殊異性。¹ 而呂正惠則是由文藝社會學的角度著眼，先是釐清了西方現代主義（modernism）對於現代性（modernity）的批判位置，並以此進一步指出此二者在臺灣並行不悖的共謀關係：

¹ 張誦聖：〈現代主義與台灣現代派小說〉，《文藝研究》1988年第4期，頁77。

本來是以反映現代西方資產階級社會的病態作為主要目的西方現代主義，在臺灣現代化知識份子的眼中，反而抹去了它的社會性，而只呈現出它的進步面，而成為現代社會的現代文學，以別於舊社會的舊文學。也就是說，現代化與現代主義變成是同樣具有同一方向的進步意義的名詞。²

他認為當時青年作家對於西方現代主義的引注，是肇因於國民黨播遷來臺，五四以降文學傳統的割斷，與高壓統管下的思想真空。政治與現實參與的不可行，導致其時的現代主義作品往往指向內心，流於灰白晦澀，而與社會現實疏離。然而在這些作家當中，呂正惠卻特別稱頌白先勇，認為他「終究『很幸運』的沒有喪失他現實主義的本質，因而在小說寫作上取得了某種程度的成就」，³於今看來，這段評價確實值得玩味——若說現實主義風格是一種中文寫作者的「本質」，則這個「本質」的推斷是從何而來？是所謂五四以來「平易的、抒情的」新文學傳統？⁴或者是相對於西方現代主義而言的「中國」傳統？

事實上，白先勇現實兼容現代的小說風格歷來多有論者留意，如張誦聖在前引的〈現代主義與臺灣現代派小說〉中即將現代主義小說家以程度深淺不一析分為三類，而白先勇則被其歸屬於「表層結構的移植」，是所表現者最為「不現代主義」的一類；⁵有趣的是，應紅在年份稍早的〈從《現代文學》看臺灣的現代小說〉中也提出了類似的見解，將以《現代文學》為中心的作家群分作三類，而白先勇被其歸到「借鑑現代派技巧，表現中國社會問題的作品」的第三

² 呂正惠：〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度考察〉，《戰後臺灣文學經驗》（臺北：新地文學，1992年），頁22-23。

³ 同註2，頁25。

⁴ 引自陳獨秀1917年發別於《新青年》中〈文學革命論〉的三大主張，原句為「推倒雕琢的、阿諛的貴族文學，建設平易的、抒情的國民文學」。

⁵ 另外則是「對現代主義認知精神或美學原則的滲透或認同」以及「對現代主義所奉行的『不斷實驗，不斷創新』的精神有更透徹的體現」兩類。同註1，頁77-78。

類，同樣也是三者之中受現代主義影響最淺薄的一類。⁶ 有鑑於此，劉俊在〈論「五四」精神／文學與臺灣現代主義文學〉中作出總結：

作為二十世紀五、六〇年代臺灣現代主義文學的代表人物，他的作品卻在大陸學界曾經被視為是現實主義作品（應紅則把白先勇歸在第三類），而白先勇的作品，也確實體現為一種具有現代主義的精神內核卻帶有現實主義「外形」的特點——在某種意義上講，他的作品也可以用「現代主義現實主義化」來概括，這與「五四」文學中的現代主義文學特點，不謀而合——而這種歷史共振式的回聲和響應，體現的正是現代主義文學「中國化」的一個重要特質。⁷

儘管側重未必盡同，從「現代主義現實主義化」的用語看來，可知他大抵贊成此一現實與現代揉雜、爭勝的論調。有趣的是，相較於前文述及的呂正惠將「現實主義」視作「本質」，劉俊卻是把它當成「外形」，而以「現代主義」作為「精神內核」，看來是恰好相反的兩種認知，反映的或許也是論者對於作品解讀的不同側重；然而，無論本質或者外形，二者都只討論了西方現代主義的來源與影響，對於現實主義卻是一筆帶過，而不見更進一步的論說。

雖然論者皆未言明，但對於白先勇小說中現實主義傾向的來源，實則不約而同地指向了「中國古典文化」的影響。黃錦樹在〈中文現代主義——一個未了的計畫〉中也有類似的意見，他將臺灣的現代主義分辨為「中國性——現代主義」與「翻譯——現代主義」兩大基本型，並理所當然地把白先勇與余光中、楊

⁶ 其他兩類分別是「從內容到形式對西方現代派文學完全的模仿」及「在形式與技巧的運用上可稱是古典與現代的結合，但就其作品的實質而言，還是傾向於西方現代派」。見應紅：〈從《現代文學》看臺灣的現代小說〉，《文學評論》1986年第2期，頁74-75。

⁷ 劉俊：〈論「五四」精神／文學與臺灣現代主義文學〉，白睿文、蔡建鑫編：《重返現代》（臺北：麥田，2016年），頁281-282。

牧等人共同歸屬到了擁抱「純正中文」的中國性——現代主義；⁸ 此文雖然是在語言文字的使用上加以考察，從而得出了二者的區別，卻無妨我們思考所謂「中國性」與「現實主義」之間的密切關聯。我們知道，白先勇在撰文回顧自己的創作歷程時曾提及，大學時期雖是外文系學生，卻也「常常到中文系去聽課」，並且在後來的創作中試著「將傳統融入現代，以現代檢視傳統」；⁹ 而在其論著《現代文學》的回顧與前瞻，他也申說了中國古典文化對於現實主義文學密不可分的重要聯繫：

這就是中國臺灣六〇年代的現實，縱的既繼承了中國五千年沉重的文化遺產，橫的又受到歐美風雨猛烈的衝擊。……他們對於社會以及社會中的個人有一種嚴肅的關切，這種關切，不一定是五四時代作家那種社會改革的狂熱，而是對人一種民胞物與的同情與憐憫——這，我想是這個選集中那些作品最可貴的特質，也是所有偉大文學不可或缺的元素。¹⁰

除此之外，中國文學、文化之於白先勇創作的影響，在歷來論者對於其人其作的討論、評析當中也可見得，大致上已成共識；而本文意欲進一步追究的是，若現代主義對於白先勇小說的影響，是直接反映在意識流與時空錯置等文學技法的使用上，¹¹ 而至於中國傳統對於他的影響，除了是純正中文的考究以及文化經

⁸ 「理所當然」是相對於他在討論「翻譯——現代主義」時的謹慎而言。見黃錦樹：〈中文現代主義——一個未了的計畫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（臺北：麥田，2003年），頁26-30。

⁹ 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，《第六隻手指》（香港：華漢文化，1988年），頁105-109。

¹⁰ 白先勇：〈《現代文學》的回顧與前瞻〉，《驀然回首》（臺北：爾雅，1978年），頁98-99。

¹¹ 事實上，這些所謂來自「現代主義文學」的創作技法是否真的那麼「現代」也值得推敲。柯慶明在〈六十年代現代主義文學？〉一文中即指出，當時許多被歸屬於現代主義技法的創作，其實在中國古典文學中早已見得，其影響的來源是否只是西方或許仍有商榷的餘地。柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田，2006年），頁389-460。

典的襲用之外，是否還有其他與書寫相關的向度能夠被考察？進一步而言，此一「中國性」的寫作位置，又如何具體操作在他的作品當中極具代表性，也同時代表著「現代性」的同志題材？二者之間的異質與斷裂如何在作者筆下被協調？

在後文的討論中，我將以當代中文學界的「抒情傳統」論述作為切入的視角，首先以「酷讀」的方法，分析抒情傳統肇始者屈原，與小說《孽子》主人公李青之間的對應關係，再分別就書寫策略與男性人物建構兩方面觀察，討論如白先勇這樣一位被認為佔據著「中國性」位置的寫作者，如何將中國性具體化為文學手法展現在小說《孽子》當中；更重要的是，當他以這樣古典的文學手法來處理如此屬於當代的同志題材時，又有如何詮釋與融匯的可能。

二、情為何物：重思抒情傳統之「情」

「抒情傳統」作為研究的關鍵詞，一般認為由陳世驥在〈中國的抒情傳統〉一文中正式提出，他以中國與西方文學比較的觀點出發，把握了兩者在「文體」發展上的不同，而認為相較於西方以「史詩」、「戲劇」作為典範的敘事文學，中國文學中的典範則是以「抒情詩」為代表的抒情文學，並且這樣的文學發展綿遠流長，該被視作一種「傳統」看待。¹² 在陳世驥之後，抒情傳統論述由高友工進一步延伸與闡發，海納百川，將文化與知識體系都囊括進了抒情傳統的疆域當中。¹³ 作為研究的關鍵詞，「抒情傳統」在具體內涵上相較於傳統文學研究中所稱的「抒情」來得廣博許多，它不止指向了以詩歌辭賦為主的抒情文類，也同時將其他文學與非文學的藝術形式納入思考，甚至包併了思想與文化風俗

¹² 陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁1-6。

¹³ 高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與研究〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年）。

等哲學與人類學範疇的研究，事實上是具備相當解釋潛力的理論體系；以此作為進路，或者也能為現當代中文書寫的研究另闢蹊徑。而至於廖棟樑則在〈騷言志〉中提到：

由屈原首先提出的「發憤以抒情」更是中國文學批評中的一個重要命題。它與儒家的「發乎情，止乎禮義」，「怨而不怒，哀而不傷」的「溫柔敦厚」的詩學主張是對立的；同時與一般「緣情」論者所泛論的「人緣七情，應物斯感」也有所區別，是不同於「詩言志」的「騷言志」。¹⁴

他接著指出，漢語當中的「抒情」一詞，首先由屈原在〈惜誦〉中使用：「惜誦以致愍兮，發憤以抒情。所作忠而言之兮，指蒼天以為正。」¹⁵ 則可見抒情傳統雖是以《詩經》作為起點而被建構，但真正發明了抒情，並將抒情具體而微地實現在創作上的「作者」則是屈原。屈原的抒情來自於忠而被謗之下的「發憤」，是一股自身體深處而生，不吐不快的激情，是「孤臣」被放逐（或行將放逐）下的一種憂愁與哀思。以此作為前提的抒情並無對象，不指向特定人物或事件，不以小我為單位，而是從更為深層的、同情共感的人性結構生發，成為一種具有普遍適用性的抒情。如此具備「集體無意識」（collective unconscious）¹⁶ 性格的抒情於是能夠在不同世代中綿延，而後有司馬遷的「發憤著書」、韓愈的「不平之鳴」與歐陽修的「窮而後工」……等，每一次理論的提出，都是對於歷史的一種回望。劉鶚在《老殘遊記·序》中說：「〈離騷〉為屈大夫之哭泣」、「《史

¹⁴ 廖棟樑：〈騷言志〉，《靈均餘影：古代楚辭學論集》（臺北：里仁，2010年），頁313。

¹⁵ 宋·洪興祖：《楚辭補注》（北京：中華書局，2002年），〈惜誦〉，頁121。

¹⁶ 此處所使用的「集體無意識」來自分析心理學家榮格（Carl G. Jung）所提出的看法，他將人格結構分做三層，集體無意識位於其中底層，是一種趨近於生物學中「基因遺傳」的文化世代傳承。見（瑞士）卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl G. Jung）著，徐德林譯：《原型與集體無意識》（北京：國際文化，2011年）。

記》為太史公之哭泣」¹⁷ 也是對於這項傳統的存在了然於心，後人稱之作「哭泣詩學」，¹⁸ 則試圖將如此發憤著書的創作激情自先秦遙接晚清，成為橫跨古今、歷時不變的創作原理。

藉由上述的討論與分辨，我們大致能夠同意，縱使抒情傳統是作為一種以古典文學為對象的解釋系統，其文化普遍性與延續性，卻使它也具備適用於現代文學作品的解讀潛能。並且，若我們將判讀抒情傳統的目光從文體風格（無論詩或小說）的浪漫抒情，挪移到了創作動機的發憤抒情，則再不會排除掉表面形式上不似「傳統抒情」風格的作品，而能兼容並蓄，開拓多方討論的可能。

前文在為抒情傳統探源時，援引了廖棟樑〈騷言志〉的說法，梳理出一條「發憤以抒情」的系譜，如此具有限定意義的抒情，所指向的是一種「孤臣」模式，他是無論居廟堂之高或處江湖之遠都「憂其君」也「憂其民」的。那樣屬於「仁者」的憂患意識從來不獨善其身，而必惻隱在抱，苦生民所苦。以古詩人為例，杜甫有「三吏三別」¹⁹，白居易有「惟歌生民病，願得天子知」²⁰ 的懷抱，那些詩作中的疾苦並不直接生長在他們身上，但作為仁者則必然有著應物感通的惠心，而能為之發憤，由此為之抒情。所以縱使以此一目的為創作前提的作品往往極盡寫實之能事，而與認知中傳統抒情作品的浪漫氣質大異其趣，卻無妨它們因發憤而生的抒情本質，從而以抒情傳統作為解讀的線索。

¹⁷ 清·劉鶚著，田素蘭校注，繆天華校閱：《老殘遊記》（臺北：三民書局，2008年），頁1。

¹⁸ 潘少瑜：〈在歷史的十字路口上：淺論《老殘遊記》〉，《T&D 飛訊》第129期（2011年10月），頁1-12。

¹⁹ 唐·杜甫著，張忠綱、趙睿志、綦維譯注：《新譯杜甫詩選》（臺北：三民書局，2012年），頁148-163。

²⁰ 唐·白居易著，陶敏、魯茜譯注：《新譯白居易詩文選》（臺北：三民書局，2009年），〈寄唐生〉，頁102。

於是儘管經歷時空的偌大變遷，我們仍不妨以如此抒情的創作動機來看待《孽子》。以白先勇的生長背景而言，小說中那些陰溼骯髒的場面與身不由己的買賣都必與他現實的生命經驗相去甚遠；而我們也看到他在扉頁之後首先寫下：「寫給那一群，在最深最深的黑夜裡，獨自徬徨街頭，無所依歸的孩子們。」考量到他所擁抱的「對人一種民胞物與的同情與憐憫」的文學觀，²¹ 則或許可以將《孽子》在敘述風格上的寫實追索回仁者書寫疾苦的抒情傳統，只不過他所採用的體裁——小說——比起詩歌似乎更「不抒情」而難以被發掘。

《孟子·盡心》寫道：「獨孤臣、孽子，其操心也危，其慮患也深，故達。」²² 孟子將「孤臣」與「孽子」並舉，指出二者分別在國與家之間朝不保夕的幽微處境，其困頓難捱極為相似；考量到作者本身的美學志趣，我們能夠猜想白先勇在以「孽子」名篇時，事先參考與理解了《孟子》的文意。²³ 而在仔細參照中國歷史上的第一位孤臣屈原以〈離騷〉為代表的作品之後，我們將發現，其中敘事者（亦即抒情主體屈原）的經歷，實際上與小說《孽子》中第一人稱敘事者李青的際遇在情感經驗上極其相似——由屈原的孤臣被放，到李青的孽子出亡，無論去國或者離家，都形同一種放逐；並且，這樣的放逐，皆指引了主人公一再追尋與失落（神女與亡弟）的過程，二者之間實存著高度類比的對應關係。當然，我們不必過度引申、附會，以為作者必是以屈原作為原型來塑造人物與鋪排情節（儘管相似性奇高），卻也無妨以之作為解讀《孽子》的新視角，進而考慮抒情傳統的肇始者屈原，在當代性別研究的「酷讀」（queer

²¹ 白先勇：〈《現代文學》的回顧與前瞻〉，《驀然回首》（臺北：爾雅，1978年），頁99。

²² 宋·朱熹：《四書章句集注》（臺北：大安出版社，2011年），《孟子·盡心》，頁496。

²³ 亦有論者以「孽」為妖孽、冤孽之意，以此解釋孽子們不肖其父，自命為妖的酷兒性。見張小虹：〈不肖文學妖孽史〉，陳義芝主編：《臺灣現代小說史綜論》（臺北：聯經，1998年），頁191-192。

reading)²⁴ 視閩底下，掘發出發憤抒情之「情」與同性情慾之「情」的兩情之間曖昧游移、牽連掛勾的可能性。

事實上，如此看來基進的讀法並非一廂情願。在 1944 年九月的《中央日報》，孫次舟發表了〈屈原是文學弄臣的發疑〉一文，他在文中指出，戰國末年的純文學家並沒有實質地位，作為一個文學弄臣，屈原的身份與嬖臣沒有太大區別，皆是司馬遷筆下「固主上所戲弄，倡優蓄之」一類的人物；而屈原在〈離騷〉中以美人自況、以男女相愛比附君臣遇合等內容，也被他認為是「充滿了富有脂粉氣息的美男子的失戀淚痕」，以此斷定屈原與懷王「有一種超乎尋常君臣的關係」。如此在當時可謂驚世駭俗的創見，自然為他引來大批攻訐；然而，作為《楚辭》專家與著名詩人的聞一多，在朱自清的引介下，於隔年的《中原雜誌》發表了〈屈原問題〉，正面肯定了孫次舟的發現。他認為「孫次舟以屈原為弄臣，是完全正確地指出了一樁歷史事實」，不過聞一多對於屈原與懷王「超乎尋常的君臣關係」卻不多做著墨，反以屈原作為「文化奴隸」卻嘗試反抗、翻轉的努力為之翻案。總結而言，在這場論爭中，孫次舟、朱自清、聞一多等人皆肯認屈原文學弄臣的身份，與屈原和懷王之間可能存在的同性情慾關係，雖然側重的角度有所不同，但對於此一根本的理解大抵一致。²⁵

²⁴ 「酷讀」一詞來自英文的 *queer reading*，中文或譯作「歪讀」。張小虹在〈女女相見歡：歪讀張愛玲的幾種方式〉中解釋：「九〇年代的同志研究 (*queer studies*)，則標榜『歪讀』 (*queer reading*) 的樂趣，要從天經地義、理所當然的異性戀觀點中，開發幻化出各種慾望橫流的可能，既是性別政治的閱讀實踐，也是慾望的遊戲、牽成的想像」而在本文，我將把以屈原為發端的「抒情傳統」論述作為酷讀／歪讀的對象，以屈原〈離騷〉為代表的同性情慾之「小我」情懷，挑戰家國論述之「大我」情操，進而開展出有別於現下抒情傳統論述的詮釋路徑（詳後）。見張小虹：〈女女相見歡：歪讀張愛玲的幾種方式〉，《中外文學》第 26 卷第 3 期（1997 年 08 月），頁 32。

²⁵ 本節關於孫次舟與聞一多對於屈原的討論，參考聞一多：〈屈原問題〉，《神話與詩》（北京：古籍，1956 年），頁 245-258。

舉出聞一多等人的研究為例，並非意在以之作為屈原同志身份的佐證，²⁶ 而毋寧是作為一種觀看的視點，以之重新審視抒情傳統中「情」的內涵。抒情傳統論述在追本溯源時，將在詩歌中「發憤以抒情」（〈惜誦〉）的屈原作為第一個作者，而在漢儒經傳注疏的政教傳統釋義下，此情與孤臣意識結合，成為以家國興亡為己任的大我情操；然而，這樣的解釋卻在有意無意間忽略了屈原在作品中將君臣情誼與戀人情愫近乎固執的比附選用。若屈原以色事君的嬖臣身份可以被論者當作「一樁歷史事實」來看待，而〈離騷〉中近乎直白的情愛表達也能夠受到正視的話，則這個「發憤以抒情」的「憤」，除了是「信而見疑，忠而被謗」下的遭憂孤憤之外，為何不能也是「初既與余成言兮，後悔遁而有他」的失戀激憤？「情」在被以家國興亡為己任的大我情操佔據之後，是否就無處容納戀人叨叨絮絮的小我情懷？

²⁶ 事實上，無論同志或者同性戀都是伴隨著西方現代性輸入的其中一項「發明」，其中「同志」一詞在臺灣尤其有著複雜的本土脈絡，自然不能粗糙地與中國古代以男色事人的佞幸嬖臣相提並論；然而，值得注意的是，中文的「同志」一詞最早卻也是在屈原作品的註解中被使用。在〈離騷〉「和調度以自娛兮，聊浮游而求女」一句之後，王逸註釋：「言我雖不見用，猶和調己之行度，執守忠貞，以自娛樂，且徐徐浮游，以求同志也。」此處的同志自然是就有志一同、同其心志而言，彰顯的是明君與賢臣遇合的政治理想；不過，就〈離騷〉的前後文脈而言，也能理解為君臣之間作為男性同盟的性別關係。於此，鄭毓瑜即已留意：「結合前述由『求女』至於『求君』的轉折，恰恰也可用來彰顯彼此在性別上的同性身份。而這些男性知己，既然是透過執忠／進賢的管道或說是誓約來相互結合的，因此也就特別是指政治上的盟友或伴侶。」她在文中雖再三強調同性結盟的政治意義，卻也不曾忽略屈原在〈離騷〉中表達的「同性之間若有似無的情慾流動」。由此可知，中文的「同志」一詞最初生產時，雖是在政治面上做使用，卻也由於屈原作品內文的關聯，而與男性同性情慾難分難捨。於是，作為歷史上第一位「男同志」，屈原與現代同性戀者不僅同樣（被）取用了「同志」作為身份認同的標籤，兩種同志雖在時空脈絡的斷層下有著不同內涵，卻在同性情慾的流動上暗合而「有志一同」，成為有趣而值得觀察的對象。見鄭毓瑜：〈神女論述與性別演義——以屈原、宋玉賦為主的討論〉，《婦女與兩性學刊》第8期（1997年4月），頁62、70。

我認為，抒情傳統既然尋尋覓覓，指認了屈原作為它的第一個作者，那麼也就應當對於他的抒情有著更為全面的掌握；為國而抒的豪情固然寶貴，為君而抒的私情卻也同樣值得珍視——我們對於情的理解應當容許異質，標榜純粹、鐵板一塊的情反倒可疑。在酷讀視野的啟發下，我們察覺屈原的孤臣意識當中已然隱含的同性情慾成分，藉由香草美人的比興迭用，此情被正面以戀人的口吻訴說，成為發憤以抒情中「情」的重要內涵；而到了小說《孽子》，時空脈絡的斷裂使主人公李青的遭遇難以與屈原等而視之，然而二者之間共享的同性情慾流動，卻使得兩種「同志」的跨時空比較成為可能。在後文的討論中，我將以酷讀的方式，把文學中的抒情傳統之情與同性情慾之情兩相牽連，具體以「情景交融」的文學手法與「含蓄美學」作為一種書寫策略，分析小說中的同性情慾再現。

三、如何發憤，怎樣抒情：情景交融與含蓄美學

（一）情景交融

在將孤臣與孽子並舉之後，本文有必要進一步釐清：以李青作為主人公兼第一人稱敘事者的《孽子》要抒的是什麼「情」？他的壓抑與失落又分別指向何方？孤臣與孽子的遭遇若合符節，如同屈原被放，本文同樣要從李青的「放逐」中尋覓線索。小說開頭即以公文佈告說明他「與實驗室管理員趙武勝發生淫猥行為」而遭退學，更因此在老父親「畜生！畜生！」的咆哮追趕下逃出家門，²⁷ 讀者只見這次肇因於意外的離家，卻不見其背後推動的驅力為何；然而，

²⁷ 白先勇：《孽子》（臺北：允晨文化，1990年），頁7-8。

隨著敘事逐漸推進，李青也在某次與陌生人的交易中，回憶了那次「淫猥行為」的原委：

那天晚上，在學校的化學實驗室中，我也看到趙武勝那顆光禿肥大的頭顱，在急切的晃動。……那晚，我躺在那張實驗桌上，腦裡一直響著鐵鎚的敲擊聲音：槌，槌，槌，一下又一下，一直在我的天靈蓋上敲打著。我看見他們將一枚枚五寸長的黑鐵釘，敲進弟娃那塊薄薄的棺材蓋裡。鐵鎚一下去，我的心便跟著緊縮起來，那麼長的鐵釘刺下去，好像刺進弟娃的肉裡一般。前一天下午，弟娃剛下葬，腳伕們將他那副薄棺材緩緩的降入那個黑洞穴裡，當棺材轟然著地的那一刻，我的眼前一黑，昏死了過去。²⁸

從「前一天下午，弟娃剛下葬」可知，這次性行為的發生，事實上是李青為了填補弟娃逝去之後，心中頓失所愛後的結果；然而，親弟弟過世後所遺留的空缺，竟需要藉由與另一男人的性交來填補，且這樣具有強烈替代作用的性交，同時也是他跨出同性情慾認同的第一步——凡此種種皆暗示著強烈的戀弟情結，其中所隱含的亂倫情慾似乎不容忽視。若以此為觀察，進一步推敲，則能夠明瞭使得李青同時被學校開除，並讓老父親趕出家門的那次「淫猥行為」，實際上是在戀弟情慾的對象落空後才發生的。則李青離家，除了如多數論者所見，是一趟孽子贖罪的苦行之旅外，也必須被看做是一次痛失至愛之後，「眾裡尋他千百度」的尋愛之旅。這點在「我從家裡跑出來的那天，這管口琴正好插在褲袋裡。是我從家裡唯一帶出來的東西」的隱喻中也能夠得到應證。²⁹ 透過如此較為細部的情節梳理，則我們能夠推論：李青被壓抑的，是不為體制所容，對於同性的情慾渴求；而他失落的，則是原本情慾投射的對象，也是他摯愛的弟弟，弟娃。

²⁸ 同註 29，頁 74。

²⁹ 這管口琴是李青存了半個月的送報錢，買給弟娃的十五歲生日禮物，此後成為牽連兩人共同記憶的重要物件。同註 29，頁 38-39。

李青從此不斷尋覓弟娃的影子，以致他對於與弟娃年紀相仿的白淨少年皆有著或多或少的情慾投射，³⁰ 這些情慾投射具體呈現在他對於特定物象的執迷：

剛才矇矓間，我看見了弟娃。他就站在我的床頭，穿著他的童軍制服，有肩帶的那一套。我清清楚楚的看到他那張雪白的娃娃臉，他笑嘻嘻地伸出手來，對我說道：「阿青，我的口琴呢？」³¹

我從家裡跑出來的那天，這管口琴正好插在褲袋裡。是我從家裡唯一帶出來的東西。³²

那是個七月的黃昏，太陽快下山去，落在螢橋的那邊，紅紅的一團。那天水急風大，我們朝著火紅的夕陽，一同奮力的夾著水，游了半天，才到彼岸。因為那是弟娃第一次渡河，他爬上岸時，興奮得歡呼起來，夕陽照得他一臉金紅金紅。³³

如同屈原既放後的上下求索，李青也在喪弟離家後眾裡尋他，每每邂逅外型神似弟娃的男孩，都不能自持地流瀉愛護之情。藉由上引不同段落中李青對於弟娃生前景象的緬懷，能夠發現在這個以弟娃作為「原型」的抒情中，所存在的重要物象包括「童軍制服」、「娃娃臉」、「口琴」以及「夕陽」，而當這些物象在任何時空節點出現時，李青的抒情就得以實現，頗近抒情傳統中「情景交融」

³⁰ 論者多以此為李青「象徵性」的戀弟情結，並將其「安全地」過渡為李青善於照顧年幼者的「性格」而非「性慾」，似乎仍對青少年之間可能存在的親密關係保持疑慮。然而李青時年十八，那些十四、十五歲的青少年（弟娃、趙英、傻小弟、羅平）對他而言其實只小了約莫三歲，仍是同輩，而發生在這個階段的親密關係或許並不如多數論者所想的那般「危險」。

³¹ 同註 29，頁 38。

³² 同註 29，頁 39。

³³ 同註 29，頁 175。

的美學旨趣（詳後）。當然，情景交融作為詩學理論在中國文學史的發展中自有其脈絡，蔡英俊《比興物色與情景交融》一書認為情景交融的理論起點可以上溯至兩漢經學家以自然物象觸發作者內在情思的比興詩觀，而後接引六朝以劉勰、鍾嶸為代表，分別就「物色」、「形似」觀念作為山水景物與作者情思相互引發的表現模式；經歷唐宋之際詩家與批評家的多方嘗試、探討，最終在謝榛《四溟詩話》與王夫之《薑齋詩話》之中完成了情景交融的理論架構與體系。其影響深遠，甚至到了代表著傳統文學批評領域的最後一部詩學論著《人間詞話》，仍有「昔人論詩詞，有景語、情語之別；不知一切景語皆情語也。」的美學理念，³⁴足見情景交融作為中國古典文學的創作手法與美感訴求是極具主導性與延展性的。

儘管歷來對於情景交融的討論仍主要集中在以詩為代表的抒情文類，卻也無妨我們思考情景交融作為抒情傳統中所習見的文學方法，被技巧性地挪用到除了詩詞之外的其他文類的可能性。事實上，李歐梵在導讀《老殘遊記》時即以「抒情小說」作為解讀的進路，藉此觀察這幅「帝國末日的山水畫」如何寄情於景，在山水物色的描摹陳設之間抒發興亡之感，完成自我的「哭泣」，達致一種抒情。³⁵而李歐梵的說法一方面也回應了王德威在〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉中對於抒情傳統作為一種具有廣泛影響性的「情感結構」（*structure of feeling*），其主體建構在於古典到現代之間延續、過渡的可能。³⁶同樣在《比興物色與情景交融》，蔡英俊有這段說解：

³⁴ 此段關於中國文學「情景交融」理論的發展梳理，援引自蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年），頁1-2。

³⁵ 見李歐梵：〈導讀〉，《帝國末日的山水畫：《老殘遊記》》（臺北：大塊文化，2010年），頁13-58。

³⁶ 王德威：〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究期刊》第33期（2008年9月），頁77-137。

情與景之間相互感發、融會的關係與效果往往只能訴諸想像的理解，因此，比、興的欣賞與解釋可以容許更多想像的自由，也產生更多理論解釋上的歧異。³⁷

他一再提醒比興與情景關係之間以「想像」連結的必要，認為比興物色與情景交融有著比一般設想中更為寬廣的可能；而在本文，我意圖把這樣的想像延伸，將比興物色與情景交融的理論挪用到小說當中，進而提出一個重新閱讀的方案：白先勇為主人公李青在《孽子》中建構了一套比興連類的抒情系統，在這個系統當中，「童軍制服」、「娃娃臉」、「口琴」以及「夕陽」作為比興所依附的「景」，其牽動的是以弟娃為代表的同性情慾之「情」，而藉由每一次作為抒情對象的景的出現，李青所欲抒之情也即相應而生，也因此構成了《孽子》中所一再可見的「情景交融」的光景。

小說中具體可察的「情景」有許多，李青在帶著傻小弟游水時，隨即「起興」，聯想到了以前與弟娃在溪邊戲水，夕陽照得他一張娃娃臉金紅金紅的景象；後來他返回學校，見到了穿著童軍短褲，打著赤膊的娃娃臉，他們一起玩球、吃冰。到了即將離開的時候，夕照闌珊，植物園裡分明空無一人，他卻聽見了遠方傳來的口琴聲：

夕陽斜了，地上樹影愈拉愈長，一條條橫臥在草坪上。我自己的影子，也給夕陽拉得長長的，在那交叉橫斜的樹影中，穿來插去。……走出林外，突然間，隨著一陣風，隱隱約約吹來一流細顫顫的口琴聲，……我記得那天下午，那是最後一次，我們一齊到植物園來，我跟弟娃約好放了學在植物園中見面的，我叫他在竹林外石橋橋頭那顆大麵包樹下等我，我騎車把他載回家去。我到了石橋橋頭，可是卻沒有見到弟娃的蹤影。弟娃，我叫

³⁷ 同註 36，頁 138。

道，弟娃，你在哪裡。猛然間，從那棵闊葉重疊巨大的麵包樹上，一聲嘹亮的口琴像拋線似的溜了下來。……隔了不一會兒，剛剛那縷口琴的聲音，又在荷塘的對岸，顫然升起，漸去漸遠，隨著風，杳然而逝。³⁸

在「夕陽斜了」的園林中，「口琴聲」隨風悠揚，弟娃「最後一次」的生前景象竟在今夕都到眼前來。³⁹ 植物園裡，荷花池畔，成為記憶擺渡的津口，又仿若異質空間（heterotopia）的霎時開展，⁴⁰ 在琴聲與夕照的「景」象堆積之下與思念愛慾之「情」交疊，成就「情景交融」的圓滿狀態；而幻視與幻聽同時出現，也該被視作情景交融下發憤抒情，所引致身體知覺失調的可能結果。⁴¹ 同樣的情景，在早前李青邈邂逅趙英的段落則更為鮮明：

他是一個約莫十四、十五歲的男孩，穿著一件洗得泛了白的童軍制服，上衣拉到褲子外面，也沒有扣好，小腹露了出來。制服的兩條肩帶，一條紐子掉了，翻了起來。……他咯咯的笑個不停，那張曬得鮮紅的圓臉上，咧著兩顆又白又大的門牙。他的頭髮大概暑假剛留起來的，只有寸

³⁸ 同註 29，頁 334-335。

³⁹ 原文應作「昔日戲言身後事，今朝都到眼前來」。考量到此一段落中「觸景傷情」情境的相似性，本文權且將元稹悼念亡妻的詩詞作轉化性的挪用，也試著提示二者之間在於文學美感上若有似無的系譜關聯。唐·元稹著，郭自虎注譯：《新譯元稹詩文》（臺北：三民書局，2014年），〈遣悲懷·其二〉，頁 83。

⁴⁰ 此處所稱「異質空間」（heterotopia）引自傅柯（Michel Foucault）在《詞與物》（The Order of Things）中首先提出，而後在“Of Other Space”中加以補充的概念。他指出異質空間具有與「異質時間」相連結，以及創造完美世界以彌補真實失序等特點，並實際羅列了現代社會中常見的異質空間，其中一項即是「花園」，則無論定義與實例都與此一段落中，李青在植物園裡回到過去的情景若合符節。本文在此援引「異質空間」的概念，乃與後續討論的「異質時間」相關。見（法）米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物：人文科學考古學》（上海：上海三聯書店，2001年）。

⁴¹ 關於抒情對於身體的直接影響，鄭毓瑜在〈「體氣」與「抒情」說〉中以〈高唐賦〉楚王「足盡汗出」、「惆悵垂涕」說明抒情所能引致的實際生理反應，也能引為旁證。鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經，2012年），頁 82-84。

把長，鬢鬢的覆在額上。我看見他制服左胸上繡著恆毅中學五九三的學號。⁴²

無論是與弟娃年歲相仿的「十四、十五歲」、「童軍制服」或是「鮮紅的圓臉」，趙英在外型上所營造的各種「景」象，都一再召喚李青對於弟娃的懷想與「情」慾。後來兩人離開咖啡館到河堤玩耍，李青拿出口琴讓趙英吹奏：

趙英趕忙又撈起衣角來把口琴擦了一下，試吹了兩下，奏起一支「踏雪尋梅」來。他盤坐在地上，歪著頭，捧著口琴，在嘴邊來回靈敏的滑動著，雙手一張一合。夕陽罩在他的身上，把他那張圓圓的臉照得又紅又亮，他手上的口琴，閃著金紅的光輝。……初中畢業晚會，吳暖玉讓弟娃上台去唱「踏雪尋梅」，她鋼琴伴奏。弟娃穿著一身童軍制服，圍了一條白領巾，領巾上鎖著一枚銀色的銅環，一張雪白的娃娃臉興奮得通紅。⁴³

同樣是日頭將落、夕陽西下的時分，趙英一張渾圓的娃娃臉，穿著童軍制服，口中吹的是弟娃生前演奏過的〈踏雪尋梅〉，一切休戚相關的「景」象重出堆疊、緊密排列，再次呼喚李青對於弟娃最為深沉難及的愛慾之「情」；在同一條河堤上所開啟的異質空間，同時帶他回往弟娃尚且在世的異質時間，於是弟娃的形貌在情景交融之際與眼前的趙英重疊，仿若一人。李青最終情深難禁，伸手抓取，卻換來情景交融的霎時瓦解——趙英倉皇逃去，而李青則在逾越情景交融的抒情邊界後被拋回現實，悵然若失。

事實上，睹物思人、觸景傷情作為一種抒情方法，在中國古典文學當中並不罕見，並也如同《孽子》中李青對於弟娃的一再追逝，主要被展現在各篇「悼

⁴² 同註 29，頁 63-64。

⁴³ 同註 29，頁 72。

亡」的作品之中。最早從潘岳〈悼亡詩〉的：「望廬思其人，入室想所歷」，⁴⁴到元稹〈遣悲懷〉：「衣裳已施行看盡，針線猶存未忍開」，⁴⁵後有蘇軾〈江城子〉：「夜來幽夢忽還鄉，小軒窗，正梳妝」⁴⁶等，都是悼亡之作觸景傷情、情景交融的名句。足見所謂「情景交融」與現代小說中所習見的「意象」雖是表現形式相似，卻於實際操作上有所區別。首先，蔡英俊在論及情景交融時，同時並提的是「比興物色」，以物色之比興作為情景交融的手法，則必須在一特定的連類體系中運作，它是相對封閉的，能指與所指之間的鍵結關係也在約束中顯得穩固；相較之下，意象顯得開放而多義，單一能指所能指向的所指並不固定，有時在同一文本的不同情境下又有各異的指涉。其次，除了操作邏輯之外，二者在目的論上也有所不同。意象作用的對象主要在於作者與讀者之間，是閱讀中意義與美感傳遞的中介，對於小說情節的推進並無直接影響；而情景交融所欲達至的終是「抒情」的目的，抒情主體在物色陳設之中興發情感，藉由體內之情與身外之景的疊合，物我之間界線的霎時泯滅，個體鬱積的幽情得以抒發。李青在喪弟之後，將解鎖情慾的鑰匙寄託在特定的物象當中；每當這些物象並陳而出，必然召喚他對眼前人的愛惜之情，⁴⁷甚至使他逾越了時空的限度，產生弟弟仍在的幻覺——凡此種種皆非單純的意象或者象徵能夠解釋，也必不同於形式主

⁴⁴ 清·沈德潛選，王蘅父箋註，劉鐵冷校刊：《古詩源箋注》（臺北：華正書局，2005年），〈悼亡詩〉，頁167。

⁴⁵ 同註41。

⁴⁶ 宋·蘇軾著，石聲准、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》（臺北：華正書局，2008年），〈江城子〉，頁77。

⁴⁷ 有趣的是，除了故事中來來去去的傻小弟、趙英、娃娃臉等人外，同是楊教頭徒兒的吳敏也曾在不經意間流露稚氣清秀的神態，而成為李青慾望的對象：「『你家裡人呢，你不想念他們？』『我想我的弟弟。』我說。『他在哪裡？』『他睡在這個下面。』我往地上指了一指。『哦——』吳敏轉過頭來，望著我，路燈下，他那清秀的臉上滿佈著稚氣，『他長得像你麼？』我把他摟過來，在他面頰上親了一下。『他長得倒有點像你，乖乖。』」作為小說中唯一一次親吻，全然不見往前涉及情慾時所伴隨著的厭惡之情，反倒是同性情誼與戀弟情慾偶然間的匯合令人莞爾。同註29，頁141。

義批評中橫縱兩軸機械式的隱喻與換喻系統，其中涉及的是更為獨到的文學技藝；而我認為這樣的技藝應當被安置在中國古典文學所習見的情景交融脈絡當中，從抒情主體與客體之間的互動加以理解，則能更貼合其文本內涵。

（二）含蓄美學

以情景交融作為抒情的手段，事實上是極為「含蓄」的，然而這樣的含蓄或者也是作者為同志主人公發憤抒情所不得不採取的策略。劉人鵬、丁乃非在〈含蓄美學與酷兒政略〉中援引蔡英俊的說法，指出：「含蓄詩學是中國文學傳統的詩學／美學理想之一，這是一種『意在言外』的特殊書寫形式，意旨或情感要以一種高度暗示性、甚或是令人捉摸不定的方式來表達。」⁴⁸ 含蓄詩學也與抒情傳統密切關聯，黃錦樹在論及抒情傳統的含蓄美學時引用了于連（Francois Jullien）的說法：

在形象的外衣之下，通過意義的曲折表達，批評以戰略方法進行活動：它間接地在一種暗示的模式上活動，而且不給人以口實而自我保護並得以進行譴責。⁴⁹

在政敵環伺，政治處境的瞬息萬變下，含蓄迂迴的表達成了文人階層所必須熟習的「技藝」，那是在仕宦進取的同時，也該有的隱匿與撤退路線。照理而言，如此在封建體制下所衍繹出的生存策略，到了現代民主社會應當可以束之高閣、存而不用；然而，事實卻是政治位置上的權力不對等，在無論如何開明的社會都

⁴⁸ 劉人鵬，白瑞梅，丁乃非：《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（臺北：中央大學性／別研究室，2007年），頁10。

⁴⁹ （法）弗朗索瓦·于連（Francois Jullien）著，杜小真譯：《迂迴與進入》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1995年），頁59-62。

依然存在，並且這樣的不對等表現在性別政治上，則成為一種相對隱蔽而不易覺察的迫害。同樣在〈含蓄美學與酷兒政略〉，作者接著指出：

「賦詩言志」其實是一種在政治或公領域的遊戲規則中，將遊戲規則與個人內在的忠誠連結；而含蓄委婉間接性的表達方式，如果又成為一種約制力，假設共享某個空間的一群人只有一心，那麼，秩序就可以用一種不需明說的含蓄力道，使得秩序中心之外的個體，喪失生存或活躍的可能。⁵⁰

作者以此說明，當代華人社會對於同志群體的歧視與壓迫已不再明目張膽，而是改以一種「默言寬容」的態度應對，這樣看來「含蓄」而無關暴力的做法，事實上是一種「精緻的力道」，它使歧視披上一襲寬容的外衣，難以被正面揭穿與指陳，卻是確實存在，使得同志主體無從現身，而被迫繼續維持一種低調的姿態。面對如此默言寬容的含蓄恐怖，劉人鵬等人在書中以《莊子》「罔兩問景」一則為例，認為種種恐同的壓力必須如影一般被罔兩所詰問，而影的回答也等待再被詮釋，「好將那含蓄的，得以露骨不含蓄不寬待地說出」，⁵¹ 頗有以道家齊物鬆動儒家禮法的野心。然而，正如作者所述，默言寬容屬於一種精緻的力道，它足以粉飾太平，讓恐同在極其細微的種種社會情境中運作。這樣的含蓄恐同之所以能夠持續地發揮效用，正在於它施加的力量細緻精密，使受害者難以覺察，更遑論反擊。可以想見，面對如此含蓄婉約的恐同，要「不含蓄不寬待地說出」卻也不易鎖定對象；即使鎖定了，任何露骨、赤裸的大聲疾呼恐怕也形同打在棉花上的拳頭，被社會情境的含蓄力道「以柔克剛」。我建議，既然同志面對的是含蓄的美學遊戲，何不試著順應遊戲規則，在中文語境的含蓄美學中就

⁵⁰ 同註 50，頁 11。

⁵¹ 同註 50，頁 40。

地取材，尋覓拮抗的策略；而面對如此含蓄的不友善，正是以含蓄回擊，以子之矛攻子之盾的絕佳時機。

社會以文化傳統的含蓄機制箝制同性情欲的張揚，則作家何不能以文學傳統的含蓄策略暗渡陳倉，在字裡行間埋設情慾湧動的伏流？有別於其後同志與酷兒書寫的張牙舞爪，《孽子》的同性情慾表現得相當「含蓄」，小說中基本沒有觸及性愛景象的直接敘寫，有的只是李青回憶中的不堪與自厭，對此張小虹亦有留意：

背離了父慈子孝父子軸與兄友弟恭兄弟軸的情慾流動，使《孽子》一書更以「道德自虐」(moral masochism)的方式強化了性與死亡的連結……《孽子》中甚少鋪陳性的愉悅，反倒是觸目可及的羞愧與恥辱。⁵²

「甚少鋪陳」大抵是保守而言，實則性的愉悅在整部《孽子》中毋寧是缺席的。⁵³就文本本身觀察，則除了前述與實驗室管理員發生的淫猥行為，直接令他聯想到弟娃的死亡之外，⁵⁴ 還可見李青在中華商場賣淫後「將一團溫濕不知數目的鈔票塞進褲袋裡，又扭開水龍頭，嘩啦嘩啦，在黑暗中，一直讓涼水沖洗我那雙汗污的手。」⁵⁵ 以及在被俞浩摟住肩膀時「感到的卻是莫名的羞恥，好像自己身上長滿了疥瘡，生怕別人碰到似的。」⁵⁶ 都是將同性情慾罪惡化與羞恥化具體可見的

⁵² 同註 25，頁 192。

⁵³ 此處的「缺席」是就小說的正面呈顯而言；然而亦如紀大偉在《同志文學史》中提到的，我們應該「珍視『無主體』（也就是，在文學作品中『缺席』的同性戀主體）。」同志主體的不現身本身應當被視作一種「無主體」的主體形態。在《孽子》中，性歡愉在以李青作為第一人稱敘事者的視閥範圍之內確實是缺席的，但對於那些不曾以正面示人、在黑暗中以金錢交換性愛的男同志而言，儘管未被呈現，性的歡愉卻是確實存在的。見紀大偉：《同志文學史：臺灣的發明》（臺北：聯經，2017），頁 81。

⁵⁴ 同註 29，頁 74。

⁵⁵ 同註 29，頁 74。

⁵⁶ 同註 29，頁 332。

段落。在含蓄的華人社會中再現同性情慾自是「膽大妄為」，而透過主人公自厭、自棄的心情側寫，使得如此被視為異端的情慾以一種「自省」的姿態現身，由此能在華人社會的默言應許下被寬容以待。是以早期關於《孽子》的評論大都指向「家庭」、「成長」甚或「反共」這類安全無虞的詮釋路徑，面對貫串全書的男同志書寫若非視而不見，則或以「只是可有可無的、裝飾用的框子」⁵⁷ 寥寥數語草率應付——看來劃地自限，實是含蓄機制操作下的有意之舉，則論者會有「見樹不見林」之慮倒也不足為奇。⁵⁸

然而陽奉陰違、陳倉暗渡正是同志書寫的擅場，《孽子》不直接陳設性的場景，對於曾經或即將發生的性，更採取嫌惡羞愧的語氣訴說——一切看來「安分守己」的舉止，該被視為聲東擊西的計策，實則同性情慾的鼓譟與流淌並非不在，只是難以覺察，它被隱沒在情景交融的間隙當中（如同前文分析），乍看無意，卻時時閃爍著曖昧難明的光火。如同古士大夫熟習含蓄的詩學技藝，在不留話柄的諷諫（縫間）之間全身而退；藉由難以被正面揭穿而又確實存在，《孽子》在情景交融的美學經營之中，含蓄地偷渡了在含蓄的臺灣社會中所不能被正面表現的同性情慾，不失為一種以（文學的）含蓄對抗（文化的）含蓄，⁵⁹ 抒情傳統在現代文學中結合酷兒政略的具體實踐。⁶⁰

⁵⁷ 龍應台：〈淘這盤金沙——細評《孽子》〉，《新書月刊》第6期（1984年03月），頁55。

⁵⁸ 樂牧在〈敏感的电影、不敏感的电檢：評《孽子》〉中提到：「如以政治與親情來概括全書，則未免是見樹不見林」，《當代》第7期（1986年11月），頁120。

⁵⁹ 此處所謂的「（文化的）含蓄」是指《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》中所稱華人社會的「含蓄恐同」；而至於「（文學的）含蓄」則是指白先勇在《孽子》中藉由情景交融書寫同性情慾的「含蓄筆法」，後者對於前者的拮抗可謂「以子之矛攻子之盾」，是此處「以（文學的）含蓄對抗（文化的）含蓄」的具體內涵。

⁶⁰ 此處可能產生的疑惑是：中文的「同志」與「酷兒」在概念上並不同，則「酷兒政略」如何能夠佐助「同志情慾」的書寫呢？關於這個問題，不妨參考紀大偉在〈翻譯愛滋，同志，酷兒——世紀末〉一文中提出的解釋：「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。……正因為同志和酷兒是兩種態度（可以共存在

四、男性建構：共時差異與歷時承衍

前文在為抒情傳統義界時引用了高友工的說法，指出抒情傳統雖是以文學作為準心的研究命題，卻也同時輻射開散，而與文化傳統休戚相關。前文具體就情景交融與含蓄美學釐析了《孽子》在書寫策略上與抒情傳統的關連，而在本節當中，我想進一步從性別文化的角度切入，以小說中的「男性建構」為聚焦，⁶¹觀察白先勇如何在《孽子》中引渡抒情傳統所代表的男性主體，而其中的承衍與新變又能有何種性別文化與政治的解釋。

探討男性建構的重要性在於，抒情傳統長久以來雖未言明，但它所預設的抒情主體始終是「異性戀男性」。⁶²有鑒於典律化的古典文學系譜中涉及宗法

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(可以共存在同一個文本)而不是兩種不同的文類。」誠然，《孽子》一般被視為同志文學的重要作品，更多再現的是作者的同志認同與人道主義關懷(酷兒毋寧是質疑人道主義的)；然而，作為同志文學卻不必然要與酷兒劃清界線，兩種面向實則能夠被展示在同一文本與主體上。事實上，論者也曾於《孽子》中發掘出具有基進精神的「酷異性」(queerness)。見紀大偉：〈翻譯愛滋，同志，酷兒——世紀末〉，《同志文學史：臺灣的發明》，頁396；關於小說《孽子》中的酷異性，最具代表性的當屬張小虹：〈不肖文學妖孽史〉，同註25。

⁶¹ 一位審查人在意見中提示：「『男性』作為一個相對本質主義式生物性詞彙，目前在人文研究領域中已相當少見。……為何是「男性」而非「陽性」？」本文採用「男性」而非「陽性」的理由如下：小說《孽子》中登場的主要人物皆是「生理男性」(male)，然而身為男性卻未必在性別氣質上崇尚「陽性」(masculinity)。在後文的討論中能夠見到，以主人公李青為代表的孽子們，對於男性與陽性的對應關係事實上是質疑乃至於譏嘲的。以李青為例，在親密關係的建構中，他不拘一格，在面對不同的男性人物時展演陽性或陰性，二種性別氣質在他身上都能得到體現。於是此處以「男性」而非「陽性」著手討論，除了是為了論述的策略性使用，也有其顛覆性別想像的重要意義。

⁶² 此處所稱的「異性戀」並不直接對應於西方性科學語境下的「heterosexuality」，而是作為「與異性締結親密關係者」的權宜性指稱。

制度的倫理前提，如此看來具局限性的預設自有其脈絡；然而本文既是以當代酷讀的方式將抒情傳統過渡到現代文學的範疇之中，自然也不願輕言割捨建構屬於同志的現代性抒情主體的可行性，而在後文，我將分別就「共時性」的世代差異，與「歷時性」的古今承衍兩條線索分別探求。

（一）共時差異

許維賢在《從豔史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》中將近現代中國的同志一詞析分為「老同志」與「新同志」二義，並在五個向度上分辨二者的不同，以下節引第一、第三及第四點：

首先，新同志主張差異性與多質性，在政治立場上有「去黨國化」的自由傾向，在男性建構的層面上既容納陽剛，也包含陰性和雌雄同體；而「老同志」則總體呈現一元性的格局，帶有支持黨國原則的政治立場，並推崇陽剛特性的男性建構。……其三，新同志打破同性戀和異性戀的二元對立，……而「老同志」卻以異性戀為潔淨主體，把其他的性少數視為反常與變態。其四，新同志實踐情人之間的「融匯之愛」（confluent love），而「老同志」則停留在「浪漫之愛」（romantic love）的想像裡。⁶³

許維賢著眼分析的歷史切面，與《孽子》中人物所處的時空脈絡有其疊合之處，於是我們竟能夠明快而整齊地為小說中數個主要人物作出區別與歸類——以龍子父親、傅老爺子與李父等軍人父親作為「老同志」，而以李青、龍子等孽子為

⁶³ 至於第二點與第五點則分別是就「性別認同」與「恐同態度」而言，仍然符合《孽子》中新、老同志的區別，但與後續的討論關聯較少，在此先做篇幅上的取捨。許維賢：《從豔史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》（臺北：遠流，2015年），頁42-43。

「新同志」。⁶⁴ 老同志父親象徵著保守、固執，舊時代建構的男性，他們出入行伍，以報效黨國為志業，並期許自己的兒子能克紹箕裘，北定中原。而這些老同志同時對於「性」的多元可能缺乏想像，他們獨尊異性戀，並以繁衍子嗣、傳宗接代作為親密關係構成的唯一條件，為的仍是維繫這個以「國家」為整體的機器運作。於是當這些兒子們在最根本的「性慾」上「不肖乃父」，則後續生殖、報效乃至於國家運行的願望轉瞬落空。在舊有體制的規訓之下，老同志並不具備一元以外的思維能力，於是當事與願違，他們遂無與新同志溝通的語言，只能憤然將孽子趕出家門，甚至永久放逐。

而相較於老同志父親的食古不化，新同志兒子因性慾的天生異質，而在主流以外的次文化滋養下，開發出情慾認同與親密關係的多元想像。就前一項而言，最常被論者引用的，應是安樂鄉在被外人不懷好意地觀看下歇業，其時四人自我解嘲的歌唱：

「好吧、好吧，就算我是狐狸精，」小玉拍拍胸口道，「那麼你是耗子精，你是兔子精，」他指指吳敏，又指指我，「你是鯉魚精，咱們師傅是千年烏龜精，阿雄仔麼，是個超級馬猴精——那麼咱們這個『妖窟』甚麼妖精都齊全了。今晚有人來『遊妖窟』看『人妖』，咱們就收他們的門票，一個一百塊。多看一眼，加一百，那麼，咱們以後便不必賣酒了。」小玉說著卻把老鼠手中的筷子搶了過來，一邊噹噹的敲著碗，一邊用著幼稚園的歌「兩隻老虎」的調子唱道：

四個人妖

四個人妖

⁶⁴ 此處所區別歸類的新、老同志是以推動情節進展的數個主要人物而言，其餘次要人物則由於作者著墨不多而趨於平面，能夠被分析的向度有限，故在此節當中不納入討論。

一般高
 一般高
 一個沒有卵椒
 一個沒有卵泡
 真奇妙
 真奇妙

我們都哈哈大笑起來，也跟著用筷子敲碗齊唱「人妖歌」。⁶⁵

在被稱作人妖之後索性自命為妖，是對於異性戀霸權惡意冷嘲的轉移與化解。強調「沒有卵椒」、「沒有卵泡」，也暗示著以生理性別作為性別唯一指認的荒謬，意圖顛覆的是以生殖性為歸依的一元情慾想像。

而就親密關係而言，不以婚姻為前提的交往，使得新公園男同志的關係建構多元而不拘一格，小玉先後邂逅老周、林桑、海龍王等「乾爹」，李青則是受龍子、俞浩等「先生」的照顧，卻又同時對於年幼的男孩多所愛護，其中情慾與情誼的界線顯得模糊。張小虹在〈不肖文學妖孽史〉中認為：

如果《孽子》中的怪胎父親是靠戀童／自戀去啟動情慾，那《孽子》中的怪胎兒子則是靠著戀弟去啟動情慾，都充滿著父慈子孝、兄友弟恭的一字之『岔』。……《孽子》一書中同世代的情慾啟動乃是以戀弟情結為出發，而非同性間的性別差異。⁶⁶

對於此一說法，曾秀萍在《孤臣·孽子·臺北人》中提出歷史縱深的補充：

⁶⁵ 同註 29，頁 344-345。

⁶⁶ 同註 25，頁 193。

在情慾的呈現方面，《孽子》誠然沿著擬父子或擬兄弟兩個軸線開展。然而構成此一結構的關鍵，或許並非是同性情慾，而是由來已久的男性次文化。擬父子、擬兄弟的次文化，可上溯至源遠流長的結拜風氣與契父契子、契兄契弟之俗，二者都是盟契下的人際關係、男性同盟。⁶⁷

無論是就情慾自身的啟動而言，或是追溯到古代男性次文化的影響，明示的皆是小說《孽子》中同志族群在於親密關係建構上的獨樹一幟，以及其人不被主流文化收編的頑強生命力。不過同時需要留意的是，如此近似於「父子」、「兄弟」的親密關係建構，往往也伴隨著雙方權力位置的不對等，影射的是經濟與情慾資本⁶⁸的拋售與交換。失衡的關係建構，使得小說中的同志交往大都並不穩固也遑論長久——當然，在液態之愛與匯流愛⁶⁹概念的闡發下，我們不必崇尚長久，卻仍無妨思索如此短促的關係建構相對於穩固所可能產生的遠慮與近憂，而這或許也是作者對於那些在深夜裡「徬徨無依」的孩子的其中一項關懷。

⁶⁷ 曾秀萍：《孤臣·孽子·臺北人：白先勇同志小說論》（臺北：爾雅，2003年），頁204。

⁶⁸ 情慾資本（erotic capital）一詞首先由英國社會學家凱薩琳·哈金（Catherine Hakim）提出，建立並獨立於布迪厄（Pierre Bourdieu）所提出的經濟、社會與文化資本之外，是具有予前者顛擾與轉換效用的資本型態。情慾資本的具體內涵結合了外型裝扮、性吸引力與社交技巧，是社經地位低落者用以交換財貨的重要手段。《孽子》中的青少年同志或無家可歸，或有家歸不得，無論經濟、社會或文化資本皆不穩固，是以他們唯一得以作為籌碼的，只有青春美好的身體，與乖順柔軟的身段，為此處所稱「情慾資本」的主要意涵。見（英）Catherine Hakim, *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*. (New York: Basic Books, 2011), pp. 16-18.

⁶⁹ 液態之愛（liquid love）與匯流愛（confluent love）分別是包曼（Zygmunt Bauman）談論液態現代性與紀登斯（Anthony Giddens）討論反思現代性時就「親密關係」所提出的概念，二者雖在細部考究上有不同側重，但就其用語（液態、匯流）可知二者皆旨在強調現代情慾與親密關係構成的流動性特質，與前世代尊崇的「浪漫愛」（romantic love）想像形成對比。見（波蘭）齊格蒙·包曼（Zygmunt Bauman）著，高瑟濡譯：《液態之愛：論人際紐帶的脆弱》（臺北：商周，2008年），頁32-87；（英）安東尼·紀登斯（Anthony Giddens）著，周素鳳譯：《親密關係的轉變——現代社會的性、愛、慾》（臺北：巨流，2003年），頁41-52。

縱使老同志與新同志在意識形態上看來有別雲泥、壁壘分明，卻並非真正決絕地一分為二；事實上，從小說的情節鋪設中也能夠看見，二者之間仍有許多相互交涉與流轉的空間。以父輩而言，傅老爺子便是橫越老同志僵固藩籬的唯一例子，他從原本一位嚴厲拘謹的軍人父親，在同志兒子自戕後痛定思痛，成為照護青春鳥的慈父。他先後收留阿鳳、李青，又為安樂鄉的開張奔走，對於本來深惡痛絕的同志群體，他由原先的征討者成為庇護者。而就子輩而言，新公園的孽子們雖在父親或隱或顯的禁制下離家，卻對於得到父親的諒解念茲在茲，於是李青一再回望龍江路破敗的家，龍子在美國十年卻仍如遊魂不得安住——他們等待的，是一個如儀式般的召喚，讓他們能以人子之姿達成父願，與父親和解；而這最後的和解則是藉由為傅老爺子抬棺、安葬來完成。他們摩肩擦踵，在墓前哭嚎，在浴火夕照下重生。

在許維賢的論述框架中，由於性別與情慾認同上的莫大鴻溝，新同志與老同志之間「井水不犯河水」，二者的溝通與匯流看似並不可行；然而，觀察《孽子》的人物塑造與情節鋪排，我們卻乍見流轉的契機。我認為，這恰好可以作為線索，進而從另一個側面觀看小說男性建構中的抒情主體。前文提到，抒情傳統之「情」本身應當容許異質性的理解，於是以屈原為發端的抒情自然不該排除作品當中隱伏的同性情慾；然而，在如此具基進性的探勘之後，我們仍須回顧屈原的孤臣意識之中屬於宗法親情的那一面。孤臣與孽子的放逐並非自願，所去的「國」與所離的「家」仍是心之所向。如〈離騷〉與《孽子》中抒情主人公所表述的那般，君與臣、父與子之間的和解仍是同志的最終心願；這在屈原的作品中以永恆的失落作為悲劇性的結尾，而到了白先勇，結局雖非圓滿，同志卻終能換取遲來的和解。

(二) 歷時承衍

《孽子》的男性建構在共時性觀察上，能夠分辨老同志與新同志之別，此外也能在歷時性考究中，牽引出一條由孤臣到孽子的承衍軌跡。就性別角色而言，〈離騷〉中的屈原好以美人自況，以外在形貌的美好隱喻內在品德的高潔良善，卻也同時憂心著體膚的老朽，而幽幽說道：「惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。」⁷⁰如同女子年邁而美艷不在，賢臣衰老自然也伴隨著壯心的委頓，是以屈原會有美人遲暮的遠憂。而如此以美人完成的自我比附，也同時作用到了君臣之間，使宗法位置上屬於兩男之間的君臣關係與男女夫婦相提並論。於是在畢露鋒芒而遭妒時他哀嘆道：「眾女嫉余之娥眉兮，謠諑謂余以善淫。」⁷¹在君王背信棄義，承諾不予實現時忿忿不平地怨懟：「初既與余成言兮，後悔遁而有他；余既不難夫離別兮，傷靈修之數化。」⁷²然而，屈原雖是以女子之姿對君王訴說衷情，卻在被放而重覓明君時化為男子，進而有三次「求女」的歷程。是以孤臣屈原的性別角色在〈離騷〉中並不僵固，雖然同是君臣關係的比附，卻能夠在不同條件位置與情境下自由轉圜，男子與女子，主動追求者與被動守候者的形象都能在屈原的身上被體現，則〈離騷〉中的男性建構，在於性別位置的流轉可以說是因時制宜而極具機動性的。

作為與孤臣並舉的孽子，李青在於不同對象間的關係締結也是各具姿態，能與屈原相互參照。離家的李青先後在新公園與安樂鄉邂逅了龍子以及俞浩，兩個男人在歲數上都比他年長許多，並且經濟寬裕，有意長久照顧他。面對兩個男人，李青也甘於扮演被動接受的角色，而在金錢的花用上有所仰賴；相較之下，在面對年紀幼小與弟娃相仿的男孩時，他卻是主動而無所節度地一味給予。

⁷⁰ 同註 15，〈離騷〉，頁 6。

⁷¹ 同註 72，頁 14-15。

⁷² 同註 72，頁 10。

先是在公園裡「贖來」的傻小弟，而後有野人咖啡館搭訕的趙英，以及到了文末，在除夕夜相識、無家可歸的羅平。他主動提供住所，為他們張羅吃食，也一同玩耍。從照顧者到被照顧者之間的形象變換，可見的是李青在面對男人與男孩之間的不同應對，他不拘泥於固定的角色位置，而能因時制宜，仿若屈原在作為守候者與追求者時，兩種性別之間的自在游移。李青雖不同於屈原，在無論生理或社會性別上都沒有實質意義的轉換，無論照顧或被照顧他都是男性；然而作為男同志的他，卻也是在同性情慾的交流中逾越藩籬，而能在年長與年幼、主動與被動的不同男性之間體現了異性戀關係建構的兩面，在象徵意義上，也該被視作一種性別角色的流轉。

此處對於屈原與李青的兩相比附，並非意在將二者視作歷時不變、同質同構的抒情主體。正如前文所述，時空的偌大差異使得二者雖皆擁有同志之名，卻難被等而視之；然而，兩種「同志」在於同性情慾之間的偶然匯通，卻使得以屈原為發端的抒情主體具備在現代文學的書寫當中重獲再現的潛能。這樣的再現毋寧是現代的一種發明，它在建構現代主體的程序中摻入了源自於屈原的抒情成分，具體呈顯為因去國／離家而懷抱孤臣／孽子意識的同志主體。這樣的現代同志主體不必與屈原有著歷史實體的連結，由他所再現的屈原更接近於一種「發思古之幽情」的具體實現，如同電影《侏羅紀公園》中科學家對於恐龍的基因再造工程。人類至今能夠確知恐龍曾在地球上生存，但是對於恐龍的具體形貌如何卻始終未有肯定一致的說詞。恐龍不曾被親眼目睹，科學家只能透過考古證據「間接」想像恐龍的模樣。我們在電影中所見到的其實是一隻隻「現代恐龍」，但觀眾不會因此認為牠們「不是」恐龍，而毋寧說牠們「是（恐龍）」但也「不是（那個存活在史前的恐龍。因為現代並不具備完美還原古生物的技術）」。

屈原作為抒情主體的同志身份與現代同志之間的貫穿關係也該被如此理解。紀大偉在討論同志文學的歷史問題時，提議在斷裂與延續之間取得平衡：

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。我延用黑普林的取捨：一方面不輕易地將古代雞姦者等於現在的同性戀者、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，仍然持續在臺灣流通。雖然「斷袖」的歷史情境並不可能在今日臺灣複製，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。⁷³

我認為這樣的想法值得延伸。如同斷袖、餘桃等成詞典故在當代同志文化的語境當中仍然具有意義，屈原揉合在孤臣意識之中的同性情慾既已在 40 年代被論者發掘，到了 90 年代一度成為酷讀的對象，自然也能產生效果。作為文化的遺產，存在於屈原作品中若有似無的同性情慾，讓他被當代讀者指認為同志主體，並且這樣的主體效果如此顯著，使之成為所謂具有「中國性」的作家白先勇筆下構設當代男同志主體的方案，雖是意料之外，卻在情理之內。

五、結語

歷來論者在為白先勇的現實主義風格溯源時，不約而同地指向了中國古典文學、文化的影響，卻往往簡略，不見更深一步的申述與論證。本文以此為關照，嘗試以當代中文學界的「抒情傳統」論述作為進路，分別就文學中的書寫策

⁷³ 紀大偉：《同志文學史》（臺北：聯經，2017 年），頁 73。惟須留意的是，紀大偉同時在後文提醒，如此對於古老典故的思慕與留戀並不意味著中文使用者對於中國古典文化的復歸。本文雖是以分析白先勇小說的中國性為關照，卻也同時重視酷兒化抒情傳統這項工程本身的理論潛力；有鑒於酷讀作為研究方法本身即是對於對象的鬆動與拆解，本文所意圖打造的同志抒情主體也並不服膺於已被典律化、神聖化的中國古典文化，而毋寧是作為其中具異質性的存在，以挑戰權威性話語的整齊劃一。

略與性別文化中男性建構的不同角度切入，觀察此一佔據中國性寫作位置的作家，如何實際在作品當中將中國性與同志題材融匯、接合。

首先，就文學創作的動機與策略而言，《孽子》所稱「寫給那一群，在最深的黑夜裡，獨自徬徨街頭，無所依歸的孩子們」與古詩人追求的「惟歌生民病，願得天子知」雖然對象不同，卻在書寫的出發點上有其一致性，以此能夠理解其側重現實主義的行文風格，實際上與仁者書寫人間疾苦的傳統隱然有著承衍關係。而至於抒情傳統肇始者屈原，也曾在學者的討論中被指出其人其作所隱含的同性情慾，這使得抒情傳統之情，在最初除了是以家國為己任的大我之情以外，也同時夾纏了君臣之間遇合乃至於離異所引發的小我情懷。就文本內涵而言，「孽子」李青在被放的遭遇上與「孤臣」屈原若合符節，二者無論去國或者離家，都經歷了情感的壓抑與對象的失落，並且都走向遠遊的必然方向。如同屈原在〈離騷〉當中上下求索，三次求女，為了不可得的明君而一再抒情，李青於喪弟後眾裡尋他，將以亡弟為原型的同性情慾寄託在物象當中，以此在小說各段落中產生了宛若抒情傳統中所謂「情景交融」的文學筆法；同時以情景交融為用的情慾書寫也以「含蓄」包裝，而具有在含蓄恐同的社會中偷渡同性情慾的策略性意義。

其次，就男性建構的文化承衍而言，《孽子》中的男性人物可以由論者提出、近現代中國的老同志與新同志做區別，二者分別在性別認同與親密關係等認知上有著保守與進步的顯著差異，在小說中則具體成為父輩與子輩的兩種典型；然而二者之間卻非斷然割裂，實仍存在著交涉與逾越的機會。無論就創作動機、文學筆法或者文化傳承而言，我們都能夠從抒情傳統的脈絡中或隱或顯地看見白先勇小說確實存在的古典氣質；重要的是，藉由孤臣原型的追索與書寫方法的具體分析，我們能夠見到他如何將中國性與同性情慾結合，成為具有獨特意義的當代同志書寫。

最後必須強調，本文最重要的嘗試在於以酷兒化的方式將抒情傳統引渡到現代文學的領域之中。由於小說《孽子》的人物情節與屈原作品有著高度相似的對應關係，於是成為能夠首先被留意觀察的對象，無論是就同性情慾之情的內在聯繫，或是對於國與家的頻頻回首，兩部作品之間的承衍關係似乎並非偶然。而作為對於臺灣同志文學書寫有著深切影響的著作，由《孽子》所召魂、以屈原為發端的同志抒情主體，或許為數不少，而等待著當代讀者的一一指認。

引用書目

一、傳統文獻

- 唐·杜甫著，張忠綱、趙睿志、綦維譯注：《新譯杜甫詩選》，臺北：三民書局，2012年。
- 唐·白居易著，陶敏、魯茜譯注：《新譯白居易詩文選》，臺北：三民書局，2009年。
- 唐·元稹著，郭自虎注譯：《新譯元稹詩文》，臺北：三民書局，2014年。
- 宋·蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》，臺北：華正書局，2008年。
- 宋·洪興祖：《楚辭補注》，北京：中華書局，2002年。
- 宋·朱熹：《四書章句集注》，臺北：大安出版社，2011年。
- 清·沈德潛選，王蕪父箋註，劉鐵冷校刊：《古詩源箋注》，臺北：華正書局，2005年。
- 清·劉鶚著，田素蘭校注，繆天華校閱：《老殘遊記》，臺北：三民書局，2008年。

二、近人論著

- 王德威：〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究期刊》第33期，2008年9月，頁77-137。
- 白先勇：《第六隻手指》，香港：華漢文化，1988年。
- _____：《孽子》，臺北：允晨文化，1990年。
- _____：《驀然回首》，臺北：爾雅，1978年。
- 白睿文、蔡建鑫編：《重返現代》，臺北：麥田，2016年。

- 呂正惠：《戰後臺灣文學經驗》，臺北：新地文學，1992年。
- 李歐梵：《帝國末日的山水畫：《老殘遊記》》，臺北：大塊文化，2010年。
- 紀大偉：《同志文學史：臺灣的發明》，臺北：聯經，2017年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年。
- 張小虹：〈女女相見歡：歪讀張愛玲的幾種方式〉，《中外文學》第26卷第3期，1997年8月，頁31-47。DOI:10.6637/CWLQ.1997.26(3).31-47。
- 張誦聖：〈現代主義與臺灣現代派小說〉，《文藝研究》，1988年第4期，頁69-80。
- 許維賢：《從豔史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》，臺北：遠流，2015年。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年。
- 陳義芝主編：《臺灣現代小說史綜論》，臺北：聯經，1998年。
- 曾秀萍：《孤臣·孽子·臺北人：白先勇同志小說論》，臺北：爾雅，2003年。
- 黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第34卷第2期，2005年7月，頁157-185。DOI:10.6637/CWLQ.2005.34(2).157-185。
- _____：〈面具的奧秘：現代抒情散文的主體問題〉，《中山人文學報》第38期，2015年1月，頁31-59。
- _____：《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，臺北：麥田，2003年。
- 廖棟樑：《靈均餘影：古代楚辭學論集》，臺北：里仁，2010年。
- 劉人鵬、白瑞梅、丁乃非，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》，桃園：中央大學性別研究室，2007年。
- 樂牧：〈敏感的电影·不敏感的电檢：評《孽子》〉，《當代》第7期，1986年11月，頁120。

- 潘少瑜：〈在歷史的十字路口上：淺論《老殘遊記》〉，《T&D 飛訊》第 129 期，2011 年 10 月，頁 1-12。
- 蔡英俊：《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986 年。
- 鄭毓瑜：〈神女論述與性別演義——以屈原、宋玉賦為主的討論〉，《婦女與兩性學刊》第 8 期，1997 年 4 月，頁 55-75。DOI:10.6255/JWGS.1997.8.55。
- _____：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，臺北：聯經，2012 年。
- 龍應台：〈淘這盤金沙——細評《孽子》〉，《新書月刊》第 6 期，1984 年 3 月，頁 52-55。
- 應紅：〈從《現代文學》看臺灣的現代小說〉，《文學評論》1986 年第 2 期，頁 74-75。
- (英) 安東尼·紀登斯 (Anthony Giddens) 著，周素鳳譯：《親密關係的轉變——現代社會的性、愛、慾》，臺北：巨流，2003 年。
- (瑞士) 卡爾·古斯塔夫·榮格 (Carl Gustav Jung) 著，徐德林譯：《原型與集體無意識》，北京：國際文化，2011 年。
- (法) 于連 (Francois Jullien) 著，杜小真譯：《迂迴與進入》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1995 年。
- (法) 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著，莫偉民譯：《詞與物：人文科學考古學》，上海：上海三聯書店，2001 年。
- (波蘭) 齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman) 著，高瑟濡譯：《液態之愛：論人際紐帶的脆弱》，臺北：商周，2008 年。
- (英) Catherine Hakim, *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, New York: Basic Books, 2011.