

# 從馬肉米粉到蘇飛蛋奶酥 ——白先勇的饑餓敘事

陳麗芬

香港科技大學人文學部副教授

## 中文摘要

食物於白先勇小說中無所不在，其明顯的文本存在，實是白先勇小說意義建構系統中極為重要的一環。本文以白先勇小說中的飲食活動作為討論的起點，探索其儀式性的吃與消耗的敘事行為，特別是飽食／暴食與饑餓的可互換性和重疊，以此檢視在白先勇那永遠把食物吃得精光的世界裡，吃與言說之間的辯證關係。相對於酒足飯飽正是無言，過剩也正意味著匱乏。二者之間的弔詭關係正說明了白先勇的欲望敘事建基於主體與客體的永遠無法交融，只能是一波推向一波的欲望徵逐，一個永無止盡及無償的循環。這欲望的徵逐循環在白先勇不但是個主題，更是促生整個敘事活動的原動力。它不但決定了敘事發展的模式，也啟動了每次書寫的開端。本文透過對「食」這個議題的討論分析，試圖在白先勇三十多年來寄寓著多重懷抱的作品中找出一些連繫的環節，並以之辨識其流動的發展軌跡。另一方面，本文也想透過一種不同的閱讀方式，重新思考過去有關白先勇的評論中，諸如文化鄉愁、現代主義、同性戀等等一些最受關注的課題，在文化研究盛行的今天，提出一個新的詮釋可能。

關鍵詞：白先勇、饑餓、欲望、現代主義、食人，同性戀、瑞奇、《入夜的城市》、田納西·威廉斯、〈慾望與黑人按摩師〉

# From Horse-Meat Rice Noodle to Soufflé: Pai Hsien-yung Hunger Narrative

Li-fen Chen

Associate Professor, Division of Humanities,  
Hong Kong University of Science and Technology

## Abstract

Food has such a conspicuous presence throughout Pai Hsien-yung's oeuvre that it constitutes an integral part of the signifying system of his narration. This article examines the ritual of eating and consumption, in particular, the exchangeability of the overlapping hunger and gluttony in Pai Hsien-yung's world, to reflect on the relationship between eating and speaking in his narrative discourse. It is argued that the interplay of lack and excess in Pai Hsien-yung results in a metonymical narrative of desire in which relations of the subject and the object can never be reciprocal and thus are destined to be reenacted in an endlessly renewable cycle of appetite and anxiety in the storytelling process. Food is a site that enables Bai to explore and develop his various but thematically connected topics. Focusing on Bai's alimentary obsession, this article traces the development of his writing career in the last three decades and attempts a new approach to some of the most studied aspects of his fiction such as cultural nostalgia, modernism, and homoeroticism.

**Keywords:** Pai Hsien-yung, hunger, desire, modernism, cannibalism, homosexuality, John Rechy, *City of Night*, Tennessee Williams, "Desire and the Black Masseur."

# 從馬肉米粉到蘇飛蛋奶酥

## ——白先勇的饑餓敘事

白先勇所有小說中，三十多個短篇，一個長篇，幾乎無一例外，必有食物。他讓他的所有人物都有得吃，而且無論老少、男的女的、富的窮的、快樂的不快樂的，他都盡心照顧，確保他們個個要吃得飽，還要吃得好。他為他筆下人物所供應的菜色五花八門，不但南北味齊全，還因應個人脾胃有時也兼顧西式與日式。他對於那個人物在什麼場合應該吃什麼，對照著類類不同的人物性格，外貌體形或精神狀態，都有一份周到的菜單。不但有得吃，他的人物還有得喝。本地酒到洋酒，應有盡有，從茅台到花雕到威士忌白蘭地。還常配有下酒菜：滷鴨掌、鹽酥蝦、五香牛肉。就算沒有酒，也有茶。配合人物當時的心境或現場氣氛，有時是一杯龍井，有時是鐵觀音，有時則是一杯咖啡。不僅如此，他的不少人物其職業都與飲食有關，若不是小食店老闆，就是酒館經理或餐廳侍者。同時值得注意的是，他所供應的食物，在多數的情況下總是被吃得「精光」——白先勇小說中最常見的字彙之一。他給多少，他的人物便能吃掉多少。在他的世界裡，沒有浪費。

當然，食衣住行既是具體日常人生的內容，在鋪陳人間煙火的文學裡被融入言談敘述，自是家常便飯。而就小說寫作技術性的層面來看，特別是飲食的活動又與敘事的經營時常有密切關係。透過聚餐引領人物一一出場，以之帶動情節的發展，串起人物之間的關係。飲食之時，也是打開話匣子之時，於是將過去與現在連接起來。這在白先勇尤其是拿手好戲，他的小說因此充滿著圍爐、麻將、晚宴、對酌的場面。不同的飲食且帶出不同的情緒。然而它的作用又不僅於此，文學裡的食物從來不只是食物而已。它與文學裡出現的所有事物一樣，

都可以隨時立即轉化為意義符號，日常可以化為神奇。就以台灣現代主義小說的典範風格為例，表象與意象，寫實與寫意的有機完美契合，正是彼時作家苦心琢磨，努力實驗的終極目標。台灣現代主義文學在營造色味齊全，視像兼表意的效果上，最經典，也最令人印象深刻的，大概就是王文興在《家變》裡那幾盤豆芽菜炒肉絲、紅糟鹹鰻塊，以及與之成對比的，范曄最不愛吃的蕃茄煮菜花、蒸鯊魚肝了。誠然是一幅幅以精確的文字描繪出的既是印象主義又是表現主義的畫。

在那個堅守著文學即文字，內容即形式的美學信念的年代，個別作家於此自有其獨特的體會與不同的敘事方式。對於這種既能將外在世界內化為一意義象徵網絡，同時又能將內在意識具體化為外在風景的文學理想，在白先勇的創作實踐裡，特別表現在他對小說人物的塑造與對他／她們處境的想像上。所以，〈一把青〉裡歷盡滄桑後變得玩世不恭，被取笑喜歡吃「童子雞」的朱青，煮給她的空軍小男友吃的正是「清蒸全雞」。男友墜機身亡後，她還煞無介事地燉了一鍋「糖醋蹄子」，正與她的風韻猶存，漸顯豐腴，然而同時又是行屍走肉的形象相互輝映。最後白先勇還意猶未盡，再來一番添油加醋，讓這個常被小夥子吃豆腐的，將近中年的朱青炒了一盤「麻婆豆腐」。如此，機關處處，應用中國文字，特別是中國菜名的表象與表意的多重功能，一語雙關，營造出一個充滿投影反射，裡外呼應並串連的世界。像這樣的既是明喻又是暗喻的例子，在白先勇的小說裡俯拾即是。無疑地，他對這種敘事手法極為得心應手，並且顯然對之情有獨鍾。〈一把青〉之後三十餘年，我們仍然看到它持續發展的後勁。在近作的〈Tea for Two〉(2003)裡<sup>1</sup>，不知安弟已出事，仍然為著安弟準備晚餐，心即將破碎的羅煮的正是「通心粉」。我們現在流行說的：「你是你所食」(you are what you eat)，若置於白先勇的小說，便得還要加上一句：「你是你所烹之食」(you are what you cook)才行。

<sup>1</sup> 〈Tea for Two〉初發表於《聯合報·副刊》，2003年3月1-19日。收入林秀玲編，《92年小說選》(台北：九歌，2004年)，頁99-141。本文於後討論〈Tea for Two〉時所引用的頁碼將從2004年的編本。

白先勇的小說世界中，內與外的互為指涉、精密的主題與形式結構、巧妙的情節佈局、意象豐富的文學語言，這種種都是新批評形式主義文本分析的絕佳範本。七〇年代中，歐陽子（1976）由此角度對《台北人》所作的詳盡解讀的專著，本身即已成為見證那個時代的主流批評模式的文化產品。歐陽子之後，隨著〈遊園驚夢〉在八〇年代初的幾度搬上舞台，又引發了一波詮釋白先勇小說的熱潮。其中亦有從當時漸盛行的結構主義的符碼分析角度，把新批評形式主義又往前推了一步，將之前對白先勇的人生觀的探討擴展到對小說中文化、社會意義層面的闡發<sup>2</sup>。本文的目的並不在以一舊瓶換新酒的方式，藉著飲食與人物的對應關係，再次重返或接續壯大那個評論傳統。相反的，本文要強調的正是，即使白先勇的小說世界看來是如此地緊密，它其實並不是密不通風。無論就小說人物的想像或主題形式的處理，它的出人意料之處，其所滋生出的似是而非的曖昧，我以為才是白先勇作品中最引人入勝的地方。更重要的，我也想說明，他的個人色彩濃厚的敘事行為所展示的，正是台灣現代主義文學的歧異多元與複雜性。

另外，本文以白先勇小說中的飲食活動作為討論的起點，自然也是出自想要發抒新機的考量。以往每一提起白先勇，我們總是強調他作品中的民族文化意識、歷史視野、感時憂國情懷等等。近二十年來更由於白先勇在大陸的「文化熱」歷史懷舊風潮下的重新被發現，加上他本人多年來對崑曲推廣不遺餘力，以及個人家庭背景的特殊，角色的多重，常使得評者在有意無意間，把白先勇作為一個創作者的身分，與所謂的「文化遺產」化約成一體。因之有最後的貴族、傳統精緻文化代言人、美的傳人等等的說法，種種都已是我們耳熟能詳。至於台灣評論界這方面相對之下，過去十幾年間《孽子》則受到最大的關注。隨著酷兒論述的興起，白先勇的同志文學異軍突起，成為學界的熱門研究對象。詮釋理論策略上的轉折，帶來的是對白先勇的另類性或顛覆性的發掘。如果說，海峽對岸風雅化了，並也許過度渲染白先勇作為一個台灣作家在「中國」文化及文學史上的傳承意義，台灣年輕一輩的學者們則致力於反其道而行，將那「形

<sup>2</sup> 見《遊園驚夢》（台北：風雲，1989年）中所收錄的文章，特別是鄭樹森，〈白先勇「遊園驚夢」結構和語碼〉，頁277-92。

而上」的解讀模式，翻轉成對白先勇的身體文化政治的「形而下」層面的剖析，於是有對「肛門父親」替代原生「陽物父親」的鋪陳<sup>3</sup>。本文不但想在這形而上與形而下之間或之外，尋找其他的詮釋可能，也想透過一種不同的閱讀方式，在白先勇寄寓著多重懷抱的作品中找出一些連繫的環節，並以之辨識其流動的發展軌跡。我以為這樣更能將一個重要的小說家，顯現為在時間之流中持續地摸索與演變的創作生命。在今日文化研究的強勢潮流下本文企圖從不同的批評角度及方法策略，去理解一個趣味更繁複的白先勇。藉著細讀他的一個極顯著，但卻未曾有人探索的敘事行為，重新思考在當前有關白先勇的評論中一些最常被觸及的：如文化鄉愁、現代主義、同性戀等等引人矚目的課題，以期在文化論述與文學創作想像的不同層面上，開展一個對話的空間。

## 一、畫餅

花橋橋頭，從前有好幾家米粉店，我小時候在那裡吃過花橋米粉，從此一輩子也沒有忘記過。吃的東西，桂林別的倒也罷了，米粉可是一絕。因為桂林水質好，榨洗出來的米粉，又細滑又柔韌，很有嚼頭。桂林米粉花樣多：元湯米粉、冒熱米粉，還有獨家的馬肉米粉，各有風味，一把炸黃豆撒在熱騰騰瑩白的粉條上，色香味俱全。我回到桂林，三餐都到處去找米粉吃，一吃三四碗，那是鄉愁引起原始性的饑渴，填不飽的。我在〈花橋榮記〉裡寫了不少有關桂林米粉的掌故，大概也是「畫餅充饑」吧。

白先勇在他的〈少小離家老大回——我的尋根記〉（2001）裡這樣寫著<sup>4</sup>。那句「畫餅充饑」真是點到了核心。雖然此處指的是他那永不能止息的鄉愁，但是鄉愁與否，從另外一個不同的觀點，我們也不妨由此出發，將它視為閱讀他所有小說的一條重要線索。我想說的是，白先勇畫出來的所有的餅，既是充

<sup>3</sup> 張小虹在這方面作出了最有力的闡發，見〈不肖文學妖孽史：以《孽子》為例〉，收入《怪胎家庭羅曼史》（台北：時報文化，2000年），頁27-73。

<sup>4</sup> 原刊於《世界日報·副刊》，2001年5月21-23日。收入《樹猶如此》（台北：聯合文學，2002年），頁83-84。

饑，便突顯了饑餓這個事實：因為沒有，所以想像。「饑餓」正是生產了文學這精神食糧的物質性條件。或者反過來說，饑餓正是文學的糧食。創作畢竟始於「匱乏」。白先勇的「尋根記」因此是一個不斷竭力填充這匱乏的過程。這匱乏在他的小說世界裡，始終是個大黑洞。當他以豐盛的食物去餵食這個大黑洞時，這個黑洞的深不可測才大大地顯露出來。是在這一反覆不已的敘事姿態上，我們窺見了一個以虛擊實創作者的想像悸動。而對於白先勇無數的讀者來說，何嘗不就是這一姿態所引發出的囁語妄想觸動著我們的神經？

〈花橋榮記〉是一個饑餓的故事。饑餓在此不但是個主題，且是促成整個敘事發展的原動力。它啟動了書寫的開端，是個具有強大生產力不可小覷的能量。因為它，這個餅越畫越大。在這個故事中，敘事者的小食店老板娘，如她的作者般，是家鄉食物的供應者，眼下有一群饑餓的食客，在「花橋榮記」那裡包飯，「有的一包三年五載，有的竟至七年八年，吃到最後一口飯為止」。其中有一李老頭，有一晚「一個人點了一桌子菜，吃的精光，說是他七十大壽，那曉得第二天便上了吊」<sup>5</sup>。饑餓在〈花橋榮記〉弔詭地正體現在吃的活力裡；飽與餓竟然是一體的兩面。從此一發不可收拾，饑餓就此蔓延開來。李老頭原是一個伏筆，他的饑餓在帶出其他人的饑餓，當然更是為了一個比他還要饑餓的主角—盧先生—的上場。盧先生是〈花橋榮記〉裡吃得最好，最豐富的一人，因為老板娘對他另眼相待。他除了有米粉吃，還有別人吃不到的：「我也不管他們眼紅，盧先生的菜裡，我總要加些料：牛肉是腱子肉，豬肉都是瘦的。一個禮拜我總要下廚一次，作碗冒熱米粉：滷牛肝，百葉肚，香菜蔴油一燒，洒一把油炸花生米，熱騰騰的端出來，我敢說，台北還找不出第二家呢！什麼雲南過橋細粉！這碗米粉，是我送給盧先生打牙祭的」<sup>6</sup>。然而過剩正意味著不足，再多的食物也填不飽盧先生的饑餓。他不但越吃越瘦，直至「身上耗剩了一把骨頭」，最終甚至與李老頭一樣，可以說也是在飽食中餓死。

關於「饑餓」這個課題，近年來頗受西方文學與文化理論界的注意。艾爾蔓（Maud Ellmann）的《饑餓的藝術家》（*The Hunger Artists*）（1993）是其中

<sup>5</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於《台北人》（台北：晨鐘，1973年），頁182-183。

<sup>6</sup> 同上註，頁185。

一個出色的例子。顯然，德勒茲與伽塔利（Gilles Deleuze and Felix Guattari）在《卡夫卡：作為小眾文學》（*Kafka: Towards a Minor Literature*）（1986）裡，對食（eating）與說／寫（speaking / writing）之間關係的極富啟發性的提示，在此扮演了一個非常重要的角色。他們認為，吃與言語二者是永遠處在一個互相衝突對峙的狀態中。飲食之時，自不能言語；言語之時，自不能飲食。若要言說，則必須是對食的「反畛域化」（deterritorializing）。由此引申，他們將卡夫卡的作品視為「一頁長長的絕食史」（a long history of fasts）。不論是卡夫卡那個自困籠內的表演藝術家，或是變成蟲的格雷高爾薩姆薩（Gregor Samsa），絕食或厭食都是因為找不到真正想吃的或可以吃的。對食物的抗拒或反感，正是在表明對生存現況的不滿，或是對一個崇高純淨，更能讓人滿足的精神層次的追求<sup>7</sup>。它因此不只是身體的症狀而已，它本身便是一個強而有力的訊息。此中所意味的即是，「文字／語言的表達（expression）需以肉身的壓抑（repression）來彰顯。言說僭取了身體的功用，把身體（soma）徵用為為表意記號（seme）」。

我要指出的是，白先勇的小說裡，雖然沒有卡夫卡式因絕食而餓死的藝術家，但他的人物卻也一樣，永遠找不到真正想吃的。有趣的是，想吃的總「不在」，在他們並沒有引向拒食或厭食，反而是來者不拒。換句話說，他的人物越是吃不到想吃的，越是吃得熱烈。而如果我們借用德勒茲與伽塔利將食與言說視為相互抵觸的辯證策略，看此二者在白先勇小說裡如何運作的話，我們會發現一個耐人尋味的逆轉。相對於上述的棄絕食物以換取語言表達的主題敘事模式，我們可以說，白先勇之所以總讓他的焦點人物酒足飯飽，就是為了使他們「無法言說」。〈花橋榮記〉也因此是重讀白先勇的一個很好的切入點。小說中所有的佈局都像是要把人物推向一種無從說起的生存狀態。然而那無法言說的又應該如何去表述呢？它既沒有一個明確的面貌，於是便以一種最不堪，最不可思議的形式呈現。

<sup>7</sup> 王德威的〈三個饑餓的女人〉一文即是受了近年關於厭食症背後思維模式探討的啟發。這是一篇對中國共產黨革命論述的文化批判。收入王德威，《如何現代，怎樣文學？》（台北：麥田，1998年），頁205-50。本文雖也把焦點放在饑餓這個課題上，但目的與討論方向與王德威不同。



所以，溫文儒雅的盧先生，其欲望對象竟是那最不可能的，最不為人所理解的，粗俗的洗衣婆阿春。阿春是〈花橋榮記〉裏的「卑賤體」(abject)，用克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 的話說，就是「一個既引人反感，卻又令人著迷的極端，如同昔日的乳房……」<sup>8</sup>。「兩隻冬瓜奶，七上八下，鼓槌一般，見了男人，又歪嘴，又斜眼」<sup>9</sup>的阿春，是一個表徵蠱惑、鄙俗、與暴力的混合體。〈花橋榮記〉作為一個文本，既拒斥她，同時又是一個孕育、餵養她那無法被馴服的生命場域。在〈花橋榮記〉所建構的社群階級系統中，她無疑地是居最底層。然而在〈花橋榮記〉的食物鏈裡，她則高居頂層。小食店的家鄉米粉是盧先生等人的食物，而食客的盧先生又是阿春的食物，畢竟他的耳朵被阿春咬掉了大半個。阿春——這個給盧先生帶來春天，也帶來惡夢的，看來不起眼的小人物，其實重要得很。她給盧先生提供了一個釋放能量的管道，也逼使〈花橋榮記〉這個小世界的「匱缺」現形。她更徹底地鬆動了這個小世界的內在秩序，把〈花橋榮記〉裏最體面的人，故事的「主角」，降格至一個什麼也不是，受人恥笑的「丑角」。

我們從未能窺見盧先生的心理風景，只能從老板娘的敘事角度，看到盧先生外表的變化。而就是因為這個似傳統市井說書人是如此地滔滔不絕，自以為是，從而映照出盧先生的無言以對。「國文老師」的盧先生於是失去了言語，只剩「相貌」，成了這個社群裡一個奇異的景觀。只見他提著個菜籃子跟在阿春身後，「我猛一看，嚇了一大跳。我原以為他戴著頂黑帽子呢，那曉得他竟把一頭花白的頭髮染得漆黑，染得又不好，硬幫幫的張著；臉上大概還塗了雪花膏，那麼粉白粉白的」<sup>10</sup>。世故老道的敘事者的嘲弄與不解，正是要反襯出盧先生對青春強烈的渴望。在〈花橋榮記〉這個都是中老年人的世界裡，那回返青春的路程是如此不堪，彷彿唯有以一極為低下的、可笑的、荒謬的方式才能召回一個逝去的「故我」。而當盧先生的生命逐漸倒轉「後退」，最終戲劇化地返老還童到比他的小學生看來還要幼稚的狀態時，他的族人已無法辨識他。如此，〈花

<sup>8</sup> 克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva)，《恐怖的力量》(台北：桂冠，2003年)，中文版序 vii。

<sup>9</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於《台北人》，頁 192。

<sup>10</sup> 同上註，頁 193。

橋榮記〉裡最後變得最年輕的一個人，卻反倒成為這條「常春路」上的異質。原始自我的呈現反使他消失不在，引致他在這個社群為身分的喪失。盧先生遂在集體凝視下成為這個想像社群的過剩，一個無法被消化的殘餘。如同一個吃得過飽的胃無法消受，他必須被排泄出去。既然在〈花橋榮記〉這個世界中，他已無安身之地，難以生存，作者於是將他人道毀滅。然而，他的無言與出人意表的改變已在文本中留下了痕跡，它們使得「故鄉」漸漸走樣了。

盧先生是敘事者老板娘所有廣西食客中唯一的桂林人：「講句老實話，不是我衛護我們桂林人，我們桂林那個地方山明水秀，出的人物也到底不同些……那些角落頭跑出來的……那裡拼得上我們桂林人？一站出來，男男女女，誰個不沾著幾分山水的靈氣？」<sup>11</sup>。在她鄉愁的投射下，盧先生遂化成了靈氣山水，承擔了一個美麗故鄉記憶的寄託。然而，當熟客的盧先生變成了一個完完全全的陌生人時，這個他所代表的「故鄉」也隨之游離起來。它慢慢地解體，直至面目全非，瀕臨崩潰瓦解的邊緣。到最後，敘事者只能倚靠盧先生牆上一張以花橋為背景的發黃相片，支撐一個搖搖欲墜的記憶。如此，盧先生既在內又在外的，既完成了但卻也「污染」了這個想像的山明水秀的故鄉。他使得這個原本看來安穩井然的家園，頓時顯得詭異，不安分起來。它變成一個既熟悉又陌生，既是「家」(*Heimlich / canny*) 又「不是家」(*Unheimlich / uncanny*) (Freud, 1955) 的一令人無法捉摸的曖昧空間。如果說，桂林原是白先勇所要建構的家鄉主體，或姑且稱之為「意指」(signified)，在敘事的過程中，它卻逐漸崩裂成一個個浮游飄蕩的意符 (signifier)，不由自主地指向某種模糊的不可知。而我以為，當那「意指」在〈花橋榮記〉裡開始扭曲變形時，這所謂的「家鄉」才真正地鮮活起來。當鄉的源頭從一個具體的地理空間與既定的社群，甚或一種自覺的文化身分意識，游移到一個淪為丑角的卑微小人物，其無以名狀又猥瑣的潛意識欲望的隱晦地帶時，那所謂的「鄉」的領域與意義上的多重可能性才擴散豐盛起來。

這是從桂林搬到台北的「花橋榮記」米粉店，白先勇的正宗桂林米粉店則開在〈玉卿嫂〉裡。如〈花橋榮記〉，〈玉卿嫂〉也滿載食物，家中總是在準備

<sup>11</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於《台北人》，頁 183-184。

吃的，就因作者刻意地把時序鎖定在過年過節的關口。家外也到處是吃的。看戲是容哥兒的最愛，同時也是文本中一個敘事的必要。看戲時當然要吃點零食，這還不夠，戲院旁剛好有一家哈盛強，馬肉米粉最有名。看戲後去吃馬肉米粉宵夜，在敘事發展上是個關鍵，為不久後人物的命運轉折預下伏筆，埋下了殺機。

這又是一個饑餓的故事。但相較於〈花橋榮記〉，它是更為複雜。首先，玉卿嫂這個悲劇形象，雖然與日後的盧先生和阿春看來迥異，但彼此相互指涉。一方面，她斯文靜默如前者，同時也有個「水蔥似的鼻子」，是山明水秀家鄉美麗回憶的一部分；另一方面，她也如後者，具有強悍的侵略性。那一幕玉卿嫂的「攻擊」慶生，如老鷹般的撲向小兔，「好像發了瘋一樣，一口咬在慶生的肩膀上來回的撕扯著，一頭的長髮都跳動起來了……玉卿嫂的嘴角上染上了一抹血痕」<sup>12</sup>，對於白先勇的眾多讀者，早已是個印象深刻的經典場面。可是，玉卿嫂不僅是個過剩與卑賤體而已，她在文本中的存在，似乎包含有更多的層次。都因作者在此有不同的用心，使得故事中欲望糾葛導致各色人物的關係頗為緊張。作為饑渴者的玉卿嫂，本身也是容哥兒家中一眾饑渴男性欲望的注視焦點。但她總是望向別處，慶生是她欲望的凝聚所在。然而慶生卻也總是望向別處。如此，一場又一場的尋尋覓覓，一波推向一波的欲望的徵逐，使得在〈玉卿嫂〉這個世界裡，一切都是可望不可及。是在這迂迴輾轉的儀式中，意義不斷地遷延，並相互衝擊。

也就是在此，容哥兒—這個總是吃個不停的敘事者角色—與玉卿嫂及慶生的關係顯得格外引人深思。以一個無知兒童的有限視角，因無意中闖入大人的世界（常是透過窗縫偷窺到自己最親愛或最尊敬的大人之間的愛恨纏綿），而引發幻想的破滅，天真的失去，於是一夜間成長，步入真實的人間。這是「啟蒙／入世故事」（initiation story）最典型的寫法。也是六〇年代中白先勇的台大外文系初學寫作的同學們，自美國現代短篇小說那裡學習來的，頗常運用的敘事觀點策略，以之營造出小說中疏離的效果。但現在當我們回頭再去看這篇小說，

<sup>12</sup> 白先勇，〈玉卿嫂〉，收於《現代文學》第一期，1967年，頁62。

尤其是將之置於啟蒙／入世故事的傳統敘事模式裡檢視，容哥兒在小說裡的位置實在頗為曖昧。雖然才十歲，他有時老氣橫秋的口氣其實更像〈花橋榮記〉裡的老板娘，特別是在描寫二十來歲的慶生時：「我發覺他竟害羞得很呢，我進來沒多一會兒，他紅了好幾次臉了，他一笑就臉紅，一講話也愛臉紅，囁囁嚅嚅，靦靦腆腆的，好有意思！我盯著他用力瞧時，他竟侷促得好像坐也不是站也不是了……我著實喜歡上玉卿嫂這個乾弟弟了，我覺得他蠻逗人愛，臉紅起來的時候好有意思」<sup>13</sup>。容哥兒那包裹在看似「天真」裡的超齡遐想，也顯現在白描慶生相貌的某些細節上。他對慶生嘴唇上那「一撮淡青的鬚毛毛」著迷，「我一看見他嘴唇上那轉柔得發軟的青鬚鬚就喜得難耐」。很容易令人想起〈月夢〉中，老醫生對舊日那位魂牽夢繫的美少年的回憶，「胸前一轉淡青的汗毛，在月光下看來，顯得好軟好細，柔弱得叫人憐惜不已」。或〈青春〉裡的老畫家沉醉於「小腹上的青毛又細又柔」的少年。的確叫人想入非非。夏志清早已觀察到這點，並指出，容哥兒下意識中，是把玉卿嫂當情敵看待的<sup>14</sup>。

其實，我們還可把這看法再往前推一步。與其說這裡隱藏著一個三角關係，不如說他們之間是在主體與客體不斷易位互換中，所生成的一種難以界定的流動多重關係。小說最初是把容哥兒最喜愛的兩個人，玉卿嫂與慶生，相併溶匯一起的。但在往後的敘事發展中，這關係則時而合，又時而分。透過前舉玉卿嫂強悍的侵略性，一方面拉近容哥兒對慶生情感與性別上的認同，二者因之都在玉卿嫂強大的女性／母性力量的掌控下；然而另一方面，玉卿嫂與容哥兒的角色有時也像是一體兩面，容哥兒的侵略性實不下於玉卿嫂。換句話說，他雖時時帶入慶生，但他同時也可以說是玉卿嫂的重像（或共犯？）。小說中玉卿嫂的眼光逼人，總是「牢牢的盯著」慶生，她的目光總是緊跟著易受驚小兔般的慶生，一步不離。容哥兒也是。他總是「用力瞅」著慶生，「盯著他用力瞧」。二者的情不自禁，齊把關愛的眼神投向慶生，有相輔相成，異曲同工的效果。只是，作者讓玉卿嫂壓抑的欲望以暴力的形式表現出來，而在容哥兒這方面，

<sup>13</sup> 白先勇，〈玉卿嫂〉，頁 41-42。

<sup>14</sup> 夏志清，〈白先勇早期的短篇小說〉，收於《寂寞的十七歲》（台北：遠景，1976年），頁 19。

便以童真不解世事為藉口，讓他在一個安全的空間裡對慶生偷窺個夠，也承載著成長後的容哥兒在欲望上的偷渡。於是在二者共同的凝視下，慶生成為可欲（遇）不可求的表徵。這個乾姐弟「亂倫」的故事，加上另一個「弟弟」容哥兒的介入，不僅使得三人的關係複雜而微妙，也提供了敘事者一個既是旁觀者又是參與者，出入於公領域與私領域之間的一個奇妙的位置。不管是窗外偷窺那幕，或是末了死亡一景，容哥兒都是介於外頭既定的世俗社會與裡頭那無法說得清的，兀自無理存在的蠢蠢欲動之間。可以說他一面從眾人世俗價值觀的角度驚恐於玉卿嫂「乖張反常」的行為，一面卻也認同於玉卿嫂不可理喻的激情，甚至若說容哥兒最終促成了，更無心地參與了玉卿嫂和背叛了她（以及他）的慶生玉石俱焚的儀式，亦無不可。難怪四十年後當白先勇回顧此作時，意味深長的說了一句：「玉卿嫂，慶生，容哥三個都是我」<sup>15</sup>。

〈花橋榮記〉與〈玉卿嫂〉都蘊含著白先勇世界裡的所謂「孽緣」，歐陽子（1976）曾指出他的很多故事都根基於一個冤孽的觀念。而我認為，我們在這裡看到的，除了有來自佛教傳統與古典小說戲曲的影響外，也有敘事形式上的重要理由。布如克斯（Peter Brooks）在他的《為情節而閱讀》（*Reading for the Plot*）（1984）裡，把說故事與聽故事兩種行為等同，通過佛洛伊德的心理分析理論，他把推動敘事與閱讀過程的動力視為「愉悅原則／愛慾」（pleasure principle / Eros）及「死亡本能」（Thanatos）同步進行下的結果。一方面，是我們對生命的慾求與好奇使得敘事膨脹，而閱讀得以繼續；然而，另一方面，我們同時也反向地「慾求能返回生命之前的無機靜止狀態」，一種「對結尾的嚮往」（desire for the end）。於是在盡頭的前提下，故事因之而生，一切都是以終點作為啟示的基點，領導了故事的開端，「敘事在本質上因此可以說是一種訃聞」。這樣的說法，置於白先勇的小說尤其貼切。布如克斯所謂的敘事根本模式，在白先勇的故事中，且是特別地明顯與刻意。

因為，白先勇的「愛」與「死」的敘事原則是重疊的，故事之始點與終點是相互呼應的。冤孽既是他用來統攝一切的最終意義架構，卻也同時是他用來

<sup>15</sup> 曾秀萍，《孤臣·孽子·台北人》（政治大學中國文學研究所碩士論文，2001年），頁193。

釋放迂迴亂竄的人慾之流的機制。也就是說，它既提供了一看來合理的敘事解決之道，但也遙指一神秘不可解的源頭。這源頭，在西方文學理論常以一先於象徵秩序的「前伊狄帕斯期」(pre-Oedipal phase)稱之，在白先勇則以一中國式的，先於此生的「前世」，作那不可「理」喻，前語言的無意識的化身。這是他對「原初」的想像。當然，他在小說中對「吃」，那原始口腔期的大肆鋪張，又是這想像最具可觀性的徵候。

白先勇對原初的想像，因此要比周蕾(Rey Chow)在現代中國文學裡所觀察到的，探索意義的作家們對本源的追尋，對「原始激情」(primitive passions)的想像，還要來得「原始」。論者常謂白先勇的小說哀而不傷，怨而不怒。但其實，歇斯底里的激情恐怕才是他最喜歡的，且一再演練的情的範式。這情甚至還常被推至原始暴力的邊緣。我們不妨這樣說，在他的小說裡，「熟食」不時轉成了「生食」——在此我借用了李維斯陀(Claude Lévi-Strauss)的詞語，但將之逆向操作，以對應白先勇那由「文明」演變至「自然」的反進程。他那展現在讀者面前的回歸始原之初的路程，毋寧是一個回返至「生肉」的過程，而且最好是那肉仍淌著血。白先勇因此時常把他的人物整得「血肉模糊」，給我們留下了很多觸目驚心的意象組合。譬如：「走到一半，屍體的肚子便爆開了，大腸小腸，淋淋漓漓，灑在街上，一直灑到火葬場」，〈夜曲〉；或，王雄死了後，那片他日日精心照顧的杜鵑「爆放開了，好像一腔按捺不住的鮮血，猛地噴了出來」，〈那片血一般紅的杜鵑花〉；或，「安弟的腦袋被壓扁了，他那頂白絨帽給血染得通紅，腦漿和絨線帽黏攪在一起，他的眼珠子被擠了出來，下巴整個歪掉移了位，露出上下兩排白牙來。他的一雙腿也軋斷了，只剩下一截身軀還能辨識」，〈Tea for Two〉等等。他以一種嘔心瀝血，肝腸俱裂的方式，誇張且「殘酷」地把他人物的「血肉之軀」爆開得支離破碎。以視覺性非常強烈的影像文字，達成震撼的效果，企圖映照出一種難以言喻的絕境。於是與他那現代主義美學風格，如反諷、疏離、客觀超然等，亦步亦趨的是他的煽情。他的作品遂常往返於希臘悲劇式的崇高與通俗劇(melodrama)的趣味之間。詹明信(Fredric Jameson)曾說，在我們這個「驚異感消失」(the absence of shock)的時代，「要如何帶給讀者／觀眾一個事情仍在發生，事件仍存在，故事仍有得說的幻象」，對創作者來說是個挑

戰。作為一個極擅於挑撥讀者情緒，對讀者群的存在具有強烈意識的，班雅明心目中只能存在於中古與聽眾面對面的「說故事者」(Walter Benjamin, 1968)，白先勇那一個個濃烈的血淚交織的傳奇，正是在竭力經營詹明信口中的那個幻象，以召喚一種失落的「驚異感」與騷動的原始激情。

## 二、能吃就吃吧，孩子

白先勇對原初的想像在《孽子》裡有更「原始」的展示，對「食」的鋪演也隨之擴大。《孽子》裡的人物口味變大，他們的主食是彼此的身體。它是一場又一場的人肉盛宴的演出。特別是過年過節時，當別人在吃聖誕晚餐或年夜飯時，他們「赤裸著身子，圍在一塊兒聚餐，大家靜默而又狂熱的吞噬著彼此的肉體」<sup>16</sup>。互食是連繫《孽子》中各色人物關係的關鍵意象。「有新鮮的孩子嗎？」盛公問。「他找孩子作伴，只是為著陪他老人家消個夜，喝杯燒酒罷了。盛公晚上常常失眠，他說他只要看一看一張年輕的面龐，他那顆不甘寂寞的心，便如同服了一粒安眠藥似的，才肯消歇」<sup>17</sup>。輕描淡寫，看似柏拉圖式的關係其實內有文章，含蓄中已道盡盛公的口味。繼盛公之後，江浙名廚盧司務也尾隨著老鼠，他最偏愛這「耗子精」：「老鼠嘍，我就喜歡他那幾根排骨，好像啃鴨翅膀，愈啃愈有味」。新公園裡的孩子們對於不同脾胃的老饕來說，各具不同的口感與風味。而通常的情況是，小的是精瘦，老的是鬆肥。於是在《孽子》裡，要不就是肥肉倚著瘦肉，要不就是一塊肉傍著一塊骨。至於身上已沒肉的老耄盛公，也仍有些食用價值，他是「營養豆腐」<sup>18</sup>。

如果我們對魯迅當年「救救孩子」的吶喊仍記憶猶新，這個文學記憶在一個全新的「人吃人」的社會中，頓時萌生出一股時代錯置的荒謬趣味來。然而，白先勇也不是莫言。《酒國》那種透過對好酒與嬰兒肉的口慾放縱，挑戰禁忌的顛覆作風，除了是在一個不同的社會文化環境裡，對僵化陳腐教條的嘲諷之外<sup>19</sup>，

<sup>16</sup> 白先勇，《孽子》(台北市：遠景，1983年)，頁112。

<sup>17</sup> 同上註，頁19。

<sup>18</sup> 同上註，頁245。

<sup>19</sup> 對於《酒國》裏食人主題，與國家想像、文化意識型態關係的分析，見樂剛精彩的討論。Gang Yue, *The Mouth That Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern*

作為一個政治寓言，它多少同時也是一個異性戀作家個人草莽陽剛氣質的表演（雖然陽剛的展示與異性戀之間沒有必然的關連）。《孽子》中雖然亦不乏巴赫丁式身體嘉年華的挑釁場景與嘻笑怒罵<sup>20</sup>，但畢竟大刺刺的顛倒乾坤，從來都不是白先勇的志趣所在。雖然同樣寫的也是一個國中之國的另類子民，《孽子》的題旨與目的都不在顯示發言位置的超然，而更多的是自我凝視。「說故事者」在敘事一開始，心理上即與他的各式各樣的人物們一齊進入「我們」那「黑暗王國」的世界，對之投注了無比的深情之外，也充滿了患得患失的焦慮。讀者在這裡看到的因此不是食的狂歡，而是食與被食的不由自主，以及二者之間糾纏不清的關係。

《孽子》以饑腸轆轆的阿青進入饑餓王國的新公園始。與前述白先勇早期小說裡的人物一樣，阿青的饑餓兼具寫實和象徵性。他命中註定要遇到的第一個食友便是《孽子》中最饑餓的一個人：王夔龍。於是進行了一場互食。這頓在新公園裡的第一餐，不僅是體液的交流，更是一個入會的儀式。從此阿青成了新公園裡食人族的一員。而以饑餓起始的《孽子》也終以饑餓作結。在新公園裡過了近一寒暑之後的阿青，在除夕夜裡徘徊於蓮花池畔，「冥冥中，我只覺得我在等一個人」，繼而，「現在我知道，我在等候王夔龍。」<sup>21</sup>。然而阿青並不知道，他其實也在等候另一個人，一個又是他命中註定必得要遇上的十四、五歲的小弟，羅平，正縮在阿青第一次進到公園時，池中亭閣內的那張長檯上。對著在寒風裡發抖的孩子，阿青說道：「我家裡有吃剩下的半碗雞湯，回去我熱給你喝吧！你一定餓得發昏了，對不對？」<sup>22</sup>。雞湯之後，在象徵意義上，另一個新鮮的孩子將入會。一輪互哺互育的「孽緣」循環於是又將開始。《孽子》的故事未完，無法完得了。

從西方文化史的角度觀之，人們對同性戀行為的想像與食人做起聯想，其實源遠流長。研究指出，它可以追溯到文藝復興時期。「cannibal」一字本來自

---

*China* (Durham & London: Duke UP, 1999), 第七章。

<sup>20</sup> 關於這方面的討論，可參葉德宣，〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪艷〉與《孽子》中的性別越界演出〉，《中外文學》，第26卷第12期（1998年5月），頁67-89。

<sup>21</sup> 白先勇，《孽子》，頁392。

<sup>22</sup> 同上註，頁396。



一個有食人與肛交傳統的部落名稱。基督教文明在很早的時候便已將這兩種行為連繫起來，一併視為異教徒的「野蠻」行徑。往後人類學的興起，它的對原始種族部落的興趣與研究，更是有時無形中強化了二者之間的聯想<sup>23</sup>。這聯想一直發展到現代。在心理學的領域中，佛洛伊德在這個基礎上所引申出的對文明發展史的理論，便是此中代表<sup>24</sup>。即使由此簡單的概述，我們也應能看出，種種對同性戀食人行為的鋪演，於不同程度上，多少是在不同的歷史時段中恐同意識下的文化產物。但值得注意的是，食人的意象亦常是同志自我表述象徵系統中的重要部分，特別是在現代文學裡。我們甚至可以觀察到它其實有一譜系，除了梅爾維爾（Herman Melville）、紀德（André Gide）、田納西·威廉斯（Tennessee Williams）、三島由紀夫等這些我們熟悉的名字之外，尚有為數不少，較不為人知的一個作家群。如論者所指出（Bergman, 1991），同志的自我呈現語言畢竟常是衍生自異性戀文化的，但也正因如此，它與異性戀文化之間的斡旋和拉扯中所迸發出一套特有的表意型態才最有看頭。

歷來有關《孽子》的討論，不論是八〇年代的形式主義閱讀，或是晚近的文化批評模式，基本上都是將它視為一個獨立的文本去處理，至於它與其他同類文學作品之間的互文對話關係，則從未受到評論家的注意。事實上，我以為，《孽子》與美國四〇至六〇年代間的同志文學有一脈相承之處。首先，在一個最明顯的層面，它的取景、男妓和嫖客的年齡配對、城市森林中獵人與獵物的關係、放逐的意象、敘事觀點上，都令人想起瑞奇（John Rechy）的《入夜的城市》（*City of Night*）（1963）。新公園裡那躲在樹叢角落「一雙雙睜得老大，閃著慾念的眼睛」<sup>25</sup>，顯然是瑞奇那群「夜夜，影子依著樹叢，饑餓的眼睛躲

<sup>23</sup> 對於食人與同性戀行為關係的歷史探討，可參 Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology* (Cambridge: Cambridge UP, 1982).

<sup>24</sup> 在《圖騰與禁忌》（*Totem and Taboo*）（1946）裡，佛洛伊德認為在群體社會中，原先是由一個有至高權力的父親佔有所有的女人，直至長成的兒子們在弑父並食父後，代替了父親，而又開始了新的一輪父子鬥爭。佛洛伊德在此的重要提示是，一方面，在異性戀父親的統治下，同性戀行為是被禁止的。然而另一方面，正因父親的佔據所有女人，便迫使兒子們轉向同性的性行為。兄弟的結黨成為族群，在佛洛伊德是文明發展的關鍵。因為它，父權得以轉移，世代得以交替。但與此同時，一旦在弑父與食父後，兄弟之間的合理正當性便只能以同性情誼，平等的關係繼續，而帶有主從意味的性關係就此被貶抑成邊緣。

<sup>25</sup> 白先勇，《孽子》，頁6。

藏在黑暗裏」，徘徊於紐約時代廣場、公園、公共圖書館石階上的患難兄弟。不同的是，同志關係在《入夜的城市》裡大都是露水姻緣。瑞奇更以每一個章節作某一個特殊人物的素描的敘事結構，來顯示一段段只有短暫的接觸，而無交會的流動人際關係。但這些分散流離，互不相屬的城市遊魂，在《孽子》裡平添了一層特定文化空間裡的乾爹／乾兒子，乾哥／乾弟的仿家庭成員關係。

然而，在內在精神的傳承上，《孽子》與田納西·威廉斯的作品有一更深層的文學血緣關係。威廉斯對白先勇的影響應不只是《玻璃動物園》和《慾望街車》這些經典劇作，還有他的小說。「青春鳥」一詞便可能是受了威廉斯的 *Sweet Bird of Youth* (1959) 書名所啟發（鳥的比喻在威廉斯作品中無所不在）。但更重要的，《孽子》與《驟然去夏》(*Suddenly Last Summer*) 的前身，即〈慾望與黑人按摩師〉(“*Desire and the Black Masseur*”) 這個短篇小說有著頗密切的互文關係<sup>26</sup>。〈慾望與黑人按摩師〉講述主角安東尼迷戀上按摩院裡一個身體魁梧的黑人，特別是他在安東尼身上所施展的有虐待性意味的強暴作風。在安東尼的要求下，暴力程度升級。他一次次身不由己地走進按摩院，就是為了一步步更能接近死亡似的肉體苦痛經驗的極致，直至黑人幫助實現其最終的願望，將他殺死（更像處死），並將他的身體慢慢吞噬一光。

食人與被食在此除了是性幻想最具體的實踐外，也同時是安東尼迫切想望的救贖儀式，一種必須透過極度的暴力所引致的痛苦中的愉悅以達成的救贖。「(安東尼) 渴求贖罪受難，而黑人按摩師正是能夠滿足他這個願望的一個天然工具」<sup>27</sup>。性被虐、身體的被食，二者於此便與「贖罪」相疊。安東尼因為黑人按摩師的暴力對待及毀滅，他一直以來於肉體及精神上莫名的殘缺不全感，終於在被毀的那一刻，「空氣中一片安祥與完全……留下的只是安東尼罪贖之後的一袋白骨」<sup>28</sup>。

<sup>26</sup> 白先勇顯然對田納西·威廉斯傳奇的一生、戀史、他的患精神分裂症的姊姊、他的經歷與作品間的關係，極有興趣，因此寫就一文：〈人生如戲—田納西·威廉斯懺悔錄〉，收入《第六隻手指》（香港：華漢，1988），頁40-52。在此文中，他亦稍有提及《驟然去夏》。

<sup>27</sup> Tennessee Williams, "Desire and the Black Masseur," *Collected Stories*, New York: Ballantine, 1986, Press, pp.209.

<sup>28</sup> Tennessee Williams, "Desire and the Black Masseur," *Collected Stories*, pp.211.

放在這個脈絡裡去看，那麼阿鳳，這個極少成為討論焦點的角色，他在小說中的多重作用與意義，就特別引人深思了。白先勇會創造阿鳳這個角色，與威廉斯的創造黑人按摩師，相映成趣，都在賦予小說以寓言性意涵。雖然小說中被殺死（處死）的是阿鳳，但其實也是阿鳳殺死（處死）了龍子。阿鳳是個天生的煞星，「那麼薄，那麼賤，又帶著那麼多兇煞的一付長相」<sup>29</sup>；「魔鬼附了身，連教堂裏的聖像他都搗毀了」。如果我們有興趣追究下去的話，〈慾望與黑人按摩師〉中虐與被虐場域的按摩室，對面正是也在舉行贖罪儀式的教堂。但最重要的，白先勇刻意地把阿鳳塑造成一個「野人」的形象：他是「公園裡那個野孩子，那隻野鳳凰」。阿鳳代表一種自然界的超人力量，「就好像這個島上的颱風地震一般」；另一方面，他也是個「致命女人」（femme fatale）的原型。阿鳳是個具有毀滅力量的野蠻的「原始人」，在小說中彷彿帶有某種執行天道的使命，他既是「生命力」的表徵，又是死亡使者。在白先勇筆下，他同時也被塑造成中國式的薄命紅顏，小說描繪的他就如同黛玉轉世似的。他的命運自然也要落在那神秘不可解的前世今生，冤冤相報，孽緣循環不已的模式裡。阿鳳的存在因此是來自虐，自我受罪的，但也同時是用來虐待，毀滅王夔龍，讓王夔龍在此生受罰受罪的。他是小說中瀟灑的一股渴望被罰、被毀的「無意識」的化身，亦是一個將之付與實踐的「工具」。

傅老爺子在小說中雖也是一個救贖的管道與象徵，但這救贖的力量畢竟是來自外在的異性戀社會。白先勇顯然在創造傅老爺子這個角色時，曾經有過不少考量與掙扎，他想透過傅老爺子探尋父子和解的可能<sup>30</sup>。這是他願望的投射，也是他溫情的一面。然而《孽子》另有一面，展現的是一個較為深沉陰暗的對救贖渴望的視景。這一龍一鳳的被虐與虐的關係，在這個自我生產、自我消耗的同性社群裡，是一種只能藉著相互懲罰、相互折磨以求取罪咎感的洗滌，同時又是殉道羔羊的自毀姿態的表達。這裡有著根深蒂固的原罪情結，「我要把血裡頭的毒哭乾淨」，阿鳳說。而名字是「古代一種孽龍，一出現便引發天災洪水」的王夔龍，則也需經過阿鳳的血把自己「罪孽」的一身掏空<sup>31</sup>。

<sup>29</sup> 白先勇，《孽子》，頁 315。

<sup>30</sup> 曾秀萍，《孤臣·孽子·台北人》，頁 195。

<sup>31</sup> 白先勇會把阿鳳與王夔龍配對起來，其中可能隱含的另一層意義也頗耐人尋味，與〈慾望與黑人按摩師〉中另一個題旨的關係因此也更形密切。〈慾望與黑人按摩師〉中強烈的

但是即使如此,《孽子》的一步步走向自毀,並沒有像〈慾望與黑人按摩師〉一樣引向最終的抒解。雖然王夔龍「罪贖」之後也在象徵意義上成了一袋白骨;白先勇以一轉喻的方式,展示了一個已被阿鳳完全吞噬,只剩一付骨架的龍子:「一身嶙峋的瘦骨,一根根往外撐起。他身上那件深藍的襯衫,好像是繃在一襲寬大的骨架上似的。他那長方形的面龐,顴骨高聳,兩腮深削下去……臉上的輪廓該十分直挺的,可是他卻是那般的枯瘦,好像全身的肌肉都乾枯了似的」<sup>32</sup>,然而,這是一袋仍不得、而且永不得安寧的白骨。它仍在人間行走遊蕩,渴求未已,饑餓依然。小說於是在自虐與虐人,被食與食之間不斷地流轉互換,到處是反射與延伸。所以,因為阿鳳的緣故已成了行屍走肉的龍子,還要再反覆經歷一輪慾望與暴力的循環。這次作者則交給紐約中央公園裡的「黑人」去實行:

就在那個音樂台後面一片樹林裡,一群人把我拖了進去,我數不清,大概有七八個吧。有幾個黑人,我摸到他們的頭,頭髮好似一餅糾纏不清的鐵絲一般。他們的聲音在黑暗裏咻咻的喘著,好像一群毛聳聳的餓狼,在啃噬著一塊肉骨頭似的。在黑暗中,我也看得到他們那森森的白牙……一夜工夫,我覺得我手臂上的肉,都給他們啃掉了似的,紅紅紫紫,一塊塊的傷斑……我看著自己身上的肉,像頭皮屑,一塊塊紛紛掉落,就像那些癲瘋病人一般,然而我一點知覺也沒有。有一天,我坐在大街上,拿著一把刀片,在割自己的小腿,一刀刀割得鮮血直流(27-28)。<sup>33</sup>

罪咎感除了來自對同性的愛慾外,亦帶有白人對黑人的原罪意識。食人的隱喻常有嘗試跨越社會階層,以求平等的意味。王夔龍與阿鳳正代表兩種完全不同的背景、身分、及階級。王夔龍來自一個顯赫的軍官外省人家庭,而阿鳳是個在萬華龍山寺一帶出生,來路不明的台灣孤兒。在象徵意義上,王夔龍與阿鳳是「文化」與「自然」的相對。而小說中大部分的青春鳥都是從阿鳳這個台灣本土草根原型,發展出的許多分身。除了小玉、吳敏、老鼠、原始人阿雄以外,還有藝術大師口中的「那群從華西街,從三重埔,從狂風暴雨的恆春港奔逃到公園裏的野孩子……只有那群野孩子,才能激起他對生的慾望,生的狂熱」(263)。而也只有阿鳳那本土的野孩子,才能讓王夔龍瘋狂。我們看到《台北人》裏地域分明的階級意識型態,在《孽子》中有了顯著的調整。透過新公園那個「原始森林」,白先勇讓他來自各方的人物,不但匯為一處,以他自己的話說,更是「不分貴賤,混成了一體」(249)。

<sup>32</sup> 白先勇,《孽子》,頁21。

<sup>33</sup> 紐約中央公園裏食人的場景,往後將在白先勇2001年發表的新小說中再重演一遍。見〈Danny Boy〉,《中外文學》,第30卷第7期(2001年12月),頁212-213。

而當自虐與被食的龍子返回新公園時，他立刻轉成兇猛的獵食者。在阿青的眼裡，他「那雙閃灼灼……的眼睛，如同兩團火毬，在我身上滾來滾去，迫切的在搜索，在覓求」。而被獵食，恐懼的阿青—這另一個「前世的冤孽」，卻也身不由己：「我感到不安，我感到心悸，可是我卻無法迴避那雙眼睛」。

如我在前節所述，我們在白先勇的早期小說中已看到，當激情終於爆發釋放時，它並不意味著壓抑的結束，而反而恐怕是更多的壓抑，甚至悲劇的開始。《孽子》中追逐著彼此的老老少少更是永不能饜足。總是在交歡互食後，比原先還要饑餓，於是馬上又要覓食補充。離開了龍子後的阿青，立刻「投身到圓環那片喧囂擁擠，到處掛滿了魷魚、烏賊、以及油膩膩豬頭肉的夜市中……突然間，我感到一陣猛烈的饑餓。我向老板娘要了半隻又肥又大的蔴油鴨，又點了一盅熱氣騰騰的當歸雞湯……兩隻手，一隻扯了一夾肥腿，一隻一根翅膀，左右開弓的撕啃起來」<sup>34</sup>。阿青的狼吞虎嚥在此複製並交換了王夔龍對他的啃食。那對於最是不堪的焦慮，便以消耗最是日常的食物來置換。不只阿青，《孽子》中所有的青春鳥都是肉食動物，而且偏好肥膩的雞鴨肉。小說中充斥著對肉的猛力攻擊，又撕又啃的鏡頭。以食物與身體的相互指涉，虛實交替地敷演出來的恐怕不僅是彼此心知肚明的巨大的欲望，它未嘗不也在反襯出一種對被愛的恐懼、抗拒以及不安？《孽子》是個相濡以沫的世界，然而，相濡以沫並不同於你中有我，我中有你的交融。《孽子》中的情愛互逐，因此就像那個「安樂鄉」：「東西兩壁鑲滿了水銀鏡子，燈光人影互相反射又反射，照出重重疊疊的幻象來。」<sup>35</sup>。小說裡大量的鏡子重像，不但在反映自戀的同性戀者對自己／自體的追尋<sup>36</sup>，也呈現出那撲朔迷離，可欲（遇）不可求，一廂情願的情愛本質。饑渴、焦灼、悔恨、等待、憧憬交織一體，五味雜陳的《孽子》是個同志故事，也是白先勇版的《戀人絮語》。

<sup>34</sup> 白先勇，《孽子》，頁 31。

<sup>35</sup> 同上註，頁 239。

<sup>36</sup> 白先勇曾多次的表達這樣的看法，也曾以這個角度詮釋《紅樓夢》，見〈賈寶玉的俗緣：蔣玉函與花襲人——兼論《紅樓夢》的結局意義〉，《第六隻手指》，頁 68-77。

### 三、Tea for Two and Two for Tea

《孽子》之後二十年白先勇發表了〈Tea for Two〉。「Tea for Two」是一家開在紐約曼哈頓的「歡樂吧」。不同於「安樂鄉」的沒有招牌，只能隱藏在巷子裡——黑暗的地下室，「Tea for Two」位於世界首善之都裡一個高級上乘區的街道上，熱鬧明亮，更名正言順地以「歡樂」(gay)作自我彰顯的招牌。但同時，它當然也是台北「安樂鄉」的「孿生兄弟」，「歡樂吧」中人人都似曾相識，有些甚至有《孽子》人物的輪迴再世之姿。

一反《孽子》中的苦情苦海，〈Tea for Two〉裡飛揚著濃情蜜意。它看來且是白先勇至今最釋放、快樂的一篇，同時也是他的人物吃得最豪華、精緻，營養最豐富的一篇。相對於《孽子》中野鳳凰的排骨形象，〈Tea for Two〉裡的美少年個個都是有肉有骨，氣色紅潤。也難怪，因為作者在此就像個溺愛兒女的母親，他為他們所親手調製的，從前菜到主菜到點心，正是個高脂的全奶油大餐。甜點一向在白先勇的小說中極少見，但在此是燭光晚餐不可或缺的重要項目。在「Tea for Two」後邊的名叫「Fairyland」的餐廳，那道必由老闆東尼親力而為的便是它有名的法式甜點「蘇飛蛋奶酥」。從白先勇為這個故事所設計出的菜單，可以看出他是多麼寵愛這個故事中的所有人物。他甚且在故事中的一個歡樂高潮，將他心目中的美食推至高峰。這個高潮即是兩位主角的定情四十週年紀念晚宴。我料想白先勇一定看過一九八七年上演的，改編自黛尼森(Isak Dinesen)小說，令人垂涎欲滴的《芭碧特的盛餐》(*Babette's Feast*)這部電影。因為就如那位流亡到小村莊的前法國皇室大廚，白先勇無巧不巧的也選擇了鵝鶩作為壓軸大菜，只是他因故事的需要，為了使之濃郁些，便作成了一道「奶油鮮菇焗鵝鶩」。他的主角也不亞於芭碧特，「把寶貨都拿出來待客了……收藏了十幾年從法國帶回來的一打一九六五年釀製的名貴紅酒也從箱底翻了出來……為了這餐盛宴足足籌備了一個星期」<sup>37</sup>。〈Tea for Two〉與《芭碧特的盛餐》的關係有待印證，但重要的是，白先勇透過通篇的「法國」美食，以之作為「羅曼蒂克」與「精緻文化」的意義符號，是很明顯的。另一方面，他也透

<sup>37</sup> 白先勇，〈Tea for Two〉，頁110。

過一層層厚厚的奶油，以黏合建構出一個甜蜜蜜的社群。當然這裡多少也接續了《孽子》中餵牛奶的傳統。〈Tea for Two〉中餵養一群孩子們的正是「歡樂吧」的兩位主人：「爸爸」的大偉和「媽媽」（胖爹爹）的東尼。《孽子》裡擬父子，擬兄弟的另類親屬關係於是在此過渡至戲擬一夫一妻的更親密的關係<sup>38</sup>。異於《孽子》裡的愛欲追逐，相互折磨，〈Tea for Two〉要傳達給讀者的是一幅幸福家庭，子孫滿堂天倫之樂的景象。

除了關注美食的內容外，白先勇也將不少的注意力放在餐桌以及室內擺設佈置上：「每張餐桌上的小水晶瓶裡都插着一莖玫瑰花，從殷紅，艷紅，粉紅到嬌黃嫩白，每朵顏色各異，配著同色的蠟燭，燭光花朵交相輝映」。一切都是渾身解數的「羅曼蒂克」：「酒吧中央那張吧枱也是有講究的，吧枱呈心形，沿著枱邊鑲了一圈古銅鏤著極細緻的花紋。於是歡樂客便圍著那顆心坐滿一圍，每人一杯在手，眼波相勾，互相瞄來瞄去，可以瞄個整晚」。這才真正是個名符其實的，《孽子》裡小玉姊姊麗月口中的「水晶玻璃」們所住的「水晶宮」了。

這水晶宮是如此的炫目瑰麗與完美，正因為它是在死亡陰影下所寫就的一則神話傳奇。孽子們雖都已出櫃與解放，但隱隱中仍危機重重。〈Tea for Two〉瀰漫著大難將來臨的不祥預感。在安弟慘死這一伏筆之後，小說便散播著一股亡國亡種的末世情緒。它是一首在愛滋風暴下哀同志的輓歌，這是小說中最明白的旨意。〈Tea for Two〉描繪一個孩童似無憂無慮的歡樂王國，即在顯示人們在愛滋未出現前對這隱形致命殺手的一無所知。它的大事敷演美少年的肌肉與美顏，就在它們即將萎謝消逝，所有的一切將完全改觀。

〈Tea for Two〉作為白先勇近年來創作上的一個新嘗試，並不單在他把對愛滋患者的關注首次帶入小說裡（也見於〈Danny Boy〉）<sup>39</sup>。身為一個「說故事者」，能說出一個既新又好聽的故事到底是作家個人永遠的自我要求。二十多年前當《孽子》出現時，他說出了一個極為好聽感人的故事，且是一個大家都

<sup>38</sup> 「爸爸」大偉和「媽媽」東尼的造型、穿著、儀態等，令人想起 70 年代間賣座盛其一時的法國喜劇《虛鳳假凰》（*La Cage aux Folles*）。《虛鳳假凰》舞台劇於 1973 年首度上演，電影版於 1978 年推出，1983 年的音樂劇版是當年東尼獎的得主。

<sup>39</sup> 白先勇在 1990 年間至 2000 年初亦曾寫了幾篇關於愛滋問題的文章，而且積極參與台灣當時在這方面的幾次座談會討論，見《樹猶如此》，第三輯，「關於愛滋」，頁 327-383。

想聽但卻很少聽到的故事。而那樣的特殊的故事，在那同性戀尚未成為熱門話題的八十年代，的確給當時的評論界帶來一個不小的挑戰。如今風水輪流轉，台灣的文壇不僅充斥著同志故事，而且在探測欲望的極限，與敘事形式方面的角力競逐上，更是頗為可觀。加上酷兒理論的助長，同性情慾書寫在台灣已是時髦激進的文化標記，自然也備受評論界的垂青。我要強調的是，〈Tea for Two〉的出現，在今天台灣文學的講求又酷又異的欲望表述氛圍中，尤其有它不尋常的意義。相對於過去十幾年間一些最受人矚目的同志作家，他／她們的以科幻，或怪誕，或理論融入創作，突顯前衛性的作風，白先勇卻往回走。當然白先勇一向都是「往回走」，但是這一次他走去一個他從未去過的地方：黃金時期的百老匯與好萊塢。〈Tea for Two〉的時代背景雖設定在七〇年代末、八〇年代初，但精神上其實更接近四、五〇年代。那是一個電影技術尚未數碼化，觀眾尚未見識到那可以假亂真的電子擬像世界，一個結合璀璨的舞台佈景、燈光、音樂、肢體表演的大小型歌舞劇的全盛時期。白先勇會選擇這個年代與藝術形式，因為它們提供了一個表現空間，讓他得以在他的讀者／觀眾前演出一種「歡樂性」(joyous-ness/gay-ness)，景觀化一種「過去性」(past-ness)。他以這方式召喚他念茲在茲的「光暈」(aura)，並以此與年輕一輩的酷兒們展開了一場有趣的對話。

這不僅顯現於「歡樂吧」在外觀裝置上的懷舊文化符碼：「Tea for Two」酒吧的裝飾一律古香古色，四周的牆壁都鑲上了沉厚的桃花心木，一面壁上掛滿了百老匯歌舞劇的劇照：『畫舫』、『花鼓歌』、好幾個版本的《南太平洋》，另一面卻懸著好萊塢早期電影明星的放大黑白照，中間最大那張是『歡樂女星』嘉寶的玉照，一雙半睡半醒的眼睛，冷冷的俯視著吧裡的芸芸眾生<sup>40</sup>，也在敘事節奏、人物塑造、情節發展上的經營。〈Tea for Two〉形式上是小說，但骨子裡是一場場的想像性歌舞表演，從頭到尾洋溢著「作戲」的氣氛。它是白先勇小說中最為「裝腔作勢」(manneristic)的一篇。白先勇對表演藝術的濃厚興趣，在他較早的小說裡已處處留下痕跡，他的小說本就一向充滿舞台語言，觀賞性

<sup>40</sup> 白先勇，〈Tea for Two〉，頁 103。



極強。晚近可能在製作了〈遊園驚夢〉以及《青春版牡丹亭》等舞台劇後，興趣猶增，嘗試把舞台劇的意境融入文字世界裡。〈Tea for Two〉是要作一場視覺與聽覺的盛宴。它的主色調延續作者一系列小說中的紅色與白色交織的系統模式。白先勇在此不但是對其人物飽以甘脂的廚師，也是舞台設計師，他人物的服裝設計師，更是全程專注，製造氣氛的 DJ。這 DJ 酷愛老歌。這樣的想像多媒體組合應是白先勇心目中最浪漫的境界。

而在這一齣顏色豔麗，裡裡外外大小物件極為講究的舞台劇裡，穿插走動其間的是一群燕瘦環肥的老少配，東西配。均衡是〈Tea for Two〉的主題，也是它所遵守的美學格律。一切以相互輝映，搭配無間的雙人對比形式而存在。它是部力求完美和諧的二重唱，與多聲部合唱。通過一高一矮、一胖一瘦、一中一西、同年同月同日生的大偉與東尼的模仿老電影 *Tea for Two* 中桃樂絲黛和戈登麥克瑞合跳的踢躑舞，而達到了最圓滿「歡樂」的體現：

兩人在那小舞池裏，踢踢躑躑，進退如儀，忽兒同時向左轉，忽兒同時向右轉，一齊甩手，一齊翹屁股，節拍分秒不差，好像兩人在一起練過一輩子的舞，已經達到百分之百的默契，簡直有點百老匯的味道了。於是我們都圍在舞池週邊，鼓掌的鼓掌，喝采的喝采，大家異口同聲合唱起“Tea for Two”來：

Tea for Two

And Two for Tea

Just me for you

And you for me

Alone----<sup>41</sup>

這誇張的戲劇性於是把成雙成對的「歡樂」世界粧點成一個幻境般，糖分十足的「甜蜜烏托邦」。東尼與大偉的愛巢本身的顏色、建材等即如甜點：「溫潤光滑，倒有點像一盆東尼調製的蛋奶酥」。其實，〈Tea for Two〉本身即如同

<sup>41</sup> 白先勇，〈Tea for Two〉，頁 104。

一個奶油大蛋糕，而大偉與東尼是蛋糕最上層的兩人。在他們的四十週年紀念晚宴上，有一段意味深長的象徵性描寫，珍珠和百合為他們倆做了一個兩層大蛋糕，並以麵粉捏出兩人，立於其上，把他們作為蛋糕的一部份。小說中處處標榜的「二人餐」(tea for two) 在此還真的就是「餐二人」(two for tea) 了。往深一層看，對應於故事結尾那最後的一餐，這可不是將「我的肉我的血」，作了一個最色香味的甜蜜逆轉？

對於激進的酷兒們來說，這樣的同志情色書寫可能太甜蜜了些，實在是不夠酷。然而也正因它的甜蜜是如此的「刻意」與大費周章，我們反要特別注意它那鋪張「雅馴和溫柔」，「尋找羅曼史多於一夜情」<sup>42</sup>的鮮明立場下自覺的姿態。事實上，〈Tea for Two〉看來雖極盡溫柔，但在某些節骨眼上卻也表達出頗為強烈的嘲諷意圖。羅在離開紐約五年後，再返回時，歡樂王國已是面目全非。這是他眼中已「變色」的國度：

走到十八街轉角原本是 Tea for Two 的舊址那裡，原來亮黃色的霓虹招牌不見了，卻換上紫巍巍 End Up 兩個大字。我遲疑了一下，推門進去，迎面沖來一流震耳欲聾的硬搖滾，音量之大好像洪水破開而出，把人都要沖走了似的。裡面的燈光全變了雷射，隨著音樂忽明忽暗，雷射光像數千把寒光閃閃的利劍在空中亂砍亂劈，令人眼花撩亂……心形的吧台也被拆掉了……四面牆上那些老牌明星照統統無影無蹤，幸虧他們把嘉寶的玉照也拆走了，「歡樂女星」受不了這份噪雜。牆上換上大幅大幅壯男半裸的畫像，陽具和臀部的部位畫得特別誇大。硬搖滾敲打得如此猛烈，好像虛張聲勢在鎮壓、在掩蓋什麼。舞池子裏只有十來個人，各跳各的，著了魔一般，身不由己的狂扭著。舞客穿著邋遢，雷射燈把他們身上罩上了一層銀紫的亮光，在轉動的燈光幻影下，好像空中紛紛在飄落壘粉，池子裏都撒滿了玻璃屑。我繞到後面去找 Fairyland，餐廳已改裝成電視間，牆上一面巨大的螢幕正在放映男色春宮，一群赤身露體的漢子交疊在一堆，在拚命重複著同一個動作。半明暗的電視間裏，只

<sup>42</sup> 白先勇，〈Tea for Two〉，頁 103。

有稀稀落落三四個人，仰靠在椅子上，手裏握著啤酒瓶，面無表情的瞪視著螢幕上那重複又重複的單調動作。Fairyland 不見了，Tea for Two 被銷毀得連半點遺跡都尋找不到。<sup>43</sup>

當然，我們在這裡大可以說，白先勇以一懷舊「保守」的姿態抗拒轉變中的「激越」的同志文化。可是，再仔細看看，那樣肉體交纏的景象不是也隱約有著《孽子》的影子？它對熟悉白先勇小說的讀者來說毫不陌生。但是我們在與「Tea for Two」的雅名成尖銳對比，性味十足的「End Up」裡，看不到的是一雙雙「急切焦灼」的眼睛，以及「一具具讓慾望焚煉得痛不可當的軀體」<sup>44</sup>。是在這裡，我們領悟到白先勇獨特的「激進」面。他彷彿要以身教向「石牆」（Stonewall）之後的晚輩喊話並展示，那些看來好像驚世駭俗的，在曾經愛得要死要活，你追我逐，又撕又啃的「過來人」同志眼中早就見怪不怪。甚至，他要暗示的是，問題並不在於對肉慾的耽溺，而在那「面無表情」的無動於衷。酷兒小輩的一面沉迷於肉慾，一面又好像看破紅塵，色即是空的冷靜模樣，不但矯情，而且倒是有點反情慾了。〈Tea for Two〉在千禧年代的推出，對於所謂的「欲望書寫」遂提供了一個不同的省思角度。

於是，我們看到白先勇對互食意義的重寫。〈Tea for Two〉在一個雪天的晚會聚餐，同時亦是個死亡的慶典中結束。得了愛滋的大偉和已中風的東尼，在一起生活了四十五年後，在「被這場瘟疫吞噬掉」之前，結伴一同離開人間。二人且周到的把晚餐也安排妥當：「珍珠知道我們珍藏的香檳酒在什麼地方，都拿出來讓大家享用吧。我特別叫一番館送了各式各樣的壽司、天婦羅，還有其他點心來。晚上你們守夜，一定會肚餓，盡情吃、盡情喝吧。我和東尼都要你們開開心心的把我們送走。再會了，孩子們，我和我最親愛的終生伴侶東尼我們兩人要踢踢踴踴一同跳上歡樂天國去」<sup>45</sup>。自我了斷在此不僅是尊嚴的表達，也是對死亡的挑戰姿態。他們縱然是「驚恐的羔羊」，背上了十字架，為愛而死，但他們拒絕悲傷，而舞向「歡樂天國」。

<sup>43</sup> 白先勇，〈Tea for Two〉，頁 123-124。

<sup>44</sup> 白先勇，《孽子》，頁 5，頁 20。

<sup>45</sup> 同註 43，頁 138-139。

這最後的晚餐因此是一場聖餐的領受，一個渡引的儀式。不同於《孽子》中透過激烈的食與被食以達痛苦的罪贖，這裡的「孩子們」所吃進的雖有恐懼，但更多的是大偉和東尼的甜蜜與愛情傳奇。在象徵意義上，藉著進食大偉和東尼——這對孩子們的父母——的血肉，他們使得大偉和東尼的生命得以延續，得以更為地久天長。同時孩子們也因其血肉的滋養而能存活下去，開展新生。

於是，被愛滋所食的社群，仍然饑餓；色原不是空。愛滋之後，歡樂王國如同死傷遍野的戰場，但它並沒有成為荒原廢墟。「Tea for Two」仍然會有人接唱，它始終會有它自己的旋律。失樂園會以它自己的方式再「歡樂」下去；生命仍然繼續。