

白先勇《孽子》中的情慾空間與神話結構

劉向仁

經國管理暨健康學院講師

摘要

白先勇的小說《孽子》描寫的是一個特定族群、特定時空的情境：圍繞著台北新公園水池邊的圈子，一群離家的青少年尋覓及等待的故事。

以同性戀為主題的故事過去並非沒有，然而近百年來幾乎不見。白先勇的《孽子》開始連載於《現代文學》復刊號第一期的時間為民國六十六年，在當時保守禁忌的氛圍下，這樣完全以同性戀族群為描寫對象的小說確實是令人瞠目結舌；除了特定的族群外，以台北新公園為主要場景的空間環境亦創造了特殊的文學地景（literary landscapes），亦即小說所創造出來的地理景觀。

本文以白先勇的小說《孽子》為文本，在物質性的社會化過程中，觀察文學的書寫與外在環境變遷的關連性，此外，「同志小說」在性別的認同和外在的地緣關係上與一般的小說有何不同？本文嘗試從小說中的空間概念切入，期待在論述的過程中，更接近 Pocock 所說的：「小說的真相超越了單純的事實。小說的真實相較於實質的日常真實，可能超越之，或者包含了更多真相。」

關鍵詞：孽子、地景、空間、新公園、白先勇

一、前言

皮耶·布迪厄（Pierre Bourdieu）說：「任何文化都是一片混亂，充斥各種顏色和刺耳噪音，直到你學會引導和瞭解它的規則。」¹

這段文字顯示了文化的多樣性，不同族群、不同區域都有各自的規則，人類學家馬歇爾·薩林斯（Marshall Sahlins）有名的「聖牛之地」與「聖狗之地」的評論²，也說明了瞭解不同文化的必要性。

白先勇的小說《孽子》描寫的是一個特定族群、特定時空的情境：圍繞著台北新公園水池邊的圈子，一群離家的青少年尋覓及等待的故事。尹玲在〈研悲情為金粉的歌劇－白先勇小說在歐洲〉一文中說：

阿瑟哈談起《孽子》在台北出版曾轟動一時以及根據此書而拍成的電影《孽子》。她認為在中國的古典文學作品中直至《紅樓夢》為止，同性戀的主題是存在的，但近一百五十年來卻沒有哪一部中國小說是以同性戀為書中題材的。³

以同性戀為主題的故事過去並非沒有，如同引文中的敘述，然而近百年來幾乎不見。白先勇的《孽子》開始連載於《現代文學》復刊號第一期的時間為民國六十六年⁴，在當時保守禁忌的氛圍下，這樣完全以同性戀族群為描寫對象的小說確實是令人瞠目結舌；除了特定的族群外，以台北新公園為主要場景的空間環境亦創造了特殊的文學地景（literary landscapes），亦即小說所創造出來的地理景觀。

小說作為一種文學形式，不僅是人類情感的表達，更透過了地點與場景、場所與邊界、視角與視野，並時性（Synchronicity）地連結了小說的作者、敘事者、人物以及閱讀者。

因此，小說中地方與空間的描述，具有一種表意作用（signification），也就是在社會媒介中賦予地方意義的過程。不僅是作品本身訴說著地方，就連作品本身的結構也訴說著社會在空間安排的次序，Mike Crang 說：

我考察了不同的書寫城市方式，以及不同時期與地方的不同故事形式，如

¹引自 Mike Crang 著，王志弘等譯《文化地理學》（台北：巨流，2005.6），頁 4。本節有關小說與地景的觀念，大致沿用《文化地理學》〈四、文學地景：書寫與地理學〉的概念。

²「聖牛之地」指的是印度，印度傳統任牛群四處漫遊，視為聖物，絕不食用，以同樣的標準，英、美可說是「聖狗之地」。馬歇爾·薩林斯（Marshall Sahlins）藉此表明文化的特殊性，不宜遽下判斷。可參考《文化地理學》，頁 4。

³尹玲〈研悲情為金粉的歌劇－白先勇小說在歐洲〉一文收錄在白先勇《孽子》（台北：允晨 2003.2）文末。

⁴此據白先勇《孽子》文末附錄的「白先勇年表」。

何告訴我們都市生活的特質。⁵

Mike Crang 的這段文字，除了並置不同的空間環境外，更從小說以外的文學形式，歷時性（diachronic）地觀察都市生活，並且他認為從變化中的時代與環境，展現了文學的現代性與後現代性。

本文以白先勇的小說《孽子》為文本，在物質性的社會化過程中，觀察文學的書寫與外在環境變遷的關連性。本文首先從空間概念切入，包括新公園所代表的同志地景，以及家屋、盒匣所代表的微小私人空間。另外新公園同志團體中流傳的神話，從歷史演進及敘事模式，探討神話主題的背景、演變以及社會機制的影響。最後再以作者白先勇現實人生的融入與實踐，印證他在溫和同志路線上獨領風騷的卓越成就。

情慾空間、同志地景、敘事模式或是神話結構，不論是從任何的角度切入，總是期待在論述的過程中，更接近 Pocock 所說的：「小說的真相超越了單純的事實。小說的真實相較於實質的日常真實，可能超越之，或者包含了更多真相。」⁶

二、新公園的空間意象

（一）《孽子》的版面空間配置

《孽子》一書從書名的「孽」字，已可略窺作者對於這群特定族群所賦予的價值判斷，「孽」字本身指涉的大多是：壞、禍、惡因、罪過、非正室所生的……等等負面的意涵⁷，相對於代表主流價值的「父親」，「孽子」意味者與主流價值背道而馳的概念，當孽子無法遵從父權體系的固有價值時，「家」的崩解勢在必然，「逃家」是對正統價值的遺棄，也是建立另類價值的起點，一切就從「逃家」開始。

在第七頁的正文開始之前，本書在版面的空間配置上亦可說意味深長，第一頁⁸的書名與作者的排列看來並無異狀，然而仔細玩味：「孽子白先勇」依序念讀，似乎帶著作者自我解嘲的意味。第三頁的兩行文字：「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。」當是作者寫作本文的初衷。如果第一頁的「孽子」兩字是對主流價值的反諷；第三頁的「孩子」則充滿了憐惜的意味，尤其將這兩行文字放在第二、第四兩張空白頁之間，利用實際的版面空

⁵同註 1，頁 59。本節有關小說與地景的觀念，大致沿用《文化地理學》第四章〈文學地景：書寫與地理學〉的概念。

⁶ Pocock 的說詞引自前書，頁 60。

⁷ 有關「孽」的解釋，參考教育部國語推行委員會編纂的《重編國語辭典修訂本》，網址為：<http://140.111.34.46/cgi-bin/newDict/dict.sh?idx=dict.idx&cond=%BCB&pieceLen=50&fld=1&cat=&imgFont=1>

⁸《孽子》原書從第七頁開始編碼，前面並無編碼，為便於說明，今自行倒數編碼如下：頁 6 第一部〈放逐〉、頁 5 目錄、頁 4 空白、頁 3 有兩行文字、頁 2 空白、頁 1 書名與作者。

間配置，巧妙地呈現了「無所依歸」的漂浮狀況。

第七頁正文中陽光、高大、怒火、悲憤的父親意象⁹，相較於第三頁黑夜、孤獨、徬徨、無依的孩子意象，兩者對比極為鮮明：

三個月零十天以前，一個異常晴朗的下午父親將我逐出了家門。陽光把我們那條小巷照得白花花的一片，我打著赤足，拚命往巷外奔逃，跑到巷口，回頭望去，父親正在我身後追趕著。他那高大的身軀，搖搖晃晃，一隻手不停的揮動著他那管從前在大陸上當團長用的自衛槍。他那一頭花白的頭髮，根根倒豎，一雙血絲滿佈的眼睛，在射著怒火。他的聲音，悲憤，顫抖，嘎啞的喊道：畜生！畜生！¹⁰

這段文字不僅點出了父親、我與家的關係，父親高大悲憤的形象加上操控意味十足的「自衛槍」，顯示了父權極端宰制的力量，至於「大陸上當團長」一句，除了時代氛圍的自然流露之外，國族寓意亦盡在不言中。

「我」在一個異常晴朗的下午，被逐出家門，打著赤足，往陽光照得白花花的一片的巷外奔逃，從此逃進了黑夜的王國。

這個黑夜王國在哪裡呢？

說起我們王國的疆域，其實狹小得可憐，長不過兩三百公尺，寬不過百把公尺，僅限於台北市館前路新公園裡那個長方形蓮花池周圍一小撮的土地。（頁 10）

台北新公園的蓮花池是他們的王國，這一方空間和我們平常看到的新公園有什麼不同呢？台北新公園是市民們共同擁有的空間，但對於這特定族群，台北新公園成了特定的王國、特定的「地方」。

「空間」和「地方」有何不同呢？和人群以及特定族群之間的關係又是如何呢？簡單說「空間」經歷一段時間之後，逐漸轉變成為「地方」，這些空間的過去與未來，以及文化與歷史意義連結了空間內的人群，地方不僅僅是說明自己的住處與家鄉，而是代表了一系列的文化意涵與特徵，因此，長時間停留在某一個空間，在這塊區域的生活聯繫了人群與地方，不僅會產生恆常持久的感情，也會對當地人群產生認同，也就是說透過「地方感」（senses of place）¹¹可以界定自

⁹《孽子》小說的正文從第七頁開始，第一部的〈放逐〉分為兩小節，第一小節對於父親的形象有極為鮮明的刻畫。第二小節「佈告」中的退學事件顯然就是「我」被父親逐出家門的原因。

¹⁰ 引見《孽子》頁 7，由於論文全篇多次引用《孽子》原文，此後不在另標語當頁註，僅將頁碼註於文末。

¹¹生活環境及成長過程中的經驗累積，所產生的熟悉情境，使居民從中獲得安全感和歸屬感，稱之為「地方感」（senses of place）。引見段義孚著/潘桂成譯《經驗透視中的空間和地方》（台北：國立編譯館，1998）

我，更可以顯示自我的身分。

(二) 新公園的三個面向

有關於「地方感」的深層思考，可從三個面向切入，試以台北新公園的蓮花池為例，略加說明。

第一個面向與胡塞爾(Edmund Husserl)現象學中的「意向性」(intentionality)有關。在「存有論」(ontology)中，胡塞爾認為事物並非單存地存在，而是存在於不同的層次，為了闡明這論點，他提出了意向性這個概念。例如台北新公園的蓮花池，對大多數的人而言，這裡不過是個遊憩休閒的場所，或駐足觀賞，或匆匆路過，或約會談心，或聆聽表演，這些人的聚散離合純屬偶然，對他們而言，新公園就只是新公園而已。

然而對《孽子》中那群特定的人群而言，除了上述的功能之外，新公園成了他們的王國。特定的人群，特定的意向，使得新公園成了意向客體(intended object)，於是新公園不再停留在表面的意義，對於特定的族群而言，它具有了另一層的意涵。

第二個面向從「場所精神」(genius loci)探討地方的本質。所謂的「場所精神」也就是地方的獨特精神，換句話說，某些特定的族群，對於地方的情感，超越了物質以及外在的感官經驗，產生了一種精神依附的情結，這時地方的意義也不再僅止於外在感官可見可碰的空間，而進入了一個深層的情緒與感覺領域。瑞夫(Relph)說：「身為人類，就是要活在充滿有意義地方的世界中：人就是要擁有並瞭解自己的地方」¹²。

也正因此，新公園的蓮花池正是這些特定族群的「場所精神」，在這王國中的每一分子，縱然到外面去闖蕩江湖，卻在五年、十年、十五年、二十年後，某個又深又黑的夜裡，回到這個具有「場所精神」的地方，如同蓮花池畔的元老的結論：

總是這樣的，你們以為外面的世界很大麼？有一天，總有那麼一天，你們仍舊會乖乖的飛回到咱們自己這個老窩裡來。(頁 12)

第三個面向則將海德格所謂的「操煩」(care)的概念與地方連結。

哲學家海德格認為人類無法以自由漂浮的心靈存在，而是存在於周遭世界的關係之中，這也就是海德格所謂的「在世存有」(being-in-the-world)。

海德格認為只有透過「在世存有」，人類主體才能夠思考與行動。他主張想到人類時，一定要考量人類鑲嵌於世界中的情形。因此，地方是我們與地方互動之下的產物。¹³同時，我為對於世界的知識必定牽連於地方，總是始於並奠基於

¹²引見《文化地理學》，頁 144。

¹³有關海德格居所(dwelling)和「在世存有」(being-in-the-world)的說法，以及「空間」與「地

地方。

透過「操煩」這個概念，新公園蓮花池畔的特定族群可以不斷接收「外在」與「內在」的各種消息。例如在新公園叢林外播音台，那架喧囂的擴音機「經常送過來，外面世界一些聳人聽聞的消息。中廣公司那位女廣播員，一口京腔，咄咄逼人的叫道：美國太空人登陸月球！港台國際販毒私梟今晨落網！水肥處貪污案明日開庭！」

至於「內在」消息，大多屬於這個特定族群間流傳的故事，由一些元老級的人物，宛如口述歷史般地娓娓道來。

然而在我們這個極隱密、極不合法的蕞爾小國中，這些年，卻也發生過不少可歌可泣，不足與外人道的滄桑痛史。我們幾位白髮蒼蒼的元老，對我提起那些斑斑往事來，總是頗帶感傷而又不免稍稍自傲的歎息道：「你們哪裡趕得上那些日子？」（頁 11）

這些「內在」消息不僅是停留在口耳相傳的階段，還有憑有據的可以找到真實人物的寫真—「青春鳥集」。如同新公園裡的老園丁郭公公所說的：「公園的歷史都收在這個裡頭了……」（頁 79）

（三）新公園的領域性

領域性（territoriality）是個複雜的概念，有關領域性的定義很多，但尚無為人普遍接受的說法¹⁴。總體而言，領域性指的是個體或團體暫時或永久地控制一個領域，這個領域可以是一個場所或物體，當領域受到侵犯時，領域擁有者常會保衛它。

這群特定的人爲了界定自我，在特定的地方畫出了一個區域，成爲他們可掌控的領域，並且區分出自己人和外人，在他們爲這塊特定的區域「標上名號」（tagging）之後，經過一段時間，在這塊區域上活動的人，也常會被「標上名號」，視爲這個族群的同路人，這種情形可說是人與地方互相影響下的「雙重編碼」（Dual-Coding）。

根據 Altman 和 Chemers 的說法¹⁵，所有的空間領域可分爲三類，即：（1）主要領域（2）次要領域（3）公共領域。台北新公園的蓮花池屬於公共領域（public territories），也就是對所有人開方的空間，只要遵守一般的規範，任何人都可以隨意進出，公園、廣場、商店、餐廳、劇院、火車站……等等都屬公共領域。

方」的論述，可參考 Mike Crang 著《文化地理學》第七章〈地方或空間？〉。

¹⁴此說法根據徐磊青·楊公俠著《環境心理學》（上海：同濟大學出版社 2002.6）。本書第七章專論「領域性」，本小節有關領域性的說法多以此爲據。

¹⁵引自《環境心理學》，頁 190。

人類的領域性行爲（territorial behaviour）通常和領域的占有和防衛有關。

《孽子》中的台北新公園的蓮花池是塊公共領域，這群特定的族群並沒有使用領域建立的個人化行爲，或是運用任何標記物畫出界線來宣示所有權，因為這些建立領域的方式屬於「合法」的國度，《孽子》中的族群顯然是個「不合法」的國度，他們直接採取了「占有」和「使用」的方式，表明了對這塊領域的控制，「外人」也會因為他們使用這塊區域，而心照不宣地迴避。小說一開始就對這個國度勾勒出簡單的輪廓：

在我們的王國裡，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。（頁 10）

黑夜的新公園蓮花池，外人刻意迴避，只剩下這一群烏合之眾的國民四處遊走，一方池塘，成了他們的領域，尤其到了周末的晚上，和正常的世界一樣，他們也喜歡與氣味相投的同儕相聚，依偎取暖。於是池子的周圍，浮滿了人頭，在幽冥的夜色裡，「一雙雙睜得老大、閃著慾念的眼睛，像夜貓的瞳孔，在射著精光。」（頁 13）

正是慾念，這群烏合之眾，在正常的世界中，小心翼翼的隱藏的慾望，只有來到黑夜中這個不合法的國度，才獲得完完全全地釋放，腫脹的肢體與寂寞的心靈，在愛慾的激流中暫時得到了解脫：

這一顆顆寂寞得瘋狂的心，到了午夜，如同一群衝破了牢籠的猛獸，張牙舞爪，開始四處狺狺的獵狩起來。在那團昏紅的月亮引照下，我們如同一群夢遊症的患者，一個踏著一個影子，開始狂熱的追逐，繞著那蓮花池，無休無止，輪迴下去，追逐我們那個巨大無比寵滿了愛與慾的夢魘。（頁 26）

外人迴避的午夜的新公園，成了這群人的慾望天堂，這塊公共領域完全被他們所占有，然而由於他們不合法的身分，這項「占域行爲」也成了不合法的行爲，尤其在面對代表「執法者」的警察時，他們必須四處竄逃：

只要那打著鐵釘的警察皮靴，咯軋咯軋，從那片棕櫚叢中，一但侵襲到我們的疆域裡，我們便會不約而同，倏地一下，作鳥獸散。（頁 10）

對於公共領域一般人通常不會有激烈的領域防衛行爲，然而「血裡頭帶著股野勁兒」、「日後必定闖下滔天大禍」的鐵牛¹⁶，在「愛美麗」颱風過境後的傍

¹⁶在郭老的「青鳥鳥集」中，鐵牛的外號叫「梟鳥」，此處所引用的兩句話皆郭老對阿青所言。可參考《孽子》，頁 212。

晚，眼見一對青年男女在蓮花池中的亭閣裡摟摟抱抱，動作過火，鐵牛破口大罵，那青年男子一怒之下，便和鐵牛幹上了，鐵牛在他小腹上戳了一刀，把青年殺成了重傷，釀下大禍。

鐵牛事件之後的星期六的夜晚，阿青和小玉等人繞著蓮花池，訴說公園的古老傳說，「執法者」再度出現，然而這一次，無人倖免，全體落網。

黑暗裡一聲警笛破空而來，七八道手電筒閃電一般從四面八方射到了我們的臉上。一陣軋然的皮靴聲踏上了台階，十幾個刑警手裡執直著警棍，吆喝著圍了上來。（頁 218）

這次的落網，和前述的鐵牛事件有關，因為鐵牛在公園裡以暴力手段殺人，於是公園實行「宵禁」，就在警察突擊檢查時，這一群人以「逾時遊蕩」的罪名，被抓進了拘留所。

鐵牛事件可說是種暴力手段的領域控制，而控制領域的慾望是都市犯罪活動與社區論述的重心。柯爾曼（Alice Coleman）等評論家對於都市的研究認為，「防禦空間」（defensible space）的設計可以減少犯罪行為，透過某些監控行為，也就是管制該空間的出入¹⁷，也可以加強防禦空間的效應，上述的「宵禁」，以及「逾時遊蕩」等罪名，正是都市中空間管制的一種方式。

三、家屋的空間詩學

「家」不論是現實意義或是象徵意義，通常是個溫暖的意象，是個洋溢著幸福的空間。哲學家海德格認為，居所（dwelling）是人類存在的根本特質之一，也就是讓空間產生「家」的感覺，在這裡人與物可以達成精神統一，「家」正是這個關鍵性的位置。海德格對於一個理想的家，有一段詩意的描述：

力量的自足令大地和穹蒼、神性與凡人融為一體（oneness）而進入了事物，讓房屋有了秩序……它在房間裡替神聖的兒童床和「亡者之樹」（這是他們對棺材的稱呼）留了位置，如此，它在同一個屋簷下替不同世代設計了各自生命旅程的特質。這是從寓居中現形的技藝，依然將工具和框架當作物品來使用，建造了農舍。¹⁸

再看法國理論家巴舍拉（Gaston Bachelard）對於家的描述：

一切真正為人棲居的地方，都有家這個觀念的本質。記憶和想像彼此相關，相互深化。在價值層面，它們一起構成了記憶和意象的共同體。因此，房舍不只是每日的經驗，是敘事裡的一條線索，或是在你訴說的自己

¹⁷此處有關柯爾曼及都市政策可參考《文化地理學》，頁 147。

¹⁸引自 Linda McDowell 著，王志弘等譯《性別、認同與地方》（台北：群學，2006.5），頁 98。

故事裡……房舍是整合人類思想記憶和夢想的最偉大力量之一……。沒有了它，人只不過是個離散的存在。¹⁹

這兩段描述都強調：家和身體都是記憶的儲藏所，並且以詩意的文字賦予家屋安全、愉悅、庇護及溫暖的意味，也就是巴舍拉所謂的「幸福空間」（espace heureux）或是「被歌頌的空間」（espace louangés），這種空間具有正面的庇護價值，並且都散發出一股吸引力²⁰。

相對於幸福、溫暖等正面價值，對於「家」的探索，是否還有另外的向度呢？聖維克多·雨果的一段話，提供了一段有關家園的哲思，極具參考價值：

凡是一個覺得其家園是甜蜜，則他仍然只是一位纖弱的初學者而已；認為每一寸土地都是其故土者，則已算是強者；若將整個世界視為是異域，則他已是位完人了。纖弱的靈魂只將他的愛固著在世界的某一點上；強人則將他的愛擴充到所有的地方；完人則止熄了他的愛。²¹

超越家國或是故鄉的局限，才可掌握到人類的經驗，並且掌握到真知識所具有的否定的自由，相對的，若沈醉在家園的渴望，那麼勢必會執著在更多充滿偏見的排斥以及反應。

不同於巴舍拉等人溫情描述，聖維克多·雨果提供了另一個角度，讓我們重新思考家的意義，以及延伸出更廣泛、更深層的意涵，而這段論述也將成為接下來有關《孽子》中「家屋」意象的討論基礎。

（一）父子衝突與離家模式

三個月零十天以前，一個異常晴朗的下午父親將我逐出了家門。（頁7）

這是《孽子》正文的第一段文字，「三個月零十天以前」前面這一段時間描述，顯示是一段回憶的過程，也就是說整篇小說的時間敘事，必然是在正敘、倒敘間跳躍，而以這個時間點分割為兩個部分，正敘的部分是離家之後的新生活，倒敘的部分則充滿了許多不堪的回憶。

接下來這一句：「一個異常晴朗的下午」，看似一個外在環境天候的描述，然而對照後文：「你們的血裡頭就帶著這股野勁兒，就好像這個島上的颱風地震一般。」、「我們的血裡頭就帶著這股野勁兒，就好像這個島上的颱風地震一般」²²。

¹⁹引自《性別、認同與地方》，頁99。此處所引文字亦非原文，乃作者轉引用哈維的文字，和加斯東·巴舍拉著，龔卓軍等譯《空間詩學》（台北：張老師，2005.3）中的原文略有出入，巴舍拉較強調家屋與日夢的關連。

²⁰此處的「幸福空間」及「被歌頌的空間」等概念可參考加斯東·巴舍拉著，龔卓軍等譯《空間詩學》（台北：張老師，2005.3），頁55。

²¹此處引自薩依德著《文化與帝國主義》（臺北：立緒文化，2003.10），頁615。

²²這兩句話分別見於《孽子》頁88及頁212。

兩段文字只有一字之差，這是敘事觀點的不同，值得注意的是，透過氣候的描述：「晴朗與颱風」，父子之間的衝突不言而喻。

「父親將我逐出了家門」一句有幾個關鍵詞：父親、我與家門，除此以外，還有一個代表動能的「逐」。從「我」的角度來看，離開家們是被動的、消極的行為。父親代表了一種態度，一種價值，因此，父子間的衝突，實際是個人與社會的衝突²³。「我」離開「家」，進入「新公園」的這段歷程，正代表了從傳統、規律、約束的主要領域，奔向不合法、打破秩序、自由進出的公共領域。

從這個觀點看來，「新公園」反而代表了一種新生活，一種脫離宰制後的解放。阿多諾在《道德之最低限度》(Minima Moralia) (副標題《來自受傷害生命之反省》)一書中說道：

將凝視從常軌中移開，對粗暴之厭惡，追尋尚未被一般模式所包容的新鮮概念。這是思想的最後希望。²⁴

「一般模式」，即是阿多諾所說的「被行政掌控的世界」(administred)，對文化中無法抵抗的支配者而言，離開常軌，套用不同的思考模式，才能發現有別於常模的另類天地，這也正是阿多諾說的「不適切性」：

此種「不適切性」與生命的「不適切性」類似。其傳達某種擺盪且偏離的曲線，雖然其前提比較令人絕望，雖然它總是比應有的更少一些，但只有在這種實際的軌跡中，才能在既定的存有條件之下，展現出不受統治的生命。²⁵

根據阿多諾的說法，脫離宰制體系之後，生活中的「不適切性」反而可以促成某種思想的解放。這樣的說法似乎過於美化了「不適切性」，然而如同文中所述，其實也有令人「絕望」的部份。

離家行為正是令人絕望的部份，然而對於《孽子》中這群不合法的族群而言，每個人的家和自我都顯得格格不入，甚至衝突不斷，許多角色都經歷過相同的歷程，試就主要人物的父（兄）子衝突、事件及結果列表於下。

²³白先勇先生所言：「在《孽子》中，我主要寫父子關係，而父子又擴大為：父代表中國社會的一種態度，一種價值，對待下一輩、對待同性戀子女的態度——父子間的衝突，實際是個人與社會的衝突。引見網站：

http://www.yesasia.com/global/%E5%85%AC%E8%A6%96%E6%96%87%E5%AD%B8%E5%A4%A7%E6%88%B2-%E5%AD%BD%E5%AD%90-dvd-%E5%AE%8C-%E5%8F%B0%E7%81%A3%E7%89%88/1003022157-0-0-0-zh_TW/info.html

²⁴ 此處引自《文化與帝國主義》，頁 611。

²⁵ 同上，頁 612。

人 物	事 件	結 果
李青（小蒼鷹）	在學校發生淫猥行爲	逐出家門
王夔龍（龍子）	殺鳳子	逃亡美國
傅崇山（傅老爺子）	獨生子傅衛慘死	孤獨終老
楊金海（楊教頭）	擅自提錢	與老爸鬧翻
賴阿土（老鼠）	與烏鴉爭執	離家
小玉	在繼父麵裡下毒	離家

李青、王夔龍與傅崇山三人，在《孽子》一書中，關係糾結，形成耐人尋味的對照組，可說是全書中的靈魂，有關他們三人的特殊關係，留至下一節再詳述。此處所欲討論的是：在上表中所列舉的六個人物及事件中，家屋與社會階序以及事件結果的關係。

前三人與後三人可簡單的劃分為兩組，除了事件的嚴重性與結果的慘烈程度有相當的落差之外，最明顯的不同是：職業。李青與王夔龍的父親以及傅崇山都是軍隊行伍出身，這份職業是一種紀律嚴明與傳統價值的象徵；楊金海、老鼠和小玉，這三人所發生的父（兄）子衝突以及事件的演變和結果，比起前三人，可說是小巫見大巫，不足論矣。因此，本文以前三人為論述重心，先從三人的家屋環境切入，試從家屋的外型、想像與象徵連結到書中的主題。

（二）《孽子》中的家屋隱喻

1. 王夔龍家—古老巨大的封閉空間

根據書中敘事的次序，首先出現的是王夔龍的家。李青與王夔龍初次見面，王夔龍自述經歷：

前天夜裡，我才從美國回來的，走到南京東路一百二十二巷我們從前那棟老房子，前後左右全是些高樓大廈，我連自己的家都認不出來了。從前我們家後面是一片稻田……（頁 30）

這一段敘述，王夔龍提到自己的家可分為三個層次：首先是現實空間的家屋，也就是「南京東路一百二十二巷」有確實位址的家屋。

第二個層次是記憶中的家。王夔龍去國十年，再度回到自己的家，卻是時往事移，景物變遷，附近蓋起了高樓大廈，他記憶中的家和現實空間的家完全不一樣了，以致於他「連自己的家都認不出來了」。

在時間的長河中，空間不斷地產生變化，因此，時空具有一種無限性。在無垠無涯的時空中標示出某一個特定時間與空間的交會點，也就是所謂的「記憶座標」²⁶，記憶座標之所以成為記憶座標，通常隱含了特殊的情感與氛圍，於是，

²⁶「記憶座標」一辭參考詹宏志著《城市人：城市空間的感覺、符號和解釋》（台北，麥田，1996.6。）

王夔龍逡巡在過去家園的記憶座標區塊中，最後停留在有「白鷺鷥」的座標上。

和第二個層次的家園一樣，第三個層次的家園雖然同屬於想像的空間，然而進入了象徵性的系統。

這是我從前一個朋友教我的，他是一個台灣孩子。我們兩人常跑到我們家後面松江路那頭那一片稻田裡去，那裡有成百的鷺鷥。遠遠看去好像田裡開了一片野百合。那個台灣孩子就不停的唱那首童謠，我也聽會了。可是這次回來，台北的白鷺鷥都不見了。（頁 31）

分享同一個「空間經驗」，不論在任何一個文化中，都是一種密切而神聖的關係²⁷。台灣孩子就是王夔龍深愛的阿鳳，《白鷺鷥》也是一首台灣童謠，白鷺鷥與台灣童謠以及唱這首歌的台灣小孩，串連成王夔龍記憶座標中的幸福空間。

王夔龍說：「在美國這麼些年，我卻從來沒看見一隻白鷺鷥。」他夢想著台灣的白鷺鷥，然而當他回來時，他發現台北的白鷺鷥也不見了。白鷺鷥是他自由純情的象徵，早就不見了。

李青與王夔龍初次見面，王夔龍的家是透過他的敘述與記憶而呈現出來的想像空間。第二次見面，李青來到了王夔龍家，這次卻是透過李青的眼中，親自觀察到的實際空間，對於居家環境有更多的描述：

在南京東路三段的一條巷子底，王夔龍父親那幢日據時代留下來的古舊的官邸裡，我們躺在龍子從前那間臨靠後院的臥房內。床腳下，點著一餅濃郁的蚊煙香，香煙冉冉上升，床頭的紗窗外，幾扇芭蕉的闊葉，黑影參差，忽開，忽合，在掃動著。院子裡有夏蟲的鳴聲，顫抖、悠揚，一聲短，一聲長。（頁 114）

接下來花了相當長的篇幅描述王夔龍自道逃亡在美國的種種遭遇，當龍子的聲音戛然中斷，隨後的文字與上面的引文，宛如古典詩中的韻腳，呈現出相同的「頻率」，形成一個特殊的結構：

窗外那輪黯紅的月亮，冉冉沉落到那幾扇肥大的芭蕉葉上來了，院子裡的夏蟲，一聲短，一聲長，仍在細顫顫的叫喚著。（頁 120）

「頻率」原是物理學上的一個概念，指單位時間內有規律的運動，熱奈特（G. Genette）首先借用這一概念來表示敘事與故事間的重複關係，即敘事與故事間的頻率關係也就是重複關係。

頁 31 的標題，內容云：「時間並不紀錄空間，空間才記錄時間。」提高了空間在文學敘事中的重要性。

²⁷參考《城市人：城市空間的感覺、符號和解釋》，頁 34

熱奈特將敘事頻率概括為四種類型：(1)講述一次發生過一次的事。這是敘事頻率中最基本、最常見的類型，也稱之為單一性敘述。(2)講述 n 次發生過 n 次的事。由於它敘述的次數與事件的次數相等，故也屬於單一性敘述。(3)講述 n 次發生過一次的事。(4)講述一次發生過 n 次的事。²⁸

熱奈特認為「重複敘事」事實上是思想的構築，因此，「在小說中採用重複敘事，無疑是爲了獲得某種特殊的效果。²⁹」

《孽子》原文中這兩段文字同時出現了「院子裡的夏蟲，一聲短，一聲長」的叫聲，而在這兩段文字中間，則是王夔龍自己敘述在美國生活的經歷，配合夏蟲一聲短，一聲長的叫聲，王夔龍的亡命敘述又何嘗不是一聲短一聲長的哀鳴呢？王夔龍與夏蟲形成了一個顫抖、悠揚的合音共振，天衣無縫的巧妙銜接，把室外空間的聲音，與室內的聲音自然連結，同時也顯示了阿青身爲一位聽眾的主觀感受。

而「床腳下，點著一餅濃郁的蚊煙香，香煙冉冉上升」一句，刻意安排的小道具，完全看不出任何斧鑿的痕跡。這裡出現的「蚊香」絕非偶然，同樣的情況也出現在傅老爺的家中：

(傅老爺子) 駝著背吃力的彎下身去，從床上掣出一只盛蚊香的瓷盤子，盤子裡的鐵皮架上放著一餅三星蚊香。(頁 270)

傅老爺家因爲有水池，蚊子多，因此吩咐李青晚上睡覺，要點上蚊香。看似不起眼的小事物，然而在當時的社會條件下，點蚊香睡覺的行爲，遠超出一般人家的消費能力。傅老爺家與王夔龍家位居相同的社會階層，如果再對照阿青家的情況，這項平常的行爲，看在阿青的眼裡，更是成了不凡的舉動：

夏天的晚上，屋內熱氣未消，我們都到門口去乘涼，父親一個人留在屋內，打著赤膊……只有蚊子叮他一下，他才啪的一巴掌打到大腿上，猛抬起頭來，滿臉恚然不平。(頁 207)

同樣是夏天的晚上，李青家裡熱氣未消，被蚊蟲叮咬當屬家常便飯，不會有蚊香這類設施，這也就是爲什麼當他在王夔龍家，會特別注意到冉冉上升的香煙了。

王夔龍當晚曾要求李青搬到他父親南京東路那幢古老的住宅裡，跟他一塊

²⁸ 此處有關熱奈特 (G. Genette) 的理論及引用的語句，參考申丹著《敘述學與小說文體學研究》(北京：北京大學，2001.5)。以及李偉昉著〈西方敘事理論觀照下的中國六朝志怪小說〉《河南社會科學 2005 年第五期》。在《孽子》一書中，第三種類型，即講述 n 次發生過一次的事，不時的在書中呈現，特別是龍子與阿鳳的故事，宛如神話般，不僅在公園中流傳，李青也聽過龍子的親口敘述。

²⁹ 引見李偉昉〈西方敘事理論觀照下的中國六朝志怪小說〉。

住。然而曙光漸亮，李青突然起了一個逃走的念頭，逃出王夔龍父親這幢日式古老的官邸外面去，於是他付諸於行動：

我悄悄的下了床，穿上我那件破了洞的襯衫，走了出去。外面的鐵閘大門上了鎖，鐵閘很高，門上聳著三尺長黑色的鐵戟。我費了很大的勁，才翻越出去，把小腿都刺出了血。（頁 121）

李青從王夔龍的家裡「逃」了出來，除了前述有關王夔龍家的描述之外，在這裡又出現了高大上鎖的鐵門，如果家屋也象徵一個人的狀況，那麼這樣一個巨大而封閉的空間也正是王夔龍內心的返照。

2.李青家—破舊陰暗的荒涼空間

三個月零十天以前，李青被父親逐出了家門，宛如受了禁制的魂魄，從此在黑夜的公園遊蕩，過了三個多月沒有記憶的日子，直到想到弟娃，他才想起了那個「七零八落、破敗不堪的家來。」

我們的家，在龍江街，龍江街二十八巷的巷子底裡。就如同中國地圖上靠近西伯利亞邊陲黑龍江那塊不毛之地一樣，龍江街這一帶，也是台北市荒漠的邊疆地區。充軍到這裡來的，都是一些貧寒的小戶人家。我們那條巷子裡，大都是一些不足輕重的公家單位中下級人員的宿舍。（頁 45）

透過李青第一人稱的敘述，雖然也是想像的空間，然而一切都是他最熟悉的場景，於是就像觀光導覽般，帶我們走進龍江街二十八巷，從嗓子沙啞的秦參謀到聲音宏亮的蕭太太，從發出腐敗臭味的陽溝到黃濛濛的風沙中竹蒿上翻飛的床單枕頭，貧民窟浮飾繪般細數各家生活的點點滴滴。

這條死巷巷底，那棟最破、最舊、最陰暗的矮屋，便是我們的家。……我們的房子特別矮，陽光射不進來，……整棟屋子終年都在靜靜的、默默的，發著霉。（頁 47）

值得注意的是，李青一直強調「我們的家」，「我們」是誰呢？

因為想到了弟娃，才想到了家，「我們」是不是指李青和弟娃呢？這究竟有什麼寓意呢？龍應台在評論《孽子》時，特別提到了弟娃和「白色」的象徵性：

在吧女的「浪笑」聲中，阿青卻想到弟娃「雪白的娃娃臉」、「踏雪尋梅」的歌，以及弟娃唱那首歌時所繫的「白頭巾」。純潔的弟娃是阿青慾海沈

淪中為一性靈的支力，臉、雪、梅、領巾，都是白色的，象徵純潔。³⁰

除此之外，還有「脖子上給他（弟娃）戴了一只鍍銀的白銅項圈」、「她一面掬起水，舀水澆到弟娃白白胖胖的身子上，一面柔柔哼著〈六月茉莉〉」，甚至「（外婆）帶了兩隻番鴨仔來，一隻黑的給我，一隻白的給弟娃」³¹。弟娃與白色都是純潔的象徵，弟娃的死亡就如同消失的白鷺鷥一般，代表了失落的純真，弟娃其實代表了阿青純潔的一面，因此「母親叫我黑仔，叫弟娃白仔」（頁 53，一黑一白，是一體的兩面，黑/白也正是慾/靈、阿青/弟娃、公園/家屋的對立。想到了弟娃，代表的正是從慾望回歸到純潔的一面，轉換成空間座標，則是從新公園想到了家。

前述李青描述的家是他記憶中的想像空間，再次回家是離家四個月之後的事，為了護送母親的遺骸，愛美麗颱風來襲前，李青又來到龍江街二十八巷的巷口，破敗的死巷依舊。

我將母親的骨灰罈擱在地上，縱身越牆翻爬到屋內，打開大門，將母親的遺骸迎接到家裡。我們那間陰濕低矮的客廳，在昏暗中，我也聞得到那一股長年日久牆上地上發出來嗆鼻的霉味，那股特有的霉味是如此的熟悉，一入鼻，我頓時感到，真的又回到家了。（頁 206）

縱然是霉味也感到熟悉，畢竟是自己的家，李青離家是因為「讓父親逐出家門」，屬於非自願的行為。然而這次的回家，卻是不得其門而入，必須要「縱身越牆翻爬到屋內」（頁 206）才能打開大門。

不能通過正常的路徑，才需要越牆而過，同樣的情況也發生在王夔龍家，李青也曾翻越上了鎖的鐵閘大門，逃離王夔龍父親那幢日式古老的官邸。

不論是李青自己的家或是王夔龍的家，都宛如一個令人窒息封閉的空間，無法自由進出，相對而言，當李青住到傅老爺家中時，不論是三更半夜或是任何時刻都來去自如，沒有任何的限制。

李青上一次的離家是被逐出家門，這一次卻是自行離開，臨走前他看到「弟娃的鋪蓋拿走了，只剩下空空的一架竹床」（頁 208），從此在家中實際的空間，不再有弟娃的影子，母親也過世了，空留骨灰罈，一無所有的李青，這次的離家「真正的嚐到了離家的淒涼」（頁 208）。

李青對家的依戀從未改變，不願意回家的真正原因是：「突然我覺得我再也無法面對父親那張悲痛的臉」、「我感到我絕對無法再面對父親那張悲痛得令人心折的面容臉」³²，與母親的情況一樣，直到死亡後，才敢回家。

³⁰引見龍應台著《龍應台評小說》（台北，爾雅，1986.9），頁 11。有關靈與慾的論述，書中亦有提及，龍應台用「珍妮的畫像」作比喻。

³¹ 三則引文分別見《孽子》，頁 53、54、193。

³² 兩句引見《孽子》，頁 207。

在時空的座標上，李青透過回憶，經常趑趄徘徊於現在與過去之間。八月十五中秋節那一天，「安樂鄉」打烊後，李青走到巷口，看到一輪滿月湧了出來，他又進入家的想像空間。那一年的中秋節，父親興致特高，為他和弟娃兩人，一人作了一只柚子燈，一個晚上沒開口的父親，突然自言自語說道：「我們四川的柚子比這個大多了。」

看到柚子，父親想到的是四川的柚子，而且比台灣的大多了，父親美好的記憶始終停留在過去，是個活在過去的人，對阿青而言，宛如一個記號。一個代表過去記號的父親如果再配上一臉衰敗的面容，意味著不堪的過去。阿青不想面對父親悲痛的臉，也不想面對自己不堪的過去，是只有不斷的「逃」，直到住到傅老爺家，才算暫時安頓了。

3.傅老爺家—古老陳舊的溫暖空間

傅崇山傅老爺子的家也在南京東路，離松江路不遠，書中的描述是這樣的：

那一帶都蓋了新的高樓大廈，把傅老爺子那床平房住宅團團夾在中間。那是一棟日式木屋，房子相當古舊了，大概是日據時代遺留下來的，屋頂的灰黑瓦片都生了青苔，大們的朱漆也龜裂剝落了。可是住宅庭院深廣，沿者圍牆，密密的栽了一轉高大的龍柏，鬱鬱蒼蒼，把房屋掩護住，氣派森嚴。大門頂上，卻湧出了一大叢九重葛來，殷紅的刺藤花，纍纍一片，在夕陽中，爆放得異常燦爛奪目。(頁 229—230)

這是透過李青眼中所看到的傅老爺家，日據時代遺留下來的古舊的房子，這部份和王夔龍家很類似。傅老爺家的平房夾在高樓大廈間，而王夔龍敘述的家是「前後左右全是些高樓大廈」，就連周遭環境也如出一轍。看似極為相像的兩幢屋宇，卻因為大門的景觀不同，延伸出截然不同的意涵。

王夔龍家的鐵閘大門「上了鎖，鐵閘很高，門上聳著三尺長黑色的鐵戟。」傅老爺家的大門頂上「卻湧出了一大叢九重葛來」。大門本身具有象徵「進出」的意義，李青眼中看到了兩扇不同的大門，他也選擇了兩種不同的應對態度。王夔龍家的大門顯示了一個不友善的區域，因此李青要「逃」。

李青無法在任何地方逗留太久，類似克蕾兒·馬可斯說的「家園恐懼症」者，也就是所謂的「內立型」人格：

家可能是虐待的所、婚姻張力的角力場，抑或，自己的感受曾遭到強勢的手足或父母的壓抑。根據伯凌「人是如何與周遭世界相互連結」的理論來看，這類型的人可稱為內立型，也就是說，客體（人與物）在他們眼中有

時會是障礙物。³³

這類型的人唯有在「友善的區域」(friendly expanses)內，也就是客體(家與人)不會來礙手礙腳之處，他們才會感到安全。³⁴

從逃家開始，李青不停的在逃，他曾自述經歷云：

離開家三個多月，在有一頓無一頓，晝夜顛倒的流浪日子裡，也曾有幾次，半夜裡突然驚醒，有時在後車站的下流旅館裡，有時候在萬華一間又髒又熱的小閣樓一鋪陌生人的床上，也有一次，竟倒臥在公園裡博物館前的台階上，醒來的那一刻，心中確實渴望著有一間能長久棲留的居所，可是有人要收容我的時候，我卻又藉故溜脫了。(頁 120—121)

李青曾經從王夔龍家「逃」出來，後來在「安樂鄉」中，王夔龍來訪，當王夔龍眼睛注視著阿青時，阿青刻意避開他的目光，內心暗忖：「不知道爲了什麼，我一感到王夔龍接近我，我就開始想逃。」(頁 299)

李青看到王夔龍時想逃，面對「最正派、最可親、最談得來」的俞浩時，當俞浩摟住他肩膀的那一刻時，他感到的是「莫名的羞恥」，第二天仍是默默地離開了，這是另一種「逃」。

爲什麼要逃呢？

一部李青在新南陽看過的電影《黑峽雙梟》或許提供了解答：

哥哥掉進了流沙裡，弟弟伸手去救，一起給拖進了泥淖中，兩人揪著扯著，慢慢沈淪下去，最後只剩下四隻手，伸在流沙外，拚命的在抓。(頁 121)

李青對於「手」的意象特別敏感，他總會想到電影中的情節，意味著兩人揪扯著沈淪下去，因此，王夔龍那隻釘耙般的手臂，壓在他的胸口，好像壓著一根沈甸甸的鐵柱，直往下沈，要把他拖進流沙一般。甚至俞浩搭在他肩上溫暖的手，也會帶給他類似的聯想，他不願意「沈淪」。李青總是能從自身所屬的封閉世界中，觀察到臉與手的姿態，連結到個人的慾望與心情：

在旋轉燈下，我看見了一隻隻的手：吳敏那隻綁著白繃帶受了重創的手，老鼠那隻被煙頭烙起了燎泡的手，陽峰那隻向華國寶伸了出來而又痛苦遲疑縮了回去的手。在這個封閉的小世界裡，我們都伸出了一隻隻飢渴絕望的手爪，互相兇猛的抓著、攙著、撕著、扯著，好像要從對方的肉體抓回一把補償似的。(頁 112)

³³參見克蕾兒·馬可斯著，徐詩思譯《家屋，自我的一面鏡子》(台北：張老師 2000.10)頁 128—129。

³⁴此說法亦見《家屋，自我的一面鏡子》。

傅老爺子的手也曾拍過李青的肩膀³⁵，然而這行為絲毫不會引起「性」的聯想。當他搬進傅老爺子家時，舒適的環境和感覺，不停逃亡的李青立刻就認同了這個「家」：

那間房緊靠著傅老爺子自己的臥室，六個榻榻米大，床鋪桌椅都是齊全的，床上墊了草蓆，連被單枕頭套也好像剛換過，房間打理得異常整潔，我從來沒有住過這樣舒適像樣的一間臥房。自從離家以後，在錦州街那間小洞穴裡蝸居了幾個月，總覺得是一個臨時湊合的地方，從來也沒有住定下來，何況常常還不回去，在一些陌生人的家裡過夜，到處流蕩。(頁 270)

把行李搬進房間時，李青打量了一下，他察覺這是一間從沒住過的舒適房間，瞬間腦中浮現離家後流亡的過程，接下來不論是竹簾或是蚊香，傅老爺都請李青自己動手處理，意味著賦予了李青一個自主的空間。

房間裡有一張書桌，書桌上擺著一套英文書，一台收音機，一個鬧鐘，還有一架銅製的高射砲模型，這些都是傅老爺子的兒子傅衛留下來的物件，原來這間房間是傅衛的睡房，李青的搬入實際上是一種位置的取代；當傅老爺把傅衛的衣服也送給了李青，意味著身分的取代，尤其壁櫥裡的衣服都發霉了，對照李青對家的想像：「那股特有的霉味是如此的熟悉，一入鼻，我頓時感到，真的又回到家了。」這些跡象顯示了李青對這房間的認同感。

李青不僅把傅老爺家視為自己的家，傅老爺的形象與自己父親的影像也經常會重疊，例如來到傅家的第一個晚上，李青翻來覆去，無法入睡，他聽見隔壁傅老爺子起身兩三次，跟著脫鞋的腳步聲，這由近而遠，由遠而近的腳步聲令他想起了自己父親半夜三更踱來踱去的腳步聲。

有一次傅老爺子將自己的故事告訴阿青，晚上睡覺前，阿青看到牆上掛著傅老爺子父子兩人身著軍裝的照片，他又想到了自己的父親，父親也期待他考上軍校，傅老爺子與傅衛的照片與他與父親的形象又再度疊合，這時他聽見隔壁傅老爺子的咳嗽聲，同時又想到了父親。

傅老爺子與阿青父親形象的重疊，最具體的例子，莫過於這一段描述：

朦朧間，我似乎看到兩個人影坐在客廳那張靠椅上，一個是傅老爺子，他仍舊坐在他往常那張椅子上，另一個卻是王夔龍，……我走過去，王夔龍倏地不見了，傅老爺子卻緩緩立起身，轉過臉來。我一看，不是傅老爺子，卻是父親！（頁 362）

在這場阿青的夢境中，傅老爺子變成了父親，或許在阿青的潛意識中，傅老爺子與父親的形象已經合而為一了，「傅」與「父」兩個發音相同的詞彙選擇絕非偶

³⁵參見《孽子》，頁 273。

然。

最後順便一提，李青、王夔龍以及傅老爺子，三人的家屋位置所在顯示了一個有趣的現象。當楊金海預備在南京東路一百二十五巷裡開個酒館，請傅老爺子賜個名兒，傅老爺說道：

從前在南京，我住在大悲巷，巷口有一家小酒店，有時我也去吃個宵夜，我記得酒店的名字叫「安樂鄉」(頁 236-237)

李青家的地理位置「就如同中國地圖上靠近西伯利亞邊陲黑龍江那塊不毛之地一樣，龍江街這一帶，也是台北市荒漠的邊疆地區。」相對而言，那麼南京東路自然對應的就是國民政府時代的首都南京。南京東路顯然是個繁華的地段，「安樂鄉」在此，傅老爺子的家和王魁龍家也在此，從中心/邊陲的地理空間位置來看，南京東路與龍江街顯然代表了不同的階層，房子的建築外形以及位置所在，實際上也是一種社會象徵符號 (social symbol)。

更有趣的是，傅老爺家和王魁龍家都屬高級將領的宿舍，也都是日據時代留下的房子。國民政府從大陸遷移到台灣，這些將領住在日式的房舍裡，這些現狀背後的時空環境，充滿了政治喻意以及國族想像。作者白先勇當時極為寫實的描述，無意間卻具體而微的見證了台灣的後殖民現象。

(三) 盒匣的廣袤空間

加斯東·巴舍拉在《空間詩學》中說：「一部關於小盒小匣 (coffret) 的文選，理應構成心理學上重要的一章，這些工匠所造的精巧傢俬，鮮明地印證了擁有秘密的需求……對許多人而言，小匣小盒的幾何形狀與擁有秘密的心理狀態是一體兩面。」³⁶

小盒小匣宛如事物的家屋，一方空間之中不僅收納著主人最私密的珍藏，更收納了過往的經歷、不願沉澱的記憶，甚至是一分褪了色的榮耀。外人視為破銅爛鐵的瑣碎零件，對收藏者而言，卻是一個珍貴且無限廣袤的私密空間，在這空間之中貯藏著生命信念，這個對抗外在混亂世界的秩序，是一種絕對不可動搖、不容許侵擾的終極價值。

對老鼠而言，是「百寶箱」；對李青的父親而言，則是床頭那只紅木箱。

李青第一次看到百寶箱，是在老鼠「熱得像烤箱，悶著一股霉臭的」房間裡，老鼠從床底拖出一只生了黑鏽的洋鐵箱，箱上還鎖了一把大銅鎖，老鼠雙手捧起鐵箱，「緊緊摟在胸前」，獻寶般的對李青展示他的百寶箱。從箱裡面翻出的瓶瓶罐罐以及不知名的破銅爛鐵，老鼠卻視若珍寶：

³⁶引自《空間詩學》，頁 159。

老鼠盤坐在床上，四周圍著他的贓物，他眉飛色舞的一件一件指著告訴我他的寶物的來歷，每一件他都記得清清楚楚，人時第一點也不差。(頁 125)

老鼠平日低聲下氣，受盡老哥烏鴉的欺凌，絲毫不敢反抗；更由於容貌猥瑣，在黑暗王國中，身價不高，甚至在李青、吳敏與小玉等同儕間，也經常受到奚落。老鼠的外在世界如同他的住處：「房中沒有窗戶，熱得像烤箱，悶著一股霉臭。」沒有出口的他只能轉向內心世界發展，於是百寶箱成爲他私密的宇宙，也是他唯一能夠對抗外在世界的立足點。

當這最後一道防線被侵犯時，縱然「六親不認」，他也要據理力爭，絕不退縮，因此他會說：「哪個敢碰我的百寶箱，我就跟他拼命—」、「烏鴉以爲我還怕他呢，不怕！老子什麼人都不怕了！」、「他們打死我也奪不走我手裡抱著的箱子」。

老鼠把百寶箱交給李青保管，甚至被關到了監獄，心心念念的還是那只百寶箱，這項託付行爲代表了一個對朋友的無比信任。

小小的盒匣其實是一個神秘的宇宙，生活的環境越是窘迫，盒匣的意涵會反向的逐漸擴大，小小乾坤與外在世界，自然而然的形成一種平衡，篋匣所代表的空間不再只是物質性的存在，它成了心靈的庇護所，讓擁有者的生活充滿了無窮無盡的想像，這時，擁有者找到了藏身處，一個比家屋更安穩的廣袤空間。

李青的父親亦然，縱然藏身在破敗的家屋中，但他內心深處還有一個充滿榮耀的私密空間，收納著生命中的一絲光芒。

父親的床頭擱著一只小小的紅木箱，箱子用一把銅鎖鎖住，箱子裡便珍藏著父親那枚二等寶鼎勳章。……有一天，父親把我召進他房中，鄭重其事的把他床頭那只小紅木箱捧到案上，小心翼翼的箱子打開，裡面擱著一枚五角星形的紅銅鍍金勳章，中間嵌著藍白兩色琺瑯瓷的寶鼎。鍍金已經發烏了，花紋縫裡金面剝落的地方，沁出了點點銅綠來。繫在頂角的那條紅藍白三色緞帶，也都泛了黃。(頁 48)

李青的父親來到台灣之後，革去了軍職。失去戰場的軍人，如今只能在昏暗的燈下，翻閱《三國演義》，老驥伏櫪，紙上談兵。平日剛毅木訥、不善言辭，可是一旦講到「長沙大捷」那一仗，突然會變得滔滔不絕，連皺紋滿佈的黑臉，也會閃起一片驕傲無比的光彩。

父親一生的榮耀靜靜的躺在床頭那只小小的紅木箱裡，和老鼠的百寶箱一樣，都有一把銅鎖鎖住，平時絕不輕易展示。打開箱子的時候，不但要「鄭重其事」，也要「小心翼翼」，這也和老鼠「緊緊摟在胸前」的行爲如出一轍。

然而發烏的鍍金，泛黃的緞帶，剝落的花紋，父親的小紅木箱中的珍藏，在李青的眼中，和老鼠百寶箱中的破銅爛鐵沒有什麼不同，尤其當父親將勳章別在李青的制服上時，對這極具象徵意味的行爲，父子兩的心態完全不同。

我不由自主，趕忙將手舉到額上，向父親行了一個舉手禮。我差不多笑出了聲來，但是看見父親板著臉，滿面嚴肅，便拼命忍住了。(頁 49)

老鼠的百寶箱有他信任的阿清保管，老鼠也仍然保有他的記憶與夢想。但父親的小紅木箱呢？

紅木箱中珍藏著寶鼎勳章，等阿青畢業後，保送鳳山陸軍軍官學校，勳章便要正式授給他，勳章具有傳承的意味。但阿青退學了，紅木箱中珍藏的勳章無法傳承，紅木箱的一方空間成了囚牢，父親將永遠的困在無路可出的囚牢之中。

傅老爺子家中牆上掛著傅老爺子及阿衛父子兩人身著軍裝的照片，訴說了一則錐心之痛的往事，相框又何嘗不是一方牢房，父子倆身著軍裝照，俊帥依舊，然傅衛早已殞滅，傅老爺子身心俱疲，悔不當初，牆上掛著的照片，追憶一則難以弭平的傷痛與錯誤。

相框滿載著傅老爺子的愧疚，提醒著他曾經犯過的錯誤，於是在剩下的歲月，尤其是在公園遇見阿鳳之後，傅老爺更是發下宏願，要伸手去援救這一群在公園裡沉浮的孩子。

傅老爺子不僅這群青春鳥的救命恩人，日後更成了這群人的象徵性父親。傅老爺子過世後，遺體殮入杉木棺柩中，從牆上傳老爺子的軍裝照，到穿著壽衣躺在棺木中，傅老爺子在這些匣盒空間的移動，宛如是一個救贖的歷程，拯救自己內心的愧疚，同時也成了這群茫然無依的孩子的精神指標。

最後眾人為傅老爺子送葬的那一段，是一個極具象徵意義的儀式，關於這一點，作者白先勇也曾親自說明：

送了葬之後，他們才從孽子成為人子，這是為人子最後的儀式，完成相互的諒解。……最後送葬可能是異性戀的父親跟同性戀的兒子，完成和解的一個儀式。³⁷

在這場送葬儀式中，由師傅帶領，分左右兩排，吳敏、阿雄仔、小玉、老鼠與李青六個人披戴著雪白的孝衣，一齊扶靈上山，山徑崎嶇不平，靈柩的重量愈來愈沉，阿青的右腳一滑，整副棺木壓向左肩，原文中的描述是：

我伸手到衣內，去摸了一下左邊的肩胛，覺得肩窩上黏濕黏濕的，抽出來一看，手上沾了鮮血，肩上的皮肉已給磨破，這時我才開始感到肩膀上一扯一扯一陣陣痠疼般的劇痛來。(頁 366)

如果送葬是和解的一個儀式，那麼阿青的受傷流血就宛如儀式祭典中必然要付出

³⁷引見〈從同志書寫到人生觀照－白先勇談創作與生活〉一文中白先勇自談寫作的心路歷程。原文收錄於曾秀萍著《孤臣·孽子·臺北人》(台北：爾雅，2003.5)，頁 344。

的代價，因此送葬的儀式中，傅老爺子的死亡與和解儀式的完成，往往也意味著一個新生的開始，紅色的鮮血代表生命，對這場儀式的描述，作者運用了許多紅色及鮮血寫有關的意象：例如：「赤紅的一輪，滴血一般」、「山頂的狗尾草好像剛在紅色的染缸裡浸過似的」、「那輪巨大赤紅的夕陽，正正落在山頭，把王夔龍照得全身浴血一般」、「隨著夕輝的血浪」、「在那浴血般的夕陽裡」等等。

四、重複敘事的神話意涵

新公園是青春鳥活動的空間，在這只有黑夜沒有白天的王國，歷史曖昧，不知道是誰創立的，也不知道始於何時。在這個次文化空間中，與主流文化一樣，也擁有自己的歷史與傳說。迪克·何柏第(Dick Hebdige)使用「風格」一詞表示次文化的流行、態度、暗語、活動、音樂和興趣，他認為次文化是刻意被「羅織」(fabricate)出來的，因此不同於主流風格的傳統性；次文化反駁了多數共識的神話，打斷「常態化」的過程，創造了屬於自己的神話³⁸。

相對於主流文化的異性戀戀情，新公園的次文化團體流傳的則是可歌可泣的同性戀情。除了性別的翻轉之外，基本上潛存於人類內在的感情是一樣的，因此，新公園同志團體中流傳神話的模式、背景、演變以及社會機制的影響，基本上和主流文化並無不同，不論是神話結構或是民間故事主題學式的探討，同樣的研究方式放在這個次文化團體也一體適用。例如蕭兵在《神話學引論》中云：

神話不是「成文的歷史」，也不是「書面的文學」，一般是口耳相傳，在「原始群團」裡發生、成長、存活，並且「直接」介入他們的生產、行為和精神生活。所以，它是集體性的口頭創作和「無意識的意識形態」，是不斷生長、演進和衰亡的「活體」。³⁹

《孽子》中最具傳奇性的神話當屬龍子與阿鳳的慘烈愛情故事：

「龍子跟阿鳳」的故事，在公園的滄桑史裡，流傳最廣最深，一年復一年、一代又一代的傳下來，已經變成了我們王國裡的一則神話。(頁 89)

新公園的同志團體，即蕭兵所謂的「原始群團」，透過口耳相傳的集體性創作，「龍子跟阿鳳」的神話也成了不斷生長、演進和衰亡的「活體」。

按照正常的時序，「龍子跟阿鳳」的故事首先出現在阿青逃家那一天，老園丁郭公公帶著阿青來到位於長春路上的「青春藝苑」，然後捧著「青春鳥集」，緩緩掀開了公園的歷史。

³⁸以上對「次文化」的論述，參考「維基百科」網站：

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%AC%A1%E6%96%87%E5%8C%96&variant=zh-cn>

³⁹引見蕭兵著《神話學引論》(台北：文津，2001.10) 頁 10。

郭公公的「青春鳥集」是一本大相簿，透過相片以及郭公公的口述，類似史書中紀傳體的形式，新公園男同志次文化的歷史記載隱然成形。

相簿裡，一頁頁排得密密的，都貼滿了相片。大大小小，全是一些少年像，各種神情、各種姿勢、各種體態都有。……每張相片下面，都編了號，註明了日期和名字。(頁79)

「青春鳥集」一頁頁的翻，終於翻到了一張八吋長六吋寬的一張黑白半身照，照片下面註著：「五十號 阿鳳 民國四十七年」，接下來，阿青透過自己的眼光，看到照片中阿鳳的形象：

面貌長得十分奇異的少年，約莫十七八歲。少年身上穿著一件深黑反領襯衫，襯衫的鈕扣全脫落了，襯衫角齊腹部打了一個大結，胸膛敞露，胸上刺著密密匝匝錯綜的鳳凰、麒麟紋身，還有一條獨角龍，張牙舞爪，盤據在胸口。少年一頭又黑又粗的頭髮，大鬃大鬃，獅鬃一般，怒蓬起來，把額頭都遮去了，一雙長眉，飛揚跋扈，濃濃的眉心，卻連結成一片。鼻梁削挺，犀薄的嘴唇，狠狠的緊閉著。一雙露光的大眼睛，猛地深坑了下去，躲在那雙飛揚的眉毛下，在照片裡，也再閃爍不定似的，臉是一個倒三角，下巴兀的削下去，尖尖翹起。(頁82)

從穿著裝扮到胸膛、頭髮、眉毛、鼻梁、嘴唇、眼睛、下巴，阿青簡單勾勒出阿鳳奇特的外型，接下來，郭老用蒼老的聲音緩緩的敘述阿鳳離奇淒涼的身世。從出生、成長到他十八歲那年遇見了龍子，兩人之間的分分合合，最後的結局，就停留在郭老以蒼啞的聲音敘述道：「龍子坐在血泊裡，摟住阿鳳，瘋掉了。」(頁87)

實際上，按照原書的敘述方式，故事一開始，新公園的蓮花池畔，阿青遇見了一位從未見過的陌生客，兩人來到了「瑤台旅社」，赤裸的躺在一起，陌生客告訴阿青自己的名字是「王夔龍」，阿青這時並不知道他就是郭公公口下的龍子。

流傳在新公園的「龍鳳神話」，在郭老以及王夔龍的敘述下，已然產生了某種因果接續以及罅隙裂變的因子，這情況與一般民間故事的發展、流傳與演變的痕跡極為相似，曾永義在〈從西施說到梁祝〉中有精闢的比喻，並點出了基型、發展、成熟的三階段論：

大抵說來，民間故事的發展，不外乎先有個根源，由此而生枝長葉，而蔚成大樹，這就是「基型」、「發展」、「成熟」的三個過程。……可是如果再仔細考察，則「基型」之中，都含藏著易於聯想的「基因」，這種「基因」，經由人們的「觸發」，便會孳乳，由是再「緣飾」，再「附會」，便會更滋

長、更蔓延。⁴⁰

「龍鳳神話」大致以郭公公的口述為「基型」，王夔龍的現身說法則是添加了神話的後續情節，顯然神話還繼續在蔓延發展中。眾人在新公園的說三道四，除了顯示自己在參與創造神話傳說的功勞之外，也為神話添枝加葉，並連結各項媒體報導，神話在真實報導與口耳相傳中，真偽雜揉，更增添了一分神秘性。

原本這一群人從新公園遷移到「安樂鄉」之後，一切將改頭換面，重新開始，然而由於藝術大師一幅得意的作品「野性的呼喚」掛在安樂鄉的白壁上，宛如圖騰一般，公園裡野鳳凰那則古老滄桑的神話，又再度的流傳開來。

傅老爺的出現讓「龍鳳神話」有了種大的轉折，作者藉傅老爺之口，表達出自己內心的想法，不僅讓「龍鳳神話」得到較合理的結局，也讓同性戀次文化與代表主流文化的父權體制，有更多的對話與理解，單就這一點而言，作者的苦心孤詣也表露無遺。「龍鳳神話」宛如主題曲一般，在全書中，不時以各種主題變奏呈現，今略加整理，列表於下：

敘述者	內 容 重 點	地 點	頁數
王夔龍 阿 青	逃亡美國，「龍鳳神話」的「後續發展」	瑤台旅社	30
郭 老 阿 青	「龍鳳神話」的「基型」	青春藝苑	82
眾 人	各人與傳說的接觸及媒體消息	新公園	88
王夔龍 阿 青	逃亡美國的詳細經過	王夔龍家	114
大 師	野性的呼喚	安樂鄉	262
傅老爺 阿 青	與王夔龍的淵源	傅老爺家	300
傅老爺 王夔龍	王夔龍對父親的看法	傅老爺家	301
傅老爺 阿 青	從傅衛談到阿鳳	傅老爺家	305
孫修士 阿 青	談阿鳳的異兆	靈光育幼院	350
阿 青	王夔龍為傅老爺送終	極樂公墓	366
王夔龍	「龍鳳神話」原型	新公園	388

⁴⁰引見曾永義著〈從西施說到梁祝〉，原文收錄於陳鵬翔編《主題學研究論文集》（台北：東大，1983.11）頁162。

從上表中可看到，王夔龍與阿青曾經三度談到「龍鳳神話」，其中的內容有重複也有差異，這種重複性的敘事方式，可說是整本書中的特殊結構。作為一種敘事方法，「重複」(Repetition)又可稱為「反復敘事」，是小說中經常使用的一種敘事方法，也是西方文論中經常提及的理論之一。希裏斯·米勒在《小說與重複》一書中提出了「重複」理論，他認為小說的「重複」可分為三大類：一是文本細微處的重複，如詞語、修辭格等。二是文本中事件或場景的重複。三是文本與其他作品(同一位元作家的不同作品或不同作家的不同作品)在主題、動機、人物、事件、場景上的重複。

一次性的敘述受時間、環境、人物等因素的影響，難免有偏差，不足以反映事實的多層次，而通過「重複」能彌補這種不足。每一次重複都可以利用視角的轉換來顯示事物的不同層面。由於視角的不同，對同一件事的內涵的闡釋也是各不相同。通過「重複」，文本中的人物、事件、主題都不再是封閉、靜態、同質、單一，而呈現開放、動態、異質、多元，並使事物產生趨向永恆的迴圈。

這種永恆迴圈的意象，小說中表現得極為出色：

在黑暗中，我踏上了蓮花池的台階，加入了行列，如同中了催眠術一般，身不由己，繞者蓮花池，一圈一圈不停的轉著。(頁 26)

就像這群人經常聚集的蓮花池一般，一圈一圈的轉著，永恆不停的輪迴，就連小說最後的結局，阿青遇見羅平的場面，也是運用這種模式：

我發現他躺臥的地方，正是我第一次進到公園來，躲在池中亭閣內，睡臥的那張長凳。(頁 389)

過去躲在亭閣內的阿青，遇見了郭公公，兩人幾乎也是同樣的對白；如今阿青以他特殊的際遇(親自見證了「龍鳳神話」)，不僅取代了郭公公的位置(歷史傳承)，更象徵性地延續了新公園次文化傳承的重要使命。

因此，文本與現實，宛如一圈圈的蓮花池，永恆的輪迴。

五、結語

顧頡剛在〈孟姜女故事研究〉的結論指出：

我們可知道一件故事雖是微小，但一樣地隨順了文化中心而遷流，承受了各時各地的時事和風俗而改變，憑藉了民眾的情感和想像而發展。我又可以知道，它變成的各種的不同面目，有的是單純地隨著說者的意念的，

有的是隨著說者的解釋的要求的。我們更就這件故事的意義上回看過去，又可以明瞭它的各種背景和替它立出主張的各種社會。⁴¹

這一段話具有雙重的意涵，放在《孽子》文本的結構來看，如同前述「龍鳳神話」的演變，隨著眾人的口耳相傳，憑藉了不同的情感和想像而各自發展，故事有自己的生命，而對故事的詮釋，不僅表現出個人的觀點，也可看到社會大環境的演進。另外一層意涵，則是跳出文本，放在整個社會及歷史的脈絡來看，《孽子》一書究竟在文學以及文化的進程中扮演了什麼樣的角色，與時推移，以現今的眼光回顧，我們看到了什麼呢？

且讓我們先回顧《孽子》成書的年代及其演變，2002年2月《孽子》由「公共電視」改編為二十集連續劇（曹瑞原導演柯俊雄、范植偉等人主演）。1989年《孽子》改由允晨文化出版發行。1986年《孽子》改編電影上演（由虞戡平導演，邵昕、孫越等人主演）。1983年長篇小說《孽子》，遠景初版公司印行。1981年《孽子》由新加坡南洋商報全本連載完畢。1977年《孽子》開始連載於《現代文學》復刊號第一期。

實際上，有關同性戀情的小說，在《孽子》之前，白先勇早已寫過類似的題材，如：〈玉卿嫂〉、〈月夢〉、〈青春〉、〈寂寞的十七歲〉、〈上摩天樓去〉、〈滿天裡亮晶晶的星星〉、〈孤戀花〉等。根據劉俊的《白先勇答問》所言：

遠在他念台大民國四十九年創刊《現代文學》第一期，發表〈月夢〉短篇小說時，他就決定要寫男同性戀的長篇小說。⁴²

尹玲在〈研悲情為金粉的歌劇—白先勇小說在歐洲〉一文中說：「（書評家）阿瑟哈認為在中國的古典文學作品中直至《紅樓夢》為止，同性戀的主題是存在的，但近一百五十年來卻沒有哪一部中國小說是以同性戀為書中題材的。⁴³」因此，白先勇的《孽子》可說開啓了近代同志書寫的先河。

1983年《孽子》長篇小說問世，許多評論者認為這本小說不算是同性戀小說，例如龍應台在〈淘這盤金沙—細評白先勇「孽子」〉中提到：

「孽子」不是一個唱反共八股的政治寓言，它倒也不是一本探討同性戀的作品。

在「孽子」中，同性戀只是一個可有可無、裝飾用的框子。

「孽子」不是一本探討同性戀的小說，儘管白先勇似乎希望它是。⁴⁴

⁴¹ 引見陳鵬翔〈主題學研究與中國文學〉，原文收錄於陳鵬翔編《主題學研究論文集》（台北：東大，1983.11）頁16。

⁴² 原文出自劉俊的《白先勇答問》，此處根據劉俊《悲憫情懷—白先勇評傳》（台北：爾雅，1995.11）頁386所引文字。

⁴³ 尹玲〈研悲情為金粉的歌劇—白先勇小說在歐洲〉一文收錄在白先勇《孽子》文末。

⁴⁴ 引見龍應台著《龍應台評小說》，頁9、10、11。

1983 年的台灣社會，觀念或許保守，同性戀依然屬於禁忌話題，如果作者白先勇對同志之間的肢體行為沒有過多的描述，這是可以理解的現象。然而身為一個評論者，尤其一個對文化政治具有卓越見解的評論者，如果無法看見這本書在性別討論上的開創性，在台灣小說史上無與倫比的歷史意義，這絕對不是評論者缺乏了一分洞察力，而是因為傳統固著的性別概念制約了意識形態，影響到整個文本的價值判斷。歷史的文獻讓我們見識到一個現象：文學分析多麼難以跳脫自以為是、曾經為是的固定概念，「性別」問題正是一個不斷在流動、並且不斷在影響價值判斷的課題。

2002 年的《揚起彩虹旗》新書發表會上，陳俊志將作家白先勇與舞蹈家林懷民強迫出櫃，並責怪他們未曾為台灣同志運動盡心盡力，引起國內各大媒體報導。⁴⁵

陳俊志的說法除了彰顯同志運動的路線之爭之外，可能也忽略了每個人不同的個性以及遭遇，白先勇從未迴避自己的性向⁴⁶，但以他悲憫的個性，不採用基進路線也是可想而知的。

白先勇這種溫和悲憫的個性，使他在人生歷程上（外在的人際關係）不太會遇到重大的衝突，甚而也影響到他對同性戀的思考，沉溺於一種一廂情願式的溫情主義。

在《孽子》中傅老爺子的話正是這種溫情主義的表現：

你們這些孩子，只顧怨恨你們的父親，可是你們可也曾想過，你們的父親為你們受的苦有多麼深？（頁 312）

兒子應該體諒父親的心情，這樣的想法到了〈給阿青的一封信〉裡，發揮到極致，儼然可看成是他對同性戀現象中父子衝突的解決方案。

阿青：也許你現在還暫時不能回家，因為你父親正在盛怒之際。隔一些時期，等他平靜下來，也許他就會開始想念他的兒子。那時候，我覺得你應該回家去，安慰你的父親，他這陣子所受的痛苦創傷絕不會在你之下，你應該設法求得他的諒解。這也許不容易做到，但你必須努力，因為你父親的諒解等於一道赦令，對你日後的成長，實在太重要了。我相信父親終究會軟下來，接納你的，因為你到底是他曾經疼愛過，令他驕傲過的孩子。祝你快樂，成功。⁴⁷

⁴⁵參見網站：

http://www.sino.gov.tw/show_issue.php?id=2002129112043C.TXT&table=0&cur_page=1&distype=

⁴⁶ 在《playboy》（中文版）1988 年 7 月號中，蔡克健問道：「你在什麼時候發現自己有同性戀的傾向？」白先勇回答說：「我想那是天生的。」

⁴⁷引見白先勇著《第六隻手指》（台北：1996.3）頁 57。

從文中的「父親的諒解等於一道赦令」一句，可看出白先勇極端的保守心態，他似乎從來沒想到要用什麼基進的手段與父權對抗，反而是站在傅老爺子隱喻的父權身邊，希望父子能夠和解，而和解的基礎在於「兒子的體諒」。

與權威體制衝撞，這樣的方式可說是同志運動的重要路線，但並不代表這是唯一的方式。白先勇在早在七〇年代就引領風潮，以《孽子》喚起世人的注意，不論是評論者的刻意忽略或是不自覺的誤解，對白先勇溫和的路線，非但沒有阻礙，反而開拓了更廣袤的空間。

同志身分或許位居文化中的邊緣位置，然而未必要與主流文化對抗，白先勇開創了一個新的視野與格局，他非但不用「叛逆」的策略，不可思議的是，他回歸主流，甚至回歸到主流文化中最傳統的中心，從《遊園驚夢》、《青春牡丹亭》到 2009 年 5 月 21 日推出的《玉簪記》，再度引發台灣新崑曲旋風。

被譽為「百戲之祖，百戲之師」的崑曲，發源於大陸江蘇省昆山，2001 年被聯合國教科文組織列為「人類口述和非物質遺產代表作」。白先勇以「崑曲義工」自居，以同志身份回歸到最傳統文化藝術，並發揚光大，他用實際且偉大成就融入了主流社會，甚而帶領主流社會拾回即將消逝的邊緣文化。

《孽子》中「兒子對父親的諒解」，白先勇以自身的實踐與融入，為這句話寫下了最貼切的註腳。

參考書目

- 白先勇 (2003.2), 《孽子》, 初版 11 刷, 台北, 允晨。
- 白先勇 (1996.3), 《第六隻手指》, 二印, 台北, 爾雅。
- 王德威 (1998.10), 《如何現代, 怎樣文學?》, 初版 1 刷, 台北, 麥田。
- 王志弘 (1996) <台北新公園的情慾地理學—空間再現與男同性戀認同>, 收在
台灣社會研究季刊, 第 22 期, 12 月, p66-88。
- 王志弘 (1996) <空間的社會分析>, 編著者自印。
- 王志弘 (1997) <性別化流動的政治與詩學>, 國立台灣大學建築與城鄉研究所博士論文。
- 申丹 (2001.5), 《敘述學與小說文體學研究》, 2 版 1 刷, 北京, 北京大學。
- 何春蕤 (2000) 《性/別政治與主體形構》, 初版, 台北: 麥田。
- 何春蕤 (2000.4) 《從酷兒空間到教育空間》, 初版 1 刷, 台北: 麥田。
- 宋國誠 (2003.11), 《後殖民論述—從法濃到薩依德》, 初版, 台北, 擊松。
- 吳瑞元 (1998) <孽子的印記—台灣近代男性「同性戀」的浮現 (1970-1990)>, 國立中央大學歷史研究所。
- 李偉昉 (2005) <西方敘事理論觀照下的中國六朝志怪小說> 《河南社會科學》
2005 年第五期, 參考網站
- 邱貴芬 (1997.9.1), 《仲介台灣.女人》, 初版 1 刷, 台北, 元尊文化。

- 段義孚著，潘桂成譯 (1998)，《經驗透視中的空間和地方》，台北：國立編譯館。
- 紀大偉主編(1997)<台灣當代 QUEER 論述讀本>，台北市：元尊文化。
- 范銘如 (2008.9)，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，初版 1 刷，台北，麥田。
- 徐磊青·楊公俠著 (2002.6)《環境心理學》，上海：同濟大學出版社。
- 殷寶寧 (2006.9)，《情慾國族後殖民》，初版，台北，左岸文化。
- 陳鵬翔編 (1983.11)《主題學研究論文集》初版，台北，東大。
- 張小虹 (2006.8)《後現代/女人：權力、慾望與性別表演》，初版，台北：聯合文學。
- 張小虹 (1996.10)《慾望新地圖-性別.同志學》，初版，台北：聯合文學。
- 曾秀萍 (2003.5)，《孤臣·孽子·臺北人》，初版 2 印，台北，爾雅。
- 黃春明 (1993.10)，《莎喲娜拉·再見》，初版 11 刷，台北，皇冠。
- 詹宏志 (1996.6)，《城市人：城市空間的感覺、符號和解釋》，初版 1 刷，台北，麥田。
- 劉俊 (1995.11)，《悲憫情懷》，初版，台北，爾雅。
- 龍應台 (1986.9)，《龍應台評小說》，初版 14 印，台北，爾雅。
- 蕭兵著 (2001.10)《神話學引論》，初版 1 刷，台北：文津。
- 賴正哲 (1998) <在公司上班—新公園做為男同志演出地景之研究>，私立淡江大學建築研究所碩士論文。
- 謝佩娟 (1998) 台北新公園同志運動--情慾主體的社會實踐國立臺灣大學碩士論文。
- Clare Cooper Marcus 著，徐詩思譯 (2000.10)《家屋，自我的一面鏡子》，初版 1 刷，台北：張老師。
- Edward W. Said 著 (2003.10)，《文化與帝國主義》初版五刷，台北，立緒文化。
- Gaston Linda McDowell 著，王志弘等譯 (2006.5)，《性別、認同與地方》，初版 1 印，台北：群學。
- Mike Crang 著，王志弘等譯 (2005.6)，《文化地理學》，初版 3 刷，台北：巨流。
- Gaston Bachelard 著，龔卓軍等譯 (2005.3)《空間詩學》，初版 7 刷，台北：張老師。
- Mike Crang 著，王志弘等譯 (2005.6)，《文化地理學》，初版 3 刷，台北：巨流。