

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》

Dancing in the Margin: Homosexual Films of the 1980s and Early 1990s in Taiwan

doi:10.6752/JCS.201503\_(20).0003

文化研究, (20), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (20), 2015

作者/Author：王君琦(Chun-Chi Wang)

頁數/Page：11-52

出版日期/Publication Date：2015/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503\\_\(20\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_(20).0003)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Dancing in the Margin:  
Homosexual Films of the 1980s and Early 1990s in Taiwan

Chun-Chi Wang

在影史邊緣漫舞：  
重探《女子學校》、《孽子》、《失  
聲畫眉》

王君琦

本論文延伸自曾發表於「歷史、文學與作者：重探台灣新電影」的英文初稿，雖內容已有大幅更動，但仍感謝當時與會者所提出的批評，也感謝兩位匿名審查委員與編委會所提供的寶貴意見。

王君琦，國立東華大學英美語文學系副教授

電子信箱：chunchiwang@mail.ndhu.edu.tw

## 摘要

長期以來台灣電影史的建構皆環繞著具有國族電影代表性的作品，80年代初期出現的「台灣新電影」影響力尤深，也主導著自此之後台灣電影史的史觀。儘管新電影的作品本身在美學風格和內容主題上皆有突破性意義，但不可否認地，新電影的歷史定位突顯了建構電影史的階序：國族／公領域／藝術／中心 v. s. (同性) 性相／私領域／商業／邊緣，這也導致以同性戀為主題的電影在台灣電影史的討論中缺席。本文取拾荒收藏之精神，重探台灣80年代初至90年代初當同性戀議題浮上檯面，但同志論述尚未深入文化再現領域時三部以同性戀為題材的商業電影：《女子學校》(李美彌 1982)、《孽子》(虞戡平 1986)、《失聲畫眉》(鄭勝夫 1991)。本文一方面究其邊緣位置的由來，二方面則從同性戀再現的可見性政治切入，重新檢視三部電影在文本和超文本論述中所反映、象徵、回應的性／別意涵與規訓邊界，並重新評估其擾動性／別結構秩序的潛力和開拓出的縫隙空間。

關鍵詞：台灣電影史、同性戀可見性、同性戀電影、《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》

## Abstract

Against cultural and political conservatism of mainstream commercial films in the 1970s, Taiwan New Cinema's thematic search for a lost self in national terms and artistically-oriented aesthetics have made it long be recognized as the epitome of national cinema of Taiwan. It is also the central point of reference in constructing the history of Taiwan cinema, exemplified by such terms as the "second wave Taiwan New Cinema" and "post-Taiwan New Cinema." The over presence of Taiwan New Cinema, however, has structured a slanted film history of Taiwan that underlines the exclusive importance of national cinema that foregrounds art-house style and concerns for male-centered and hetero-dominant nationhood. Accordingly, the contemporaries of Taiwan New Cinema have been by and large forgotten, including films that deal with homosexual subject-matter. This paper excavates three neglected homosexual films—*Girls' School* (Li Mei-mi, 1982), *The Outsiders* (Yu Kan-ping, 1986), and *The Silent Thrush* (Zheng Sheng-fu, 1991)—made around the same time as Taiwan New Cinema and before the *tongzhi* rights discourse has affected the realm of cultural representations. I argue that the ways in which these films approach, engage and negotiate issues of homosexuality have to be understood as part of a genealogy of *tongzhi* representation despite the fact that they may seem shoddy, lowbrow and stereotypical. They need to be contextualized and perceived as indicative of a particular struggle of the representation of homosexuality, and it is from this perspective that these early homosexual films are important to the cinematic imagination and construction of Taiwan that deserve to go down in the history of Taiwanese cinema.

Keywords: Film history, Homosexual films, Homosexual visibility, *Girls' School*, *The Outsiders*, *The Silent Thrush*

有關80年代台灣電影的論述焦點無庸置疑是「台灣新電影」。若以當時評論者如迷走等人的觀點來說，始於1982年的台灣新電影自我終結於1986年底所發表的「台灣電影宣言」。但86年的宣言比較類似一種自我轉型與定調，新電影真正的告終被認為是中堅份子如陳國富、吳念真、小野、侯孝賢等參與拍攝國防部宣傳音樂錄影帶《一切為明天》(1988)，<sup>1</sup>不過亦有電影學者如陳儒修(筆名羅頗誠)(1993)將新電影的停頓點置於1989年侯孝賢的《悲情城市》與王童的《香蕉天堂》。無論從哪個角度來論辯新電影的起始時間，從迷走、梁新華的《新電影之死》(1991)、《新電影之外/後》(1994)乃至孫松榮(2010)提出的「後新電影」一詞，新電影都主導著台灣電影史的書寫。儘管以此觀點梳理台灣電影在美學與主題關照的系譜脈絡時深具說服力，但卻難免再次強化新電影在建構歷史性和書寫批判性台灣電影史時做為關鍵詞的獨大。<sup>2</sup>之所以有此一優勢位置乃因新電影在歷史定位與批判論述上可以以「國族電影」(national cinema)來定義或批判。若以Andrew Higson(1989)所歸納出國族電影的普遍定義為框架來看，台灣新電影對內積極思考台灣主體性認同並在美學上開拓出不同於當時主流商業華語電影的風格；而對外，台灣新電影具有高度可辨識的歷史文化特殊性，同時幾位重要導演如侯孝賢、楊德昌等與藝術電影(art house cinema)接軌的形式風格可以被以「非好萊塢」的反向定義來凸顯對抗或超越美國文化帝國主義及文化工業的獨立性。<sup>3</sup>Susan Hayward(1993: 6)則指出，與影片相關的書寫論述和以文化保存為動機的檔案典藏皆是主張、建構「國族電影」的做法。近年來無論是在學術研究或坊間評論，以「新電

- 
- 1 相關爭議見迷走、梁新華編，《新電影之死》(1991)。
  - 2 《電影欣賞學刊》142期的「台灣新電影之後」專題可為代表。專題中孫松榮的〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後一新電影」的流體影像〉與陳筱筠的〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過渡：從張作驥電影中的敘事美學談起〉皆以「後(一)新電影」的概念展開對於台灣當代電影的討論。
  - 3 電影雜誌《四百擊》在1986年翻譯了影評人Olivier Assayas在法國《電影筆記》1984年12月號介紹台灣電影的文章。Assayas稱台灣電影為「世界邊緣的電影工業」，並在文中以肯定的語氣介紹《光陰的故事》、《兒子的大玩偶》等片以及楊德昌、侯孝賢等代表人物。

影」為旨的著述不計其數；近年來《戀戀風塵》、《兒子的大玩偶》、《恐怖份子》、《童年往事》等的數位修復（前三部被納入中影「i（愛）台北」DVD系列）再次顯出新電影作品被重視的程度。

然而，Hayward(1993: 7)同時也提醒，視作者電影與（或）電影運動的文本及其相關論述為國族電影指標而建構的電影史流於偏狹，易帶有傾向精緻文化的盲點，對於作品出色程度的討論也往往多過於文本出現與存在的歷史語境。她在討論法國國族電影時點出「民族-國家」(nation-state)的雙重向度——民族(nation)做為文化性社會的多元狀態與國家(state)做為政治體對於一統性的需求。她認為(ibid.:13)對於前者的強調可揭露後者的假面，也因此她在討論國族電影所慣用的「作者論」與「電影運動」之外，另外提出了七種主張電影「民族性」的分類方式，包括援用Guy Gauthier所提出的「中心電影」(a cinema of the center)與「邊緣電影」(a cinema of the periphery)，藉以強調國族電影的複數性。但Hayward的論點只檢討了國族電影在定義和分類上的狹隘，並透過不同的民族性分類方式多樣化國族電影的內涵，但對於非好萊塢電影史的建構如何以國族電影做為「中心電影」，將非國族電影排擠成「邊緣電影」卻沒有討論。以台灣電影而言，如果新電影在歷史定位上因具有國族電影的代表性而成為「中心電影」，那麼與其相對的「邊緣電影」就是在獨尊新電影的台灣電影史中被擠壓到邊緣，因此被輕忽、甚至是被遺忘的「他者」，包括本文所討論在時間上與新電影同期、但不直接與新電影連線，甚至在屬性上與其對立的同性戀商業電影。換句話說，僅將新電影及其系出建構為國族電影所產生的排他性，間接造成以國族電影為主幹的電影史書寫對國族電影以外的「他者」視而不見。本文將關注台灣電影史中的「邊緣電影」，重探拍攝於80、90年代初，但在台灣電影史被邊緣化至近乎缺席的三部同性戀電影——《女子學校》（李美彌 1982）、《孽子》（虞堪平 1986）、《失聲畫眉》（鄭勝夫〔別名：江浪〕1991）。

Catherine Russell在“Dialectical Film Criticism”一文中(2007)援引班雅明的「拯救式批評」(rescuing critique)為方法建立電影文化批評與史學方法論之間的關聯性。她指出，電影批評家透過收藏與引用

(collection and quotation)介入歷史的實踐，乃是從自身的文化與歷史位置出發，站在一個新的歷史時刻，以創造性的方式重探過去的影像，因此電影批評亦是一種編史的模式。Russell認為電影批評家如同班雅明筆下的拾荒者／收藏者，透過撿拾電影史中不經眼的碎屑來翻轉電影史中慣常的階序，並在重新分類、排列、組裝的過程中引導出辯證式的覺醒，呼應班雅明救贖性史觀中的烏托邦精神，也就是「將電影〔商品〕重構為與推動其生產之欲望有關的記憶」。Russell接著進一步以班雅明的「賭徒」概念指出，電影批評與電影史的碰撞即是以過去未曾出現的角度在意義與詮釋上提出新的嘗試，其關鍵意義「在於辨識我們所身處的劇變的各個面向，並將其納入對過去的觀點之中」。本論文分析三部80至90年代初的同性戀電影的文本、製作脈絡、與影評，目的在於爬梳當同志運動未興、酷兒論述尚處於轉譯階段時的同性戀再現論述，藉以從社會的、政治的、電影的等諸多層次揭櫫當時大眾文化對同性戀的想像並勾勒出80年代同志（尤其是女同志）的銀幕輪廓。本文並不企圖評斷這三部電影提供的同性戀再現是進步或保守，而是要關注這些電影在處理同性戀再現時所採取的策略及引發的討論，以揭露80年代的同志再現如何被界定、如何被打造、在過程中如何受到牽制，藉此彰顯當時電影中影響同性戀可見性的有限參數，如同Jane Gaines(2000: 106)提醒我們的，商業電影所製造的幻想確實是妥協後的結果，但更重要的意義在於透過商業電影進一步思考這個幻想是如何被規範與限制。

透過分析《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》的文本及超文本（extra-cinematic）論述，本文將對這三部同性戀電影在台灣電影史的定位提出解釋，並指出三部電影的邊緣性涉及到藝術電影與商業電影的優劣階序、「不正確的」同志形象、恐同的國族認同這三個因素程度不一的交互影響。新電影與同性戀電影兩者在歷史定位上的落差暗示了主流史觀建構電影史的階序：國族的／公領域的／藝術的／中心的相對於性相的／私領域的／商業的／邊緣的。著重形式美學的新電影和其對歷史、國族認同、社會轉型的探討被認為值得在電影史留名，但涉及性相議題的商業電影則被歸屬於小情小欲的私人故事，因此被排除。新電影當時亦有如張毅等以偏向主流敘事的手法探討女性生命及情欲，但這些電影在歷史上受到重視的程度顯然不若

侯孝賢、楊德昌等的作品。反思前述三部同性戀電影的歷史地位，目的不在於否定新電影的重要性或歷史意義，也不在於挑戰新電影的定義與邊界以求將同性戀電影重新被納入新電影之列。探討這些同性戀電影的歷史地位是要質疑歷史建構的篩選標準，而此一標準涉及到國族建構與同性戀的緊張關係以及高尚文化與通俗文化的差異。換句話說，本文意圖以80至90年代初同性戀電影在台灣電影史的缺席折射出電影史書寫獨尊由國族認同、異性戀價值、藝術電影的稜鏡結構所構成的國族電影。因國族電影本身難脫具有一致性的想像(coherent imaginary)的性質(Higson 1998; Javier 2000; Hayward 2000)，因此抗衡以國族電影為中心所建構的電影史亦可以是抵制同質化的方法之一。

重探這些同性戀電影亦有反思同志文化史的積極意義。當這三部電影觸及到80年代以降因愛滋關注而浮上檯面的同性戀議題時，是否運用藝術電影手法也成為當時判定這些電影是否具有再現同志正當性的依據。然而，正如Pam Cook(1976: 124-124)在論及女性主義與剝削電影的文章中所指出的，「剝削電影」(exploitation film)對刻板印象和類型公式的極度操弄，反而是在抗拒主流(好萊塢)電影日常化的再現手法，因此也能夠突顯鑲嵌在形式中的意識型態結構。女同志電影學者Judith Mayne(2000: xxi)在討論電影及大眾文化的女同志再現政治時指出，可見性的重要性在於「對於偏好以某種特定方式再現女同志的美學加以理解，並從歷史及理論的角度將其脈絡化，以期能夠在肯認該美學形式時亦對其提出質疑」。因此，儘管本文所分析的《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》因屬通俗電影的範疇以致甚少被著墨，但透過分析以上三部同性戀電影，我們仍得以照見台灣電影的同性戀形象在90年代同志運動介入同志再現政治之前的顯影脈絡以及所引發的爭議，並據此重建早期同性戀銀幕形象的檔案性，以進一步論述這些電影對當代台灣同志文化的意義。

## 一、被遺忘的非國族電影：《女子學校》

在80年代被定位為大膽碰觸當代社會禁忌的女導演李美彌所執

導的《女子學校》(1982)是當時少數直接以高中女校女同性戀傾向為題材的國片(林杏鴻1999)。該題材的特殊性在當時引起輿論高度關注，民生報(1982/06/27)對《女子學校》的報導就以「恬妞沈雁談戀愛？」為主標，文中言明「恬妞……飾演性格強烈、對同班同學[沈雁]有關愛失常的學生」。「愛失常」一詞的使用顯示在新聞媒體的認知裡，這部片的主題並不是傳統手帕交式的姊妹情誼，而是女學生之間因過度親密而被認為不正常的感情。《女子學校》衍生自80年代以批判手法處理成長主題、題材多環繞著升學壓力、同窗之誼、學業與家庭矛盾、青春情竇初開等的「學生電影」類型。影片描述恬妞與沈雁所飾演的兩名高中女校學生之間原本感情親密，但一位嫉妒恬妞學業表現的同學糾舉兩人為女同性戀關係，此舉引發出一連串的效應。儘管有著在當時頗具顛覆性的題材，《女子學校》卻在台灣電影史缺席，其不受重視的程度可從影片拷貝目前仍處於散佚狀態可見一斑，影片本身鮮為人知的結果當然也就導致這部片幾乎不會出現在日後討論台灣電影之同性戀再現的論述之中。

《女子學校》雖然以極具話題性的女同性戀為題材，但卻捨棄80年代最常被用以處理性題材的社會寫實手法。該片將故事背景設定為女校是試圖以學生電影類型突破商業電影對相關議題的消費，影評人羅蘭(1982)認為，相較於當時「打鬥片、暴力片，以及夢幻愛情片」等商業電影，《女子學校》在市場上獨樹一格。她進一步指出，這部電影「不落入前人窠臼……可能有人說它『又是一部學生電影』，但……手法不落俗套，取材、取景、取鏡都很清新，而且絲毫沒有『故作清新』的雕琢作態」。李天鐸(1997: 181-182)整理80年代台灣華語電影時指出，學生電影演變自60、70年代如《寂寞的十七歲》(1967)、《女學生》(1975)等以學生為主題的文藝愛情類型，但到了80年代則更貼近現實時空，以批判手法呈現青少年生活。在討論自徐進良《拒絕聯考的小子》(1979)以降的「學生電影」類型時他指出，

它們不論是在題材的選取，或是創作的調度處理，或是捨棄明星而以非職業（或次級演員）來求真切的詮釋現實人物法則等，都已全然具備當時與其平行發展的新電影風潮的種種特徵。它們可以說是新電影風潮的前驅，而說新電影的啓始是《光陰的故事》(1982)，那是武斷與罔顧事實脈絡的謬論(1997:182)。（粗體為作者所加）



李天鐸的論點在歷史時間上乍看似乎有待商榷。在時間上與新電影平行發展的學生電影如何做為新電影的前驅？但若我們從文中列舉的影片來看，則新電影的前驅是指70年代末至80年代初以林清介作品為首的學生電影，爾後發展出包括新電影、但不限於新電影等以「成長回顧」為主題的作品，到了80年代中期以後又再逐漸分枝成新電影路線與傾向商業路線的校園電影。李天鐸拉出「學生電影」類型旨在質疑討論新電影時過度偏重歷史偶發性，而正是這種李天鐸所質疑的偏差史觀導致與新電影同時期的作品幾乎都在電影史處於極度邊緣的位置，包括《女子學校》。

與一般學生電影相比，當時的影評普遍認為《女子學校》在路線上又更偏向藝術電影。焦雄屏(1982)指出，《女子學校》雖然有著一般學生電影的公式，但「畫面簡單、對白比別的學生片簡省」。值得注意的是，焦雄屏該篇評論是從偏好藝術電影的影評人觀點與追求商業電影的工業觀點之間的鴻溝展開，旁及觀眾參差不齊的水準，其目的顯然是為《女子學校》偏藝術電影的手法辯護。基於這點，我們甚至可以大膽想像《女子學校》與新電影在風格上或許更為接近，但若是如此，為何《女子學校》的歷史身影如此縹緲？本文認為這必須回到新電影何以能夠自80年代以來佔據電影史論述的支配位置來思考。

80年代初萌芽的新電影延續已在文學和社會層面開展的本土意識討論，透過年輕人做為敘事代理人拍攝對台灣社會具有批判思維的故事，並藉由台灣主體意識及家國歷史等命題回應商業電影普遍瀰漫的避世主義或感官主義。葉蓁在討論新電影的專著中指出，台灣新電影做為文化運動的能量部分承接自70年代鄉土文學開啓的「台灣國族主義」(Taiwanese nationalism)。葉蓁將「台灣國族主義」定義為「將台灣視為中心的承諾」：

從這個面向來說，台灣新電影和之前戮力要將台灣導向中華民國或遁入羅曼史幻想的商業電影之間有了清楚的切割。正如它文學上的前驅者，國族意識的動力驅動著台灣新電影捕捉社會文化特殊性和台灣社會的轉變過程。(Yip 2004: 60)

性相所屬的微觀政治(micro-politics)在當時強調反思國家現代

化進程及中國文化國族主義的批判論述中，顯得微不足道。正如 Partha Chatterjee（引自 Radhakrishnan 1992: 78）討論「女人的問題」（women's problem）與印度國族主義之間的張力時曾質疑道：「為何國族主義普遍被認為具有包山包海鉅觀政治的意識型態效果？但女人的問題卻總被隔絕在特定的地域性空間」。國族優先的思維可以進一步解釋為何《女子學校》儘管有著與新電影類似的企圖和走向——包括關注社會現象、不為商業而商業、在美學上帶出藝術性等——但其作品卻沒有受到同等重視。<sup>4</sup>此外，相較於由中影製作、出品、行銷的新電影，《女子學校》也因為與公部門資源相對疏遠而導致位處電影史邊陲。儘管新電影做為一個文化運動對黨國意識型態表達了高度的質疑，但不可諱言的，新電影仍舊某種程度代表了當權政府在80年代將電影視為「嚴肅藝術以及文化表達媒介」的文化政策觀點。時任新聞局局長和文工會主任等重要職位並以行政資源支持新電影不遺餘力的宋楚瑜就曾指出，「藝術是教育的方法與手段」（邱海嶽1983），而「影以載道」的電影事業是「值得驕傲的文化資產」（林意玲1984）；此外，在明驥掌舵下的中影也基於《光陰的故事》與《兒子的大玩偶》的成功繼續支持小野、吳念真、侯孝賢、楊德昌等新電影的年輕創作者。重提新電影與公部門的親近性並非否定新電影在文化意義上的價值以及在美學風格上的開創，但是新電影不可撼動的歷史地位顯然並不是單單來自於評論者所注意到的主題、風格、與製作水準(production value)。雖然新電影在主題上對國民黨傳播的中華文化國族認同提出批判，但不可否認，新電影的確也是政府推廣文藝政策精緻化的政績。<sup>5</sup>新電影與其說是革

- 
- 4 因為《女子學校》的拷貝已佚失，因此無法判斷該片是否具有詹宏志定義「台灣新電影」時所提到的「自覺的形式」，但從影評的觀察看來，至少「放棄傳統上認為是生產元素之一的明星」和「追求更生活的演技」這兩點是符合的。
  - 5 新電影時期正是國民黨內部開明派與保守派鬥爭之時，因此新電影並不能完全代表當時電影文化政策的走向，在明驥之後接掌中影的林登飛與劉家昌、胡金銓等資深導演合作，重回「舊電影」的方向。但是，新電影顯然符合宋楚瑜所代表的開明派對國家電影的想像。在《兒子的大玩偶》三段式電影中，萬仁所執導的〈蘋果的滋味〉因被認為方言使用比例過高和呈

命，更精確地來說是一種內部的革新，因此可以輕易被納入國族論述之中，成為（新）國族文化的電影式象徵(cinematic emblematic)。相對地，以同性愛為主題、在風格上試圖偏離商業電影的《女子學校》卻因為欠缺與政府單位的淵源而全面受制於票房壓力。<sup>6</sup>以詹宏志(1999: 29)的話來說，《女子學校》可以是獨立零星的改革行動之一，只是缺了「裡應」。結果《女子學校》兩面失利——既沒有被納入以新電影聯盟及其系出的國族電影為主幹所架構的電影史，又因為傾向藝術電影的美學風格造成票房失利，導致無法擠進以票房為依據的商業電影史之中。這意味著，《女子學校》在官方版的電影史中缺席，也不存在於大眾記憶之中，這一點可以從對同志再現敏感的影評人和文化評論家也忽略了《女子學校》可以得見。聞天祥(1991a, 1991b)在整理自1980-1991的同性戀電影條目時並未納入《女子學校》，即使當代同志社群將同志媒體藝文史上溯至《梁山伯與祝英台》（李翰祥 1963）也還是未見《女子學校》被提及，這些都足以證明《女子學校》之所以被遺忘是當時電影場域只關注電影的文化使命與國族電影代表性的結果，而如今整個80年代的電影記憶是被新電影及其對立群<sup>7</sup>所佔據。因此，唯有拋離以國族電影為核心的史觀，我們才能「回歸、重思、重估、重寫、再投入」(Catherine Russell, “Dialectical Film Criticism”)那被埋沒在傳統電影史的聲光漫舞。

重探《女子學校》不但挑戰了國族電影在電影史書寫的獨尊地位，更在當時激發了有關定義、規範、評估同性戀再現及其影響的論爭。傅柯(Michel Foucault 1978)在討論西方社會的性史時提出了著名的「性壓抑假設說」(the repressive hypothesis)，他指出，

---

現台北貧窮落後等因素被中影擅自修剪，史稱「削蘋果事件」。時任新聞局局長的宋楚瑜不但不贊成禁演，還選了該片參加國際影展，他所代表的文化路線由此可見一斑。

- 6 焦雄屏(1982/10/29)在其電影專欄中指出，片商曾嫌《女子學校》音樂太空，要求填入音樂和音效。對於焦雄屏來說，這無疑破壞了無聲所要傳達的壓抑情緒，多了匠氣。
- 7 如山寨新電影（如《金大班的最後一夜》（白景瑞 1984）、《嫁妝一牛車》（張美君 1984））、刻意與新電影別苗頭的商業電影（如《大輪迴》（胡金銓等 1983）、《老莫的第二個春天》（李祐寧 1985）等。

自十七世紀以降的現代社會看似性保守，但事實上卻製造出大量的性論述以達管制之效。當時環繞著《女子學校》的討論也產生出類似的效應——否定的修辭看似是對影片內容進行消毒澄清，但其實不但沒有達到壓制之效，反而觸發了更多有關同性戀的討論，也進一步提供了可以檢驗權力機制如何運作、如何造成影響的蛛絲馬跡。相關討論中所浮現的矛盾與不一致顯現了論述的闕限性(liminality)，以及浮游於其中質疑異性戀霸權的異議之聲。

若以華文世界女同性戀文藝作品的系譜來看，《女子學校》以女校為同性情愫發生之場所的手法有跡可尋(Sang 2003; Martin 2010)。馬嘉蘭(2010: 54)在討論兩岸三地自1970年代以降在華文小說創作與流行文化裡的女校羅曼史時指出，這些作品雖然大致呼應西方性學與精神分析有關女同性戀的觀點，但卻不約而同地強調影響年輕少女逐步轉往異性戀方向發展的外在社會因素。雖然馬嘉蘭並沒有討論《女子學校》，但從該片的故事梗概看來，《女子學校》某種程度來說是可以被納入此一系譜，只是《女子學校》的敘事聚焦在解釋、澄清兩人之間的純友誼關係，並沒有涉及主角們之後的異性戀發展，自然也就沒有出現馬嘉蘭所謂的「陰性回憶」(feminine memory)手法，但這並不代表《女子學校》就只是一個異性戀被誤會為同性戀的故事。事實上，《女子學校》反映了80年代主流論述將同性戀認知為「非病態但異常」的曖昧態度，而該片本身也以此模稜兩可的立場策略性地再現具同性戀傾向者，也正是這個（類）女同性戀的再現使得風格清新、關注現實、以成長為主題的《女子學校》在歷史論述中被邊緣化。80年代對同性戀議題的討論大多出現在教育輔導和心理諮商領域，相關論述一方面肯定美國醫界對同性戀較為開放、去疾病化的態度（如接受美國精神醫學會在1973年將同性戀從精神疾病診斷列表移除的觀點），但卻也同時鉅細靡遺地闡述同性戀之所以為同性戀的獨特成因或生活方式，其所產生的效果就是將同性戀者「物種化」(speciesization)。當時專家學者們在面臨典範移轉進行修辭轉向時所透露的矛盾，正體現了賽菊克(Eve Sedgwick 1990)所提出「殊群化」(minoritizing view)與「常群化」(universalizing view)這兩種看待同性戀的態度。歷史悠久的中國輔導學會機關刊物《輔導月刊》在

80年代所刊登有關同性戀的專文都有著類似的論述模式：先是以西方文化史（如古希臘和米開蘭基羅）中的同性戀現象舉例說明同性戀在人類社會早已行之有年，但在進入正文討論後，即開始具體條列同性戀者的成因與特質，最常被討論的成因是家庭親子關係與學校教育，而特質則包括可辨識的性逆轉（即性倒錯）和因為承受社會壓力而出現的情緒障礙。（陳麗娟 1980；李先群 1983）當時心理學學者余德慧(1984: 72)也曾著文指出同性戀者絕非病態，但在文章結尾處又特別寫道，「同性戀者有其**特殊**的生理狀況與幼年生活背景，才會有其**獨特**的性生活方式，而一般人並無此情形」（粗體為作者所加），此一補充性說明似乎是為了消弭社會對於抱持開放態度可能會造成同性戀「叢生」的焦慮。當時認為同性戀者非病態、但確有其特殊背景和特質的觀點，具體呈現於《女子學校》裡恬妞所飾演具有同性戀傾向的角色身上：她的俐落短髮造型凸顯出在外型上與其他女同學的差異（圖1），而她被設定來自一個母親缺席的單親家庭。換句話說，正如當時主流的同性戀論述將同性戀者去病態化但殊群化，影片建立了一個形象迥異於傳統女性的角色作為可見的潛在同性戀者。



圖1：《女子學校》左側為恬妞、右側為沈雁(圖片轉載自《今日電影》雜誌)

不僅如此，《女子學校》的結局也呼應著80年代學者專家面對同性戀議題擺盪在去病態化與非常態性中間地帶的彘扭態度。有「台灣金賽博士」之稱的教育學家晏涵文於1984年接受《張老師月刊》訪問時表示，「雖然，從科學的觀點我們無法證實同性戀是不正常的，但是我們也不能證明它就是正常的」<sup>8</sup>。精神科醫師胡海國在受訪時則從繁衍觀點指出無法生育的同性戀者就生物學而言是病態，但另一方面，他又解釋同性戀一直是人類現象之一，因此同性戀者是否為「病人」乃取決於當事人自身是否就醫。<sup>9</sup>精神科醫師沈楚文(1986: 27)也在討論同性戀的文章中提出類似的觀點：「同性戀是古今中外存在的人類行為現象，雖然不一定是病態，但總是少數」。彼時將同性戀界定為非病態、但只有少數特定人才有的意識型態，間接反映在《女子學校》裡恬妞角色的鋪陳變化。當恬妞和沈雁兩人的感情因同學輿論的壓力和老師的強力介入被迫結束時，恬妞因為無法承受壓力意圖自殺，電影以此傳達身為「性少數」無可避免的壓力和衝突。但影片最後以恬妞獲救、打小報告的同學出面承認自己刻意栽贓、老師反省自己小題大作處置失當作結。「栽贓」與「誤解」的轉折將兩位女主角之間的感情定調為閨中密友，但結局並非就是皆大歡喜——恬妞仍舊因為一場車禍終身肢殘。恬妞的角色雖沒有因為自殺情節而被抽離敘事涵，但卻是以半身不遂的「非常態」存在，如此「折衷」的處理隱約呼應著當時對於同性戀的主流觀點——同性戀雖不是需要被移除的病態者，但仍是不同於他人的異常存在。

Judith Mayne(2000: xvii)以「不可見的可見性」(invisible visibility)形容偏主流路線的商業電影如《油炸綠蕃茄》(Jon Avnet 1991)等在處理女同志再現時的策略，而《女子學校》游移於姐妹情誼與女同性戀邊界的親密、以及恬妞角色的刻劃，都造成了Mayne所謂「不可見的可見性」效果，這也使得創作者、影評人、觀眾在討論該片時呈現出各自表述的狀態，相關二手資料也間接證明該片在處理兩女

---

8 編輯部，〈讓他們活得更坦然：社會應如何看待同性戀〉，《張老師月刊》77(1984): 53。

9 同註8，53。

關係時遊走於友情與愛情之間重疊的灰色地帶。如前所述，該片明顯是以當時主流的同性戀論述為參照進行自我規範，而從創作者、影評人、觀眾三方交叉論述中更可看出電檢制度所帶來的外部壓力。編劇朱秀娟在接受《今日電影》雜誌專訪時先是撇清，強調片中所探討的同性戀問題完全是導演李美彌的構想，而她自己只相信異性相吸、同性相斥的道理，對於為何會有同性戀存在則完全不瞭解。當訪問者追問若是不瞭解同性戀如何生成劇本時，朱秀娟以中國女性普遍存在的「姊妹情誼」回應，否定該片存有任何同性戀曖昧：

《女子學校》裡所謂的同性戀只是提到可能會有這種傾向——尤其是那些一直生活在清一色同性同學的學校裡讀書的學生；而實際上劇中兩個女學生也不真是同性戀，而是被同學誤解所謠傳出來的，並非事實。如果說要真實而具體地探討同性戀問題的話，一來新聞局不會通過；二來我恐怕就不知如何下筆了。（鄭慧蘋1982：39）（粗體為作者所加）

朱秀娟的回答將電影的題材從性相簡化為人際關係互動的障礙，但她用以辯解《女子學校》與同性戀議題無涉的回話同時也透露出公與私兩個層次的管制機制：於公，是新聞局掌管的電影檢查；於私，則是個人的道德立場。

然而，儘管製作團隊否認該片呈現的是同性戀情感，影評人卻有不同的看法。不同於朱秀娟執著於同性戀與姊妹情之間的涇渭分明，影評人普遍認知《女子學校》裡的親密情感就是同性戀。在《今日電影》為《女子學校》所做的專題中，曾西霸、蔡國榮、梁良三位影評人分別以專文從不同的角度說明自己的立場：曾西霸(1982: 62)直接點明這部片「指向高中女生的同性戀問題」，只是還旁及家庭、友情、升學壓力等。蔡國榮(1982: 62-63)則認為《女子學校》是台版的《雙妹怨》(*The Children's Hour*, William Wyler, 1961)，同樣處理「刻意[被人]扭曲的友情」，但蔡同時也看出這部片對性心理的探討，指出本片「探索情竇初開少女的內心層面，解析她們青澀的愛情果實」；換句話說，《女子學校》裡的這段友誼的確存有愛欲的「雜質」，只是礙於現實壓力而使兩人關係停留在友情。梁良(1982: 63)也認為《女子學校》是以女校中的同性戀問題為題材，但因為「同性戀這個名詞實在太敏感，以至新聞局在片檢尺度上亦另眼相看」，所以無法深入探討。朱秀娟以結果論指出通過新聞局電檢

證明了《女子學校》非處理女同性戀題材，然而梁良卻反向推論認為是新聞局電檢以官方審查為手段壓迫、限制同性戀的再現，才讓《女子學校》從處理同性戀題材退回到再現姊妹情誼的安全地帶。除了影評之外，部分觀眾的回饋意見也挑戰了朱秀娟否認《女子學校》處理同性戀題材的說法。1982年11月13日《民生報》刊出一條新聞指出，《女子學校》上映第一天，發行的台榮公司和導演本人就接到許多匿名抗議電話，有的指責編劇不該把有同性戀傾向的學生安排成自殺未遂，還因車禍重傷導致肢殘，也有女學生問李美彌是否有同性戀傾向就注定要以悲劇收場（民生報訊 1982/11/13）。這些匿名電話的抗議和質疑點出了隱藏在該片「不可見」(invisible) 表象下的「同性戀可見性」——恬妞肢殘的結局已然被解讀為對不被社會接受的同性戀傾向施以道德懲罰。曾西霸(1982: 62)在影評中提到《女子學校》的題材可以在年輕觀眾之間製造共鳴，而從上述有關觀眾反應的新聞報導可以間接推論所謂的「共鳴之處」並非僅是校園生活，還包括流動在女校裡忽隱忽現的同性曖昧。

因為新電影的宰制地位，《女子學校》在歷史上仍處於邊緣狀態，這也使得該片再現女性同性愛欲的時代意義甚少被討論。以敘事涵而言，雖然恬妞與沈雁兩人之間具有愛欲情愫的親密之實最終被轉化為去性的姊妹情誼，但恬妞的角色刻畫卻明顯地暗示了她的同性戀傾向與對沈雁的情感。觀眾的回應與影評更在超文本層次上發展出與創作者對立的觀點，直接點明影片當中的同性戀指涉以及異性戀意識型態所主導的公（政府）、私（個人）檢查機制。《女子學校》的確在當時引起了80年代少見有關再現女同性戀的爭議，但這些討論卻隨著拷貝的佚失和在電影史的缺席被遺忘。如今透過爬梳相關資料我們得以檢視《女子學校》在80年代初期建構同性戀再現的參照、依據、及規範，並追溯由它所引起有關同性戀再現鬥爭的一段斑駁印跡。

## 二、雌性陽剛與雄性陰柔的曖昧模糊

電影版《孽子》（虞戡平 1986）在台灣電影史書寫的缺席，顯示以性為題材的偏商業型電影再一次遭到以藝術為傾向、以國族



認同為內涵的國族電影擠壓。虞戡平從擔任健康寫實電影知名導演李嘉的助導與副導起家，在80年代初他與黃百鳴旗下香港新藝城合作，走向商業電影路線。一炮而紅的《搭錯車》(1983)是走香港歌舞片路線的家庭倫理悲劇，雖以小人物為背景，但當時的影評人黃建業(1983)認為這部片「從現實中割離開來，簡化了這些小人物真正的痛楚……只是用典型化的窮人先滿足廉價的感傷，繼以美輪美奐的歌舞及俊男美女去滿足空虛的幻想」。與商業取向的《搭錯車》呈現對比的是新電影的濫觴《光陰的故事》，雖然也是以小人物為主要對象，但卻以多元式敘事結構、限制攝影機運動、自然光源、長拍與深焦鏡頭等達到「逼近生活」的目的（羅頗誠/陳儒修 1993: 49），加上港式的商業電影本亦是新電影創作者們意欲挑戰的對象之一，因此虞戡平可說是活躍於與新電影對立的商業電影範疇，此外《孽子》的拍攝雖由台製公司出資，但在手法上仍是商業電影路線。

儘管《孽子》不像《女子學校》全然被遺忘，但相關討論仍遠不及新電影豐富，也一直要到同志論述自90年代開始逐漸注意到文化再現場域時才又被重新提起。不過，對於《孽子》的既有討論多是輕描淡寫地提到《孽子》是早期描繪男同性戀生活的同性戀電影，比起原著小說，電影版對男同性戀題材的處理所獲得的批評遠多於肯定。聞天祥認為《孽子》是台灣第一部男同性戀電影，但與原著相比過於「通俗化」，同性戀形象也過於「悲情化」，因此無法成為經典（引自陳儒修2009: 130-131）。不同於聞天祥認為孽子的同性戀再現過於刻板，黃道明(2012: 150)則認為原著小說雖也有救贖男同性戀、去除羞恥的動機，但相較之下，電影「不僅強調家庭愛對於社會邊緣人的救贖價值，並且全然淨化了原著小說中刻畫栩栩如生的、藏污納垢的新公園世界」。儘管聞天祥與黃道明對於《孽子》所再現的男同性戀世界有著不同的看法，但兩者皆著重討論再現本身的意識型態效果(ideological effects)，然而再現如何生成的過程亦是探討可見性範圍與界線的重要指標，以下我將聚焦於《孽子》電影版「小玉」的選角過程以揭露當時拍攝過程中的諸多考量與決策背後的性別意識型態，以論證電影論述本身雖號稱企圖將同性戀常群化、去病態化，

但在拍攝過程中因擔心被標籤化所透露的隱憂卻反映出將同性戀視為「殊群」（少數、異常）的矛盾態度。具體而言，該片試圖透過女性易服反串陰柔男同志的策略以避免將自身「殊群化」，但卻反而造成了性(sex)、性別(gender)、性相(sexuality)三位一體去自然化的效果，更在超文本論述的層次上創造出了雌性陽剛(female masculinity)的曖昧性／別形象。對《孽子》的探討一方面可以補正80年代台灣電影史只關注國族電影的偏頗，同時也可以進一步細究在當時時空脈絡下再現同性戀範圍與界線是如何得出、又產生了何種效果。

《孽子》電影版改編自白先勇描繪70年代初期台灣男同性戀者地下生活的同名小說，但把時空再拉近到影片開拍的80年代中期。在原著小說中，小玉身形清瘦，有著一雙桃花眼，精瓜嘴利，進藥廠做銷售之前原本蓄著一頭長髮，原著小說更給了小玉形象具體的想像指涉——60年代日本玉女明星淺丘琉璃子。陰柔氣質如此鮮明的男性角色要由誰來演出成了當時電影製作團隊最大的難題之一。根據《民生報》(1986/05/15)當時的報導，導演虞堪平擔心若由生理男性演出小玉一角恐怕會為該名演員帶來是否為「真孽子[男同志]登場」的壓力。他似乎認為要在「正常的性別規範」內操作才能避免輿論對演出小玉者在真實世界是否為男同性戀者產生疑慮。此處所謂「正常的性別規範」指的就是生理男性、陽剛氣質、異性戀被自然化的三位一體，而虞堪平的擔憂指出了主流異性戀父權社會將男同性戀者與「娘娘腔」劃上等號的習慣，也因此，異性戀生理男性演員勢必無法到位演繹具有陰柔性別氣質的男性角色，反之，能演得好的，必然不會是異性戀生理男性。<sup>10</sup>為了解決小玉的性別氣質可能會穿透文本，導致演員在現實生活的性相被誤會，虞戡平最後選擇傳統戲曲慣用的易服反串方式處理——「他相信效果應不致差太多」。除了

---

10 片中另一個陰柔氣質鮮明的角色為孫越所飾演的楊教頭。由孫越擔綱演出除了與他的高知名度有關之外，也因為過去以反派角色起家的孫越當時已經開始積極從事慈善事業，因此另有「照顧者」的形象。電影中被喚為楊媽的楊教頭其實是小說中楊教頭、郭公公與傅老爺子的合體，因此角色刻畫更傾向是慈愛長者的典型。

小玉的角色以易服反串方式處理之外，片中其他同性戀角色皆由生理男性飾演；換句話說，生理男性演員依舊可以演繹同性戀角色，但前提是必須保留相當程度的陽剛氣質，方能維持、鞏固現實生活中的異性戀身分而不致啓人疑竇。但若維持原著小說中小玉一角的高度陰柔，則依照生理性別、性別氣質、性相三位一體的邏輯，就只能由被認為天生陰柔的生理女性來詮釋，如此才能反映生理女性與陰柔氣質之間被預設為自然天生的對應關係，而一名生理女性演員當然也被認為不會牽扯出演員戲外是否為男同性戀者的問題。

由新人演員田葳葳演出小玉一角的決定看似解決了生理性別與性別氣質之間不一致的問題，但身為生理女性的田葳葳雖演繹陰柔性，卻仍必須設法讓戲中角色被辨識為「生理男性」才能區分該角色是男同性戀者而非跨性別者（當時普遍被歧視性地稱為「人妖」），因此田葳葳某種程度亦無法以現實生活中女性普遍慣用的陰柔操演來表現小玉，換言之，她的演出必須相當程度將原屬女性的雌性陰柔陽剛化，也就是將女性的生理性別與社會性別解離。如此一來，原想以生理女性反串男同志角色表現雄性陰柔(male femininity)以期維持「正常性別規範」的策略，卻反而展現了巴特勒(Judith Butler 1990: 145)所說，社會性別與生理性別的切分以及超越二元性別論的性別增殖效果。由田葳葳反串男同志角色，一方面確保小玉的角色是傳統陽剛生理男性的例外狀態，二方面卻又使得田葳葳偏離傳統陰柔女性的形象。同一形象在電影裡是生理男性、但氣質陰柔的小玉，在銀幕外的卻是生理性別為女性、但氣質陽剛的田葳葳。反串所造成一體兩面的效果挑戰了非男即女的性別認識論，巧妙地體現了性/別的流動性，標誌著Sue-Ellen Case和巴特勒所謂超越性別的酷兒性(queerness)（引自Doty 1993: xv）。

小玉由一名生理女性擔綱演出的訊息一開始並未被公開，田葳葳本名中傾向指涉女性的「葳」被刻意改為較常出現於男性名字的「威」。隱匿真實性別身份的結果，果然引起誤以為田葳葳是生理男性的輿論對田葳葳陰柔氣質的好奇，再加上虞堪平刻意的含糊其辭，田葳葳的真實性別在當時成了《孽子》一片在男同性戀題材之外的最大賣點。在猜謎過程中對特定性別符號的詮釋雖

然都依照著正典性別知識與常識，但「非此即彼」的二元結構非但沒有導向「真相」，反而導致一種不確定狀態，甚至使性別結構當中各個基本要素產生位移的效果。生理性徵原本被當成是確定田葳葳真實生理性別最直接有力的線索和證據，然而，因為定裝照時的攝影角度和田葳葳偏瘦的身形，她先是因為貌似有喉結，再加上短髮、寬大白襯衫、老爺褲、球鞋的打扮，而被判定為男性(圖2)。



圖2：《孽子》中飾演小玉的田葳葳（田威威）

記者看似是以生理性徵推敲田葳葳的生理性別，但其實是先受到隨機的、操演性的參照點如短髮、男性衣著等社會性別符號的影響才會將瘦削的頸脖誤認為有喉結而做出錯誤的推論，這說明了社會性別可與生理特徵脫鉤，而過程中所謂生理特徵的辨識則是社會性別的預設和效果。雖然最後田葳葳是「假男生、真女孩」的真相大白，但整個過程卻揭露了二元生理性別乃是無效的假分類，正如Monique Wittig(1993: 104)所說，生理性別和種族等等「我們認為來自生理最直接的認知，其實是透過各種認知生理特徵的關係網絡對生理

特徵進行再詮釋後所產生的一個弔詭、神秘的建構，一個想像的形塑」。演員田葳葳的生理性別之所以可以被操作製造話題，正是因為性別主體是由各種身體的、社會的、文化的、意識型態的論述所形構。田葳葳易服反串男同志的性別操演讓生理性徵成為性別符號系統的一環，而不是主流認知中可以決定生理性別、形塑社會性別

airiti

的客觀存在。基於排他性二元性別認識論對身體單一性別的想像和預設，一旦田蕊蕊被製造出是男性的主體-效果(subject-effect)，她的生理女性性徵也就會連帶地被忽略，當然也就不會被納為推論、確認其生理性別的依據和線索。在這個論述上，田蕊蕊彷彿再現了一個非男非女的身體，或借用巴特勒(1999: 143)的說法，是一個「各組特徵之間沒有連續性」的身體，而指涉特定性別的生理特徵彼此之間の間離效果揭穿了性別化的身體被人為預設、建構的一致性。

除了以女演員易服反串小玉以確保生理男性演員的陽剛性與異性戀傾向之外，銀幕上男男情欲的互動也謹慎地遵守了生理男性—陽剛—異性戀的三位一體原則。關於同性戀再現的（不）可見性除了新聞局電檢<sup>11</sup>的外部壓力之外，尚涉及製作團隊對於如何再現同性戀的內部自我檢查機制。《孽子》以近乎閃爍其辭的方式處理男男情欲互動，有時甚至間接含糊到讓人摸不著頭緒，其中又以暗示阿青與龍子發生性關係的橋段為最（圖3、4、5）。當龍子向阿青分享被趕出家門後十年來的心情變化時，龍子的獨白先是搭襯著靜態的曼哈頓地景，接著是以疊影的方式讓景框上緣出現紐約地景、下緣則是龍子與阿青兩人在海邊對坐、漫步的大遠景鏡頭，龍子說道，「我想我父親是不忍心再看到我」。<sup>12</sup>下一個同樣以曼哈頓為背景的鏡頭則是阿青與龍子裸著上身併排的肩上特寫，此時龍子對阿青說，「人無法改變，只能原諒」。第三個鏡頭，攝影機以肩上特寫的距離從背後拍攝龍子與阿青兩人併坐在海邊，龍子問阿青：「做我弟弟好不好？」此時兩人互望、搭肩（而非相擁）、相視而笑。兩人併排裸身的肩上特寫暗示著兩人發生了性關係，紐約的背景則暗示了龍子的過往，而此時龍子的教化口吻則暗示兩人在海邊散心交談，以兄弟相

---

11 《孽子》因為題材敏感，尚未開拍就已經受到新聞局電影處的高度關切，拍竣後還三度被要求剪去「有損社會善良風氣」的畫面。見〈驗身三次還要再剪，《孽子》勉強名列限制級〉，《民生報》，1986年08月28日，第11版。根據當時的報導，《孽子》曾在部分戲院放映私接未送檢的版本，但在被電影處查獲後群龍電影公司主動到戲院將未送檢的畫面剪下。目前流傳的應都是通過電檢的版本。

12 這個觀點在原著小說中是由傅老爺子對龍子提出的（白先勇1983: 308）。



圖3



圖4

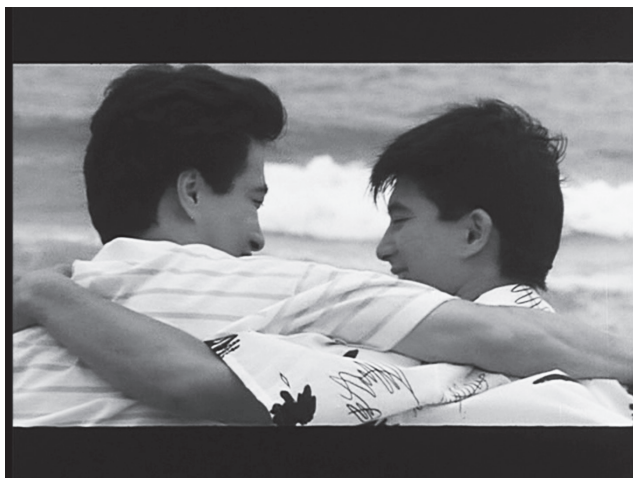


圖5

稱，進一步將同性戀帶向黃道明所謂的「家庭愛」。(圖3、4、5<sup>13</sup>)

「家庭愛」讓(戲裡的)再現與(戲外的)現實可以在保持安全距離的前提下以折衷方式交代男男關係。阿鳳與龍子在新公園因為龍子的醋勁大打出手後，也是以拍肩膊等表現兄弟情的姿勢和解，頗有違敘事中龍子與阿鳳驚天動地的愛情濃度。相較之下，小玉與龍王爺這條敘事支線在銀幕上的身體互動卻遠比做為敘事主線的龍子與阿鳳、龍子與阿青更為親密。當田葳葳身為生理女性易服反串的消息在電影上映之際被公開宣傳炒作後，原本敘事涵內男男之間充滿情感張力的互動，則有了現實中是男女對戲的弦外之音。田葳葳生理女性的性別成了再現男同性戀的安全閥，製造出曖昧的再現政治：一方面田葳葳以易服反串以假亂真的方式讓高度陰柔氣質的男性角色以及男男同性情欲互動可以再現於銀幕上被看見，但另一方面易服反串的效果卻又減弱了透過電影再現使同性戀(及相關議題)成為可見的意義。

生理女性的田葳葳以易服反串小玉的方式使陰柔的男同志角色有形無體，但當田葳葳的女性生理性別被公開後，戲裡原本屬於小玉造型的性別符號—高瘦而扁平的身形、削薄的短髮、以褲裝為主的寬鬆衣著—卻頓時讓銀幕外的田葳葳呈現為具有陽剛氣的女性形象，而這樣的形象在男女性別形象涇渭分明的年代，巧妙地與陽剛認同的女同性戀者，也就是所謂的T形象遙相呼應。1980年代以T吧為代表的T/婆女同志文化中，T挪用陽剛性符徵(masculine signifier)打造自我形象：「陽剛性的衣著、短髮、偏陽剛的肢體語言、說話方式、喝酒方式，同時以束胸等方式改正女性性徵……接近跨性別者的陽剛認同」(Martin 2010:93-94)。而華文文化研究的學者們也已經指出如此形象早在1970年代觸及女女同性愛欲的文學作品中出現，包括朱天心的《浪淘沙》(1977)、玄小佛的《圓之外》(1978)、和郭良蕙的《兩種以外的》(1978)都有如是帶著男孩氣質、有著清楚陽剛性符徵、但又和一般男孩不同的T角色(Martin 2010: 57, 101; 紀大偉 2012: 85-87)；有趣的是，田葳葳的形象幾乎雷同於《圓之外》

---

13 應群龍公司電影畫面版權使用增列以下文字：「《孽子》是群龍電影公司的里程碑因為它打破了同性戀題材的審查開放」。

的主要人物于穎所見到男相女身的酒店歌星——穿襯衫長褲、留了「赫本頭」。而在郭良蕙的《兩種以外的》裡，身為T的米老鼠因為看來像少男而被已婚老翁看上帶往飯店發生關係，這意味著帶著陽剛味的「湯包」（即Tomboy，現在所稱之T）與陰柔氣息的男同性戀者之間幾乎無法區隔的相似性，也因此生理性別是女性、但因戲中角色而以陽剛衣著與言行現身的田葳葳，儼然就像是活生生從書裡現身的T人物。或許也因為田葳葳飾演的小玉高度呼應著T的雌性陽剛形象，有關田葳葳實為女性的報導除了指出她的女性化特徵外，也特別提及她與同劇組男星的「正常」互動來澄清「事實」，還特別強調她互動時的嬌羞。這些被報導出來的細節所確認的不單單是田葳葳的生理性別、還包括她的異性戀傾向，以避免她的生理性別被指正後，反倒會因為戲中角色所需的陽剛衣著和言行而被誤認為是個T。

虞戡平小心翼翼地以反串方式處理陰柔男同志的角色，目的是希望恪遵性別二分的鐵律，以確保陽剛性專屬生理男性、陰柔性專屬生理女性，但其做法卻意外製造交叉效應讓小玉與田葳葳的合體兼具雙重性別形象——既可以是男同性戀者的陰柔展演，卻也可以代表女同性戀者的陽剛詮釋。女性易服反串的細節讓小玉的角色有了新的性／別意義——陰柔男同性戀者形象與雌性陽剛的女同志形象合而為一。這也使得電影版《孽子》在酷兒文化史裡有存在的價值：原本為了服膺性別正典規範而以易服反串手法演繹的陰柔男同性戀角色，意外地成為了雌性陽剛的形象代表，並且可與後70年代少數有著T角色的女同性戀文學文本共同開拓了T在文化場域的可見性。社會規訓機制雖然嚴密，卻也因為要承接、延續、保全既定的結構而難免僵化，無法敏感於藏身於結構縫隙之間的迂迴變形加以治理。重探《孽子》不單是讓長期以來處在邊緣位置的商業電影重新受到關注，更重要的是看到後70年代的T形象以一種迂迴間接的方式躍然於電影銀幕之上。

### 三、國族、歌仔戲、女同性戀

與《女子學校》相隔將近十年後，《失聲畫眉》（鄭勝夫



〔別名：江浪〕1991〕以更直接的方式處理女同性戀題材。《失聲畫眉》與楊德昌處理50、60年代白色恐怖的《牯嶺街少年殺人事件》同年發行，但受矚目的程度截然不同，兩者在電影史的地位之落差再次體現了中心／藝術／國族v.s.邊緣／商業／同性戀的階序。另一方面，甫形成的同志社群對《失聲畫眉》似乎也有疑慮，相較於女性主義導演黃玉珊以自梳女為題材於同年發行的《雙鐺》，《失聲畫眉》不被認為可歸屬於挑戰父權異性戀霸權的女同志電影，因此也沒有獲得同志社群的肯定。不僅如此，比起《女子學校》與《孽子》，《失聲畫眉》得到的負面評價甚至更多。刊登於主流報章雜誌的影評多批評該片的脫衣舞與女同性戀情節嚴重地醜化了當時逐漸轉型為台灣國族文化象徵的歌仔戲。文化國族主義對《失聲畫眉》的批評可以說明同性戀題材與國族認同之間的緊張關係，這或多或少也解釋了為何同性戀題材沒有出現於探討國族認同的新電影作品之中，但卻屢次為商業電影所用。

《失聲畫眉》改編自作家凌煙的同名小說。小說透過光明歌仔戲班的跑團生活描繪80年代中期以來外台歌仔戲在現代社會變遷下的質變，並以戲班子團員的生命樣貌刻畫底層小人物——包括女同性戀團員——的各形各色。小說以第三人稱觀點描寫慕雲心中對歌仔戲「墮落」的感慨，而在電影改編的版本中則透過女主角阿雲的第一人稱觀點呈現，電影版本裡團員間的同性戀情誼和小說一樣佔有相當比重，不過阿雲不僅不再是小說中的道德勸說者，甚至還在加入劇團後介入當家生旦家鳳與愛卿的感情。電影一開始先以藍色濾鏡的阿雲眼部大特寫與民國六十三年秀玉歌仔戲團的後台眾生相來象徵著阿雲對歌仔戲的記憶，之後隨即介紹民國70年代中期在「雅惠歌仔戲錄音班」的女主角阿雲出場。阿雲高中畢業後因為想要成為歌仔戲演員而自願進入戲班學做戲，做為敘事代理人，阿雲見證了外台歌仔戲班的現實困境與底層戲班演員的生命狀態。現代娛樂科技如電影、電視等為歌仔戲班帶來衝擊，70、80年代電子花車歌舞團的出現更進一步壓縮了歌仔戲班的生存空間。雅惠歌仔戲班為了競爭，除了開始將傳統歌仔戲混入流行歌曲外，還加入了清涼的歌舞秀，但無論演出形式如何變化，戲棚下的人生卻是不變地生猛而滄桑。

《失聲畫眉》描繪歌仔戲困境的故事因為涉及到大量的性題材而引發不少文化工作者的攻訐。早在影片公開上映前，就已經有評論指出該片偏離了歌仔戲傳統，當中女同性戀、脫衣舞等橋段更是對歌仔戲嚴重的傷害，是對歌仔戲困境流於「片面」、「扭曲」、「失真」的理解與再現。然而，仔細分析會發現，這些評論所提出的質疑乃基於性底層的同性戀與脫衣舞可能對國族主義造成傷害。Jon Binnie(2004: 17)指出，「性是文明的他者，是對社會秩序、現代性和民族的威脅，也威脅著進步。而酷兒向來被描繪成變態的、危險的他者」。Kathryn Conrad(2001)則以「國族主義式恐同」一詞(nationalist homophobia)形容愛爾蘭國族主義在國族建構歷程中將同性戀者視為外來威脅必須加以排除的立場。Gayle Rubin(2006: 152)在她著名的性階序理論亦指出，在大眾文化裡，「多樣化的情色是危險的、不健康的、墮落的、會對所有人事物小至小孩大至國家安全都造成威脅」，而「好的、正常的、自然的性必須是異性戀的、婚姻的、單偶的、生殖的、非商業的」，因此除了同性戀之外，非正典婚家的異性戀亦是負面的性。傳統戲曲文化工作者齊聲譴責《失聲畫眉》污染了代表台灣文化的歌仔戲，這無疑反映出國族主義式恐同及恐不正常（情色化）異性戀的意識型態。自90年代起，歌仔戲文化因為李登輝政治本土化的路線逐漸提升了文化位階，甚至取代京劇取得文化正統性成為「代表台灣（做為準國家）的戲劇」，而這正是《失聲畫眉》的反對聲浪出現的政治文化脈絡。在《失聲畫眉》裡的歌仔戲不是國寶，是藉女體生存廝殺的戰場，也是女同性戀欲望流轉的出口，這讓期望歌仔戲隨著台灣國族主義鬥爭成功而出線的「有志之士」感到芒刺在背，他們的非難凸顯出異性戀思維的國族主義無法認同代表國族的歌仔戲是由一群「變態、危險的他者」所組成的歌仔戲團為代言人。歌仔戲文史工作者李笠在閱讀《失聲畫眉》的電影劇本後提出嚴厲的批評：

唯利是圖的片商強化了它[歌仔戲]的病態作為刺激觀眾的噱頭！立足台灣四十餘年，對於台灣本土文化，竟然沒有半私認同與包容，還如此嘲弄……《失聲畫眉》[小說版]的原著精神，在編劇老爺的筆下，改編得蕩然無存，或許，更該改名為失「身」畫眉吧……這部戲除了花花公

子封面女郎[般]的出浴、同性戀、跳脫衣舞之外，我還能看什麼？（李笠1991）

在李笠的評論中所提到「立足台灣四十餘年」的觀點，反映出李登輝所提「中華民國在台灣」的史觀，意即，雖不否認台灣與中國在文化上與歷史上的連結，但強調一九四九年後台灣與中國分治的事實，再由此進一步主張台灣在文化發展上所具備的特殊主體性。但《失聲畫眉》中包括同性戀和脫衣舞等性題材卻使得代表台灣文化特殊性的歌仔戲遭到貶抑，進而影響到台灣本土文化提升為國族文化的進程。以「失身」二字的諧音語帶諷刺的惡搞片名強烈地傳達了（歌仔戲）因被羞辱而痛失純淨與正統性的意象。<sup>14</sup>在這維護國族文化的主張背後，正是異性戀霸權將性少數妖魔化以設法保有異性戀國家純粹無瑕的企圖。

在李笠的評論出現數天後，另一位文化評論者莫言也針對《失聲畫眉》的小說和電影提出回應。該文除了點名片中有關歌仔戲的部分多有謬誤外，同樣也嚴詞批評有關女同性戀和脫衣舞的場景。莫言(1991)在文章的開頭寫到，歌仔戲如今已逐漸受到政府與民間的重視，接著他指出，「一般歌仔戲班演員生活很正常，每個人都有自己的家，每天演完戲後就各自回家，只有在遠地演出才會住在戲班裡。但從《失聲畫眉》這本書的描寫……演員生活隨便，不正常」。他也批評電影版本將歌仔戲被描繪成錄音（而非肉聲）演出、穿插脫衣舞，而戲班團員更是「行為不檢」，「這些都是對本土文化藝術歌仔戲的嚴重抹黑，讓人誤以為歌仔戲是低俗粗鄙的表演」。李笠與莫言對《失聲畫眉》的不滿呈現了性保守的、中產的、正典異性戀思維的國族想像，他們認為《失聲畫眉》只是商業電影譁眾取寵扭曲事實的指控，其內涵正是對性底層的道德非難，他們所反對的，與其說是電影的呈現手法，更其實是脫衣舞與同性戀，這也透露出性保守、中產、異性戀傾向的國族認同需要排除低賤的性他者方能維繫。

---

14 「失身」一詞也被另一位戲曲工作者林茂賢用來諷刺《失聲畫眉》過度強調的脫衣舞和女同性戀情節。（林茂賢 1991/07/16）

《失聲畫眉》的脫衣舞與女同性戀情節一方面激怒了文化國族主義者，但另一方面，電影或甚至小說本身是否以女同志為主體也受到質疑。在討論90年代台灣小說的女同性戀慾望流動時，洪凌不認為《失聲畫眉》是一部支持女同性戀的小說，因為這部小說的T角色形塑有著「極端負面性」，並將「作者自身認為的『悲苦的女同性戀』插入敘事框架」（洪凌1996: 62-63）。鄧雅丹(2005)一方面肯定小說從「低階性別群體的位置重新感知世界，在描寫小人物的同時，描寫出弱勢的主體性、階級性與生存現實」，但也注意到作者難免仍會透過第三人稱觀點以主流認知詮釋人物的性取向由來。鄧雅丹將電影與原著小說相比指出，電影依舊強調「男性對（自己）女性身體的持有權」，也沒有如小說般運用「女女之間的色情改變了屈服與強迫的色情意義。」司黛蕊(2008: 219)在一篇討論《失聲畫眉》小說與電影的專文中以文本分析的方式論證其中性傾向與族群認同的交集如何具有「酷兒化閩南認同」(queering Hoklo identity)和「在地化酷兒認同」(localizing queer identity)的潛力，她認為電影所呈現的並非是對歌仔戲墮落的感慨，而是對原本在閩南（歌仔戲）文化中如魚得水的女同性戀如今卻遭賤斥的遺憾。

做為商業電影，《失聲畫眉》對女體的呈現被認為是置放在「凝視」之下，以獵奇方式再現同性戀以製造商業利潤。Judith Mayne (2000: 117-118)在討論1950-70年代女子監獄電影(women-in-prison film)這類剝削電影類型時，批評Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda William等女性主義電影學者向來只著重批判對女體的監視。她們引用傅柯的全景敞視監獄(Panopticon)的概念論證女性的自我形象是為他人而存在，因此女性與被囚禁者一樣具備永恆的可見性，因為「她帶著自己的全景敞視監獄」(she carries her own Panopticon)。但Mayne認為，如女子監獄類型的電影「不只〔從被預設握有觀看權力的男性觀眾的角度〕描繪女性身體的物化，此類型尚且立基於女人觀察其他女人的可能性之上……女人看女人、女人監視女人、女人物化其他女人。」雖然《失聲畫眉》並非女子監獄類型電影，然而歌仔戲反串小生的戲曲慣例同樣也呈現了一個女人看女人的機制，而這並

非基於二元性別差異(sexual difference)所論證的「凝視」可以一併解釋。下文將從分析《失聲畫眉》的宣傳論述和電影文本指出《失聲畫眉》當中女同性戀的可見性雖是以剝削獵奇的商業邏輯建立於訴諸男性觀者的前提下，但誇張呈現的女女同性情欲互動卻動搖了男性凝視的權力與權威。

《失聲畫眉》尚在拍攝時期，「女同性戀」就被策略性地做為影片宣傳的題材，坊間報導更以「揭開女同性戀內幕」等聳動的標題介紹電影。《民生報》和《聯合報》有關《失聲畫眉》定裝照記者會的報導皆著重預告片裡所呈現的女同性戀情節、飾演女同性戀角色的演員造型、這些角色彼此在現場的互動。《民生報》的報導不只強調袁嘉佩（飾豆油哥<sup>15</sup>）樣子十分男性化，還特別提到她在片中大量地「抽煙、嚼檳榔」，反映底層社會男性的生活習性（麥若愚1991）。《聯合報》除了以「口咬檳榔一付男人婆模樣」形容袁嘉佩，也提到另一個形貌、性格偏T角色的陸一嬋（飾家鳳）「一臉酷像」，此外，在片中飾演女同性戀情侶的演員在現場也被描繪成「含情脈脈」（嫦鈺1991）。正如Judith Halberstam所說(1998:177)，主流認知將女同性戀者與陽剛性劃上絕對等號，因此T所註記的陽剛性成為辨別女同性戀者最直接（但不一定最可靠）的方式。《失聲畫眉》定裝記者會的媒體報導聚焦於男性化的T角色其實就是要放大女同性戀「性倒錯」的形象以製造奇觀吸引觀眾（圖6），<sup>16</sup>而強調飾演女同性戀的演員之間的親暱則是滿足觀看另類女體展演的欲望。

儘管如此，被刻意突顯而且份量吃重的T角色卻干擾了吸引主流

---

15 豆油哥在原著中被如此形容：「豆油哥穿著一條牛仔褲，一件在式樣上不分男女的圓領衫，扁平的胸部，短短的批頭，牙齒被香菸和檳榔染得像塗了辣椒醬的烤玉米一樣，每到各地，總有人在猜測著她的性別」（凌煙1990: 83）。平坦的胸部在小說中被提出兩次，另一次則是描寫豆油哥青春期的身體，「也許由於遺傳的關係，她的胸部並不明顯」（ibid.: 1990: 83）。電影中豆油哥的形象與小說中的描述幾無二致。而「平胸」、「短髮」等關鍵形象也可以連結到第二小節有關田葳葳的討論。

16 圖6並非上述兩篇報導當時的新聞照片，但因當時的新聞照片已佚失，因此改以聯合報系資料中心所提供的照片供讀者參考。



圖6：《失聲畫眉》，左一為袁嘉佩所飾演的豆油哥，左二為陸一嬋所飾演的家鳳



圖7：《失聲畫眉》，上為飾演家鳳的陸一嬋，下為飾演愛卿的張盈真

觀眾的運作、削弱其效果。在《聯合報》的新聞照片裡（攝影忠明1991），兩位穿著低胸小禮服「打扮惹火」的女演員在照片右側，左側則是男演員蕭峰作勢偷窺，雖然可能只是因應現場要求做出的姿勢，但所呈現的動作卻呼應著電影本身強調性、身體、表演的題旨，若再加上前述對T角色和飾演女同志情侶的演員之間打情罵俏的細節描寫，整篇報導可以說是以男性凝視來架構。透過新聞照片與文字敘述的說明，電影中的女同性戀情節與女同性戀人物是被想像中的觀者所遐想、窺視的「被觀看物」（to-be-looked-at-ness），一如在新聞照片裡被男演員窺看的女演員。另一篇關於《失聲畫眉》的報導也有著類似的凝視機制：文字報導有女同性戀者到現場教戲（長瑜1991），而照片則是飾演T的陸一嬋（T）與飾演婆的張盈真舌吻的電影畫面（圖7）。

但值得注意的是，這兩張照片透過凝視所架構出對女同性戀的性幻想並非銅牆鐵壁，因為這個被預設為滿足異性戀男性觀者的凝視，不停地遭到以瓜分、挪用陽剛性來挑戰異性戀男性的T角色所干擾。在忠明所拍攝的照片裡，窺視女演員的蕭峰被飾演豆油哥的袁嘉佩戲謔式地掐著脖子「扭頭抗議」，而袁嘉佩不但沒有直視記者的鏡頭，還替補了蕭峰的視線，

望向兩位惹火女郎。在長瑜以「真正的女同性戀現身指導」為題的報導裡，兩個女人之間幾可亂真的情欲互動被刻意彰顯，但在畫面中陸一嬋的T形象清晰可辨（在片中張盈真口含李子以壓低呻吟音量的特寫還看得到陸一嬋擦著指甲油的修長手指在張盈真的唇部游移）。這些刻意利用女同性戀大做文章挑逗主流觀眾的文字和照片，一方面透過具像化主流觀眾對古典T / 婆的刻板印象滿足其窺淫癖，但另一方面，T把原本專屬生理男性的陽剛性挪為己用所帶來的競爭和威脅卻如鬼魅般縈繞不去，隱隱破壞異性戀男性凝視運作的快感。

在電影文本中，女同性戀的再現同樣一方面被傳統以異性戀男性觀者所結構的凝視觀看，但同性戀奇觀的效果卻又使得T角色存在的必要性破壞了男性凝視機制。團裡的當家小生家鳳和當家小旦愛卿上台台下都是一對愛侶，兩人之間毫不扭捏遮掩的親暱在一場眾人餘暇打牌的場景中表露無遺。小說（凌煙1990: 14-15）描寫愛卿如「一位對自己心愛丈夫無可奈何的妻子一樣，嬌嗔地數落家鳳不會玩牌偏愛玩，雖被嫌煩，仍不忘催促家鳳吃飯，而家鳳則因被叨唸生著悶氣」。但在電影裡，家鳳回嘴後的反應卻是直接以捉狎的方式將愛卿拉入懷裡化解愛卿的抱怨（圖8），比起小說裡老夫老妻般地淡然和保留，電影多了直接透過肢體接觸展示的情欲互動，這場戲明示了電影版的家鳳去除了小說角色有的自我懷疑，在面對情欲時更為積極主動，相當程度類似於Halberstam(1998:193-203)就好萊塢電影為T形象進行分類時所提出的「肉食T」(predatory butch)。Halberstam對「肉食T」這種既是最好也是最糟的女同志典型有如下說明：「成熟完整、專門追求年輕天真女性與之發生性關係的女同性戀角色，有時被設定為孤單太久過於飢渴，有時則被設定在同性社交(homosocial)等非正典場域工作」。小說鋪陳了家鳳對於同性戀情的不安全感來解釋她對愛卿與前女友保持聯絡的憤怒（凌煙1990: 75-80），但電影卻因為刪除了家鳳角色的心路歷程使得兩人之間的爭執被化約成家鳳在伴侶關係中的主導性與佔有欲，此性格一路延伸至她對阿雲的主動挑逗，甚至也沒有原著中所著墨的被動和愧疚(ibid.: 183-187, 193-194, 205-206)。



圖8：《失聲畫眉》，家鳳在畫面正中央接著愛卿

《失聲畫眉》裡關乎女同性戀的情欲場面無論是視覺觀看或肢體碰觸都由家鳳主導，例如趁阿雲洗澡時刻意進入浴室找她談話，或藉由教身段製造肢體碰觸的機會。傳統以異性戀男性凝視所結構的戀物癖手法是將攝影機的聚焦於特定身體部位，而窺淫癖則習慣利用攝影機移動對女體進行視覺式撫摸，但在《失聲畫眉》裡，鏡頭的順序不但暗示了視覺觀點(point of view)為家鳳所有，而且當攝影機移動時，家鳳並沒有被排除於構圖之外。家鳳的身體必須出現才能造成影片想要的女同性戀情欲奇觀，但家鳳的現身卻讓本來由男演員所中介的異性戀男性觀者凝視(Mulvey 2004: 845)轉而由T中介，創造了T的陽性凝視。傳統上，被主動的男性凝視所框住的女體，是被動的客體(ibid.: 841)，但在《失聲畫眉》裡，T所凝視的對象（婆）既是被欲望的客體，也是欲望的主體。片中不只是愛卿以歇斯底里的激烈方式主張對家鳳的所有權，阿雲的婆主體性也早洩露於幼年時她對台上小生的著迷，而家鳳只是她進入實質女性同性愛欲關係的媒介，電影當中的這個安排完全不同於小說將介入家鳳與愛卿的阿琴賦予異性戀補償心態的設定。小說裡的慕雲純粹因為喜愛歌仔戲入班，她並且以冷眼旁觀的高姿態把家鳳、愛卿、阿琴三人之間的情感糾葛看成是一齣「蹩腳戲」（凌煙1990: 197），但電影版本卻兩度呈現年幼阿雲在戲



airiti

臺前目不轉睛看著台上的演出，而在阿雲的觀點鏡頭裡盡是台上小生的特寫，包括阿雲出現的第一場戲裡的回憶橋段，這些都暗示了她自幼對歌仔戲的喜愛相當程度源自對歌仔戲小生的著迷。<sup>17</sup>鄧芝珊和彭心筠(2010: 93-94)借用Vicky Lebeau討論兒童形象的分析架構論證周美玲電影《漂浪青春》(2008)裡的〈妹狗〉為婆系譜的典範。她們指出片中妹狗的童年充滿對T的渴望，而她身為婆的主體能動性透過積極開發對T的愛戀展現出來。小阿雲對歌仔戲小生雌性陽剛混雜了欲望與認同的凝視預示了她日後開展同性愛欲的可能，再加上婆形象的愛卿對前情人阿貞念念不忘，這些種種都顛覆了原著小說中異性戀認同的阿雲將其他團員定義為「境遇型女同性戀」的說法。即使電影中的阿雲和愛卿某種程度仍被設定是為滿足男性凝視的觀看，但她們卻是背向、而不是迎向來自想像觀者對她的欲望式觀看，換言之，她們儘管也「帶著自己的全景敞視監獄」，但她們的自我形象是相對建立於T的凝視，而非異性戀男性。

在《失聲畫眉》裡，女同性戀的情感與外台歌仔戲班的環境息息相關，但究其原因並非如小說裡的慕雲所言（凌煙1990:82-83）：「畢竟假鳳虛凰在一起談情說愛久了，假的也會成真。何況大家都在適婚年齡的階段，又少有機會接觸異性，空虛寂寞難免，即使日日同床共枕的是同性而非異性，也能互相慰藉，聊解寂寞」。在片中，外台歌仔戲班的環境對女同性戀情感所產生的影響是公私疆界的模糊，換言之，逸軌或異議的性實踐和性身分之所以得以存在乃因為野台戲班這個不被看見也不被重視的江湖空間。鄧雅丹（2005）呼應司黛蕊以秩序規範

---

17 在此必須補充說明的是，就在豆油哥和阿雲分享自己與歌仔戲的淵源後，影片在月琴的配樂之下先是切入了孩童溪邊嬉戲的畫面，接著是一連串阿雲梳妝準備上台的獨立鏡頭，但她所飾演的角色是武生而非小旦，因此前述聚焦舞台上小生的畫面可以說是擺盪在認同與欲望之間。但她渴望自己所扮演的角色是小生或小旦並不影響由她與家鳳之間的情愫所暗示的同性戀傾向。阿雲想要成為小生（但卻眾人被認定為小旦路線）的敘事線恰與她在台下傾向女性化/婆的形象產生不一致，也意外地擾亂了女同性戀者普遍被認為第二性別與性欲望認同一致的印象（外形陽剛化的乃是T，其欲望對象是外形陰柔化的婆）。換句話說，台上的小生是阿雲心中的理想自我形象，但她的欲望對象卻是同樣陽剛的家鳳。

之外的「江湖」來形容野台戲班。在這邊緣空間之中，「女同性戀是歌仔戲江湖一種可辨認的風俗……這是一種置身在國家之手、政治權力／場域之外的自由。所謂被看見但又不會被認出的自由——正大光明的躲起來」。本文要補充的是，這樣的空間不只在政治意義上是國家之外的，在階級意義上，這樣的空間是如同「公社」般去個人化的集體共有環境。成員透過身體的勞動進行集體生產，戲班總所得也就是個人所得。戲班是工作場所，也是家；團員是工作伙伴，也是家人。

除了空間，外台歌仔戲本身的存在方式和運作形態也模糊了私領域的性相屬性與公領域的工作角色之間的界限。在情節中女團員之所以「假戲真做」是因為外台戲班的生存狀態沒有現代工業資本主義社會的公／私領域之分，也因此，個體台上台下不同的身份呈現高度交疊的現象——不只是台前台後不分，工作與生活也界線不明。在電影大部分的場景裡，演員都是上著妝在進行日常生活，戲台上的角色與戲台下的本人無論自願與否都有著具有高度的疊合。擔任男丑三花的豆油哥雖不若小生家鳳文雅風流，但正如經典戲曲腳本中插科打諢的三花角色大多也是正義的化身或受罪的替身（陳郁菁 2003），豆油哥在台下也是團裡「管事的」，幫忙對外「喬事情」、對內協調團員，而在台下的生活裡檳榔香菸不離口的底層陽剛形象，也呼應著三花的角色在腳本裡的常民定位。所謂公私重疊在戲班人人皆然，不單單只是同性戀演員。在台上油嘴滑舌滿口黃腔的武雄在台下並沒有因為為人父、為人夫的身份有所收斂，而當妻子麗美在台上為觀眾跳脫衣舞時，她在台上的妖嬈舞姿同時也是逗弄、安撫台下孩子哭鬧的法寶。也因為如此，女性團員之間超越友誼的親密情感是階級條件影響下公私疆界模糊的普遍結果。

電影版的《失聲畫眉》再現了一個對女同性戀者友善、甚至是提供養分的戲班環境，在其中歌仔戲文化與女同性戀感情之間的和諧多於衝突，歌仔戲演員與女同性戀者的雙重身份互補多於矛盾，甚至在電影中，歌仔戲文化的傳承者與守護者是豆油哥。在小說裡（凌煙 1990: 36, 53-56），跟慕雲說明錄音班由來的是肉感姨，而豆油哥只跟慕雲聊到當年歌仔戲學校的情形藉以拉出有關初戀的回憶和身為同性戀的無奈。但在電影裡，歌仔戲的歷史是透過豆油哥向阿雲解釋自己

年輕時的相片帶出，有關愛情的追憶則全數刪除。當阿雲要離團時，亦是豆油哥透過贈予相簿請阿雲代替飽受現實壓力的戲班留下傳統歌仔戲的歷史。<sup>18</sup>由此看來，試圖拉抬歌仔戲文化位階的文化國族主義者對《失聲畫眉》的批判，不只來自於為了商業噱頭和感官刺激而有的脫衣舞和女同性戀情節，還包括電影將同性戀角色設定為歌仔戲代言人，其批判力道之強正好足以說明異性戀國族主義的恐同程度，而國族主義者對野台歌仔戲所蘊含的女同性戀氛圍的否認，正如同國族電影路線為尊的台灣電影史對處理同性戀題材的通俗電影的輕忽。

對同志社群而言，電影版的《失聲畫眉》一直要到2012年2月因為在有線電視LS TIME台播出時被NCC以同性戀情節裁罰三十萬元時才又再度引起關注，事發三個月後，熱線老年同志小組以《失聲畫眉》為引子，追尋早期文化再現場域的「T皇」。但在此之前，電影版《失聲畫眉》幾乎未曾受到女同志社群的關注。司黛蕊的研究中也指出當時受訪的女同志觀眾對片中有恐同嫌疑的情節感到被冒犯。究其原因可能包括，憂心電影中女同性戀者非理性、歇斯底里的悲苦（為愛自殺等）以及鮮明的T / 婆角色會讓已經遭到主流社會排斥的女同志更難被接受，又或者是認為女同性戀者的欲望和幻想在片中被異性戀父權的男性凝視所佔領。但正如本文所論證的，原本為了滿足窺淫女同性戀而存在的T卻瓜分了電影當中陽性凝視的觀看，而婆不僅沒有被動地等待T的關愛做出回應，反而主動地欲望T並且主張自己的情感。當然，也有可能是因為片中女同性戀角色的底層形象使得《失聲畫眉》在過去相當長的一段時間被同志社群忽略。鄧雅丹在分析《失聲畫眉》小說版時提出「鄉下酷兒」來形容小說裡性異議者的階級和性身份：

本文使用「鄉下酷兒」這個指稱來描述《失聲畫眉》裡的同性戀或性工作者是為了看得到階級性，把性別和階級的部分都突顯出來，同時也對「酷兒」或「鄉土」作一個補充。不用同志是因為沒有同志認同，使用酷兒，是取其羞

---

18 在這裡要特別指出，這個橋段並非意味著同性戀性異議者透過保留傳統歌仔戲的心意間接批判跳脫衣舞的另一群性異議者。身為管理者，豆油哥並不外於必須靠脫衣舞才能繼續生存的戲班。基於影片並沒有對脫衣舞或是賣淫提出道德批判，豆油哥的感慨更多的是商業競爭下傳統歌仔戲形式不在的懷舊。

辱原意。是指還沒有酷兒論述的人渣、變態、色情主體（鄉下、運動前、原始的），這是筆者對她們的理解方式的名詞創造。（鄧雅丹2005）

《失聲畫眉》的片尾結束在具有高度象徵性的凝鏡蒙太奇(freeze frame montage)：改成錄音班後無人使用而被棄置於荒地的月琴、後台棚架的角落、在風中飄搖的戲服、阿雲目睹阿金得知團長離婚再娶後大打出手的觀點鏡頭（圖9、10）、以及來回三次現代化城市景觀與廢墟後台的對剪。同樣失控的異性戀關係在此被刻意放大並連結到戲班的衰敗，若再對照前述豆油哥想為變調的歌仔戲留下歷史的心意，女同性戀關係與女同性戀者在《失聲畫眉》裡有著比「刻板印象」更複雜的性別、階級、與國族文化的意義，要使其意義浮現必須超越正統的／正面的／無性的 v.s. 山寨的／負面的／性欲化的二元預設。Mayne(2000: 142)以精神分析語彙將中性化的主流電影比喻為超我，而過度誇張的剝削電影則是其本我，其所涉及到的議題遠比掌控女性的男性凝視更為複雜。電影版《失聲畫眉》在奇觀化的商業考量下肆無忌憚地以高度情欲化方式具體呈現T／婆之間欲望的展現，但卻也同時破壞了男性凝視的全控勢力，並干擾國族主義者對多元性／別意義的歌仔戲文化所進行的消毒工作，而底層女同性戀者的形象更進一步挑戰了中產階級學院式的女同志文化想像。



圖9：《失聲畫眉》阿金出手打團長 圖10：《失聲畫眉》阿雲的觀點鏡頭

#### 四、結論

自80年代起，有關台灣電影的記憶與歷史都被光芒四射的新電影所

airiti

佔據，但新電影的歷史成就除了自身以外，還必須從非好萊塢語境下的電影史書寫向來獨尊國族電影的知識生產政治來思考。本文聚焦於80年代以降以同性戀為題材的電影，目的在於突顯以國族認同與藝術電影為主要路線的國族電影如何造成以邊緣題材（如性傾向）為主題、偏向商業手法的電影被棄之不談。以國族電影為主軸的電影史意在強調自身文化與美學的特殊性，藉以與全球電影霸權好萊塢電影做出區隔，然而其他電影在電影史上的缺席卻也導致我們無法從其他電影看到商業電影是以何種方式回應當時的政治、社會、文化脈絡，以何種論述積極地訴諸主流觀眾。對於商業電影重新展開討論的意義不在於肯定其商業性詮釋或主流觀眾的品味，而在於將作品置回當時的脈絡以分析再現生產過程的思維及背後的意識型態形構及效果。80年代初至90年代初正是同性戀議題逐漸浮上檯面、但同志平權論述尚未系統性地積極表述的時期，也因此禁忌與神秘讓同性戀在這段時期提供了電影製作一個可供探討的題材或 / 和可產生利潤的話題。《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》各自不同的做法影響了同性戀再現政治的可見性，也就是同性戀以什麼方式被看見，又產生了什麼樣的效果的問題。儘管這些早期的同性戀電影不同程度地被商業考量的思維所左右，但在異性戀社會處理同性戀議題都必然會涉及到同性戀再現與異性戀意識型態霸權的交涉，無論是妥協、服膺，還是介入、顛覆，或多或少都在當時異性戀社會中製造出各式各樣的雜音。只是，這些雜音因為受到以新電影為核心的國族電影、以及只看到商業電影剝削性質的主流同志文化觀所擠壓而聲若蚊蠅。本文從可見性內涵分析三部電影在文本、超文本等層次不同但交互影響的論述，藉此思考80年代初至90年代初這些商業取向的同性戀電影如何框架、取捨同性戀再現的內容與方法，以進一步思考當時的同性戀再現在台灣電影史以及台灣同志文化史的定位及其意涵。這些電影或許沒有所謂代表性意義，但卻是瞭解該時期同志被以何種方式想像的窗口。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 《張老師月刊》編輯部。1984。〈讓他們活得更坦然：社會應如何看待同性戀〉，《張老師月刊》第七十七期，頁52-55。
- 白先勇。1983。《孽子》。台北：遠景。
- 余德慧。1984。〈餘桃斷袖知多少：同性戀的心理學觀點〉，《幼獅月刊》第三十七卷第四期，頁68-72。
- 李天鐸。1997。《台灣電影、社會與歷史》。台北：亞太圖書。
- 李先群。1983。〈談中學生的「同性戀」〉，《輔導月刊》第十九卷第三、四期，頁29-34。
- 沈楚文。1986。〈談同性戀〉，《臨床醫學》第十七卷第一期，頁22-27。
- 林杏鴻。1999。《叫喊「開麥拉」的女性——台灣商業片女導演及其作品研究》。國立成功大學藝術學研究所碩士論文。台南：國立成功大學。
- 洪凌。1996。〈蕾絲與鞭子的交歡——從當代台灣小說詮釋女同性戀的慾望流動〉，《中外文學》第二十五卷第一期，頁60-80。
- 紀大偉。2012。《正面與背影——台灣同志文學簡史》。台南：國立台灣文學館。
- 凌煙。1990。《失聲畫眉》。台北：自立晚報社。
- 迷走、梁新華。1991。《新電影之死》。台北：唐山出版社。
- 。1994。《新電影之外/後》。台北：唐山出版社。
- 孫松榮。2010。〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後——新電影」的流體影像〉，《電影欣賞學刊》第一百四十二期，頁137-156。
- 梁良。1982。〈李美彌與「女子學校」〉，《今日電影雜誌》第一百三十九期，頁63。
- 陳郁菁。2003。《台灣野台歌仔戲丑角研究》。國立成功大學藝術研究所碩士論文。台南：國立成功大學。

- airiti
- 陳筱筠。2010。〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過渡：從張作驥電影中的敘事美學談起〉，《電影欣賞學刊》第一百四十二期，頁157-169。
- 陳儒修。2009。〈電影《孽子》的意義〉，《臺灣文學學報》第十四期，頁125-138。
- 陳麗娟。1980。〈同性戀問題的探討〉，《輔導月刊》第十六卷第三/四期，頁25-28。
- 曾西霸。1982。〈「女子學校」—李美彌的有情世界〉，《今日電影雜誌》第一百三十九期，頁62。
- 黃道明。2012。《酷兒政治與台灣現代「性」》。台北：遠流。
- 詹宏志。1999。〈台灣新電影的來路與去路〉，收錄於《台灣新電影》，焦雄屏主編，頁25-39。台北：時報出版社。
- 聞天祥。1991a。〈八零年代同性戀電影在台灣（上）〉，《世界電影》第兩百七十四期，頁53-58。
- 聞天祥。1991b。〈八零年代同性戀電影在台灣（下）〉，《世界電影》第兩百七十六期，頁68-74。
- 蔡國榮。1982。〈我看「女子學校」〉，《今日電影》第一百三十九期，頁62-63。
- 鄧芝珊、彭心筠，童楚楚譯。2010。〈觀看中的女孩——凝想周美玲《漂浪青春》中小女孩的婆主體性〉，收錄於《2000-2010台灣女導演研究：她／劇情片／談話錄》，陳明珠、黃勻祺編，頁93-94。台北：威秀資訊科技。
- 鄭慧蘋。1982。〈與朱秀娟談「女子學校」〉，《今日電影》第一百三十九期，頁39。
- 羅頗誠著，陳儒修譯。1993。《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象圖書。

## 二、外文書目

- Babuscio, Jack. 1997. "Camp and Gay Sensibility," in *Gays and Film*, edited by Richard Dyer, pp. 40-57. London: BFI. Reprinted in *Queer Cinema and the Film Reader*, eds. Harry Benshoff and Sean Griffin. New York:

Routledge, 2004. 121-136.

- Barthes, Roland. 1982. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Binnie, Jon. 2004. *The Globalization of Sexuality*. London: Sage.
- Breger, Claudia. 2005. "Female masculinities: Scientific and Literary Representations of 'Female Inversion' at the Turn of the Twentieth Century," in *Journal of the History of Sexuality* 14(1/2): 76-106.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble* (10th Anniversary Edition). New York: Routledge.
- Ciasullo, Ann. 2000. "Making her (in)visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s," in *Feminist Studies* 27(3): 577-610.
- Conrad, Kathryn. 2001. "Queer Treasons: Homosexuality and Irish National Identity," in *Cultural Studies* 15(1): 124-137.
- Cook, Pam. 1976. "'Exploitation Film' and Feminism," in *Screen* 17(2): 122-127.
- Foucault, Michel. 1978. *History of Sexuality Volume I*, translated by Robert Hurley. New York: Vintage.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hayward, Susan. 1993. *French National Cinema*. New York: Routledge.
- . 2000. "Framing National Cinemas," in *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, pp. 88-102. New York: Routledge.
- Higson, Andrew. 1989. "The Concept of National Cinema," in *Screen* 30(4): 36-47.
- Jarvie, Ian. 2000. "National Cinema: A Theoretical Assessment," in *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, pp. 75-87. New York: Routledge.
- Martin, Fran. 2010. *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Mayne, Judith. 2000. *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Screen* 16(4): 6-18.



Reprinted in *Film Theory and Criticism*, 6th edition, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 2004. 837-848.

Radhakrishnan, R. 1992. "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity," in *Nationalisms and Sexualities*, edited by Andrew Parker et al., pp.77-95. New York: Routledge.

Ray, Sangeeta. 2009. *Gayatri Chakravorty Spivak: In Other Words*. West-Sussex: Wiley-Blackwell.

Rubin, Gayle S. 2006. "Thinking Sex: Notes for Radical Theory of the Politics of Sexuality," in *Culture, Society and Sexuality: A Reader*, edited by Peter Aggleton and Richard Parker, pp. 143-178. New York: Routledge.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Silvio, Terri. 2008. "Lesbianism and Taiwanese Localism in The Silent Thrush," in *AsianPacific Queer: Rethinking Genders and Sexualities*, edited by Fran Martin et al., pp. 217-234. Chicago: University of Illinois Press.

Wittig, Monique. 1993. "One is Not Born a Woman," in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove et al., pp. 103-109. New York: Routledge.

Yip, June. 2004. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham: Duke University Press.

### 三、報刊資料

民生報訊。1982/11/13。〈「女子學校」悲劇收場 匿名電話指責編導〉，《民生報》，第十版。

民生報特稿。1986/05/15。〈剪掉蕾絲花邊暫與胭脂絕緣 田威威這個「孽子」是女孩〉，《民生報》，第十一版。

民生報訊。1982/06/27。〈應「女子學校」劇情需要 恬妞沈雁談戀愛？〉，《民生報》，第十版。

民生報訊。1986/08/28。〈驗身三次還要再剪，《孽子》勉強名列限制級〉，《民生報》，第十一版。

- 李笠。1991/07/15。〈失「身」畫眉〉《自由時報》。
- 林茂賢。1991/07/16。〈失聲畫眉：話題失焦、觀念失身〉，《民生報》。
- 林意玲。1984/08/23。〈宋楚瑜把電影事業帶入新境〉，《聯合報》，反調》，《民生報》，第十一版。
- 長瑜。1991/07/28。〈張盈真、陸一嬋：同性戀，不好玩〉，《聯合報》，第二十六版。
- 莫言。1991/07/27。〈哭泣的畫眉〉，《自由時報》。
- 麥若愚。1991/07/07。〈《失聲畫眉》定裝〉，《民生報》，第十版。
- 焦雄屏。1982/10/29。〈由《女子學校》談起〉，《聯合報》，第九版。
- 嫦鈺著，忠明攝影。1991/07/07。〈《失聲畫眉》純情無色〉，《聯合報》，第三十八版。
- 羅蘭。1982/10/28。〈我看《女子學校》〉，《民生報》，第十版。

#### 四、網路資料

- 鄧雅丹。2005。〈鄉下酷兒：《失聲畫眉》的性／別再現政治〉，《文化研究月報》第四十九期。[http://csat.org.tw/csa/journal/49/journal\\_park374.htm](http://csat.org.tw/csa/journal/49/journal_park374.htm)。（2013/06/29瀏覽）
- Russell, Catherine. 2007. "Dialectical Film Criticism: Walter Benjamin's Historiography, Cultural Critique and the Archive," in *Transformations* 15 (Nov). [www.transformationsjournal.org/journal/issue\\_15/article\\_08.shtml](http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_15/article_08.shtml)（2013/07/11瀏覽）

#### 五、電影資料

- 王童。1989。《香蕉天堂》。
- 白景瑞。1984。《金大班的最後一夜》。
- 李佑寧。1985。《老莫的第二個春天》。
- 李美彌。1982。《女子學校》。

李翰祥。1963。《梁山伯與祝英台》。

胡金銓、李行、白景瑞。1983。《大輪迴》。

侯孝賢、曾壯祥、萬仁。1983。《兒子的大玩偶》。

侯孝賢。1985。《童年往事》。

——。1986。《戀戀風塵》。

——。1989。《悲情城市》。

張美君。1984。《嫁妝一牛車》。

楊德昌、陶德辰、柯一正、張毅。1982。《光陰的故事》。

楊德昌。1986。《恐怖份子》。

虞戡平。1986。《孽子》。

鄭勝夫。1991。《失聲畫眉》。

Jon Avnet. 1991. Fried Green Tomatoes. (中譯《油炸綠蕃茄》)