

第一章

緒論：給這一輪太平盛世的備忘錄

—面臨文化轉折的酷兒／同志¹

第一節：前言—風起雲湧的九〇年代

整體來說，從出版、文學、大眾文化、政治和經濟與各個層面來看；在 1990 年之後臺灣的同志族群已然成為清晰可辨的一個社群。而個別和具體的同志也在日常生活中的每一個層面現身、發聲。（王雅各，1999: 35）



臺灣在 1987 年解嚴之後，各式各樣的社會運動如火如荼地在這島上漫延開來。不論是從政黨的政治角力、勞工的工運、女權運動甚至是股市飆漲連帶的影響臺灣經濟結構所引起的無住屋聯盟的無殼蝸牛遊行運動，在在地都顯示出島國上人民長期以來因為戒嚴法對其在思想及行為上的高度規範所累積的不滿情緒。²這之中，女權運動從爭取婦女權益開始，隨著許多年輕學者返台以及相關社會議題的浮現，也漸漸從爭取公領域的相關權益慢慢擴張到私領域中對性、性別角色及社會既有刻板印象的挑戰。³

¹ 本章標題靈感來自義大利名作家伊塔羅·卡爾維諾(Italo Calvino, 1923~1985)，辭世前未發表的演說稿所集結而成的專書《給下一輪太平盛世的備忘錄》(Six Memos for the Next Millennium, 1988)。卡爾維諾以「輕、快、準、顯、繁」來闡釋文學不可或缺的價值，並且認為後工業時代的來臨，文學並不會因工業科技的高度發展而式微。本章挪用並改寫其標題，除了一方面本文主要研究的文本多為上個千禧年末所發生在臺灣的文化及社會運動，另一方面也希望召喚讀者能反思在這一輪太平盛世裡，如何延續上一世紀末同志文化所展現出的獨特酷兒性，並且因應社會環境的變遷以做出正確的文化轉折。

² 王雅各在其《臺灣男同志平權運動史》一書的導論中指出「在社會風氣快速的變遷和反對黨成立的壓力下，國民黨不得不在 1987 年宣佈解除了實施近三十八年的戒嚴令。而在此後臺灣進入了一個百花齊放的『社會運動風潮』年代。」(1999: 25)

³ 如何春蕤在 1994 年「女人連線反性騷擾大遊行」中以一句「我要性高潮，不要性騷擾」雖然引起了保守女性主義與基進女性主義陣營間的論戰，但是不能否認的是她成

同志運動的濫觴一般咸認為是在 1990 年 2 月由女同志團體「我們之間」成立開始，⁴而後短短數年隨著媒體偷窺事件⁵、同志電影及文學作品頻頻在主流文化場域中獲獎⁶，同志的身影逐漸在主流社會中清晰可見。誠如王雅各所言：「最近這十年來在臺灣所發生的同志相關現象，是一個『文化形貌轉換』(the transformation of cultural configuration)的社會運動過程」(1999: 30-31)也因此，同志運動逐漸脫離原本寄生的女權運動，開始在世紀末的臺灣展演其秀異的文化面貌。

同志文化在世紀末的臺灣發聲，也同時經歷了十年的發展，不能否認它開展了不同的文化形貌，但是在新世紀初回首檢視上個世紀末的臺灣同志文化，我認為更應該去分析的是，同志文化如何利用主流文化型式加以翻轉(subvert)、僭越(appropriate)並且賦予其獨特的酷兒性(queerness)，使其不只表現出同志文化豐富多元的特色外，也同時具有高度的政治意義，來抵抗異性戀霸權(heterosexual hegemony)的監控。而且，在歷經十年的發展後，主流社會已越來越能包容同志文化，同志也同時有了更多管道去發聲。但是在這世代交迭中，同志文化如何在新世紀中延續舊有的高度能動性(agency)並且在新時代中更加突破，也在在地考驗了同志文化如何在臺灣社會與文化的快速變遷下做出正確的轉折，結合舊有的成果並且開創新

功的將屬於私領域的性、性自主、性高潮、性相等切身相關的議題帶進了九〇年代的臺灣性別運動中。參見何春蕤(1994: 180)、倪家珍(1997: 125)。

⁴ 相關論述參見：鄭美里(1997)、倪家珍(1997)、簡家欣(1997)、王雅各(1999)、朱偉誠(2003)。

⁵ 1992 年 3 月「台視新聞世界報導」利用隱藏式攝影機於 T 吧內偷拍，引起同志團體群情激憤，起而抗議。使得原本小心翼翼避免曝光的同志社群，不得不挺身而出並且爭取主流社會中的文化人士的支持，透過媒體及輿論來表達強烈抗議。此舉雖然成功獲得了社會輿論的支持，但是也由於媒體的特性，使得原本隱身幕後的同志團體不得不開始在主流社會中現身。相關論述可參考：魚玄(2002: 20-22)。

⁶ 在電影方面，例如 1992 年的《雙鐳》及 1993 年的《霸王別姬》獲得第 46 屆坎城影展金棕櫚獎；同年的《喜宴》除了在當年的金馬獎上榮獲最佳影片等五項大獎外，更是第一部在美國上映的臺灣商業電影，在臺灣的票房更是超過 1 億，此外更成了在臺灣影史上第一部入圍第 66 屆奧斯卡最佳外語片的電影，更同時入圍第 51 屆金球獎最佳外語片，及獲得了第 43 屆柏林影展最佳影片金熊獎。而在文學場域上則先後有 1990 年凌煙的《失聲畫眉》獲得自立日報百萬小說獎及 1994 年朱天文的《荒人手記》獲得了第一屆時報百萬文學獎，邱妙津的《鱷魚手記》獲得了 1995 年時報文學獎的推薦獎，以及 1996 年杜修蘭的《逆女》得到了第一屆皇冠大眾小說百萬文學獎。

局面，將是本論文所關注的議題。

第二節：必也正名乎—「同志」還是「酷兒」？⁷

1991 年由張老師出版社所出版的《中國人的同性戀》一書，可以說是第一本正面闡釋「同性戀」的專書。但是在此之前，「同性戀」一詞常以負面形象出現在醫學及大眾傳播媒體上，甚至在 1993 年所舉行的「同性戀人權公聽會」上仍然被保守的主流社會刻板印象視為如吸毒者或是心理變態者一般⁸。因此，「同性戀」一詞在臺灣社會的脈絡下始終帶有貶抑的味道。1992 年的金馬影展首次籌劃了 New Queer Cinema 的單元，並且由香港來的同志影評人林奕華使用「同志」一詞將 Queer Cinema 翻譯為「同志影展」。而後，黃道明在第一屆中央大學四性研討會中，把「同志」一詞加以延伸想像道：「這個新的身份認同，以正面光明面，像偉大國父的革命號召一般，又加了一點邪念的意像，來呼召一直被主流異性戀體制排擠、壓迫、控制或加以病理化的性主體，也就是同性戀」(1997: 195)⁹。因此，「同志」一詞逐漸取代原有的「同性戀」一詞，並且在臺灣本土文化脈絡上，發展出同志文化等相關文化形貌。

而「酷兒」一詞則來自於紀大偉與洪凌的譯介，不同於「同志」一詞是以一種新的身份認同來召喚相同的性主體，紀大偉及洪凌則強調「差異」的重要性，因此以「酷兒」一詞在西方理論中翻轉、戲謔原本 Queer 所指涉的污穢、咒罵之意來強調「酷兒」是拒絕被定義，其身份認同是流動的

⁷ 關於此二名詞的辯證，在趙彥寧〈臺灣同志研究的回顧與展望：一個關於文化生產的分析〉(2001: 84-90)一文中也有非常詳細且精闢的探討。本文在此並不是想重新定義「同志」或是「酷兒」的名詞定義，也不是要批評其翻譯的政治性。本文提出此一觀念，是為了在文後不斷交雜出現的兩個名詞，做一在本文中的觀念釐清。

⁸ 相關資料請參見：鄭美里(1997)、吳瑞元(1998)、王雅各(1999)。

⁹ 關於林奕華使用「同志」一詞可參考黃道明(1997: 195)及朱偉誠(2005: 9)。

(fluid)，並非為單一且固著(fixated)的。此外，兩人更指出「酷兒」一詞超越了「同志」一詞所具有的同／異之間的二元對立，更擴大將其他不同的性主體，如雙性戀者(bisexual)、變裝慾者(transvestite)、跨性別者(transgender)等納入範疇之中。¹⁰

「同志」與「酷兒」被同時併用於臺灣的文化脈絡下，雖然有各自的支持者，但是我認為其實這兩者很難被單一獨立出來且成為臺灣的同志／酷兒文化的代名詞。雖然二者嚴格說起來都是外來的翻譯名詞¹¹，但是「同志」一詞則是因為來自於國父遺訓，因此有著本土獨特的脈絡性在，也較容易廣泛地為大眾所接受。相較之下，「酷兒」一詞的運用則多半在於討論西方論述與本土文化的交鋒時，以強調其差異性。本文並不特別想為「同志」及「酷兒」在本土文化的脈絡上加以評斷，而是加以援引並說明其在本文中交互運用的情況。在本文中，我希望以「同志」一詞來闡釋臺灣本土所展演的文化形貌，而以「酷兒」一詞來強調西方理論架構與本土文化間所形構出的新面貌，藉由其非固著性的特質，來爬梳出臺灣本土同志文化中的「酷兒性」，並且藉由「酷兒」一詞獨特的顛覆性(subversion)來建構本土同志文化論述。



第三節：同志發生／聲的場域：本文論文結構

本文除第一章緒論及最後一章結論外，餘共分四章。分別就「同志音樂」、「同志文學」、「同志劇場」及「同志運動」四個場域來形構九〇年代

¹⁰ 參見紀大偉(1997)編《酷兒啓示錄—臺灣當代Queer論述讀本》，台北，元尊文化。

¹¹ 「同志」一詞雖然來自香港影評人，但是以嚴格的地域概念來說，僅管臺灣與香港同屬華文世界，且同文同種。但是我認為臺灣與香港在二十世紀的經濟與社會發展上並不盡相同，香港同時帶有濃厚的殖民地色彩，而臺灣近年來則走向正名化，強調臺灣本土性的面向。且在香港多以廣東話「基佬」一詞來指涉相關的文化，並不常見以「同志」一詞來指涉。

臺灣同志文化的全貌。並試圖在當時的社會脈絡下分析其所展現出的文化特性，與其所面臨的侷限。

一、同志音樂：

本章將分五節，第一節以文獻回顧的方式，分別就張小虹、周倩漪、趙彥寧及白瑞梅等人的論文，來析論主流大眾文化及同志文化中的音樂如何表現出其酷兒性。第二節「看看我，聽聽我—同志音樂中的『主體形構』與『主體召喚』」將由《ㄉㄨㄤ ㄇㄞ》中的〈認真去愛〉來析論「同志音樂」中來自於同／異性戀不同主體的召喚，也藉此討論同志在主體形構中，如何對抗異性戀霸權的污名化及 Sedgwick 所提出的「羞辱轉化」(shame transformation)以做為「酷兒操演」(queer performativity)的重要性。本章的第三節「如果在黑夜，一個同志—同志音樂中的『空間性』與『黑暗特質』」，則以《ㄉㄨㄤ ㄇㄞ》中的〈彩虹夢〉做為析論同志音樂中所表現出的異於主流音樂的「空間性」(spatiality)與「黑暗特質」(darkness)的文本，並強調「黑暗特質」做為同志文化隱喻的重要性，此外並帶入歌詞文本中較少見於主流音樂中對實質空間的描寫，以開展文後討論同志音樂營造「性異議異質空間」(the heterotopia of sexual dissent)的可行性。本章的第四節「從『獻聲』到『現身』—同志音樂中的『敢曝美學』與『性／別操演』」，將運用「敢曝」(camp)的觀念來分析文本從歌詞到演唱的表演方式，並導入寇斯坦邦(Wayne Koestenbaum)談論歌劇紅伶(diva)與扮裝皇后(drag queen)的論述以及芭特勒(Judith Butler)所提出的「性別操演」(gender performativity)，藉此分析《ㄉㄨㄤ ㄇㄞ》中的〈上帝！我的男友〉及《擁抱》中的〈雌雄胴體〉，來開展在結論中所提出建構「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)的重要性，甚至是去形構一個比「酷兒國族」(Queer Nation)更基進(radical)的「扮裝國族」(Drag Nation)的重要性。

二、同志文學：

本章將以九〇年代大鳴大放的兩本同志文本為主，分別就朱天文的《荒人手記》及邱妙津的《鱸魚手記》來析論此二文本在建構臺灣同志文學及做為認同符碼的重要性。本章共分四節，第一節針對臺灣同志文學做一概括性的析論，並指出為何以此二文本做為探討臺灣同志文學的主要文本。第二節針對朱天文的《荒人手記》並集中在處理其中異性戀女性作者與書中男同性戀主角的主體問題，企圖藉由釐清文本中誰才是說話的主體(the speaking subject)來延續底下兩部份的討論。此外，討論書中主角小韶以及一直在其同性情慾啟蒙與探索中扮演重要角色的阿堯，並企圖假設其為鏡象式的戀人互設／射主體，並分析主體形構過程中所蘊含的自戀(narcissism)以及憂鬱(melancholy)。第三節就邱妙津的《鱸魚手記》析論：作者的書寫策略如何翻轉性別矩陣(gender matrix)以及作者如何挪用「鱸魚」此以一意象在《鱸魚手記》一書中以酷兒操演(queer performativity)與敢曝美學(camp aesthetic)來達到反制異性戀窺視機制。第四節則是以小結方式肯定此二文本於臺灣同志文學上的地位。



三、同志劇場：

本章將分為五節。第一節將就文獻來析論臺灣小劇場運動以及其政治性與同志文化的結合。接著二、三、四節將以「紅綾金粉劇團」(Blushing Diva Troupe)的三部劇作《利西翠姐之越 Queen 越美麗》、《愛在星光燦爛》以及《都是娘娘腔惹的禍》為做為分析文本，並討論扮裝美學(Drag Aesthetic)、愛滋再現(AIDS Representation)與全球化中的跨文化符碼(Cross-Cultural Icon)等議題如何藉由劇場元素展現酷兒政治(Queer Politics)，以及反映出當代臺灣的同志文化如何接合本土的文化脈絡及西方的理論論述。最後，則提出我對臺灣同志劇場的建議。

四、同志運動：

本章共分為五節。第一節回顧了關於同志現身的文獻。第二節則針對第二屆台北同玩節活動所引發的扮裝爭議來析論「認同政治」(identity politics)及「差異政治」(politics of difference)在臺灣同運中發展的重要性。第三節則藉由傅柯(Foucault)的異質空間(heterotopia)來析論同志主體建立性異議異質空間的可能性。第四節則針對第三屆的活動來析論同志運動在結合了公權力及資本主義後可能引發的危機。最後則藉由馴化(docile)的概念，來析論國家機器對身體的監控，以及其對同志運動的影響。



第二章

《匚ㄨ✓ 口ㄛ》過後，來點《擁抱》： 九〇年代臺灣同志音樂中的主體形構、空間性與性別操演

第一節：從《匚ㄨ✓ 口ㄛ》到《擁抱》—邁向一個聽覺的同志文化研究¹²

臺灣的同志文化第一次大規模地以挪用主流文化型式來達到成功的「文化現身」(out in culture)，當屬在 1996 年由「同志空間行動陣線」(簡稱「同陣」)所舉行的「同志票選十大夢中情人」活動。該活動當時在同志較常聚集的「空間」¹³如 BAR、BBS、網路、同志團體等設置選票，並統計票數，在當年的情人節前公告票選結果，並發佈給各大媒體。張小虹(1996)在一篇談論此活動與同志文化研究的重要論文中提出了晚近的性別與文化研究在加入了同志觀點後的發展：



當同志觀點加入原已熱鬧滾滾的性別與文化研究時，更是豐富了性別／

¹² 本文在此使用「從《匚ㄨ✓ 口ㄛ》到《擁抱》」一詞，除了表達這兩張音樂專輯在發行時間上的先後順序外，也欲藉此攸關情慾的字眼，企圖將身體的行為展演至論述層面，以藉此將「操演」(performativity)的觀念，由身體意象的視覺層面展演至聽覺層面。「邁向一個聽覺的同志文化研究」一詞則來自沃夫岡(Wolfgang Welsch, 1997)〈走向一種聽覺文化〉一文的啟發。專輯名稱以《匚ㄨ✓ 口ㄛ》的注音形式出現，製作人之一的張四十三如是說：「因為我們不了解同志的生活和思考模式，怕講錯話傷害他們。所以用「撫摸」，是表示我輕輕地去撫摸你，去探觸你的感覺，就像一個陌生的東西，你每天都會看到他，但是害怕他，你要去接觸他是用什麼心情？是『撫摸』的心情。但是『撫摸』太聳動了，所以用注音『匚ㄨ✓ 口ㄛ』表現。」〈乘著床，流浪在海上－張四十三訪談〉，(<http://iwebs.url.com.tw/main/html/jeph/33.shtml>)

¹³ 「空間」一詞在本文將不限定為一般傳統定義中的實質的地理空間概念，而以較廣闊的概念將網路、情慾、公民權、社群等均納入空間的概念中，也藉此延伸傅柯(Michael Foucault)的異質空間(heterotopia)概念。相關討論請參閱：張小虹、王志弘(1996)、趙彥寧(1998)、張喬婷(2000)、畢恆達(2001)。

性慾取向(gender／sexuality)的各種疊合歧出，不論是在電視、電影、流行音樂、廣告、時尚等各種流行文化的面貌剖析中，舉凡 Adriene Rich 所謂的「強迫異性戀機制」(compulsory heterosexuality)、Monique Wittig 所謂的「直心態」(the straight mind)或 Judith Butler 所謂的「異性戀鑄模」(the heterosexual matrix)，頓時成了眾矢之的，而流行文化中的同志消費者與評論家，該如何在文字影像傳媒中「協商」、「反轉」、「揭露」、「抗拒」異性戀強勢訴求，並且「創造」、「轉換」、「偷渡」、「投射」同性情慾空間，便都成兵家必爭之詮釋遊擊戰場。(張小虹，1996: 52，底線為本人所加)

在同志運動歷經了十年發展的現在，回頭閱讀上述的論文，我們並不難發現當代臺灣的同志議題以「文學」、「運動」、「戲劇」、「電影」等可見(visible)的視覺(visual)型式在主流異性戀文化霸權中現身時，我們可以感受到同志議題逐漸浮現於公領域(public sphere)之上。但是一如其文化型式的「能見度」一般，臺灣的同志運動一直積極地在主流文化中現身，以爭取所謂的「發聲權」，但是在同志文化場域上，卻始終少了關於「聲音」的研究。¹⁴對此，趙彥寧(1998)提到了：

「發聲權」在國內同志平權運動中，也是一個不斷被使用的名詞；但可惜的是，其後所隱含的意識型態、權力與「聲音」這個意象及身體動作之間的關係，卻似乎尚未有較精細的討論。(趙彥寧，1998: 105-06，底線為本人所加)

事實上，長久以來，我們一直生活在一個以視覺為主導的文化中，就連性別的判定也都在出生的那一刻時以見到的生殖器官為最原初的性別二分法

¹⁴ 關於「發聲權」與「扮聲皇后」此一觀念的關係與發展，可參考：趙彥寧(1998)。

(男或女)的開始。試想，如果在產房外的父親或親屬，單憑新生兒的哭聲，絕對難以想像其性別，更別說立刻判斷出「我有了一個兒子」還是「我有了一個女兒」，非得在等到醫生或護士從產房中出來「開口告知」，才會確定自己有了兒子還是女兒。如果，我們大膽玩一個假設遊戲，將產房外的角色換成醫生或護士這樣的專業人士，我想他們應該也一如產房外的父親一樣，需要被告知，才得以知道新生兒的性別是男是女。同樣的經驗，我們可以試圖將之放進臺灣同志運動的脈絡中來看，我們不難發現同志運動中往往需以「現身」做為運動主體的物質性基礎。雖然「現身」最重要的目的乃在爭取發聲權將同志的訴求告知社會大眾，但是大眾往往關心注意的焦點只在於「看見」同志，卻往往忽略了要「聽見」同志的訴求。且由於多數的同志仍有對於「現身」上的困擾，或是只能以戴面具這樣的一種「半現身」的方式，而「看見／看不見」這樣的一個弔詭的邏輯也被異性戀霸權(heterosexual hegemony)挪用來閃躲對同志訴求的正面回應。¹⁵

發聲的「聲音」不單單只是將訴求或想法告知他人，聲音往往在某種程度上也扮演著「召喚」(interpellation)主體與凝聚社群的角色在。如 Jacques Attali (1985/1989)在其一本研究噪音的專書中便提及了：

所有的音樂，或是所有聲音的組織都可以是用來創造或者凝聚成社群(community)，或是總體(totality)的工具。因為它相互連結了權力中心(power center)與主體(subject)，或者我們可以更廣泛地說，無論它以何種型式出現，它都是權力的附屬品(an attribute of power)。(Attali, 1985: 6)

¹⁵ 關於這樣一個「看見／看不見」邏輯被異性戀霸權挪用來迴避對同志訴求或抗議的正面回應最著名的例子當屬發生在1995年的「抗議塗醒哲事件」。當時的「同志工作坊」針對由台大公共衛生所教授塗醒哲所執行的一份由衛生署所委託的「同性戀流行病學研究及報告」中將同性戀等同於AIDS的代名詞，如同將同志視為實驗白老鼠的心態，且以異性戀霸權為靠山將同志更加汙名化提出強烈的抗議並舉行公聽會。然而此事件的當事者(官方、研究者)均以未出席(代表沒看見)的方式規避對此一事件的回應，不論同志團體已藉由媒體及遊行的社會運動方式「說出」的他們的不滿與訴求。關於此一事件的細部及其它討論可參考：倪家珍(1997)、王雅各(1999)。

聲音做為「召喚」主體的中介物(mediation)有其重要性存在，阿圖塞(Louis Althusser)便以員警叫喚路人的例子來說明主體如何被意識型態(ideology)所召喚。而在希臘神話中，海妖Siren也是以其美妙的歌聲召喚著航行於海上的水手們，如果我們在以現代社會的情況來看，許多的流行音樂歌手的歌友會，或是愛樂者前往聆聽一場音樂會¹⁶，都是利用「聲音」來做為召喚主體，凝聚社群的明顯例子。因此，如果聲音是召喚主體，凝聚社群的重要部分，那麼在臺灣同志運動與論述中，經常以「擬國化」(nationify)這樣的一個修辭轉喻模式，來將「王國」、「邦聯」或是「國家」這樣的名詞做為召喚同志社群的想像時¹⁷，在一片文字與國族交織的版圖中，也開啟了我們似乎可以試圖去談屬於臺灣同志國族的「國歌」¹⁸的可能性。如同，在公共場合聽到國歌，會召喚主體對國家的認同時，那麼屬於同志的音樂是否也同時可以召喚獨立的同志主體，並對同志國族產生認同，一如「彩虹旗」(rainbow flag)做為同志社群明顯易見的符碼(icon)一樣。

1997年，臺灣流行音樂市場上，出現了第一張的同志音樂專輯—《ㄎㄨㄤㄇㄛ》。這張由恨流行所出版的同志音樂專輯，不但在同志社群間引起極大的回響，同時也在隔年由中華音樂人交流協會(Chinese Musician Organization)評選為「1997年度四月份推薦專輯」之一，同年並出版了第二張同志音樂專輯—《擁抱》。如果借用文前張小虹的說法，我們可以說《ㄎㄨㄤㄇㄛ》與《擁抱》這兩張專輯的出現，這是繼「同陣」在1996年舉辦「同志票選十大夢中情人」活動後，同志運動又一次成功的「文化出擊」。朱偉誠在一篇討論《ㄎㄨㄤㄇㄛ》的文章中指出了因為音樂的非主題性與同志也多在KTV中高唱主流流行音樂的例子，提出了主流文化與同志次文化間互相挪用符碼的說法(朱偉誠，1997: 59)，同時也呼應了張小虹提出了

¹⁶ 在此先排除關於文化工業、戀物、消費的因素，單以聲音與人的關係為定義來鋪陳。

¹⁷ 關於同志「擬國化」(nationify)的精闢討論，可參考：朱偉誠(2000)。

¹⁸ 在此挪用「國歌」二字，並不是在於特意一定要選出一首歌曲來當做同志國族的國歌。在趙彥寧(2000)的文章脈絡中，其使用「國歌」乃是指涉歌曲本身是GAY BAR或T-BAR最常被點唱的歌。然而本文在此挪用「國歌」二字的目的，在藉於「國」的轉喻與「歌」的召喚來延續文後的討論。

「『主流異性戀文化』與『同志次文化』之分，雖有中心／邊緣的權力位置區隔，但卻非涇渭分明、楚河漢界的不相往來的兩個獨立個體」(張小虹，1996: 52)。事實上，兩位學者對「主流異性戀文化」與「同志次文化」的觀察，如果我們以本文所關注的「音樂」文化來檢視，同／異互相挪用彼此文化符碼的情況，的確是一存在的現象。

而同志文化挪用主流音樂，或主流音樂被同志酷讀(queer reading)，我們可以從以下兩篇論文中窺知。趙彥寧在其〈不分火箭到月球：試論臺灣女同志論述的內在殖民化現象〉一文中，以精闢的田野調查與分析，指出了在1993年末到1997年初臺灣的T吧以江蕙的〈傷心酒店〉為當時的「國歌」，並指出了該首歌曲因為：

顯示了「圈內人」可輕易認同的T吧主題精髓：灌酒、寂寞、哀悼感情失落、以及和陌生人即興但不帶感情的身體交歡的可能性。表演者和觀／聽眾雙方認同的基礎，比較不是歌曲中的性別能動力，而比較是現實（眼前的酒吧場面）和擬真（歌曲的脈絡）之間主體交流的可能性。(趙彥寧，2001: 65，底線為本人所加)

趙彥寧的研究，不僅指出了主流文化中的符碼可能被同志文化所接受，同時重要的是指出了歌曲的被接受或符碼挪用的被認同，有其一定的文化脈絡與氛圍。¹⁹而在周倩漪以酷讀(queer reading)方式針對臺灣主流流行歌曲的研究之中，她指出了「酷味女子宛如同志」、「男歌手身體美學的頌揚」以及「充滿密碼的歌詞玄機」的身體與文本(歌詞)的酷讀方式，來析論主流流行音樂中可能存在的同志文化符碼(周倩漪，1997: 190-93)。²⁰並且提

¹⁹ 趙在其文章中另外指出了廣被文化評論者或女性主義知識份子奉為第一首主流女同性戀歌曲的「苦海女神龍」在T吧中反而不受歡迎，甚至如被視為「異文化」般的陌生。參見：趙彥寧(2000)。

²⁰ 周倩漪在其論文中提及了張惠妹的〈姐妹〉，並認為歌詞中的敘述如果去掉「姐妹」一詞，「簡直就是女女知心、嬌寵、而愛戀的生活愛情詩篇。換個角度說，『姐妹』一

出了：

臺灣當前的流行文化仍是在「恐同」(homophobia)與「戀同」(homophilia)之間的曖昧張力中搖擺不定，揉捏出欲迎還拒及春光乍洩式的同志情。
即使同志社群可藉密碼行為解讀音樂中的同志特質，但當此同志特質未被明言(unspoken)時，當大部分的異性戀閱聽眾仍無法循線解碼時，這些同聲暗語仍未搖憾到異性戀文化的優勢地位。（周倩漪，1997: 193，底線為本人所加）

其實並非異性戀閱聽眾在解讀同志特質時會有解碼上的困擾，同志次文化在挪用異性戀符碼時，也往往呈現出眾聲喧嘩的局面，甚至會出現「複製異性戀心態」的說法。其中最明顯的例子，當屬二元化性別角色的區分與挪用。²¹而除了傳統性別符碼在同志圈內引起的爭戰外，當同志在挪用異



詞其實又是一對相似個體的代稱，以此，便可作為擁有相同性別的女同志之間一或為伴侶握為朋友一關係的比喻」（周倩漪，1997: 193）。在周的研究中，乃將〈姐妹〉限定為隱喻女同志的情歌，事實上，在男同志常聚集的GAY吧中，〈姐妹〉在當時（96年底至97年中）幾乎為當時的「國歌」，事實上，在男同志的日常生活中，仍然可以發現不少以所謂的「姐妹」相稱，或特意定義其朋友關係為「姐妹情誼」（sisterhood）。雖然這樣的模式常被男同志次文化中所謂「懼／拒C」的主流陽剛文化所排斥，但事實上並非所有以「姐妹」相稱及以「姐妹情誼」轉喻更親密的朋友關係的男同志，都一定是「C貨」（sissy gay），而是在語言的轉喻上，將性別的界限與規範，以戲謔（mimic）的方式，去翻轉一般主流文化對性別的想法。雖然這樣的語言翻轉，還不至於可以稱得上Sedgwick所提出的「羞辱轉換」（shame transformation），但是在男同志次文化中一片「懼／拒C」的文化氛圍下，「姐妹」一詞也建構了一個反對主流陽剛霸權的反文化符碼。因此，當時常可見在GAY吧中常可見男同志或單獨或成群點唱〈姐妹〉，台下的聽／觀眾或多或少也會報以會心的微笑或是跟著唱和，而在KTV中，點播該首歌時也往往呈現眾聲合唱的景況。因此，主流文化在被同志次文化所挪用時，往往更能跨越傳統的性別界限，並非遵守單一的系統，性別符碼在同志次文化中的挪用往往是「非一」（Not One，在這裡借用Luce Irigarary *This Sex which Is Not One*的觀念來強調同志次文化中挪用主流文化性別符碼時，也如同擬仿（mimic）一般，將衍生更多元的性別符碼。）

²¹此一現象可以從臺灣男同志文化中參見得知。臺灣的同志文化脈絡中，習慣將較陽剛的男同志稱做「葛格」（哥哥），而較陰柔的男同志則稱為「底迪」（弟弟）。並且習慣上還是將「葛格」跟「底迪」配對在一起。認為「陽剛」還是需要搭配「陰柔」，且多覺得「陰柔」者是需要被照顧、被保護，故為「底迪」，而「陽剛」者則需扮演提供照顧、提供保護者，故為「葛格」。如此顯而易見的對於性別二元對立的思考，仍然存在於臺灣的男同志文化中，且仍是在次文化中的主流思考模式。雖然，在男同志伴侶上仍可見到葛格vs.葛格、底迪vs.底迪的模式存在，但是前者在男同志文化價值中卻是站

性戀文化符碼時往往所採取的都是一種「偷渡」(passing)情慾的心態，而非大膽且明白的正式挪用，因此也難以利用此異性戀符碼來憾動與反制異性戀社會結構。²²

而完全屬於同志的創作，雖然在閱聽者與創作者之間的「製碼／解碼」(encoding／decoding)中仍然會有著意義的「延異」(*différance*)存在著。但是事實上，我們不能否認當我們在注視或聆聽屬於同志的創作時，這樣一個被酷兒性(queerness)所凝聚的閱聽空間，在某種程度上也營造出一種「同志的脈絡氛圍」(朱偉誠，1997: 59)。因此，僅管同志們可以在KTV或BAR中點唱主流異性戀流行歌曲，並偷渡其中的情慾，但在聆聽屬於同志自己創作的歌曲時，更「可以自由自在地徜徉於其中，無須偷天換日、挪用暫借，就能正正當當、毫無保留地抒情表性」(朱偉誠，1997: 59)。而且身處在「機械複製時代」(the age of mechanical reproduction)，以錄音帶或CD銷售的音樂專輯，也讓音樂與閱聽者更加親近，讓閱聽者在家中便能聆聽創作的音樂(Benjamin, 1968/1988: 220-21)，而這種在自己的空間中與文化脈絡氛圍下的認同經驗，對許多同志來說應該都是一種重要的經驗。

因此，當《ㄎㄨˇㄇㄛˋ》與《擁抱》出現在臺灣的音樂市場上時，雖然與主流音樂市場所發行的專輯相較下，在行銷跟市場知名度並非長紅的狀態，但是在臺灣同志次文化中，我們不能忽視其做為一種「文化物體」

在被欽羨的位置，後者則常被譏爲是「在搞女同性戀」，也透露出了男同志文化中，仍然視女性爲底層階級，甚至是可供取笑的代稱。這也透露出了，臺灣的男同志文化中，在交友上常見的「懼／拒c」(排斥sissy gay)的模式，多數的男同志仍害怕被貼上「c」(sissy)的標籤，故在臺灣的男同志文化中，近年也興起到健身房練就一身肌肉的風潮。還是認爲肌肉是陽剛的表徵，但是一身肌肉的男同志，若表現出c貨(sissy gay)的樣板行爲，如保養皮膚、逛街、在KTV中喜歡唱女性歌手的歌，仍逃不了被貼上「金剛芭比」此一在男同志文化中以挪用「金剛」代表陽剛肌肉特質，與以「芭比」娃娃(the Barbie Doll)爲陰柔特質的特殊稱號，藉此嘲諷，且透露出其意識中仍將sissy gay比擬爲女人，認爲不該有一身肌肉。相同的，外型較爲嬌小的男同志也難以被認定爲其具有陽剛特質。甚至在性行爲模式上，仍然認定著陽剛者需扮演1號(插入者)、陰柔者扮演0號(被插入者)的邏輯在。

²²利用異性戀模式來反制異性戀文化最成功的例子，當屬Judith Butler挪用Freud所提出的「憂鬱」理論，來將之展演成「性別憂鬱」(Gender Melancholia)，認爲男／女異性戀因爲壓抑自己對同性的情慾，因此比同性戀更憂鬱。(Butler, 1990/1999, 1993)

(cultural object)的重要性存在。如同白瑞梅在一篇研究女同志樂團「幫幫忙」所創作的音樂時提出了：

它們以閃亮的物體／表演的型態出現，這樣的型態或許屬於視覺，或許屬於聽覺的領域；總之在「微觀」(microscopic)且具有「反叛」潛力的(potentially transgressive)音樂反抗文化(musical counterculture)地景和大眾文化形成的重疊場域裡，它們時而淡入，時而淡出。這樣的閃爍，在滑過一些文化裂隙的剎那，也迫使某些短暫卻明亮，且可能具有猥褻意味的目光聚焦在她們的掙扎、心靈創傷、酷異的快感、不軌的性實踐、跨性別的認同，以及她們自我表現的形式等等。(白瑞梅，2000: 2，底線為本人所加)

在白瑞梅的研究中，她指出了音樂本身與表演的方式所創造出的「氛圍」，可以做為一種具反叛潛力的音樂反抗文化。²³ 雖然在《ㄞㄨ✓ㄇㄛ》這張專輯中多在歌詞本身與演唱上均由同志親自擔綱，而在音樂及編曲上則由唱片公司統籌。因此，藉由對歌詞的文本分析，並結合演唱及聆聽時所展現的同志氛圍，我認為除了兼顧了歌詞本身做為同志文化的文本分析的重要性外，表演的方式也是值得討論的一環²⁴，如此可以避免只落入單純的文本分析之中，也可以藉由析論不同於主流異性戀文化的表演方式，去尋

²³ 本文的許多想法得益自白瑞梅(Amie Perry)教授〈自戀與誘導問答—當代音樂文化中的閃逝〉(2000)一文的啟發，且感謝白教授提供其英文原稿，及葉德宣流暢的中文譯稿，特在此誌謝。

²⁴ 《ㄞㄨ✓ㄇㄛ》專輯的歌詞均為同志親自提筆創作，也因此在專輯的封面上也標明了「臺灣同志音樂專輯」。而第二張專輯「擁抱」大部分的創作與製作則多是由後來走紅於主流音樂市場的「五月天」樂團所包辦。然而在「擁抱」製作及發行的當時，該團還是屬於臺灣音樂的地下樂團，一直到99年臺灣主流音樂市場開始吹起樂團風，該團才一炮而紅。在該團的第一張專輯發行時，也同時收錄了原本在《擁抱》專輯中的「擁抱」、「透露」及「愛情的模樣」等三首歌曲。雖然，我們無法得知樂團創作者的性取向為何，但是我認為在《擁抱》做為《ㄞㄨ✓ㄇㄛ》之後的同志音樂續集，在文化上它仍然扮演了一定重要的召喚角色。而且由專輯內文的文案簡介，我們可以得知多數演唱／表演的歌手仍為同志身份，因此在文本分析上，我仍將《擁抱》這張專輯視為「同志音樂」。

找並分析在「同志音樂」中的酷兒性(queerness)。

本章將分三部份，第一部份「看看我，聽聽我—同志音樂中的『主體形構』與『主體召喚』」將析論「同志音樂」中來自於同／異性戀不同主體的召喚，也藉此討論同志在主體形構中，對抗異性戀霸權的污名化，及 Sedgwick 所提出的「羞辱轉化」(shame transformation)以做為「酷兒操演」(queer performativity)的重要性。本文的第二部份「如果在黑夜，一個同志—同志音樂中的『空間性』與『黑暗特質』」，則將析論同志音樂中所表現出的異於主流音樂的「空間性」(spatiality)與「黑暗特質」(darkness)，並強調「黑暗特質」做為同志文化隱喻的重要性，並帶入歌詞文本中較少見於主流音樂中對實質空間的描寫，並開展文後討論同志音樂營造「性異議異質空間」(the heterotopia of sexual dissent)的可行性。本文的第三部份「從『獻聲』到『現身』—同志音樂中的『敢曝美學』與『性／別操演』」，將運用「敢曝」(camp)的觀念來分析文本從歌詞到演唱的表演方式，並導入寇斯坦邦(Wayne Koestenbaum)談論歌劇紅伶(diva)與扮裝皇后(drag queen)與芭特勒(Judith Butler)所提出的「性別操演」(gender performativity)，來更加強在結論中所提建構「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)的重要性，甚至是去形構一個比「酷兒國族」(Queer Nation)更基進(radical)的「扮裝國族」(Drag Nation)的重要性。

第二節：看看我，聽聽我—同志音樂中的「主體形構」與「主體召喚」

在強調微觀政治(microscopic politic)的當代文化研究中，關於主體(subject)及主體性(subjectivity)的析論，一直是重要的論述場域。自精神分析理論以降，當討論主體形構(subject formation)的過程時，潛意識

(unconscious)便是影響主體及其能動性(agency)很重要的一個因素，而潛意識的形成也往往跟文化的壓抑有關。佛洛伊德(Sigmund Freud)首先將主體性分為；超我(superego)、本我(id)與自我(ego)三個層面來討論主體的形成。在佛洛伊德的理論中，兒童一開始都只是在「本我」的狀態，一直到經歷過了伊底帕斯期(Oedipus phase)，因為脫離母親，產生匱乏(lack)而開始有了「慾望」(desire)的運作。慾望的運作所依據的是所謂的「快樂原則」(pleasure principle)在進行，但是自我的慾望並不是永遠都會被滿足的，因為在現實的情況中，慾望常會被壓抑，也就是「現實原則」(reality principle)的作用，因此自我會依此原則對慾望開始進行檢視或壓抑的動作，也就是所謂的「超我」的出現(Freud, 1923: 3-66)。拉崗則更將主體形構的層面拉至語言與社會的場域中討論，認為孩童在進入了語言學習的階段後，也循此進入了社會的象徵秩序中(symbolic order)，此時主體性便是透過此以文化的象徵秩序所建構，也因此更是壓抑慾望的運作(Lacan, 1977)。



精神分析理論的學說，也或多或少影響了後起的新馬克思主義者如阿圖塞(Louis Althusser)，與法蘭克福學派的班雅明(Walter Benjamin)等人。班雅明的〈機械複製時代的藝術品〉("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction")首先將現代性(modernity)跟精神分析觀念帶入對當代藝術與工業化時代的研究之中。在班雅明的論述中，他認為在機械複製時代的藝術品，不再有所謂的「靈光」(aura)的存在，其最大的原因便在於與閱聽者之間的距離消失，不再具有崇高的價值存在，僅存的是供觀賞把玩之用(Benjamin, 1968/1988)。在文章中，班雅明以電影為例子，結合佛洛伊德在《日常生活的精神分析》(The Psychopathology of Everyday Life)一書中所提出的觀念，來說明在機械複製時代的主體潛意識如何被周遭所影響。但是誠如文前所言，長久以來，對文學或藝術的研究多偏向「視覺」層面大於「聽覺」層面。雖然，班雅明在討論電影時仍不忘提及電影中的視覺效果與聽覺效果對主體的影響同樣重要(235)，但是全文的討論中

仍然是偏重在視覺層面上。²⁵ 事實上在佛洛伊德的〈自我與本我〉(“The Ego and The Id”)的理論中，雖然沒有對聲音的研究多所著墨。但是，其實在其談到「超我」(superego)的理論時，便提及其為一內化的道德聲音，而對自我產生壓抑與文化象徵道德上的規範，也就欲使「自我」(ego)成為一「理想的自我」(ego ideal)。「超我」的形成，是用來解釋孩童在經歷過伊底帕斯期(Oedipus phase)，藉由壓抑「本我」(id)原初的性對象(sexual object)的選擇，而經過這樣的對象選擇(object-choice)也會去形塑「自我」的形構(transformation)，而「超我不僅是本我最初性對象選擇的沉澱，同時也是反對這些選擇的一些能量反動」。(Freud, 1923: 34，中譯: 274)。

《ㄎㄨˇㄇㄛˋ》及《擁抱》這兩張專輯，以錄音帶或 CD 的形式在市場通路上販售，在某種程度上我們可以將之視為班雅明所提出的「機械複製品」。雖然將歌曲創作視為藝術品的「靈光」(aura)可能因此而消失不少，但是如果我們挪用班雅明對電影的看法，認為其可以擴大我們對日常生活細節的注意，同志音樂以錄音帶或 CD 的形式在銷售、購買及聆聽之間機制的互動，可能是促成召喚酷兒主體，形成反抗文化網絡(network of counterculture)的黃金三角。而在此之中，歌曲本身，尤其是屬於文字的歌詞(lyric)本身更扮演了傳遞訊息的重要角色。因此，我認為對歌詞做一定程度的文本分析，確有其重要性存在，特別是由同志親自創作的歌詞，更反應了在異性戀霸權社會中的共同經驗。接下來，我將準備將分析的焦點集中在《ㄎㄨˇㄇㄛˋ》這張專輯中頗受好評的〈認真去愛〉。

事實上，文前所引用的精神分析理論也是企圖去說明主體性並非是一穩定(stable)，不變的結構。相反地，受到環境與文化的影響，主體性的形構一直是處於一個「進行中」(in progress)的狀態下。在《ㄎㄨˇㄇㄛˋ》整張專輯，〈認真去愛〉是唯一不單完全只談同志間彼此的情感，同時也

²⁵ 班雅明：「電影在視覺與聽覺雙方面幫助我們擴大了對世間事物的注意範圍，因而加深了我們的統覺能力」(中譯，1998: 88)。(For the entire spectrum of optical, and now also acoustical, perception the film has brought about a similar deepening of apperception)(Walter Benjamin, 1968/1988: 235)

將觸角伸向批判異性戀社會的文本。²⁶ 歌詞的全文如下：

不敢輕易推開窗 我是否擁有同樣的陽光
依在你身旁 不感覺害怕
世界太虛假 為何要對真愛做出懲罰
不悔的選擇 固執我們的夢想
殘酷的眼光下 我一個人承受也罷
孤單的角落啊 含淚說出我的真心話
認真去愛 才有未來
狂風暴雨 我淋的痛快
如果這是錯 我們一起過
陪你走到是非的盡頭
認真去愛 絶不離開
是真是假 讓他們去猜
我們沒有錯 不必再多說
自由自在去過我們自己的生活



簡單的吉他編曲以及略帶沙啞的女聲是這首歌曲很大的特色。沒有太多主流流行音樂在編曲上的多樣化與過多的電子樂音，試圖去召喚出的是同志愛情單純、誠摯的一面。但是如此單純、潔淨的編曲方式，與演唱者不加修飾的嗓音，這樣地軟性演唱方式搭配上歌詞中對愛情堅定的看法，也在之中以接近痛陳批評的歌詞對異性戀社會提出控訴，我認為在這部份呼應了劉人鵬與丁乃非所提出的「含蓄政治」(reticent politics，劉人鵬、丁乃非，1998)。

劉人鵬與丁乃非認為在華人的世界中對於同性戀情事，向來採取的一

²⁶ 另兩首歌曲〈上帝！我的男友〉及〈彩虹夢〉則分別提及情慾與一些酷兒特質性的議題，將在文後討論。

種「默言寬容」的含蓄政治手段，並且認為：

有一「含蓄」政治，作用於港台等地雜種性的現代時空，甚至是華語文化時空；這種含蓄，它的作用不只是一種詩學或是修辭，而是一種力道，一種日常生活實踐中的力道，以維繫人事物以及行動模式的正常秩序。雖然，這種力道也可以反向操作，以干擾秩序，或這引出魑魅罔兩之類的不速之客；但是，如果我們不先揭示一種含蓄的作用力，使他被看見，那麼，反向操作的顛覆性含蓄就只能隱埋在八卦世界的竊竊私語裏。(劉人鵬、丁乃非，1998: 113，底線為本人所加)

依據劉人鵬與丁乃非的說法，含蓄政治的可怕之處便在於將恐同情結以儒家文化含蓄的方式加以轉化修辭，事實上其力道與造成的傷害更遠大於明顯的恐同行為，我認為這部分回應了倪家珍所言的「歧視的另一種表現，那就是視而不見」(倪家珍，1996: 146)。歌詞中提及「世界太虛假」、「是真是假讓他們去猜」兩句歌詞反應出的便是華語文化面對同性戀時所採取的模式。不明說，也不禁止，一切只能在暗地裡進行，不能是正大光明地攤在陽光下談。也因此，歌詞中也在提到「我是否擁有同樣的陽光」一問。

Eve Kosofsky Sedgwick 在其〈情感與酷兒操演〉("Affect and Queer Performativity")一文中，認為「羞辱」(shame)事實上是酷兒主體情感與情緒建構上很重要的一環(Sedgwick, 1998: 90-108)。而劉人鵬與丁乃非則更進一步指出「精緻的含蓄是一種力道，它可以帶來沉重的羞辱感」(127)。回到歌詞本身，前面歌詞提出了「世界太虛假」這樣一個異性戀社會對同性戀情愛的表面寬容模式，但是「是真是假讓他們去猜」也表現出了異性戀社會對同性戀主體的好奇。一方面他們不願意承認同性戀主體存在的正當性，另一方面卻在蜚短流長中企圖去「看見」同性戀。因此，儘管(異性戀)世界再怎麼以「虛假」(或者我們可以「含蓄」將之轉化修辭)，還是讓同性戀主體必須在「殘酷的眼光下」一個人在「孤單的角落裡」。在專輯的

文案中，歌詞創作者 Jennifer 的簡介中寫著：

寫詞的前一個月，Jennifer 被她的公司解聘了，原本以為是公司經營不善要精簡人事，後來從同事的口中才知道真正的原因：因為她愛的是女人。實在很難想像，一個人會因為她的愛情，剝奪了她工作的權利。現在的她，準備高考，比以前更認真；認真生活、認真去愛每一個人和自己。

不明就理的被解聘，事後再由同事口中得知自己真正被解聘的原因乃是自己的性傾向。一般人在遇到這樣的情況，所感受到得絕對不只是憤怒而已，伴隨而來還有因為身份被公開以及個人性傾向的不被尊重的無力感。賴麒中在一篇探討性傾向與就業歧視的論文中也提出了：



更多異性戀看待同志，是以病患或罪犯的眼光來看待，除了將同志與愛滋劃上等號外，更以異性戀的絕對法則要求同志要「回歸正途」，在職場中，這樣的態度往往使得同志面臨難以負荷的壓力，對同志而言，被視為有病的或有罪的，是一種羞辱，這是就業上最大的困擾，在精神與心理上都產生極大的傷害。(賴麒中，1998: 228。底線為本人所加)

因此，當 Jennifer 在被公司明以經營不善，暗以其為女同性戀的性取向將其解雇時，這種轉以經營不善為名目的含蓄解聘方式，更加強其羞辱感的產生。文前我提及了精神分析理論中，認為主體性非一成不變的結構。其實我們在〈認真去愛〉歌詞與作者的實際工作遭遇中，也可以看出這種主體受到外在環境影響所產生的形構。歌詞的前半段這樣寫道「不敢輕易推開窗 / 我是否擁有同樣的陽光 / 依在你身旁 / 不感覺害怕 / 世界太虛假 / 為何要對真愛做出懲罰 / 不悔的選擇 / 固執我們的夢想 / 殘酷的眼光下 / 我一個人承受也罷 / 孤單的角落啊 / 含淚說出我的真心話」呈

現出了酷兒主體「出櫃」(come out)的過程。「認同」(identification)是主體形構中很重要的一環，當創作者以自身的經驗書寫成文本時，必定留給讀者認同文本的空間。「不敢輕易推開窗」中的「窗」，我認為和 Sedgwick (1990) 所提出的「衣櫃」(closet)有著同樣的功能在。Sedgwick 指出以異性戀霸權中心為主的社會，並未留有空間給與同志。因此，她形容同志就像躲在黑暗的衣櫃之中，將自己的情慾掩飾起來。而「不敢輕易推開窗」，召喚了同志對出櫃的想像與經驗。對同志來說，在決定出櫃與否的經驗或想像，就像哈姆雷特的名言一樣「To be or not to be, it's a question」掙扎游移不定。而從「不敢輕易推開窗」，到在「殘酷的眼光下」，這樣情境的改變，則是酷兒主體從「看」的位置走到「被看」位置，這樣「看」與「被看」的轉變，其實也反映出一些在現實生活中，同志與異性戀社會互動的一些面相。酷兒主體原本是躲在窗／櫃中觀看這個世界(同志「看」異性戀)，但是到了陽光下，反而被異性戀機制的殘酷眼光所檢視(異性戀「看」同志)。這時在觀看中，主客體的位置便有了互位的發生。

讓我們在這裡刻意酷讀(queer reading)拉崗的凝視(gaze)理論。拉崗寫道：

我一直在愛戀中尋找一個令人不滿且總是失去的觀視—那就是你絕對無法從我看你的位置來看我，相反地，我所看到的絕對不是我所想看的。
(Lacan, 1981/1998: 103，斜體為原文所有)²⁷

拉崗用了兩個三角形來說明肉眼(eye)觀看與凝視(gaze)間的關係。

²⁷ 原文為：When, in love, I solicit a look, what is profoundly unsatisfying and always missing is that— You never look at me from the place from which I see you. Conversely, what I look at is never what I wish to see.

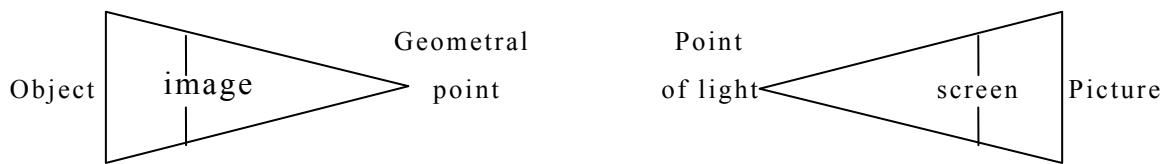


圖 1

圖 2

在圖 1 中，觀看者是站在傳統的透視點(geometrical point)向外看出去，然而在圖 2 中拉崗則用了在海面上的沙丁魚罐頭所造成的光點，來說明當主體在觀看客體時，主體同時也被客體照明著(Lacan, 1977: 91-104)。²⁸ 如果我們翻轉一下拉崗的圖形，將同／異性戀互相觀視的基礎改為下圖：



圖 3

圖 4

然而，當酷兒主體在窗／櫃內向外看時，與其相對的異性戀大對體²⁹遭遇時(圖 3)，而來自異性戀大對體的注視，則否定酷兒主體的同性戀情慾並將之相對形構成小對體(*objet a*)(圖 4)，並將自己的位置由對體轉為主體。因此，在異性戀主體的觀視下，同性戀情慾被抽離同性戀主體之外，被視為小對體。而異性戀主體則將小對體視為「匱乏」(lack)。如同拉崗理論中的「匱乏」是引發「慾望」(desire)之所在，也是主體對外溝通的「門檻」(threshold)。異性戀主體對被抽離的(同性戀情慾)小對體無法透過自己慾望

²⁸ Lacan 的凝視理論，並非只用兩個三角形來談。在其著作文後仍發展了一個重疊的三角形。然而並非本文欲挪用的部分，因此不多做引述。有興趣者可以參考：Jacques Lacan, 1981/1998: 91-119。本文在此，刻意歪讀精神分析理論，試圖與 Sedgwick 所提出的 shame transformation 與 Butler 所提出的 gender melancholia，做一呼應，以鬆動長久以來奠定在異性戀霸權下的分析，試圖去開展另一層次思考的可能。

²⁹ 在這裡挪用拉崗對大對體(Other)的定義。大對體乃指象徵表意符號 (locus of signifying) 之所在。從大對體來的注視、否定、與貶抑會使主體感到羞愧。

的門檻將之內化，因此產生排拒(abjection)，並且進一步將同性戀情慾視為「排拒物」(abject)，以最猛烈的方式使之脫離，以形塑自己的異性戀主體。

³⁰ 在Julia Kristeva的「排拒理論」中，她以嘔吐為例說明排拒物是主體欲進入象徵秩序時，所極力排除的異己。也因為排拒物一直是主體的拒絕往來戶，因此絕對不會成為欲望的客體(object)，相反地，排拒物則是主體所恐懼(horror)的客體 (Kristeva, 1982)。

因此，當酷兒主體欲離開暗櫃時，所考慮的便也是如同 Lacan 所言的「你絕對無法從我看你的位置來看我，相反地，我所看到的絕對不是我所想看的。」也因此，歌詞中「我是否擁有同樣的陽光」，我認為說明了在現實生活中，當異性戀霸權「照」見同性戀主體時，往往認為同性戀主體是需要規正的，是有欠缺而需要治療的。如同 Butler 由 Lacan 談認同(identification)的理論再出發，質疑長久以來被父權統治的精神分析理論強制的性別二分法，強迫每個人在二元的男女性別符碼中，貼上符碼，卻又對不合其父權法統者以否認的方式，強迫消除其主體性(Butler, 1993: 93-119)，就如同文前我所引用的排拒一樣，將同性戀情慾排拒於象徵秩序之外，使之永遠成為在「正典」異性戀父權法統中的主體所恐懼的客體。

當自我的情慾被視為是「恐懼的客體」時而遭到排拒時，「孤單的角落啊 / 含淚說出我的真心話」也或多或少說明了，來自異性戀社會對同性戀主體的羞辱。比如說在長久的異性戀霸權之下，許多同志在認同形塑主體時，多會有「我跟人家不一樣，我是不是病／變態」之間。在一本多由青少年同志所撰寫的《拉拉基基站起來》一書中，許多主人翁自訴其成長到認同自己同性戀情慾時，都會因為長久以來的異性戀霸權的恐同情節，而對自我產生懷疑。又苦無資訊流通的管道，常常都是從主流文化媒體中攫取，但是面對負面的報導時，也缺乏辨正的能力，而對自我認同產生負面的認同情愫，在「孤單的角落啊 / 含淚說出我的真心話」這樣的情況下，

³⁰ 此處挪用／僭越(appropriate)精神分析理論，來自張靄珠(2002)〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉一文啟發。

很多時候反而是因為徧徨，而形成超我與本我之間對話的角力戰，讓自我在交叉路口(crossroad)中徘徊不定。且因為中國傳統的家庭主義(familialism)至上³¹，在異性戀原生家庭中，如果在加上文前所提的「含蓄政治」，只會將同性戀主體因為藉由負面認同的情愫，而退回到衣櫃的「角落」中。

文前提到了Sedgwick(1998)所提出的「羞辱轉化」(shame transformation)理論，並且認為「羞辱」(shame)是酷兒主體在認同時「第一個、而且是一個永遠的、結構性的認同事實」(107)。Sedgwick由英國分析哲學家奧斯汀(J. L. Austin)的「操演句」(performatives)的論述再出發，並對Butler所提出的「性別操演」(gender performativity)³²提出修正的看法，並由討論「羞辱」的轉化，來建構其「酷兒操演」(queer performativity)。Austin的「操演句」最常用的例子便是在婚禮時，彼此說「我願意」(I do)，來認為「我們很清楚的看到，(在一定的條件之下)說出這句話，並不是要描述我在做一件事)，也不是宣告我正在做這件事；事實上，說這句話也就是在做這件事。」(Sedgwick, 1998: 91)。Sedgwick更以此出發，以「(你)不要臉」(Shame on you)一句來討論「羞辱轉化」與「召喚」的重要特徵：

「(你)不要臉！」為自己命了名，藉著說明它的操演意圖來獲得自己的操演力(也就是賦予別人羞辱)；因此就像結婚的例子一樣，它倚賴見證者的召喚(interpellation) . . . 「(你)不要臉」(Shame on you)這句話被召喚出來。主體的不同面相可以經由不同方式的被召喚；「(你)不要臉！」這句話中明晰動詞的缺席，標記了一個「我」曾經在賦與別人羞辱的過程中隱沒自我和自己

³¹ 關於「家庭主義」與同志主體及家庭之間的討論，可參見：葉德宣(1995、2001)。作者以臺灣同志文學—《孽子》一書鋪陳父系社會家庭主義如何影響文評家的詮釋策略，以及在書中如何與軍隊、警察的高度法治的國家機器對同志主體展開一連串的規訓及懲罰。

³² 關於Butler所提出的「性別操演」，將在文後有更多的引論，在此不多做引述。在此部分，將只處理Sedgwick所提出的羞辱轉化與酷兒主體間的關係，並探討「羞辱」的「召喚」特質，並且將結合Althusser及Butler對「召喚」的討論，以分析〈認真去愛〉的後半段歌詞中，所表現出來的「召喚」酷兒主體的特色。

的能動主體性... 其中有一個退縮的「我」正在把羞辱投射到另一個目前仍延宕著的、尚未成形的、而且恐怕只能困難重重的以被羞辱的第二人稱成形的「我」身上。(Sedgwick, 1998: 100-01，底線為本人所加)

「(你)不要臉」常常是異性戀社會對同志或其他的性異端份子(sexual dissident)的咒罵或羞辱方式，然而這羞辱「可能來自於任何主體，透過如此的召喚，將被召喚、被呼叫的對象建構為不正常的變態，而召喚的主體則被建構成為相對於他們的正常人」(白瑞梅，2000: 3)。用 Sedgwick 的說法，我們可以去析論當異性戀主體在以羞辱的方式召喚同性戀主體，並將自身建構為相對於不正常的正常時，其實異性戀「自我」所處的也是一種退卻的狀態。雖然不至於退縮至佛洛伊德所言的前伊底帕斯期(pre-Oedipus phase)，但是這個退縮的自我，我認為也就是在我文前提出的他們將同性戀情慾視為小對體時，而形構了自我主體(異性戀)所恐懼的排拒物(同性戀情慾)，面對恐懼，他們唯有以「羞辱」的方式來「否認」同性戀情慾的正當性，而以「(你)不要臉」企圖藉由羞辱召喚將同性戀主體由「去形體」(dismember，去掉「臉」)到「去主體性」(形體的不完整，主體永遠是失落，欠缺的，同性戀被等同於女人一樣，在精神分析架構中永遠是被男人慾望的客體，而非主體)。如果我們挪用 Butler 的性別憂鬱(gender melancholia)，在這裡我們會發現異性戀主體在「羞辱」同性戀主體時的弔詭處在於，他們其實在內化自己不能或不敢愛戀同性的慾望，藉由將「羞辱」投射，自我退縮的同時，也在悼亡(mourning)這慾望，而內化成「鬱結」，如同 Butler 翻轉 Freud 的理論，認為「最憂鬱的其實是不能愛男人的異性戀男人，與不能愛女人的異性戀女人」(Butler, 1990/1999、1993)。

前面，我挪用且酷讀 Lacan 的「凝視」理論與 Kristeva 的「排拒」(abject)理論來討論在〈認真去愛〉的前半段歌詞與創作者真實經驗所表現出來在現實生活中，同志主體在「異性戀的眼光下」(under the heterosexual eye)如何被「含蓄政治」刻意忽視，且被視為是脫離主體的小對體，因而成為

異性戀主體極欲排拒的客體。也因為極欲排拒，因此異性戀主體「猛烈」排拒的方式，不是Kristeva所舉例的嘔吐，而是以「羞辱」的方式呈現。然而當同志主體，面對相同經驗的「羞辱」時，某種程度上其實有著相同的「集體潛意識」(collective unconscious)的經驗在。而這羞辱，可能來自誤解，也可能來自異性戀霸權下的既得利益者，在日常生活中可能處處可見的。³³因此，在〈認真去愛〉的後半段歌詞中，我們可以發現不如前半段的失落或哀傷，反而有更堅定的勇氣去排拒異性戀社會。

〈認真去愛〉的後半段歌詞如下：「認真去愛 / 才有未來 / 狂風暴雨 / 我淋的痛快 / 如果這是錯 / 我們一起過 / 陪你走到是非的盡頭 / 認真去愛 / 絶不離開 / 是真是假 / 讓他們去猜 / 我們沒有錯 / 不必再多說 / 自由自在去過我們自己的生活」。歌詞的後半段，在演唱風格以及整體音樂與編曲上，仍然維持相同的純淨但略帶沙啞的唱腔，與簡單的吉他風格。但是，我們可以由文字上發現與上半段的歌詞所欲召喚的意象大不相同。在上半段的歌詞中，我們還可以見到「不敢輕易推開窗 / 我是否擁有同樣的陽光 / 世界太虛假 / 為何要對真愛做出懲罰 / 殘酷的眼光下 / 我一個人承受也罷 / 孤單的角落啊 / 含淚說出我的真心話」這樣比較對異性戀霸權宰制感到無奈的字眼。但是，在後半段中，我們可以發現或許就如專輯中對創作者的介紹一樣「比以前更認真；認真生活、認真去愛每一個人和自己。」尤其在「狂風暴雨 / 我淋的痛快」一句，更是表現出了「羞辱」轉化的酷兒操演(queer performativity)，如同Sedgwick所言的「它把那種羞辱的場景當作一種近乎取之不盡的能量轉換來源」(Sedgwick, 1998: 101)。前半段的歌詞中還在開窗／出櫃與否間掙扎，擔心是否能夠在一

³³ 雖然目前對同志的善意回應越來越多，但是不能否認還是有許多人甚至媒體對談到同志多採取負面的角度，甚至還是認為是「病態」。且媒體許多時候的報導方式的偏頗，也影響到了許多人對同志產生更多的誤解。近年最明顯的例子，當屬2001年轟動一時的「箱屍案」，許多媒體在報導時多將焦點集中在性行爲與性傾向上，甚至有將「SM=性變態=同性戀」這樣的錯誤邏輯合法化的危機。無獨有偶的，2002年2月份發生在台中的香港商人命案，媒體的報導還是聚焦於死者的性傾向以及由被告供稱死者欲對其行使變態性行爲，在「恐同」仍然盛行的臺灣社會中，我們在日常生活中，一直必須去面對且回應異性戀社會不友善、質疑、好奇、窺視／伺的眼光。

的陽光下（被曝光／在異性戀的眼光下），而在後段中，在「羞辱」轉喻的「狂風暴雨」中，淋得痛快，也玩的痛快。而在「是真是假 / 讓他們去猜 / 我們沒有錯 / 不必再多說」中所表現出的則是，一種酷兒擬仿(queer parody)的愉悅如同，Butler 在其〈模仿與性別不服〉("Imitation and Gender Insubordination")中所提出的「性別身份是社會所建構，而性別認同絕非固著的」(Butler, 1991)。一種「含蓄」不說明的策略，卻留給急欲要求答案以便把你貼上二分法性別符碼(男／女、同性戀／異性戀)的標籤，好把你歸位回正典父系社會的象徵制序中的異性戀社會更大的焦慮，並且「自由自在去過我們自己的生活」。

事實上，從整首歌我們可以發現創作者其實將自身在異性戀霸權體制下從懷疑到認同自我的過程，而誠如文前所言，這樣的經驗往往是許多在臺灣的同志主體所可能共有的經驗，在這樣的主體潛意識建構下，我覺得這首歌的後半段，其實不單單只是創作者本身抗拒異性戀社會，而更以相同的經驗，欲召喚的是酷兒主體以形構反抗文化的一環。而演唱與聆聽之間的關係，也成了召喚與被召喚的關係。Althusser 的召喚理論(interpellation)只處理了主體及意識形態層面上的互動關係，忽略了召喚有其特定的物質性基礎，對此 Butler 在談到「召喚」時，她提到：

經由儀式所建構的主體，因為儀式本身將「主體的概念」予以實質化，因此主體在其本質上是物質性的。我們所謂的「主體性」必需要將它解讀成主體的親自體驗或想像的經驗，這起源便是來自主體在被建構的過程中所經歷的物質性儀式。(Butler,1997: 121-22, 底線為本人所加)³⁴

³⁴ 原文為“*The constitution of the subject is material to the extent that this constitution takes place through rituals, and these rituals materialize ‘the ideas of the subject’*(169) What is called ‘subjectivity,’ understood as the lived and imaginary experience of the subject, is itself derived from the material rituals by which subjects are constituted.”

儀式(ritual)可能泛指宗教上的儀式，也泛指日常生活中的習慣或慣常發生的事情。當同志主體在面對異性戀霸權所共同經歷的經驗，也成了在主體形構時重要的物質性儀式。我認為「自由自在去過我們自己的生活」所欲召喚的更是一種反異性戀霸權的文化想像。且其他如「如果這是錯 / 我們一起過 / 陪你走到是非的盡頭 / 認真去愛 / 絶不離開」更是加強了反抗霸權的表現。而且，誠如文前所言，錄音帶、CD 的製作、購買、聆聽之間的黃金三角，除了構成反抗文化外，重要的是他們也同時將「反抗文化」做為一種「實踐」(doing)。而以「自由自在去過我們自己的生活」更是表現出對「異性戀鑄模」的抗拒，而表現出逾越規範(norm)矩陣(matrix)外的「自由自在」。因此，我認為做為在「仁愛 1896」專輯中，最受好評也表現出最多同志主體在形構時的共同經驗，〈認真去愛〉的重要不只是將來自異性戀霸權的「羞辱」轉化成了「酷兒操演」的一部分，更是藉由主體形構歷經的共同經驗來建構屬於自己的反抗文化中的「酷兒性」(queerness)。接下來在第二及第三部份的討論中，我將更進一步的去析論這兩張同志專輯中，所表現出不同於一般主流音樂，且可做為同志文化中重要的酷兒性(queerness)。



第三節：如果在黑夜，一個同志—同志音樂中的「空間性」與 「黑暗特質」

做為不同於主流文化的同志文化，必定展現了其異於主流文化的特質，也就是我們在文前試圖去形構的「酷兒性」(queerness)。在討論完了同志音樂中的所展現的主體性及其主體形構與召喚後，接下在此部份，我將分析的焦點集中在《仁愛》及《擁抱》這兩張專輯所表現出的在同志文化中特有的「黑暗特質」(darkness)，以及在歌詞描寫中以「新公園」

為共同空間想像的「空間性」(spatiality)上，以爬梳出其中所蘊含的「酷兒性」來更進一步來形構同志音樂異於一般主流文化下的流行音樂之處。

在本章前言中我舉出了由「同陣」所舉辦的「同志票選十大夢中情人」的活動，來做為同志文化第一次大規模的挪用主流文化型式來達到「文化現身」的功能。我認為在談臺灣同志文化的任何一個面向時，我們必需將之「脈絡化」(contextualized)分析，臺灣的同志文化中，特別是社會運動層面有其異於西方模式的發展³⁵，但是不能否認的是社會運動的發源仍奠基於其對現實生活環境的不滿(discontent)。前文我試圖從Benjamin來導入現代性(modernity)會去建構且影響主體形構時的潛意識，因此在主體形構時我們不能不去考慮其受到社會現實跟環境影響的因素。

在談《ㄔㄨˇㄇㄞ》及《擁抱》中表現出的「空間性」與「黑暗特質」前，我想先提出白先勇的《孽子》一書來強化「空間性」與「黑暗特質」的互動以及其作為「酷兒性」的重要。白先勇的《孽子》一書向來被視為臺灣同志文學的經典，其中對「新公園」這個在臺灣男同志圈中重要的空間有著許多的著墨，其書開宗明義的第一句話「在我們的王國裡，沒有白天，只有黑夜」(白先勇，1988/1997: 3)也在之後許多同志文化的研究者在談到同志空間或者是同志的國族轉喻時多所引用。³⁶而《孽子》中其實有一段文字提及了聲音對主體的影響，卻少有人引述：

然而圍籬外面那個大千世界的威脅，在我們的國土內，卻無時無刻不尖銳的感覺得到。叢林外播音台那邊，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。...我們一個個都豎起耳朵，好像是虎狼滿佈的森林中，一群劫後餘生的麋鹿，異常警覺的聆聽著。風吹草動，每一聲對我們都是一種警告。只要那打著鐵釘的警察皮靴，咯軋咯軋，從那片

³⁵ 關於臺灣同志運動的發展與西方模式間的互動可參考：朱偉誠(1998)。

³⁶ 關於白先勇《孽子》一書中所引發討論的同志空間或國族轉喻可參考：張小虹(1996)、王志弘(1996、1998)、賴正哲(1998)、朱偉誠(1998、2000、2001)。

棕櫚叢中，一旦侵襲到我們的疆域裏，我們便會不約而同，倏地一下，做鳥獸散。... 我們那個無政府的王國，並不能給予我們任何的庇護，我們都得仰靠自己的動物本能，在黑暗中摸索出一條求存之道。(白先勇，1997: 3-4，底線為本人所加)

如果說 Benjamin 在他的文章中發展了視覺與潛意識間的建構關係，而去發展了視覺潛意識(the optical unconscious)的理論，其中的原因乃在於精神分析理論長久以來的以陽物中心(phallocentric)與視覺中心(oculocentric)的關係，我們不能去否認現代性對主體形構的「深入穿刺」，當然不會沒有聽覺的面向(張小虹，2001: 216)。上面引述的《孽子》，我們可以發現白先勇雖然不是特意去描寫聲音與同志主體的關係，但是我們仍然可以從文字中去讀出聲音對主體一樣有著「深入穿刺」的影響在，不論是播音員的聲音，還是警察的皮靴聲，對同志主體來說都是一種對潛意識的穿透，因此在主體形構時「每一聲對我們都是一種警告」。而這些聲音的警告都來自於「圍籬外面那個大千世界的威脅」而且是「無時無刻不尖銳的感觉得到」。這個「大千世界」其實可以說是「異性戀社會」的一個轉喻，「大千世界」原指的應該是社會的多樣性與文化的多元化，可是「我們的王國」與「大千世界」中仍有著一道「藩籬」在，這道「藩籬」我認為並不只是指涉「新公園」的圍牆，同時也指涉著異性戀社會用霸權來對性少數(sexual minority)所做的「規範」(norm)。

如同畢恆達在對我們所居住的空間所做的觀察研究中指出了其實不論所居住的實質空間，或是抽象的公共領域空間，都是一個男性且異性戀化的空間：

在我們揭露原來都市空間是一個男性空間的同時，受到歧視的女人是否也察覺到都市空間也是一個異性戀空間呢？我們本來以為公共空間是一個去性或無性的空間，可是透過日常生活中的重複表演與行為規範，卻發現

公共空間其實是異性戀空間。異性戀伴侶在街道上的牽手擁抱、電影看板上充斥的偉大異性戀愛情、超級市場與櫥窗不斷傳達的核心家庭觀念、商店與公園中流動的男女情歌對唱、茶館嗑牙所說的黃色笑話、見面寒暄「什麼時候請我們喝喜酒啊」的例行問話，每日持續對人轟炸，告訴我們公共空間中什麼是合宜的行為舉止。當異性戀者可以在街道上表演他們的異性戀慾望，並且認為理所當然的時候，同性戀者只有在某些都市的(空間與時間)邊緣中才能成為自己(同性戀)；甚至在最私密的家庭空間裡，還要將情書、同志書籍影帶躲躲藏藏，以免被家人發現。(畢恆達，2001：116-17，底線為本人所加)

誠如畢恆達對我們所居住的社會空間觀察後所言，當女性開始去發現我們日常生活所居住的空間為一男性中心的空間時，其實在這空間中也隱藏了所謂的異性戀霸權(heterosexual hegemony)在其中。就連我們覺得最小的社會構成單位—家庭而言，也都在此霸權中，甚至延展成家庭主義(familialism)，並且也在霸權機制運作中對同性戀主體展開監控(如畢文中提及情書、同志書籍影帶藏匿在家中，以免被家人發現)。而這日復一日的行為操演，也將異性戀霸權論述予以合法化、正當化。因此，當我們所居住的空間會影響我們的潛意識與主體形構時，我們便不難去解讀在《仁义✓口己》及《擁抱》這兩張同志音樂專輯中，在歌詞文本上表現出的「黑暗特質」與「空間性」，而其最大的原因也都來自於生活在異性戀社會空間中，一種被打壓與被排擠到只有「新公園」才看得到「同性戀」的恐同邏輯。而異性戀社會也常常在渴望看見與害怕看見中徘徊，如同其在挪用同志文化中的符碼時所透露出的曖昧情愫。而我文前所提的「同陣」所舉辦的活動外，很重要的便是促成「同陣」的形成是因反「新公園」改名為「二二八和平紀念公園」所舉辦的「彩虹同志情人週」活動來爭取同志空間。我們在這之中，可以清楚地發現到異性戀霸權的擴張，為了政治的因素，以「族群」議題大於「性別」議題的角度，企圖以重新命名(re-naming)的

方式，來否認(negation)同志「族群」的存在。也因此，在歌詞的創作中，我們不難發現不同的創作者都同樣地採用「黑夜」這樣一個隱喻，與以「新公園」為「空間性」的描寫。

我認為在《ㄔㄨㄤ ㄇㄤ》中的〈彩虹夢〉有著關於「空間性」與「黑暗特質」最多的描寫，其次在《擁抱》中的〈擁抱〉及〈愛情的模樣〉³⁷也對黑夜及新公園的特質多所引用。而兩張專輯中，多數的歌曲至少都引用了「黑夜」這樣一個隱喻在，在這裡的分析焦點我將集中在〈彩虹夢〉、〈擁抱〉及〈愛情的模樣〉上。〈彩虹夢〉的歌詞全文如下：

走在深夜 台北街頭 哪個角落屬於我
傾聽身邊 聲音訴說 我的愛竟是個錯
公司樹叢停停走走 舞池人群擦肩而過
黑暗如鬼魅讓人驚恐 愛在心中說不出口
若是情感 有了寄托 却恐懼生活有什麼用
擁有珍愛 却壓抑心中 我的愛能否長久
狂舞整夜為何閃躲 黎明之後還有什麼
是否願意在我的左右 走到盡頭相愛相守
炫麗的彩虹 是我一生所想追求
能握你的手 在陽光下驕傲地走
自由的彩虹 是否你也心動
期待你也會懂 我們要一起走
希望這不是夢 美麗如天邊的彩虹

〈彩虹夢〉在演唱上是一合唱曲，演唱者有男同志也有女同志。我認為在這裡是企圖用男女集體合唱的方式來召喚所有男／女同志對(異性戀)空間

³⁷ 這兩首歌曲可能會引起爭議。不論創作者的性取向為何，我認為在創作中仍大量引用了同志符碼，且收錄於同志專輯中，仍可做為一種文化物體來分析，參見註 24。

的共同經驗，但是如聲音穿刺般地深入析論，歌詞中雖然以「彩虹」(rainbow)這個屬於全球同志共同的符碼，來與男女共同合唱來將召喚的主體不侷限於男同志主體，也擴及女同志主體。但是，歌詞中最明顯的「台北」及「公司樹叢」³⁸可以清楚地看出其挪用的實質空間為位於台北的「新公園」。文前我所引用的畢恆達的文章中，也指出了我們居住的空間，不只是一個男性中心的，更是一個異性戀中心的空間。事實上，當我們在同志文化中尋找同志空間及其所援引的符碼時，我們會發現到我們也只能在同志文化中找尋到一個以主流男同志(陽剛俊美)中心的空間，而一直忽略了女同志主體、跨性別、扮裝或易服癖主體的空間，也或許他們更被擠壓到連空間都沒有。³⁹

〈彩虹夢〉中所表現出來的是主體在異性戀霸權社會及實質空間中的經驗。不約而同與前面討論的〈認真去愛〉一樣，都使用了「角落」這個實質空間符碼的引用，且是個在深夜的角落。角落向來是陽光不容易照到的地方，某種程度上我認為這與同志文化中的「衣櫃」是相同的隱喻(metaphor)。在「傾聽身邊 / 聲音訴說 / 我的愛竟是個錯」以聽到異性戀社會對同志感情的否定，如同在主體形構時「超我」的內化道德聲音出現一般。「公司樹叢停停走走」則進一步描寫出主體在實質空間中的活動，也回應了文前所引的《孽子》的段落。同樣的描寫在〈擁抱〉中的「默默聆聽那黑夜 / 晚風吻盡 / 荷花夜 / 任我醉倒在池邊」與〈愛情的模樣〉中的「荷花池中泛著月亮 / 我在池邊不停流浪 / 天使和魔鬼的戰場 / 身體和靈魂 / 失眠的晚上」也都更進一步地指出了現實生活中男同志在「新公園」的活動區域，也呼應白先勇《孽子》中「我們的王國」的「國土」。〈彩虹

³⁸ 「公司」一詞是在男同志文化中對「新公園」(二二八和平記念公園)的代稱，詳細討論可參考賴正哲(1998)的碩士論文—《在公司上班—新公園做為男同志演出地景之研究》。

³⁹ 女同志的空間問題，也一直是在同志研究中的討論重點。然而因非本文論述範疇，故在此不多做討論，但是學術場域中仍有許多討論女同志與空間及社會的關係，可參考：楊長苓(1997)、鄭敏惠(1999)、張喬婷(2000)，但跨性別、扮裝主體的研究仍嫌少數。

夢〉另外有一個特點便是除了運用「黑夜」這個符碼外，也同時都提出了「陽光」這個在結構上二元對立相對於「黑夜」的符碼，同樣的情況也在文前所討論的〈認真去愛〉出現過。

趙彥寧在一篇名為〈出櫃不出櫃—這是一個黑暗的問題〉的文章中，針對「黑夜」與「光明」做出了以下的析論：

黑／白這個二元對立組早已被酷兒與非酷兒雙方共同取用，以描述或象徵同性戀與異性戀—決定性的、平質上的不同。更重要的是，「黑暗」事實上超越了「白日」的象徵效力，不僅可以指涉空間性、生活型態、個人的屬性，且被認為是足以破壞「白日」的一種非結構力量。（趙彥寧，1997: 62，底線為本人所加）

黑暗特質做為酷兒性的同時，同時也成為同志文化對主流大眾文化發聲的一個明顯的攻略。並且「酷兒空間雖然陰暗(而且狹窄)，卻是酷兒生存所必需」(趙彥寧 1997:60)。因此，當同志音樂專輯中大量挪用「黑夜」來指涉「空間性」的同時，我們應該以一個更廣大的空間定義，將公／領域(public sphere)、或是情慾空間(erotic space)以及異質空間(heterotopia)的概念帶入來思考表現在同志文化中的空間性的重要，以及做為同志主體居住在現代性的都市中與空間的互動。

同志音樂專輯不論是在公開場合播放或是家中聆聽，可以創造一個屬於同志脈絡的氛圍外，我認為藉由聆聽所召喚的同志情慾、空間經驗等特質，其實同時也是在映照著異性戀空間，而形構一個屬於同志情慾的空間。前引的畢文中提及了，同志主體在家中仍需將與同志相關的書籍影帶等隱藏，以免被異性戀原生家庭所發現。「家」在空間上來說，可以是社會中最小的組成單位，然而現實生活中「家」則是一個不折不扣的「異性戀地景」(heterosexual scape)，如同在研究同志現身問題時，常會發現家庭對自己兒女是同性戀的接受度仍舊偏低，也因此有許多情況是同性戀者已對朋友、

同學、同事等半公開現身，卻仍無法對家人現身，或是在家中只有手足輩知其性取向。⁴⁰

「陽光」原本是自然的象徵，但是在「黑暗特質」做為「酷兒性」一部分的同志文化中對於只有黑夜的酷兒族群來說，陽光反而變成一種不自然的象徵，這種將自然轉換成為不自然，似乎也代表了酷兒試圖以黑暗做為一種對異性戀主流的光明做為一種攻略。這種「去自然化」(denaturalization)的表現，也回應了 Butler 在《性別麻煩》(Gender Trouble)提出「性和性別會透過操演而去自然化」不謀而合。因此，我認為在《口耳心目》及《擁抱》中，大量以「黑夜」做為文化符碼而展現出的「黑暗特質」，不單單只是來自於「空間性」上的特色，這種大量使用結構上的對立與實際空間經驗，企圖去召喚的是「『黑暗』相對於不理自明的『光明』的異性戀社會與異性戀生活型態，指涉的是社會認可的一切與『黑暗』有關的象徵屬性：如骯髒、淫穢、不可見人、不道德、不合法等等」。(趙彥寧，1997:59)的文化想像。因此，我認為〈彩虹夢〉中提及的「黑暗如鬼魅讓人驚恐」，在挪用「黑暗特質」做為酷兒性的同時，且召喚同志主體的共同空間經驗的同時，其實也在將「黑夜」長久以來被視為邪惡的，脫離的常軌的神話做一「除魅化」(demystification)的操演，讓「黑暗特質」成為一在異性戀思維的「直心態」(the straight mind)所無法理解的「酷兒性」。

聲音做為由身體展演的一部分，以演唱的方式將同志對實質空間的不滿足與訴求表達出來，其實可被視為將身體政治展演至公領域的另一層次展現，也是企圖將同志空間的議題拉抬至一論述空間上。一如本文所強調的，空間的意義實屬多重，但是在同志文化中，我們要去了解、爭取及分析地並不單單只是一個真正可供同志活動的空間，將這在同志脈絡下空間性的特色，藉由「發聲」的身體展演，我認為同志音樂中所透露出的空間性，除了召喚主體可能共有的空間經驗外，事實上我認為這樣地召喚更是

⁴⁰ 關於此一現身現象的觀察，可以參考：簡家欣(1996)、鄭美里(1997)、賴正哲(1998)中的訪談對話與訪談對象的資料整理。

將主體能動性(agency)藉由演唱、聆聽以及消費上這樣的身體行為表現出來，也在這之中達到了聲音可以集結社群，形成反抗網絡的可行性。更是進一步藉由「發聲」，將同志文化的議題帶入一向由主流文化所壟斷的消費空間，真正做到讓空間的隔閡開始逐漸消失，也或許藉由同／異文化互相地挪用(appropriate)以及擬仿(simulation)彼此的文化符碼時，能透過身體的展演來達到顛覆(reverse)或翻轉(subvert)早已被傳統性別思維所界定的空間藩籬。

第四節：從「獻聲」到「現身」—同志音樂中的「敢曝美學」與「性別操演」



在上一節中我提出了同志音樂中所展露出的空間性不只是在將同志文化對實質空間的議題表達出來，更是能夠將此議題藉由身體發聲地方式，展演至論述空間上。事實上，長久以來一直被男性中心所佔據地論述空間，也一直是女性主義者極欲翻轉的空間藩籬。而隨著酷兒理論地興起，顛覆原有論述空間中貶低同性戀主體的論述及思維模式，便成了重點。本節欲以女性主義的模仿(mimesis)出發，延展至在同志文化中被視為最能顛覆性別二分法的扮裝論述上，以在同志音樂中出現的扮裝議題結合敢曝美學，來將身體行為政治化，使其在論述空間中具有實質性地效用。

如果照 Butler 所說性別的建構或認同可以是隨著時空游移的操演，那麼「陽性特質(masculine)與陰性特質(feminine)，男性(male)與女性(female)，只會存在異性戀矩陣(heterosexual matrix)之中」(Butler 1990/1999: 141)。對 Butler 來說，他認為性別操演(gender performativity)是一種在異性戀機制(heterosexual matrix)下「強制又強迫的重覆」(the compulsive and compulsory repetition)，因此我們也可以試著去說明，在同志文化中，藉由

「扮裝」(drag)如同利用「戲仿及誇大演出來翻轉已經既有的論述規範」(Butler 1993: 232)來達到對主流大眾文化宣成其酷兒性。

如果說 Irigaray 的「模仿」(mimesis)在於藉由戲耍來顛覆「陽具理體中心」式的語言，Butler 的「扮裝」(drag)則較以視覺層面出發，那聆聽音樂時，沒有視覺的層面時(例如沒有 MTV)，我們似乎可以企圖由男／女「身」與男／女「聲」的互位，來思考聽覺扮裝(sonic drag)的可能性。張小虹(1993)在一篇討論流行情歌與性別顛覆的文章中寫道：

演唱者部分的「情歌反串」可包含多種不同的層面。.... 不僅在詞曲表達上表現截然不同的愛情觀，更透過服裝、舉止、聲音去反抗傳統的性別規範。

原本資本主義的商品邏輯就不單純是負面壓抑性的，它在流行情歌上的積極創造性不僅展現在多樣化(性別、年齡、職業等)的訴求中，更顯示在作曲者、作詞者及演唱者的各種性別搭配上。在聽眾部分的「情歌反串」則可分為「性別認同」與「性別表演」兩方面來說。如果說情歌本身就隱藏了主客陰陽位置的流轉可能，那聽眾在聽歌過程中的性別認同就不可能是單一穩定的，而歌壇上陰性男歌手和陽性女歌手的不斷出現，也更暗示了各種擺蕩在同性戀與異性戀間愛慾流動的可能，使得情歌性別認同的過程成為性別解構的過程。(張小虹，1993: 29-30，底線為本人所加)

張小虹從主流流行音樂中常出現的男女情歌對唱，以及男女歌手互相詮釋同一首歌曲，所產生的性別互動，探討到了當閱聽者在聆聽的過程中，藉由歌曲本身的召喚，在性別認同上便不會是一單一且穩定的狀態。而在以同志創作、演唱、唱給同志，也唱給非同志聆聽的音樂專輯中，在欲抗拒異性戀霸權二元對立的性別邏輯的同志文化中，我們其實可以試圖去找出「扮裝」一直搗異性戀霸權思維中心—的文化現象。並探討其如何運用顛覆性別的想像，來達到一種解構性別認同為根深柢固不變的特質。

在《ㄅㄨㄤ ㄇㄤ》及《擁抱》中的歌曲如何表現出這樣一種異於主流

流行音樂的方式，朱偉誠(1997)認為在《ㄔㄨ✓ 口乙》中以「女聲纖細卻堅定抗拮」的〈認真去愛〉、「男聲深沉卻溫柔婉約」的〈撫摸〉、「不見容於主流樂壇的妖媚男聲」的〈上帝！我的男友？〉與「以男假聲搭配雄健女聲的女男異／易位情歌對唱」的〈疼惜你的心〉來說明「對流行音樂中仍嫌僵化的性別角色，做了一次具體的拆解示範」(59-60)。然而在評選《ㄔㄨ✓ 口乙》為推薦專輯時，有以下的評語：

這是少數聽到會感動的專輯，尤其聽到最後一首，有想哭的感覺，情緒處理的很好，但不喜歡有一首伊伊唉唉「性」味濃的歌，如果要讓這張專輯在商業市場上被接受，最好避免，性的部分並非非談不可。(吳嘉祥，1998: 95，底線為本人所加)

雖然在評語中沒有指名是哪一首歌曲，但是在聆聽整張專輯後，我們可以很清楚地發現所指的是〈上帝！我的男友？〉這一首歌。評語中其實也顯露出了「資本主義商業市場 = 異性戀市場」這樣的一個邏輯在。前文中所引的畢恆達(2001)文中對我們居住的實質環境研究，已經直擣黃龍地一語點出我們所居住的環境不只是男性的還是一個異性戀的環境。而在資本主義的市場原則中，所預設的仍是「異性戀的」、「中產階級的」、「家庭主義式的」的邏輯。⁴¹因此，評語中所言的「在商業市場中被接受」其實也在等同於被「異性戀社會接受」，而這樣的接受首先要做的卻是「去『性』化」，或許我們可以這樣反問，當「去『性』化」之後，同／異性戀之間的差異性何在？如果只是為了要被(異性戀)商業市場接受，而去抹煞掉同性之間的重要「性」，這樣的同志音樂專輯，是否一點也不同志，而失去其做為同志音樂的意義。

⁴¹ 最明顯的例子可以從電視廣告中看出來，尤其是汽車廣告。我們常可見在汽車廣告中所訴求地對象常是以中產階級男士為主，強調身份與家庭美滿的符碼，隱藏著異性戀霸權中一夫一妻與核心家庭式的邏輯，也透過廣告將訊息傳達給消費者。

而在《擁抱》中，雖然沒有出現像〈上帝！我的男友？〉這樣直接將「性」表現在文字(歌詞)與演唱(聲音)上的歌曲，但是有一首〈雌雄胴體〉卻以明白的文字搭配上重金屬搖滾的風格，來達到混淆性別認同，與性別易位的樂趣。接下來，我準備將分析地焦點聚焦在〈上帝！我的男友？〉與〈雌雄胴體〉上，以討論在同志音樂中藉由「聲音扮裝」(sonic drag)與「敢曝美學」(camp aesthetic)做為「性別操演」(gender performativity)來達到鬆動異性戀霸權結構。〈上帝！我的男友？〉的歌詞全文如下：

寂寞的夜很難耐 好想隨便找個男人做愛
跟我上床的超過一百多 但愛情還在不同床上漂泊
上床容易戀愛難 小鹿亂撞卻只能遠遠欣賞
牽手抱抱又不能大大方方
他們說男人之間不能有浪漫
吻過不一樣的唇 品嚐不同的汗水和體溫
偶爾想想依然很銷魂
可沒有幾個有愛的成份
不要以為我很壞 我也曾想談一場聖潔的愛
兩個男人一張單人床
擠掉孤單換一輩子溫暖
O H！上帝 紿我愛男人的權力
O H！上帝 做我男友如果可以



專輯的封底在這首歌的曲目背後加上一個「限」字，代表將這首歌歸入限制級，且在專輯內頁中的曲目製作說明上標明了歌曲中的「呻吟／飯島茶」。從這裡我們可以先閱讀出一些挪用異性戀霸權對性的規範的愉悅，首先「限」這樣一個將作品分為「限制級」、「輔導級」、「保護級」或「普遍級」的做法來自於行政院新聞局對電影片的分級處理辦法。而在〈電影片

分級處理辦法〉的第三條中明文規定「以動作、影像、語文、聲音表現淫穢情態者。」得列為「限制級」。⁴² 在同志音樂專輯以出版品的形態出現在商業市場上時，必定要先送新聞局審查(故在封底有「局版台音字第46號」的字樣)，因此在封底的「限」字，以及在〈疼惜你的心〉一曲後面標上「女女對唱」卻在專輯內頁仍標明演唱者Jimmy Cat是「本是男兒身，唱歌女人聲」這樣的看似內外矛盾的說明。新聞局的法規以年齡做為分級的考量，而年齡本身的矛盾其實也在於不代表相對的心智成熟度，甚至我們更能去感受異性戀思維中以成年男子為主宰的邏輯，而多所否定青少年(同志)主體的能動性與性自主。⁴³ 而專輯內頁的曲目說明中，以註明呻吟聲由「飯島茶」這個明顯挪用且酷異化日本著名AV女優「飯島愛」的名字，來做為挪用文化符碼且是一種跨國商品化的文化想像。而「茶」一字，更是召喚了傳統中論及兩性關係常用的「茶壺與茶杯」的比喻，也用做愛的呻吟聲與「茶」所召喚的意象回應了歌詞中「跟我上床的超過一百多 / 吻過不一樣的唇 / 品嚐不同的汗水和體溫 / 偶爾想想依然很銷魂」這個在異性戀對同性戀想像總是濫交、多重性伴侶的污名。然而這樣特意的召喚，我認為不只是回應異性戀想像，更重要的是如同「酷兒理論」(queer theory)發展時回收「Queer」這個慣常被(異性戀)主流社會用來咒罵、輕視同性戀的污名，使之具有在結構上「反污名」的效用，如同我在文前所引出的「黑暗特質」比「白」更具有反抗效用一樣，讓異性戀霸權去反思性濫交或多重性伴侶並不是只有在同性戀中才有，更重要的是性濫交或多重性伴侶並不是一錯誤的性行為，它的錯誤只發生在異性戀思維法統下的性規範(sexual norm)中，更來自長期的父權意識形態下女人是無意識的，只屬於男人，且被男人慾望的。因此文化中長期也默許男人可以多情，可以有多重性伴侶，還以「風流倜儻」來美名之，而女人如果多情，或有多重性伴

⁴² 資料來源為行政院新聞局網頁中「電影片分級處理辦法」。
<http://www.gio.gov.tw/info/law/movie/3.htm>

⁴³ 關於青少年主體的能動性與性自主，非本文討論焦點，故在此不多做討論。相關討論可參考：張如惠、曾靜悅(2000)、羅燦瑛(2000)。

侶被冠以「淫娃蕩婦」的污名，甚至以「貞節牌坊」來壓抑女性主體的能動性與性自主，或是傳統「茶壺與茶杯」隱喻中男人是茶壺，女人是茶杯，茶壺可以搭配多個茶杯，這樣一個標準異性戀父權思維。而前述歌詞的召喚想像，其實也讓我們去反思了「茶壺與茶杯」中被刻意遺失的一個邏輯，那就是茶杯也可以裝來自不同茶壺的水，並不一定只能裝來自單一茶壺的水，更是回應Irigaray所言的「非一」(not one)。

〈上帝！我的男友？〉中另外一個特點除了在歌詞中談出了性與愛，本是相離的，而異性戀思維卻常常以此來做為攻擊同性戀的錯誤邏輯。雖然在歌詞中出現了「不要以為我很壞 / 我也曾想談一場聖潔的愛」這樣看似向異性戀社會說明，同志仍然是想談聖潔戀愛的想像，但是在演唱者特殊妖媚，徘徊在男聲女聲間的演唱方式，反而讓這句話「Camp」的逾／愉悦(悅)在。“Camp”一詞原本來自法文的*se camper*意指的是「故做姿態」(posing)，因此是「敢曝原是一種愛好表象、矯飾、誇大姿態的美學標準」(葉德宣，1998: 67)，而“Camp”一詞在臺灣的文化脈絡下，則另有紀大偉所翻譯的「露淫」與張小虹所謂的「假仙」。⁴⁴ 紀大偉以「露淫」為「故意露出淫相，三八不要臉地」並且認為是「酷兒／同志享受幽默感的方式之一」(紀大偉，1997: 60-61)在Susan Sontag (1999)的〈敢曝手記〉("Notes on 'Camp'")中，她便標明了「所謂敢曝便是對不自然的熱愛」(53)。並且認為「敢曝可以重新思考美學上對好與壞核心的評斷」(61)。酷兒文化學者Jack Babuscio (1993)更是把Camp跟男同性戀意識(gay senseibility)做了連結，認為Campy的風格可以召喚男同性戀意識，並且藉由身體的展演充分表現出在同性戀文化中重要的身體政治(body politics)的一部份(20)。因此，當演唱者仍然刻意以其妖媚的男身／女聲易位的演唱風格，搭配著做愛的呻吟聲，嬌嗔似地唱著「不要以為我很壞 / 我也曾想談一場聖潔的愛」

⁴⁴ 張小虹所譯的「假仙」來自於Judith Butler的扮裝理論中的queer camp(1996: 159)，本文在此挪用紀大偉的翻譯與葉德宣的翻譯，而未引用「假仙」，在於藉由「露淫」與「敢曝」來召喚讀者這樣一個在身體意象有著「暴露」的操演能力，也藉此來回應歌曲中的歌詞與演唱者聲音所引發的想像。

這樣類似「告解」(confession)似的歌詞時，令人不禁為其「裝腔作勢」的風格為之驚豔。而歌詞的最後以「OH！上帝 紿我愛男人的權力 / OH！上帝 做我男友如果可以」這兩句類似天主教中以問答教義方式講解(catechism)的方式，連結上前面告解式的歌詞，與仍是妖媚的歌聲，更加強了「敢曝」且「露淫」的風格。歌詞中直指要上帝給與其愛男人的權力，也將矛頭指向以信奉上帝為主的「天主教」(Catholicism)或信奉耶穌為主的「基督教」(Christianity)中對同性戀的明文禁止與否認，而要上帝做其男友，更召喚了「伊甸園」(the Garden of Eden)中上帝創造「亞當」(男)及「夏娃」(女)這樣一個天堂的神話，並且將之「除魅化」(demystification)為如果上帝也是同志，也可以當他的男朋友，那這樣「伊甸園」中不一定是要一男一女，可以是男男與女女。

在討論完了〈上帝！我的男友？〉這一首以妖媚唱腔展現「敢曝」風格的歌曲後，接下來我把焦點放在第二張專輯中的〈雌雄胴體〉來討論這首搖滾風格強烈的歌曲，如何結合歌詞與唱腔及編曲的方式來形構另一層的「敢曝」美學，使其從「風格化」(stylization)到「政治化」(politicalization)來結合前引 Babuscio 所提出的 Camp 與「身體政治」(body politic)間的關係。〈雌雄胴體〉的歌詞全文如下：

PM 7:00 鏡子前的自己 琢磨自己的美麗
輕輕刮去嘴角鬍青 畫上我的本性 淡紫色眼影
粉色雙唇的喃喃自語 嗯~~啦~~
領帶要配蘇格蘭裙 和火一般的羽毛圍巾
只是我仍在反覆考慮 搭配幾號香精 做今晚的內衣
即使到最後你還是看不清 即使一絲不掛你還是看不清
我要你看到我 你不該猜測應該享受
我愛你愛上我 你不該猜測應該愛我
我可以是男是女 可以飄移不定 可以調整百分比

只要你愛我一切都沒問題 只要你愛我一切都沒問題
與其讓你了解我 我寧願我是一個迷 一個解不開的難題
真和假的秘密 扣你心弦的遊戲
模仿你或和你變成對比 參加你理想的愛情遊戲
你也許避我唯恐不及 你也許把我當成異形
可是你如何真的確定 靈魂找到自己的樣貌和身體
發現自己原來的雌雄胴體 發現自己原來的雌雄胴體

做為兩張專輯中，最重金屬龐克(heavy metal punk)，也最曖昧的一首歌曲，我認為「雌雄胴體」達到了讓人在聲音扮裝(sonic drag)與文字扮裝(verbal drag)中達到模仿的性愉悅(sex pleasure of mimicry)。歌詞中，「PM 7:00 鏡子前的自己 / 琢磨自己的美麗 / 輕輕刮去嘴角鬍青 / 畫上我的本性 / 淡紫色眼影 / 粉色雙唇的喃喃自語 嗯~~啦~~ / 領帶要配蘇格蘭裙 / 和火一般的羽毛圍巾 / 只是我仍在反覆考慮 / 搭配幾號香精 / 做今晚的內衣」，讓我們很明白地看出這是一個男同性戀正在妝扮自己，而從「鬍青」、「紫色眼影」到「領帶」與「羽毛圍巾」的意象則告訴了我們正從「妝扮」(make up)到「扮裝」(drag)。英文中的「妝扮」(make up)另有著「虛構」之意，而這從「妝扮」到「扮裝」則是用了外表形體上的改變，來顛覆傳統對性別的想像，也質疑異性戀男／女二分法中，常以生理性別歸納之，忽略的性別有其社會建構層面的考量。其次，在時間上明顯地標示出 PM 7:00，也呼應了文前所提出的「黑暗特質」(darkness)，也隱含了說明「扮裝皇后」(drag queen)無法出現在陽光下，並不見容於異性戀主流文化(甚至是男同性戀文化中以陽剛為主流)的特性。而「我要你看到我 / 我要你愛上我 / 我可以是男是女 / 可以調整百分比」等句，則充分的表現出，做為一種「敢曝風格」(camp style)的主動性，也由此發現行動(act)並非單一，藉由實際的實踐(doing)，將論述(discourse)跟行動(act)結合成為一體，打破原有的異性戀文化下所設的規範(norm)。接著歌詞中以「與其讓你了

解我 / 我寧願我是一個迷 / 一個解不開的難題 / 真和假的秘密 / 扣你心弦的遊戲 / 模仿你或和你變成對比 / 參加你理想的愛情遊戲 / 你也許避我唯恐不及 / 你也許把我當成異形」等句中，以「避我唯恐不及」、「把我當成異形」等結合前述演唱主體要求閱聽者主動愛上的 Campy 風格更是表現出了文前所引用的 Sedgwick 指出的「羞辱轉化」的場景可以成為「取之不盡的能量轉換來源」(101)，並且以「迷」與「解不開的難題」來延續之前〈上帝！我的男友？〉中最後以類似「教義問答」(catechism)方式來對異性戀社會及其神話的起源做出了「諷擬」(queer parody)，並且更基進(radical)地以「可是你如何真的確定 / 靈魂找到自己的樣貌和身體」，除了讓我們感覺到主角可能在對另外一位可能準備有性關係的男同性戀提出這樣的問題，也同時在對深信二元對立的男／女性別的大眾，提出這樣的問題，並將陰性特質與陽剛特質集於一身的雌雄胴體做一個最明顯的性別操演(gender performativity)。

除了歌詞中表達出來的「扮裝」以做為「操演」之外，以重金屬龐克風格表現的音樂則「挪用明確可辨的時尚與姿態，接著又將它們「重新脈絡化」(recontextualize)與「去熟悉化」(defamiliarize)，以表達其對非主流團體的認同」(白瑞梅，2000: 5)。在「次文化」的研究中，Dick Hebdige 把「龐克風格」(punk style)視為是一種「反叛的生活方式」(revolting style)，並且就服飾風格及音樂認為不只「弄亂了衣櫃」(upset the closet，意指龐克風格服飾的非主流化，也可酷異化來解讀並召喚酷兒論述中的「衣櫃 closet」一詞)而且還「破壞了相關的論述」(Hebdige, 1979/1993: 106-112)。而 Keith Negus 則更延伸了 Hebdige 的看法，認為「龐克音樂或影像是可以用來標明一個站在反對政治壓迫(political repression)的感知，並且可以用來挑戰國家化的文化(state-promoted culture)」(Negus, 1996: 25)。而這樣明顯且刻意的以龐克音樂風格表現出敢曝的文字風格，也召喚著閱聽者刻意裝腔作勢的聆聽想像，並且曲子一開始便以強烈的電吉他伴奏的搖滾風來更強化一般對搖滾樂多屬於男性的認知，卻同時在歌詞中表現出「扮裝」的

「體現」(embodiment)，這樣明顯地挪用音樂風格的政治性與敢曝的扮裝體現，正如Moe Meyer所言「Camp不只是如慣常認知的只是一種『風格』(style)或『感知』(senseibility)。相對的，該做為一種顯現出在作用於建構酷兒認同(queer identities)的表意實踐(signifying practice)對壓抑的(suppressed)及否認的(denied)反對批評的體現(embodied)」(Meyer, 1994: 1)⁴⁵

歌詞中明顯地以「鬍青」、「眼影」、「粉色雙唇」、「領帶」、「蘇格蘭裙」及「羽毛圍巾」這些明顯的時尚符碼(vogue code)來召喚閱聽者對性別的想像，卻又以重組這些性別符碼明確的商品來顛覆閱聽者的性別認同位置，而「鏡子前的自己」如同自畫像(self-portrait)一般召喚著在水面前的「納西瑟斯」(Narcissus)般自戀，而不管是 Narcissus 看著水中的自己，還是看著鏡中的自己，都是一種對自我的內向凝視，並且在瞬間，以「自戀」(narcissusism)般的自我凝視與時尚符碼的「戀物」(fetishism)同時將自己結合情慾的主體與慾望的客體。

而這樣的「自戀」與「戀物」除了表現在歌詞的文本上，在〈雌雄胴體〉整首歌的間奏部分則出現了一段歌劇(opera)女高音式的獨秀(solo)，而回應到歌詞中的扮裝皇后(drag queen)，戀物似地召喚出歌劇皇后(opera queen)與同志文化間的關係。Wayne Koestenbaum(1991)在一篇名為〈皇后的喉嚨：(同)性慾與歌唱藝術〉("The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing")的文章中談到了「歌劇皇后」(opera queen)在男同志次文化中的重要性，⁴⁶也提出了聲音戀物並且指出了「『聲音』和『同性情慾』是平行的(parallel)，同樣都是為了帶來愉悅」(228)更將聲音從身體發出以Freud「本我／自我／超我」(id/ego/superego)的理論對比於「口腔／

⁴⁵ 原文爲：Camp is not simply a “style” or “senseibility” as is conventionally accepted. Rather, what emerges is a suppressed and denied oppositional critique embodied in the signifying practice that processually constitute queer identities.

⁴⁶ 張小虹(2000)一篇名爲〈怪胎喉嚨：歌劇皇后的變聲幻象〉中對Koestenbaum的專書 *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and The Mystery of Desire* (1993)佐以精神分析理論與酷兒理論多所分析，有著非常精確的閱讀。

肛門／生殖區」(oral/anal/genital)的性快感區(223)以召喚聲音跟性愉悅之間的想像。張小虹(2000)更以此觀點結合了Butler所提出的「性別憂鬱症」(gender melancholia)來提出Koestenbaum「不敢面對失落的異性戀，或許是因為不敢面對失落的童聲與童生的失落」(96)。這樣的觀點其實可以幫助我們去思考，為什麼在〈上帝！我的男友？〉中以呻吟及妖媚女聲出現時會惹來評審的非議，是因為害怕這樣的呻吟聲與男身女聲的唱法會召喚出「幻像場景」(phantasmatic scene)而在原本的性別認同架構中開始「去認同」(disidentification)，而轉向一個「幻識認同」(phantasmatic identification)，而發現自己壓抑不能且不敢去愛同性的失落，而這樣的失落且伴隨著因為失去的「悼亡」而內化成「憂鬱」(melancholia)，如同Frued聲稱的在愛戀關係中，憂鬱的人會將他所愛戀的對象，經由認同的過程而將其內化成為自己，因而會成為「自我」(ego)的一部份。因此原本我們投注(cathexis)在戀人身上的種種愛慾情牽，都會進而轉變成對「自我」的愛戀與責難。所以，我們對戀人的種種感知，也在同時成為經由一種「自戀認同」(narcissistic identification)去尋找一種慾望投注的替代物(a substitute for the erotic cathexis)而退回(regress)到自戀(narcissism)的層面。(Freud, 1981)。因此異性戀會發現這樣「男身女聲」的「聲音扮裝」(sonic drag)帶出的其實是「異性戀憂鬱症」(heterosexual melancholia)，也就如同Butler所言的：「其實最女同性戀憂鬱症的是最絕對的異性戀女人，而最男同性戀憂鬱症的則是最絕對的異性戀男人」(Butler, 1993: 235)。而這樣的論證也映照出了：

異性戀恐同文化中將男同性戀 = 陰性化 = 閹割...有人舉證能從一個人的歌聲中聽出他的變態，這些正面看充滿異性戀霸權監控與歧視的話語，從背面來看又成為男同志次文化中相互辨識的暗號，『他的聲音聽起來像 gay』的似是而非...顯示同性情慾與聲音的緊密性，男同志故而對聲音有更多的敏感度，正因為承受的更多的壓力：娘娘『腔』不僅是舉止、打扮，更包括了

聲音表達上的陰性化。(張小虹，2000: 93)

Butler(1990/1999、1993)一直提醒我們所謂的「性別操演」(gender performativity)並不是指說性別如衣服可以換來換去，而必須是主體在社會歸範的權力運作下，以在一定的文化範疇的制約下重覆的行為，而這樣的「操演」才有其顛覆異性戀霸權的結構，若只是當做跟衣服一樣可換來換去，便忽視了性別主體其實在社會與心理的雙重運作下所形構的。因此，兩張同志音樂專輯在市場上銷售，所傳達的不只是同志文化而已，而是將Camp的風格與美學政治化，並且藉由反覆又反覆的聆聽，將Camp成為一種實際的實踐(doing)，而將「性別操演」帶回社會層面，讓社會所建構的性別主體，重新徘徊在「認同與去認同」之間，而將達成「越界認同」(cross-identity)的可能性從性別實踐(sexual practice)藉由扮裝的身體政治與敢曝美學展演成社會實踐(social practice)。



第五節：從音樂到想像的共同體—朝向一個「扮裝國族」或「性異議異質空間」的想像

使整個大環節下的音樂，更加豐富、完整、多元、自由。「爭議性的話題，藉由音樂的力量，來改變或使一般人能夠了解它的意念是什麼。」所以「恨流行」產生第一張結合同志創作的有聲專輯——撫摸，想為孕育中的臺灣同志運動，製造另一個身分認同的語言。同時也透過音樂，讓社會注意到他們豐富的文化藝術表現。音樂是一種語言和文化，但在面對強勢主流，則是一種運動的媒介，甚至是一種自我激勵並進一步抵抗的武器。(Esun，〈無責

任樂評—首張臺灣同志音樂創作》，底線為本人所加）⁴⁷

這是一篇在網路上對《ㄔㄨㄕㄞ》這張專輯所做的樂評。評論中認為同志音樂其實可以視為同志運動的一部分，並且是另一種身分認同的語言以及運動的媒介。樂評中不但將同志音樂視為可以召喚身分認同，並且在評論〈彩虹夢〉時以男女眾聲合唱認為「成為一幅令人讚嘆的停格畫面（夢想的彩虹國度）」⁴⁸，也回應了我在前言所引用Attali的說法，也同樣認為音樂可以集結想像的社群。因此，延續本文論述架構的脈絡，音樂在聆聽時可做為主體在形構時重要的認同對象，也可以召喚主體對共同經驗的想像，以集結成社群(另一種形式的ISAs)，我也在引文中提到的所謂的「國歌」的說法，映照在臺灣的同志文化／運動研究中，我們可以發現特別喜歡使用「國」或「邦聯」這樣的概念，不論是第一個校園男同志團體「台大男同性戀研究社」所編寫的《同性戀邦聯》一書，還是在文前所提的臺灣同志文學經典的《孽子》一書便開宗明義的以「在我們的王國……」來做開場，而且成為在臺灣研究同志空間、國族與文化間關係時，必定會引用的經典名句。在朱偉誠的研究中，指出了同運中的「自我擬國化」(self-nationification)的特質在(朱偉誠，2000: 107-8)。事實上，在白先勇的《孽子》一書的首篇中，他寫道：

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。(白先勇，1990/1997: 3，底線為本人所加)

在許多評論者的研究中都指出了這段文字中所透露出的「政治性」(王志弘

⁴⁷ 資料來源：http://www.taiwan123.com.tw/music/pin_22.htm

⁴⁸ Ibid.

1998，朱偉誠 2000，葉德宣 2001)。事實上在西方同運中，也早已出現了「國族化」這樣的思考，例如在 1970 年代美國女同志女性主義者提出的「女同志國」(Lesbian Nation)以及在 1990 年代竄起的「酷兒國」(Queer Nation)的概念(朱偉誠，2000: 107)，同志運動急欲集結的慾望也可藉此窺知一二。白先勇的文字中，透露了當今同志社群的一個「擬國」的形象，而這個「國」借用安德森(Benedict Anderson)的論述，便是一個「想像的共同體」(imagined community)(Anderson, 1991)，而這一「想像的共同體」不僅回應白先勇中的「無政府」，事實上筆者認為更應該接合到 Elaine Showalter (1990)所提出的「性別無政府」。Showalter 在其研究十九世紀末英國的文學專著《性別無政府》(Sexual Anarchy)便指出了十九世紀末因為工業化的進步，且世紀末(*fin de siècle*)的觀念從法國傳入英國，加上同性戀等名詞在此時發明，因此社會上開始出現了所謂的新女性(New Woman)以及唯美男(man of aesthetes)，他們的出現也「重新定義了陰性特質與陽剛特質」(redefined the meanings of femininity and masculinity)，也因此當時對性別的規範也似乎因此被打破，故 Showalter 稱之為「性別無政府」(Showalter, 1990: 3)。而當同志音樂可以挪用做為運動的媒介，所召喚出的「彩虹的國度」(畢恆達，2001: 113)，事實上也該是導向這樣一個無政府的想像。

而在同志音樂中一直出現的「空間性」除了前述的多以實質空間(新公園)來呼應同志在現實生活中缺少活動空間外，另外透露出的一個隱憂便是當異性戀機制在宣告「公共空間是異性戀空間」(畢恆達，2001: 120)時，我們除了藉由運動(集體現身)的模式向異性戀宣告「這是同性戀空間」的外，面對龐大且狡猾的異性戀霸權，表面上是了解／看見同性戀存在，事實上我認為那是異性戀機制更標明了其全景監控(panopticon)的合法性(legitimacy)，或許我們所該做的更應該是藉由音樂或其他文化形式，當集結了更多的同志社群，或是有了更多的同志空間後，我們可以如畢文中所言「我們更期待有一天連『異性戀空間』也需要命名，大家再一起把同性戀空間、異性戀空間這些名字拿掉吧。」(畢恆達，2001: 12)。而如何讓異

性戀空間被看見呢？可以「牽成」(bring up)到張小虹與王志弘(1996)所言的「情慾異質空間」中來理解異性戀情慾如何運用映照反射的情慾來鞏固其霸權。但是接合我在第三部份討論的同志音樂中的「聲音扮裝」可藉由「敢曝美學」及「性別操演」直搗異性戀霸權結構，如同 Showalter 的研究中保守的衛道人士對於新女人或唯美男這樣超出他們性別思考範疇外的性別角色時，他們會有類似末世的恐慌(panic)出現，甚至如同殖民者面對被殖民者時所展現的焦慮以及混雜的心態。我認為現階段的同志文化研究除了在原有的「認同政治」上加深著墨外，我們應該思考邁向「差異政治」的重要性。因此，我認為，除了在原本與主流異性戀空間相映照時所構築的「(另類)情慾異質空間」外，再映照且構築出一個「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)，甚至是展演「酷兒國族」(Queer Nation)為「扮裝國族」(Drag Nation)，以擴展／包含更多元情慾有其迫切及必要性。

當音樂的美好，召喚了同志對運動的認同，聆聽的時間或許短暫，但是同志音樂藉由錄音帶或CD的方式，出現在(異性戀)資本主義商業市場上，也許並不是長紅銷售的音樂專輯(《ㄎㄨˇ 口己》賣了八千多張，以當時商業市場上對比張惠妹的《姐妹》專輯銷售百萬張，的確不是個大數字)⁴⁹但是儘管這樣的銷售如「曇花一現的閃亮光華，匯集它們隱晦的感情、及建立起它們的活動或培力潛能，對我們就富有更加重大的意義。它們的效應將持續積累，且會一直與音樂主體的記憶共存，每當後者再播放其收集而來的CD時，她們就能夠一再地重新去體驗那樣的光輝。」(白瑞梅，2000: 9)。也呼應了朱偉誠(2000)文中提到「怪胎國」雖然曇花一現，但是卻留下珍貴的寶藏於同志社群。因此藉由談論同志音樂與同志運動間可能的相互建構，提出「扮裝國族」(Drag Nation)與「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)的目的以有別於「異性戀空間」或「情慾異

⁴⁹ 資料來源：葉雲平、Jeph。〈乘著床，流浪在海上—張四十三訪談〉。

< <http://iwebs.url.com.tw/main/html/jeph/33.shtml> >。張四十三為同志專輯三位統籌製作人人之一。

質空間」的不同，也是在嘗試凸顯「往往不是該團體和被譬喻之物間的相似性或毗鄰性，而是他們的差異，是存於兩者之間無法化約消弭的不同之處」(葉德宣，2001: 149)。並且認為發展至今的臺灣同運，單憑特殊的「情慾異質空間」來映照同／異性戀也已不足夠，我們除了這映照出同／異性戀特質的「情慾異質空間」外，分析同志文化中如扮裝或敢曝的特質，再建構一個「性異議異質空間」以映照不同性主體的結構，更是為了展現並呼應趙彥寧所提出的「酷兒空間性」，來達到拆解「觀看中隱含的權力關係、社會主體(social subject)的視野在公／私領域中的相對位置、及與之相連的正統（異性戀或異性戀化）性別意識形態，藉由某些特定的身體展演與實踐，被扭轉了、顛覆了。不論這扭轉顛覆的時間延續性為何—沒有任何空間特性會永遠保持不變的一均揭露其一特殊的空間性」。(趙彥寧，1998: 96-97)。只有讓同志文化的特性不停地展演，酷兒論述才不至於走入一論述的危機之中，如同以CD或錄音帶出現的同志音樂，在任何時候播放，都有可能提供或召喚一個新的同志主體對認同的再思考，或提供異性戀主體在思考性與性別的社會建構關係上，也更多元的空間。



第三章

世紀末的眾聲喧嘩：

閱讀朱天文《荒人手記》及邱妙津《鱸魚手記》

第一節：眾聲喧嘩—九〇年代的臺灣同志文學

在巴赫汀(M. M. Bakhtin)的《拉伯雷與他的世界》(Rabelais and his world)一書中，他試圖從中世紀與文藝復興的民間文化中談論「狂歡節」(carnival)以及「狂歡化」(carnivalization)的概念來歌頌民間文化中不為主流文化束縛的自由想像，並且藉由這溯源自西方內部的他者的聲音，認為這樣的狂歡化有著反叛與顛覆的強音，並且認為這是一個歌頌肉體感官慾望的反文化與大眾文化之聲，用來對抗官方文化、神學和古典文化(劉康，262)。在世紀末的臺灣，所有關於政治、宗教、經濟乃至於身體或性／別的想像也在狂歡的氛圍(aura)中掙脫主流文化霸權原有的枷鎖，各自展現其美麗且酷異的光華。

九〇年代對臺灣而言可以說是很「酷兒」(queer)的年代。從第一個同志團體「我們之間」在1990成立開始，一連串的酷兒風潮開始在這個島上漫流(fluid)⁵⁰著。從文學、電影、戲劇到音樂，被建構為次文化(subculture)的同志文化企圖藉由不同的再現(representation)型式對主流文化發聲。試圖從美國女同志作家瑞琪(Andriene Rich)所稱的「強迫性異性戀情慾」(compulsory heterosexuality)或酷兒理論家芭特勒(Judith Butler)所稱的「異性戀鑄模」(heterosexual matrix)等存在主流文化中的異性戀霸權中，肯定

⁵⁰ 這裡本人借用依蕊格蘿(Luce Irigaray)在This Sex Which is Not One中對女性性慾非一(not one)的觀念，來形容世紀末的臺灣，關於性／別的想像與實踐也非單一模式的固著在主流異性戀霸權的文化機制上。

自我，並且藉由文化現身(out in culture)的模式來尋找自我任同並且確認其主體位置。⁵¹

早在七〇年代末，白先勇的《孽子》一書便開啟了臺灣同志文學的先聲。然後當時多數對白文的論述都企圖將其化約成一種國族的想像，或是只強調其中的「父子衝突」。然而隨著酷兒理論在臺灣的興起，這種利用異性戀霸權的解讀方式，開始受到顛覆。⁵²除此之外，九〇年代的臺灣出版界上，同志文學堪稱是最耀眼的一顆新星，許多的同志書寫與論述也在此時紛紛展現其多樣貌的光環。⁵³從九四年，朱天文的《荒人手記》榮獲時報百萬小說獎開始，緊接著所謂的同志文學也開始在臺灣的文壇上大放其妖異的光芒，各種關於不同性／別想像、角色、扮裝或同志題材的小說紛紛出現。而這些小說的出現，不僅在學院間引起多方的討論，也提供了許多同志尋找認同的主要文本。⁵⁴

九四年的時報百萬文學獎首獎，由朱天文的《荒人手紀》一書所獲得，同時的參賽作品中，蘇偉貞的《沉默之島》一書則獲得了評審團推薦獎，同性戀文學在臺灣的文學獎上也同樣開始發光發熱。朱天文的《荒人手紀》一書以男同志小韶為第一人稱角度出發，自敘了男同性戀的性與流放。然而，蘇偉貞的《沉默之島》則借了「晨勉」這同樣名字，不同性別的兩位主角，勾勒出了一個屬於「雌雄同體」的象徵。緊接著紀大偉的〈膜〉一文，榮獲了第十七屆聯合報文學獎中篇小說首獎，該書揉雜了酷兒書寫與科幻想像，以生化人的角度來書寫女同性戀情慾，除此之外，在他的《感

⁵¹ 關於這樣一個「文化現身」的論點可以參考：張小虹。〈同志情人・非常慾望：臺灣同志運動的流行文化出擊。〉《中外文學》第25卷第1期(1996年6月)。頁6-25。

⁵² 參見：葉德宣。〈陰魂不散的家庭主義魑魅—對詮釋《孽子》諸文的論述分析〉。《中外文學》第24卷第7期(1995年12月)。頁66-88。文中對於早期多數對《孽子》以家族主義一言以蔽之而忽略同性戀議題的論文提出諸多批判。作者並提出了主流論述貫常以閃躲、轉化或昇華來避談同性戀慾望。同樣的情形仍然出現在朱天文的荒人手記上，見〈決審意見〉。

⁵³ 本文在此謹挑出最具代表性的作家與作品，其他許多的同志文學作品可參考紀大偉(1998)所編著的《酷兒狂歡節：臺灣當代QUEER文學讀本》，台北：元尊文化。

⁵⁴ 參見：朱偉誠。〈受困主流的同志荒人—朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉。《中外文學》第24卷第3期(1995年8月)。頁141-52。

官世界》與《戀物癖》一書中，也有相當精彩的酷兒書寫。同樣地，董啟章的《雙身》一書也榮獲了同屆的長篇小說獎。該書以陰性書寫的筆調敘述了主角由男變女的情慾發展與追尋的過程。而其榮獲聯合文學小說新人獎的〈安卓珍尼〉一文則藉由研究雌雄同體的蜥蜴的過程中檢視自身的情慾，而發展出女同性戀情愫。洪凌一直致力於將恐怖、科幻、羅曼史的元素結合酷兒書寫，其《在玻璃懸崖上走索》、《肢解異獸》、《異端吸血鬼列傳》、《宇宙奧迪賽》等書，充分地表現出情慾多元化與後現代社會的多元性。邱妙津的《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》及《鬼的狂歡》等書，則充分地表現出女同性戀的感情與情慾創作。曹麗娟的《童女之舞》一書，集結了許多文學獎的得獎作品，女同性戀情慾的書寫是該書的主要重心，其中〈關於她的白髮和其他〉一文更是觸碰了中年女同性戀的愛慾與情事。陳雪一向擅長將超現實融入女同性戀書寫中，《惡女書》、《夢遊 1994》對女同性戀、近親性愛、雙性愛都有不錯的書寫。其中收錄於《惡女書》的〈尋找天使遺失的翅膀〉一文更是將跳脫現實將母女親／情表現的淋漓盡致。吳繼文的《世紀末少年愛讀本》改寫了清末的《品花寶鑑》一書，表現出清末文人的男風與同性情愛。其另一本力作《天河遼亂》更是拓展了同志書寫與跨性別的議題。榮獲九五年皇冠大眾小說獎的《逆女》一書，是杜修蘭的第一部作品，作品中所傳達出的家庭主義的陰霾，恰與白先勇的《孽子》一書在世紀末的同志舞台上，做出漂亮的對話。

而在這眾多的作品之中，朱天文的《荒人手記》及邱妙津的《鱷魚手記》無疑是最受到矚目的兩部文學作品。在這兩本都名為「手記」的作品中，作者均選擇以私密性話語的寫作方式，以第一人稱的角度來敘述其身為男、女同志的感情及生活。朱天文的《荒人手記》則因以女作家的身份僭越性別位置書寫男同性情慾，且書中主角過於保守的性態度引來許多批評家的批評(朱偉誠 1995，紀大偉 1995)，或是由於寫作手法及其寓意的國族思維，被評家評為傳承胡派風格(黃錦樹 1996)。但是由於《荒人手紀》也在當時的同志界中引起不少的迴響，且更是由於其獲得第一屆的時報百

萬文學獎，是臺灣兩大報文學獎中第一次以將非常大手筆的獎金頒發給同志作品，因此僅管有著眾多的批評，我們也不能否認其在九〇年代臺灣同志文學所奠定的重要性。至於邱妙津的《鱸魚手記》也在隔年獲得時報文學獎的推薦獎，且由於其書中主要敘事者—拉子，也因為這本書在同志圈中的好評而成為臺灣女同性戀者的另一個別名。因此，這兩本書做為九〇年代臺灣同志文學的經典作品，的確有其重要性存在。

第二節：如果在世紀末，一個荒人—《荒人手記》中的主體形構與當代臺灣同志文化

朱天文的《荒人手記》堪稱繼白先勇的《孽子》後最受矚目的男同志(gay)文本。然而當年的評審多傾向於將其形而上為「官能之作」，甚至是接近「存在主義」式的小說。⁵⁵事實上，《荒人手記》可以被視為一個豐富的酷兒文本，其中關於自我認同的過程想像，以及在敘述者主體形構過程中所經歷的「流放」(diaspora)更是學院論述討論的重點所在。⁵⁶除此之外，年近四十主角小韶以憂鬱的方式自述及回顧自己的同志生涯，以及感嘆新新人類的青春(這一點我們可以從文中，他一直覺得自己已老去對照而知)，也呈現了男同志特有的自戀美學。但在自戀的同時，卻也往往憂鬱地感嘆年華易逝，感情難長久的現實生活。如此自戀且憂鬱的耽美，對照出現今臺灣男同志生活圈中一窩蜂上健身房塑身，在同志酒吧中的妖豔／談自戀，引發了我試圖由精神分析的觀點來試論可能並存於酷兒主體性(queer subjectivity)的中自戀與憂鬱。臺灣的同志運動中向來以集體現身

⁵⁵ 見朱天文《荒人手記》中施淑及東年的〈決審意見〉。

⁵⁶ 參見紀大偉。〈帶餓思瀲辣：《荒人手記》的酷兒閱讀〉《中外文學》第 24 卷第 3 期(1995 年 8 月)。頁 153-59。

(collective coming out)的策略來向主流文化發聲，但是缺少同志圖像(queer icon)的臺灣，認同文本存在的必要性，又常常被父系社會所強加的異性戀霸權解讀為情慾感官之作，刻意忽視其做為同志文本的重要性，這樣的現況也如倪家珍所言：「歧視的另一種表現，那就是視而不見」(1996: 146)。因此，在建構《荒人手記》做為在臺灣同志文化中的認同文本，我認為我們有必要將認同問題擴大到文本與讀者之間的交互作用。認同是主體在形構過程中的首要因素，因此「現身」的同志往往也成為尚未現身的同志認同的對象，藉由已經「現身」的同志主體，將認同的慾望投射到其身上，藉此來確立自己的主體性(subjectivity)。

談及認同問題時，不能不回歸到精神分析理論的架構之中來析論認同與主體形構間的關係。因此本篇論文的理論重心將試圖由佛洛依德(Freud)的後設心理學(meta-psychology)的理論再出發。這樣一種精神分析式的嘗試解讀，除了來自於(Freud)的〈自我與本我〉(The Ego and the Id)提供了我許多的想法，另外的〈論自戀〉(On Narcissism)以及〈哀傷與憂鬱〉(Mourning and Melancholy)，乃至於談論潛意識與女性性慾的論文都給我很多的啟發。因此，在方法論上將試圖由佛洛依德的理論出發，結合克莉斯特娃(Julia Kristeva)談論自戀、憂鬱與愛，乃至於到當今的酷兒理論家芭特勒提出的操演理論(the theory of performativity)與阿圖塞(Louis Althusser)的召喚(interpellation)理論等觀念來嘗試做文本分析。本節在架構上分為三部分，第一部分集中在處理《荒人手記》中異性戀女性作者與書中男同性戀主角的主體問題，企圖藉由釐清文本中誰才是說話的主體(the speaking subject)來延續底下兩部份的討論。第二部份在討論書中主角小韶以及一直在其同性情慾啟蒙與探索中扮演重要角色的阿堯，並企圖假設其為鏡象式的戀人互設／射主體，並分析主體形構過程中所蘊含的自戀(narcissism)以及憂鬱(melancholy)。本論文的目的在企圖做一個全盤的圖象閱讀，以尋找出新的「荒人」發聲空間與位置，也希望藉此析論《荒人手記》此一文本做為臺灣同志文化的主流認同文本的重要性。

一、是誰在說話？尋找《荒人手記》中的說話主體(Speaking Subject)

被凝視的陰性，與凝視著的陽性，並存於我們身上。(朱天文 1994：97,
底線為本人所加)

我剖視自己，是一朵陰性靈魂裝在陽性身軀裡。我的精神活動充滿了陰性特質，但我的身體，這個攜帶著生殖驅力DNA之身體，人做為一種生物不可脫逃的定數，亦是我們的鐵血命運。(朱天文 1994：99, 底線為本人所加)

在談到《荒人手記》的主體性問題，其複雜處便是在釐清誰才是說話的主體(speaking subject)。如果以作者的層面來看，朱天文是以「女」作家的身份越界書寫「男同性戀」手記。如果我們挪用西蘇(Hélène Cixous)對陰性書寫(écriture féminine)所下的定義「陰性書寫要小心避免名稱之陷阱，因為一個作品簽上女性的名字並不一定保證該書寫即為陰性的，也很有可能為陽性書寫。反之，一個作品簽上男性的名字，也不能排除其為陰性書寫之可能」(qtd. in 黃逸民)。也因此延伸西蘇的概念，一個作品簽上「異性戀女作家」的名字也並不一點保證其必為「異性戀書寫」。因此，在釐清誰才是所謂的「說話的主體」之時，我們不能只進入二元劃分的性別規範(gender norm)，只以男／女、同性戀／異性戀的架構來分析《荒人手記》中的主體。

紀大偉在他的〈在荒原上製造同性戀聲音—閱讀《荒人手記》〉一文中，正面肯定了朱天文做為一個「逾越的寫作者」的書寫能力，但是他同時也提出了朱天文的對自己身為作者的主體性的強烈信心，認為她多年的寫作經驗足以逾越性別界限來書寫男同性戀情事(159-60)。另外，在〈受困主流的同志荒人—朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉一文中，朱偉誠提

及了《荒人手記》做為一個主流文本以及同志文本之間的差異，雖然朱偉誠並不是以性別逾越的角度來對朱天文僭越書寫男同性戀主體提出批評，但仍可以在其文中析論出做為一個「主流文本」v.s「次文化男同性戀認同」的角力中，對主流女作家所引出的主流文化「霸權」多所批判(142-43)。劉亮雅則指出了荒人企圖改寫佛洛依德的論自戀(“On Narcissism)中對陰性與陽性的論述，並提出了朱天文在文中所流露出的女性意識與國族意識。(13-15)

張志維的〈以同聲字鍊製造同性之戀—《荒人手記》的『×\語術』〉應該是所有評論文章中，少數跳出生理性的想像的文章。一文中，更是精準地提出了「小說的雙重身份，既可視為敘述者小韶的同性戀書寫，又可經由『腹語術』的閱讀轉為朱天文私人的『婦語術』。」(119)如果說，小說中具有雙重的身份，這樣的一場性別的跨界／逾越演出，主／客體的關係便無法如一般文本般的穩定。誠如朱天文所言其二十多年的寫作經驗，對材料的收集以及吸收必有一定的功力。因此張志維更有力地指出：



寫作時朱天文寄附在小韶腹內說話，但是也可以反過來說是小韶附身／聲於朱天文，並賦與女性書寫者越界扮裝另類性／性別／性取向身分的可能。．．．如果有男同志會去認同拷貝小說家虛構的人物形象，依附朱天文的文本取得某一段的自我認同，小說家自己又何嘗不是經由傾聽男同志話語，拷貝模仿男同志的影像及論述，而複製得的一份虛構的跨界情慾身份認同？這其中主副位置的辨證可能會循環不止。倒是如此一來，反而開啟了女作家與男同志讀者、女作家與男同志小說人物、男同志讀者與男同志角色的另類情慾／另類生殖的想像空間。(138-39)

在《荒人手記》一書的附錄中，我們不難發現評審若不是將此文本轉向「女性官能」的書寫，就是將之擴及到「形上」層次。面對這樣的評論，與其以政治正確的態度來批判評審的恐同情節(homophobia)，倒不如說評審

「附」聲於異性戀主流文化霸權中，以女作家角度「發聲」，而將男同志角色與男同志讀者「消聲」。因此，在認同政治意識高漲的現今，我們無法否定掉男同志讀者在閱讀這樣男同志角色時所產生的主／客體位置中，其實是可以故意忽略女作家的性別位置。誠如文前所提及 Irigaray 對性／性慾流動(fluid)的觀念，且帶入 Butler 的性別操演(gender performativity)，女作家仍然可以借由模仿(mimicry)及偷渡(passing)男同性戀情慾／經驗而脫離自己的性別位置，在文本中扮裝(masquerade)成男同戀主體。

另外張志維也指出了敘述者小韶借用羅蘭巴特的「本文的歡愉」來鋪陳自己對色情烏托邦的想像，卻翻轉了巴特原有的想像，因此「文字符號的繁衍卻是抗拒滅絕、抗拒出軌情慾誘惑的不二法門。弔詭的是，文字抗拒情慾卻造成了文字的情慾化。於是讀者可以將文本當成身體(corpus)來愛撫，一如小韶以巴特『戀人絮語』的姿態與李維史陀纏綿繾綣；於是 textual practice 亦無異於 sexual practices。」(135-37)。因此，在文化研究大行其道的今天，《荒人手記》做為一個被男同性戀「次」文化所認同的「主流」文本，酷讀(queer reading)「作者已死」且僭越性別差異的位置來借由越界認同(cross identity)談論其男同性戀主體性雖是一種大膽的嘗試，但似乎也回歸到了文本中與巴特的(同性)戀人絮語，來界定小韶作為發聲的主體。

二、自戀與憂鬱：小韶與阿堯的戀人關係—鏡像式的對照主體

羅蘭巴特指出了「作者已死」(the death of the author)的觀念，認為文本(text)本身已不再單單只是個人性的敘述，已轉變成經由個人吸／放的語言；作品也不單單只是個人的表現，而是藉由藝術家手法，記載世界文化所累積下來的符號。且在寫作的零度中，巴特更指出小說的特色「小說是一種死亡，它把生命變成一種命運，把記憶變成一種有用的行為，把延續變成一種有向的和有意義的時間。但是這種轉變的過程只有在社會的注視下才能完成。」(37)因此，我們如果從酷讀的角度再出發，《荒人手記》一

書也能被酷／歪讀成小韶對阿堯的(同性)戀人絮語。誠如小韶所言：

我還活著。似乎，我必須為我死去的同類做些什麼。但我其實並不能為誰做什麼，我為我自己，我得寫。
用寫，頂住遺忘。

時間會把一切磨損，侵蝕殆盡。想到我對阿堯的哀念也會與日消淡，終至淡忘了，簡直，我無法忍受。如果能，我真想把這時的悼亡凝成無比堅硬的結晶體，懷佩在身。我只好寫，於不止息的綿綿書寫裡，一再一再錐深傷口，鞭撻罪痕，用痛鎖牢記憶，絕不讓它溜逝。

我寫，故我在。直到不能再寫的時刻，我把筆一丟，拉倒，因為我再不會有感情有知覺有形體了。

如此而已。(37-38)



小韶面對阿堯的死亡，選擇用書寫的方式來延續自己的感覺，延活自己的形體。如果我們依據著佛洛依德在〈悼亡與鬱結〉("Mourning and melancholia")一文所架構的理論，佛洛依德認為在愛戀關係中，鬱結的人會將他所愛戀的對象，經由認同的過程而將其內化成為自己，因而會成為「自我」(ego)的一部份。因此原本我們投注(cathexis)在戀人身上的種種愛慾情牽，都會進而轉變成對「自我」的愛戀與責難。所以，我們對戀人的種種感知，也在同時成為經由一種「自戀認同」(narcissistic identification)去尋找一種慾望投注的替代物(a substitute for the erotic cathexis)而退回(regress)到自戀(narcissism)的層面。因此，小韶與阿堯之間的關係，便如同這樣一般的戀人關係，小韶哀慟於阿堯的逝去。對他而言，阿堯的死亡(特別因AIDS而死)不只強化了小韶原本對運動的不信任，對同性情慾的悲涼，更是一種戀人間的離棄與叛逃。對小韶來說，阿堯一直扮演著他在同

性相戀這條道路上的一面「鏡子」⁵⁷。如同他與永桔相戀時會急於帶永桔去見阿堯，滿心想得到阿堯的認同與祝福來強化他與永桔的戀情，甚至覺得「得到他的嘉許，勝過世間各種福證。」(71)，但是同時小韶卻也擔心著阿堯的吃醋(70)。

將小韶與阿堯的戀人關係，視為彼此互設／射的鏡像「玻璃」，而小韶的主體位置便需「撥離」其與阿堯的戀人互設／射關係。克莉斯特娃(Julia Kristeva)在其「論愛」(Tales of Love)一文中提出了：

為了存在，自戀防禦著空無，因此，如同空無的內襯一般，確保著基本的分離。沒有自戀與空無這樣的想像結合，混亂會席捲存在於依次困擾著身體，文字、真實與象徵中的差別、書寫與象徵記號中的可能性。(24, translated mine)⁵⁸



因此，小韶藉由對阿堯的愛戀折返投注在自己的自戀認同上，為的是防禦著因為失去愛戀對象(love object)而產生的空無(emptiness)對其主體所產生的混亂(chaos)。誠如我在文前所提的小韶與阿堯的互設／射戀人關係，對於小韶的主體形構上，似乎也可以因為與阿堯互為鏡像玻璃，而產生一種相對主體性的關係。在《荒人手記》一文中，我們可以閱讀出小韶一直在壓抑(repress)著自己對阿堯的情愫：

往後好長日子，我不斷追憶。電光火石一瞬間，阿堯的鼻息壓上我臉可是他沒有親吻我，為什麼？

⁵⁷ 在此挪用Lacan的鏡像期(mirror stage)理論。除了Lacan的理論外，也得益於張志維<穿越「鏡像誤識」：閱讀《品花寶鑑》與《世紀末少年愛讀本》>一文的啟發。在文後我會借用此理論，在小韶與阿堯互設/射的戀人關係中，來勾勒出小韶的主體形構。

⁵⁸ 原文為“Narcissism protects emptiness, cause it to exist, and thus, as lining of the emptiness, insures an elementary separation. Without that solidarity between emptiness and narcissism, chaos would sweep away any possibility of distinction, trace, and symbolization, which would in turn confuse the limits of the body, words, the real, and the symbolic.”

那一瞬間我對同性所激起的強烈情緒，嚇壞了我自己。其驚怖，無異天機洩露。我看到不該看到的事實，迅疾掩住，已經遲了。．．．．．面對阿堯，我向自己否認，是的我什麼都沒有看見。我是無辜的，什麼都不知道。我裝成什麼也不曾發生過，如此斷念，竟至記憶果然也漸漸被修改了。我擦去不願承認的真相，重新書寫文本，於是我也真的忘了十分瀑布的實情。遺失的地平線換日線，一日無蹤，我與阿堯之間從來就沒有過。(15)

佛洛依德在〈壓抑〉(Repression)一文中提醒我們「矛盾的情緒透過反動形式而產生了壓抑，它也構成了被壓抑的東西能成功地再度突破的關鍵點，消失的情感毫無損耗地轉變為對社會的恐怖、意識的痛苦或自我譴責。」(45)如果小韶的主體是藉由壓抑對阿堯的客體愛所形構，我們也可以就這閱讀的位置發展出為什麼小韶會對同志運動的不相信甚至排斥。小韶壓抑對阿堯的客體愛的同時，也在企圖將自己「撥離」於鏡象外的象徵秩序(the symbolic order)來回歸其允許男男相戀的前伊底帕斯期，架空原來的陽具優惠意符(the privilege signifier)來探索自我的主體。

小韶這樣的壓抑其對阿堯的愛意，除了可以解讀出其與阿堯互為鏡像相對主體的關係之外，不難從小韶極力排拒(abject)其與阿堯的同性情愫中，閱讀出小韶藉由猛烈地否認其與阿堯存在的情慾，企圖去建立其主體的位置。在《恐懼的力量》(Powers of Horror)一書中，Kristeva 認為「排拒物」(abject)是主體企圖在象徵秩序中最猛烈且暴力的方式，以排拒(abjection)的方式來達到主體形構的完整。她認為 abjection 最明顯的表現方式便是嘔吐，事實上 abject 是主體在形構的過程中所懼怕而極力屏除的恐懼客體，而非主體所慾望的客體。因此在潛意識的運作之中，abject 呈現出一種被潛意識所排斥的狀態，Kristeva 在提到：

面對排拒，更多具體地恐懼以及自我的分裂(一個「我」該回到的原點)，

有人可能會問說如果那些與潛意識(根據Freud的哲學及心理學)有密切關係的否定接合不會運作嘛？「潛意識」的內含會持續地在這裡進行一種奇怪的排除方式：這樣的方式並不積進地允許主體與客體之間有牢固不可分的區別，但是卻能非常顯而易見地建立起一種防禦的位置，一個指向否定也同時是一種昇華的精心傑作。(7, translated mine)⁵⁹

小韶面對阿堯的同時，雖然將阿堯視為其慾望的客體(object)，但是伴隨著這客體愛而來的卻是身處於象徵秩序中所被斥責與排斥的同性情慾(homosexuality)。因此，小韶極力地「否認」其與阿堯的同性情慾，由壓抑對客體的慾望到對同性情慾抗拒，誠如我文前所言，小韶在形構自我的主體時，必需要將自己「撥離」於鏡象之外，甚至穿越Lacan所言的誤識(misrecognition)。而這壓抑與抗拒卻又必備面對及承認(recognize)的同時，小韶似乎同時在玩著a fort-da game的自我分析遊戲。⁶⁰如同佛洛依德在〈超越快樂原則〉(Beyond the Pleasure Principle)一文中所提出的所謂的原慾是依照著自我的快樂原則(pleasure principle)所進行，但同時卻也必需受限於負面的力量來維持所謂的平衡。因此自我(ego)的本能其實是自我防衛(self-preservation)，並且在現實原則(reality principle)的干擾下，因此快樂會拖延，並因此產生痛苦(208-9)。因此，小韶在面對與阿堯似是而

⁵⁹ 原文為“facing the ab-ject and more specifically phobia and the splitting of the ego (a point I shall return to), one might ask if those articulations of negativity germane to the unconscious (inherited by Freud from philosophy and psychology) have not become inoperative. The ‘unconscious’ contents remain here excluded but in strange fashion: not radically enough to allow for a secure differentiation between subject and object, and yet clearly enough for a defensive *position* to be established—one that implies a refusal but also a sublimating elaboration.”

⁶⁰ 自我分析一詞來自《精神分析辭彙》一書。書中的定義為：「一種藉由某些精神分析方法的程序—自由聯想、夢的解析、舉止的詮釋等—並且，大致系統性自己對自己的探究。」且「一般而言，自我分析被視為對精神分析抗拒的一種特別形式，它阿諛自戀，並且消解了治療的主要原動力：傳會」(45)。在此，筆者大膽將佛洛依德著名的fort-da game與自我分析揉雜在一起，企圖去說明小韶的主體形構過程中，面對同性情慾的得(da)與失(fort)之間，就如同小孩在玩線球一般，利用一些強制性的重覆來將一些被壓抑的傷痛積存於潛意識之中。也因小韶在回想與被阿堯第一次激發的同性情慾時，就如同在利用自我分析的手法玩著fort-da game，來重覆地將對阿堯悼亡的傷痛壓抑至潛意識之中，同時防衛著自我。

非的戀人關係中，因為「否認」(disavow)及「排拒」(abjection)且扮隨著自戀仿同(narcissistic identification)的作用，因此在象徵的玻璃／撥離之間，成為鏡象式的互設／射主體。

《荒人手記》一書中採用第一人稱自敘的手法出發，主角小韶以筆代口的書寫似乎可以轉化成另外一種形式的自「述」，因此若將其回歸到心理層面，似乎小韶的書寫，是將其心中的「聲音」以書寫的形式再現。除此之外，在於文中小韶與阿堯在成年之後的多次接觸均靠著電話的連繫(18, 41, 42, 69)或是見面時「我與阿堯，兩個白頭宮女，絮絮叨叨到天明」(17)，「聲音」成為彼此溝／媾通的管道(戀人的絮／敘語撩撥著耳中的敏感帶)。同時，聲音也召喚著戀物的愛慾「我曾經，每聽到信天游，那幾聲劈裂鎖吶，令我心一抖滾下熱淚，我也簡直戀物癖似的，著迷於北方大掛那種籃染。」(75)。所以，在小韶自敘／絮其書寫／聲音的同時，不僅僅只是他心中的聲音，也同時包含了他將愛戀對體(love object)的聲音也吸納進來。如同在文末，「因此書寫，仍然在繼續中。」(218)似乎就也是「因此聲音，仍然在發聲／生中。」，「仍然在繼續中」可以轉回到芭特勒的操演理論中，就如同「儀式」不斷的進行／建構主體一般。芭特勒的操演理論來自於奧斯汀(J. L. Austin)「言語的力量」(speech of act)的再延伸。聲音也如同重覆引述的實踐(retiterative and citational practice)一樣，重覆的發聲／生著。藉由文字的傳播，小韶的聲音，與阿堯間的戀人絮語，也一直在同志次文化中發聲／生著，也如同操演一般，論述(discourse)的形式於焉形成，也藉由此論述所形塑的力量重新逆寫父系社會中加諸於非主流情慾主體的規範性。

小韶的聲音／書寫，同時也在扮演著佛洛依德超我(the superego)、自我(the ego)與本我(the id)理論之間的平衡蹺蹺板遊戲。超我一直扮演著屬於道德，文化秩序、父權、象徵秩序的道德聲音，也維繫著心中秩序的平衡。但是當這種內化的道德聲音，與來自愛物(love object)的聲音相遇時，吸納來自外在的聲音並將之內化，也將成為主體在形構時的一部份。如果

說，佛洛依德在《文明及其不滿》(Civilization and Its Discontent)中提出父親的正面角色在父系社會的建立中，是文明進步的動力，因此父親角色的影響力是正面的。然而母親的角色，以及她的影響則呈現負面的。那自認陰性的小韶，面對超我的道德聲音與來自愛物的聲音，則產生了父／母、正／負的衝突。法絲(Diana Fuss)在其〈流行與同性戀觀視的觀看〉("Fashion and the Homospectatorial Look")一文中轉化了 Kristeva 了「陰性空間」(chora)抗拒(abjection)的理論來發展其視覺上的「吸血鬼仿同」(Vampiric Identification)理論。朵拉(Mladen Dolar)在其〈客體的聲音〉("The Object Voice")一文中重新引述了佛洛依德的超我理論，並且認為如果「超我的聲音」(the superego has voice)在主體形構的過程中會一直重覆引述著父之律法(Law)，因此「遵從與罪惡感，也在彼此的互動中消長著」(the more one obeys, the more one is guilty)。因此當我們挪用法絲視覺上的「吸血鬼仿同」理論並且揉雜朵拉「超我的聲音」，我們不難理解在《荒人手記》中小韶面對阿堯基進的同志運動角度，所採取的反動性看法以及哀悼自己的年華逝去與對肉體的依戀。因此，透過文中小韶的聲音與書寫，建構於次文化中的酷兒主體也藉由重複閱讀文中所的酷兒儀式性的重複來進行召喚酷兒主體。

第三節：肢解「鱸魚」：閱讀邱妙津《鱸魚手記》中的書寫策略與「鱸魚」意象

旁白：「賈曼說『我無話可說……祝你們幸福快樂！』」(《鱸魚手記》，284)

上面的這句引文，是《鱸魚手記》一書的結尾。邱妙津在《鱸魚手記》

一書中所運用的書寫策略(writing strategy)，在試圖藉由「鱸魚」段落來顛覆(subvert)存在於異性戀霸權中心中對同性戀的窺視(scopophilia)，以做為一種反制(紀大偉 148，蕭瑞蒲 42)。但是邱妙津在處理化身為男同性戀賈曼的鱸魚時所透露出的男性認同，卻也成了批評者褒貶不一的論點之所在(紀大偉 1998，蕭瑞蒲 1996，劉亮雅 1998)。紀大偉首開先河的以〈發現鱸魚—建構臺灣女同性戀論述〉一文中的後殖民視角來探討《鱸魚手記》一書中文本的政治性，並對男性認同提出了「前人(都是男人)助陣的結果，反而讓拉子身陷一個沒有女人的世界，讓她更覺寂寞。」(紀大偉 150)，但是蕭瑞蒲在〈另一種視觀／看法〉一文中，則提出「事實上，邱妙津引用賈曼有更複雜的互文政治在背後運作；此互文政治展開了觀看之翻轉中主體建構的問題。」(蕭瑞蒲 39)來反對紀文指出的閱讀視角。然而，劉亮雅在〈愛慾、性別與書寫：邱妙津的女同性戀小說〉一文中，更精確地指出了邱妙津在書寫策略上運用的男性認同以便代入一個屬 T 主體的敘事者位置，並且指出「T 每每在誇炫的言行下仍迷惑於父權文化所塑造出的『完美女人』與『完美男人』身體形象，遂厭惡自己。」(劉亮雅 123)。但是不論批評家切入文本的角度為何，不能否認「鱸魚」以及敘事者「拉子」在缺乏本土同志圖像(queer icon)⁶¹ 的臺灣，無疑已被異性戀中心霸權建構為次文化的同志族群挪用(appropriate)為認同的符碼(identity code)。本文的討論重點將集中在析論：作者的書寫策略如何翻轉性別矩陣(gender matrix)以及作者如何挪用「鱸魚」此以一意象在《鱸魚手記》一書中以酷兒操演(queer performativity)與敢曝美學(camp aesthetic)來達到反制異性戀窺視機制。

一、顛覆性／別的書寫策略

⁶¹ 關於本土同志文化中缺乏同志圖像(queer icon)的析論，可參見：朱偉誠。〈受困主流的同志荒人—朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉，《中外文學》第 24 卷第 3 期(1995 年 8 月)。頁 141-52。

女性主義理論家伊蕊格蕾(Luce Irigaray)在其著名的論述《此性非一》(*This Sex Which Is Not One*)一書中，提出了女性可藉由模仿(mimesis)的語言策略，來達到鬆動陽具中心主義(phallogocentrism)中的男性霸權結構。並且提出了：

重新自那貶抑女人的論述(discourse)場域中爭取她自己的位置，但又不讓自己落入原有的支配剝削。這代表了把自己重新置放於「概念」(ideas)的層面---此乃對照於她所在的「感知」(perceptible)，「物質」(matter)層面---尤其是有關她自身的概念，而這概念又往往被男性邏輯(masculine logic)所支配操控。女人藉由重複戲仿，把原來隱而不現的可能性彰顯出來：那被掩蓋的陰性語言操作之可能性。(Luce Irigaray 1985: 76)⁶²



伊蕊格蕾認為重覆地在模仿之中戲耍，是可以將陰性帶入語言之中來顛覆長久以來被男性所主宰的語言結構中，甚至可以達到翻轉(reverse)語言／性別以達到「論述的力量」(the power of discourse)。而接續著提出「陰性書寫」(écriture féminine)的西蘇(Hélène Cixous)，雖然也聲明了女性特質是陰性書寫的先決條件，但是也強調「書寫是雙性的體現，因此是中性的，它可以消除差異」(qtd. in 蕭嫣嫣)。邱妙津一直在強調「書寫」本身的重要性，劉亮雅指出了「《鱸魚手記》與《蒙馬特遺書》中，書寫成了第一人稱敘述者T的solo表演、實驗或超越，敘述者認同男性文化傳統所標舉的孤絕藝術家自我，遂企圖操控情慾與文學文本，以形塑出超大的自我。於是書寫介入生活，改變生活。」(139)。如果說，女同性戀文本必須被界定

⁶² 原文為“To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself—inasmuch as she is on the side of the “perceptible,” of “matter” to “ideas,” in particular to ideas about herself, that are elaborated in/by a masculine logic, but so as to make “visible,” by an effect of playful repetition, what has supposed to remain invisible: the cover-up of a possible operation of the feminine in language.”

在「陰性書寫」的範疇(category)中，那麼文本實踐(textual practice)、社會實踐(social practice)與性別實踐(sexual practice)之間，是否也該呈現出一女同性戀連續體(lesbian continuum)的關係。但是，敘述者「拉子」的強烈的男性認同(male identity)，卻真的不禁要讓人大問：「文本裡有女同性戀嗎？」⁶³

芭特勒提出了性／別可以是一種操演(performativity)的概念，並且認為性／別的建構並不是為了要尋找一個固定不變(fixed)主體位置，而是會透過社會、心理甚至於是身體所發展演變的一種過程，透過重覆的演練，性別建構的主體位置是可以流動(fluid)的：

性別 (Gender) 建構不是固定於一個主體位置，隨之衍發種種行為演練 (acts)；性別認同乃是隨時空俱移，經過風格化的重複演練 (a stylized repetition of acts)。性別的現實效應乃由身體的風格化而產生，也因此在世俗層面則展現為姿態、動作，以及各種行為模式，凡此種種則建構了永續的性別主體 (an abiding gender self) 之幻象
(Judith Butler 1990: 140)⁶⁴

如果照芭特勒所說性別的建構或認同可以是隨著時空游移的操演，那麼「陽

⁶³ 「文本裡有女同性戀嗎？」挪用了張小虹討論女性主義經典小說*The Yellow Wallpaper*時所提出的「文本裡有女人嗎？」。張文一文乃是從女性主義與後結構主義出發，析論長久以來對*The Yellow Wallpaper*的女性主義閱讀，似乎只預設了白種女人的閱讀位置，而忽略了階級與有色女人可能還困在西方經典的「壁紙」中。本文挪用此一問題點，企圖突顯出跳脫出性別建構的酷兒策略性書寫，是可以顛覆異性戀矩陣，甚至被複製到同性戀文化中的矩陣模式。參見：張小虹。〈文本裡有女人嗎？—閱讀《黃色壁紙》〉，《性別越界：女性主義文學理論與批評》。台北：聯合文學。1995。頁172—188。

⁶⁴ 原文為：“Gender ought not to be constructed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effects of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.

性特質(masculine)與陰性特質(feminine)，男性(male)與女性(female)，只會存在異性戀矩陣(heterosexual matrix)之中」(Judith Butler 1999: 141)。因此，拉子的強烈男性認同，雖然可以「讓男異性戀讀者固可以直接認同此位置，但勢必因為敘述者的生理性別而備感不安(劉亮雅 114)。雖然，敘述者拉子的男性認同心態上可能過於保守(洪凌 65-66)，且有沙豬心態與暴力的問題(劉亮雅 115)之嫌。但是在書寫策略上，作者企圖翻轉(reverse)或顛覆(subvert)所謂的異性戀矩陣之外，其實我認為她也在翻轉臺灣同志文化中複製異性戀中心霸權的情況。如同陰性化的男同性戀是遭受雙重壓迫(異性戀與陽性化男同性戀)，陽性化的女同性戀(T)也背負著同樣的壓迫而存在著。因此，作者的書寫策略運用上，的確造成了一些性別翻轉的機制，也鬆動了異性戀或同性戀中既存的矩陣模式。

二、策略性的「鱸魚」意象



延續著我上面的討論，認為邱妙津在書寫時所運用／流露出的男性認同意識可以做為鬆動異性戀矩陣以及同性戀文化中複製異性戀矩陣的模式，甚至是如同美國女詩人瑞琪所言的「強迫異性戀」(compulsory heterosexuality)的政治機制。不同性／別的讀者在閱讀此一文本時，必定會產生不同的認同位置。但是誠如文前所提出的，作者本身性意識的保守毋寧削弱了不少策略性翻轉的力量。但是，作者運用在前一章所提及的「羞辱轉化」(shame transformation)為翻轉異性戀窺視機制(heterosexual scopophilia apparatus)所運用的「鱸魚」意象，雖然認同的仍是男同性戀前輩而且性意識保守，但是在整個再現機制(representational apparatus)上的翻轉，可以說是成功的策略性運用。

蕭瑞蒲認為鱸魚的綠色與賈曼《花園》一片中貞女瑪麗亞的衣裙及花園有互文性存在，並且也提出「鱸魚」在文化上的意涵與文本與社會文化的關係：

鱸魚在文化的呈現上是負面的，然而在邱的文本之中所呈現的鱸魚卻有另一番風貌，它不只僅是卡通般的「可愛」，更直接訴諸於所謂的既定文化想像，作一個改寫的詮釋。同時更巧妙地反諷社會大眾的恐同症(homophobia)；恐「同」與恐「龍」幾乎諧音，而鱸魚外貌又酷似恐龍，所以恐同 = 恐龍 = 恐鱸魚。……在這些分散的片斷中，經由讀者逐一拼湊出來的圖象，使得我們對鱸魚的既定印象受到挑戰／批判，更使我們不禁反省、質疑社會文化中更多既定的、約定俗成的觀念荒謬之可能。就像其他新聞媒體、政府有關當局以及專家學者們所形成「鱸魚論述」也只不過是恐同症的寫照。(蕭瑞蒲 1996:53)

如同蕭文中所提出的看法，鱸魚段落在文本中的出現，並沒有「時間性」可言。從文本首章中「這是關於畢業證書和寫作」(9)開始，我們可以發現整個敘事主軸是採用倒敘(flashback)的手法，記錄／述其大學生活中對往日學姐水伶的迷戀，以及吞吞和至柔這對小學妹流動於異／同性戀模式間的情慾，與一對傷狂暴亂的男同性戀楚狂與夢生。整個敘事架構與主要人物之間的關係，都順著一定的時間軸在文本中鋪陳著。唯獨「鱸魚」似乎斷簡殘篇的方式出現在文本之間，而且獨立於敘事主軸外，似乎自成另一個文本。誠如前面蕭文中所提出的讀者對鱸魚的意象都是「拼貼」而成的，並且鱸魚行徑的怪異與意象的鮮明，同時也在擾亂著讀者閱讀主要文本(main text)時造成意符與意旨上的斷裂(interruption)，如同解構主義大師所提出的「延異」一般。雙重拼貼的文本，並非只是單純的 $1 + 1 = 2$ ，似乎也呼應了伊蕊格蕾所提出的「此性非一」。

關於「鱸魚」段落的在文本中出現的順序如下：1. 第一手記第 1 篇(8)、2. 第二手記第 5 篇中國時報刊登鱸魚絕跡的文篇(55-57)、3. 第二手記第 8 篇鱸魚買衣服以及不同年齡階層對鱸魚的態度(61-62)、4. 第三手記第 1 篇鱸魚做夢參加紅娘公司出遊(72-73)、5. 第三手記第 4 篇鱸魚在家吃罐頭以

及看電視新聞中專家對鱸魚的評論(86-89)、6.第三手記第7篇鱸魚在麵包店與顧客對話並說出喜歡吃泡芙(99-101)、7.第四手記第2篇鱸魚的房間與收藏暗戀者所寫的信件(113-15)、8.第五手記第4篇鱸魚收到召集令並化名賈曼參加聚會並且遇到化名惹內的鱸魚(157-61)、9.第六手記第1篇鱸魚的日常生活記實(172-75)、10.第七手記第8篇鱸魚俱樂部事件後社會大眾與政府對鱸魚的態度(237-41)、11.第八手記第9篇鱸魚錄影帶(282-84)。八篇手記中共出現11篇鱸魚篇章，與主要文本雖然感覺上在前後似不連貫，甚至不相關，但是與正文間實有互文的關係。但是如果我們把11篇鱸魚篇章串起來閱讀(如同閱讀卡爾唯諾《如果在冬夜，一個旅人》一般)，我們會發現這11個段落在敘事上也沒有一條完整的敘事時間軸。反而像是一種生活記錄，或是對鱸魚現實生活的「拼貼」(collage)。因此，「鱸魚」段落除了蕭文中從「鱸魚」原本的文化意涵到以「恐同」、「恐龍」、「恐鱸魚」的語音學解讀來翻轉窺視機制外，我試圖再藉由與臺灣同志文化結合的脈絡化分析(contextualized analysis)來解讀邱妙津書寫「鱸魚」篇章意象中豐富的酷兒操演(queer performativity)與敢曝美學(camp aesthetic)來達到反制異性戀窺視機制的策略性運用。



雖然羅蘭巴特在其《寫作的零度》一書中提出了「作者已死」(the death of the author)的觀念來強調讀者解讀文本時不需受到作者的影響所宰制，且長久以來也廣泛受到批評者的愛用。但是回到脈絡化閱讀的系譜下，我們也不能否認作者的創作背景也往往是分析文本時，很重要的一環。特別是在文化研究大行其道的今天，文本常常必需回歸到社會秩序(social order)下來解讀，並將文本實踐(textual practice)展演成社會實踐(social practice)。如果將作者的身份放進來考慮的話，誠如朱偉誠在〈《鱸魚手記》導讀〉一文中所指出的「邱妙津的小說一貫具有濃厚的自傳色彩，兩個長篇固無須論矣，《鱸魚手記》與《蒙馬特遺書》基本上可以說是作者苦澀青春的生命書寫(一為大學時代，一為留學法國)」(朱偉誠 2000: 161)。因此，將鱸魚篇章放回九〇年代的臺灣同志文化中來閱讀，我們不難找出

一些與現實互文的段落。除此之外，關於「鱷魚」篇章中豐富的敢曝美學(camp aesthetic)的運用，也將「鱷魚」拼貼成「酷兒性的爭論實踐」(contentious practice of “queerness”)(Judith Butler, 1993: 21)。

「敢曝」一詞最早來自於法文中的“se camper”，原意為故作姿態(to pose)的意思。當其運用在同志文化的實踐中時，其形式種類之繁多，特別是與男同志文化的關連，令人難以下定論。⁶⁵然而認同男同性戀慾望位置的女同性戀作家在書寫類似其私密日記的小說中，僭取(appropriate)了源自於男同性戀文化中豐富的敢曝美學，以「鱷魚」的獨特身體展演，在篇章中藉由閱讀時的斷裂(interruption)、疏離(alienation)來達到論述形成的重覆形式，藉以鬆動讀者閱讀時的性別認同位置。如果作者的用意在於去除性別規範(gender norm)的藩籬，而刻意的將「鱷魚」篇章做為一種刻意的操演行為，因此，「鱷魚」篇章的文本實踐經由反覆的操演行為藉此也感動性別實踐，使得閱讀者在認同性別位置上，不停地因為閱讀地抽／疏離而開始徘徊重覆在認同／去認同(identification／disidentification)之間，因此可能造成如芭特勒所言在性別操演的反覆過程中，可能因為藉著認同來確立主流異性戀中心的霸權，但也同時可能因為藉由去認同的過程來突顯主流異性戀中心霸權的空洞結構與其矛盾，因此可以使操演成為論述的力量，來加以顛覆或翻轉異性戀中心霸權思維(Judith Butler, 1993: 2-4)。

細讀 11 篇「鱷魚」篇章，我們不難發現到與主要文本拉子的敘事中各個人物的傷狂暴亂比較起來，「鱷魚」的詼諧、自嘲與誇張的身體展演(bodily act)顯得特別明顯也特別的酷異。如同本文一直在探討的「策略」(strategy)一樣，本文的標題〈肢解「鱷魚」〉，也是在某種論述策略上的運用。「肢解」，英譯為“dismember”，根據英文字源學的造字法則(或者可以揉雜些解構主義的理論技巧)，“dismember”一字，可以拆解為“dis”與“member”二個

⁶⁵ 關於此一「敢曝」的翻譯以及其與(男)同志文化實踐間的關係，可以參見葉德宣。〈兩種露營／淫的方法：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出〉。《中外文學》第 26 卷第 12 期(1995 年 12 月)。頁 67-89。

字。“dis”在字源上有「去除」之意，而“member”一字除了常見的成員之外，更可解釋成為「身體的一部份」，甚至在比較委婉的用法上，也指涉著「陰莖」(penis)。因此，如此拆解再重新組合，“dismember”不單只是「肢解」同時也是「去身體」、「去陰莖」。而挪用蕭文中「恐同」、「恐龍」、「恐鱷魚」的語音學解讀技巧，「鱷魚」英文為“alligator”，音似於“allegory”，「寓言」一字。而「鱷魚」篇章出現《鱷魚手記》一書中的形式與風格，像極了後現代寓言一般。因此「肢解鱷魚」在某種策略程度運用上，其實是在展演一種「去身體寓言」或是「去陰莖(去性化)寓言」。然後這兩種「寓言」模式，也都呼應了《鱷魚手記》中的「鱷魚」意象：穿著人裝偽裝人體（第五手記第4篇中，鱷魚化名賈曼參加聚會與卻無法脫下人裝，以回歸鱷魚主體），人種學上記錄可能是「善於暗戀他人的呼拉圈」(.第四手記第2篇，而10篇鱷魚篇章中，使終沒有提及鱷魚的性別。)「鱷魚」的回歸自我本體，以及「去性化」的形象，與敘事者「拉子」的T主體位置相比，更接近臺灣同志文化中，為擺脫陰／陽性別二元對立，所逐漸發展出的「不分」主體位置。而這「不分」主體，更是企圖去鬆動典型異性中心霸權機制中的性別二元對立論，同時也瓦解了在同性戀文化中一直複製／挪用／建構的「仿異性戀二元對立」的「異性戀中心再現機制」(heterocenterist representational apparatus)。

「鱷魚」意象的極致敢曝美學，莫過於表現在其面對主流異性戀的「窺視」(scopophilia)時的反制動作。談話「窺視」，就不免談到「凝視」(gaze)的問題。莫薇(Laura Mulvey)的〈視覺快感與敘事電影〉(Visual Pleasure and Narrative Cinema)一文，無疑開啟了在視覺藝術中，窺視與男性凝視(male gaze)中許多潛意識機制的轉換。然而莫薇的文章只處理了異性戀男性的窺視機制，而遭受到許多的非議，而最大的非議則來自於那麼女性觀眾的窺視機制與認同如何運作？因此莫薇在之後也繼續在〈視覺快感與敘事電影後記〉(Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*(1946))一文中，為文解釋女性觀眾

的認同位置。莫薇的理論中析論女觀眾與女演員一樣，都是回歸到前伊底帕斯時期(pre-Oedipus phase)。因此莫薇繼續析論如女觀眾是偏向陽剛特質(masculinity)，便會與戲中的男演員認同。如果，女觀眾是偏向陰性特質(femininity)的話，便會認同已被物化的女演員。莫薇的析論雖然解決了女性觀眾的窺視機制轉換，但是整個窺視機制的運作討論仍然是在異性戀中心霸權的框架下，仍然未能處理到男／女同性戀或雙性戀的慾望窺視機制。

《鱷魚手記》中的「鱷魚」意象則是更進一步的翻轉／顛覆這樣的慾望窺視機制，把窺視拉進了異性戀／同性戀、(陰／陽性化)男同性戀／(陰／陽性化)女同性戀之間。最後的一個鱷魚篇章(第八手記第9篇)，鱷魚寄出自拍的錄影帶，片名叫：「鱷魚的遺言」，甚至標明了「本片部份抄襲自電影『花園』」。因此，鱷魚的用意也在於將異性戀窺視從暗處拉出來，將它標明。而這樣的主動現身與窺視對象之前，也似乎在蓄意翻轉著窺視機制中主／客體之間固著(fixation)的關係，將「被看」(be-looked-at-ness)變成自曝(self-exploration)，文字敘述中的影片意象的乖張誇異，加上自曝的舉動，如同不安於待在衣櫃(closet)的同志一番，將瑰麗的意象展現於異性戀窺視前，鬆動其慾望結構，展現其敢曝美學，如同梅爾(Moe Meyer)所稱「敢曝，或是酷兒戲擬，已經是成為運動份子組織的策略之一... 敢曝同時可以是政治性(political)與批評性(critical)的」(Moe Meyer, 1994: 1)

而「鱷魚」的自拍錄影帶，除了藉由敢曝的政治性與批評性，鬆動且批判異性戀窺視機制霸權，其實也對整過國家機器(state apparatuses)以及資本主義宰制的消費社會中所形成的監／窺視(surveillance／scopophilia)提出反制。宋姐(Susan Sontag)在其《論攝影》(On Photography)一書中提到：「一個資本主義的社會需要一種以影像為基礎的文化，它需要供給浩大數量的娛樂，以便“刺激購買”並麻醉各種『階級、種族、和“性”』的傷害」(Susan Sontag 1997: 228)因此，當台視宣怖取得鱷魚獨家錄影帶之後，家家戶戶均守在電視前等待時，中視和華視自知收視率不敵，而直接播出卡通影片。其實也透露出了，資本主義社會在消費影象的同時，其實窺視慾

的運作將有如「慾望機器」(desiring machines)運作一般，企圖將未被收編的慾望模式，逐出前伊底帕斯期，納入反伊底帕斯的運作機制之中。至於文中為什麼鱷魚要選擇將錄影帶寄到台視，播出獨家報導呢？我認為邱妙津在這裡企圖嘲諷(parody)在92年3月發生的《台視新聞世界報導》以欺騙手法偷拍／窺視女同性戀團體「我們之間」，而引發文化界人士的譴責。攝影機在鱷魚的手上似乎也扮演了「使現實“主觀化”和使現實“客觀化”」(Susan Sontag 1997: 228)的功能，這樣的一個寓言式的酷兒嘲諷(queer parody)也似乎將敢曝美學的政治性與批評性，做了再一次的發揮。

第四節：召喚建構於次文化的酷兒主體



朱天文的《荒人手記》在父系社會的主流文化形式中以百萬文學獎的方式現身，雖然仍被主流意識形態解讀為所謂的女性官能之作，甚至是朱天文本人的國族寓言(national allegory)，但是，藉由精神分析式的析論文本中的結構，除了解讀認同的重要性外，更是企圖去架構析論一個更大的、蘊含在社會之中的集體潛意識(collective unconscious)的心態，而這樣的集體潛意識在父系社會的異性戀霸權(heterosexual hegemony)框架下總已(always already)是異性戀化了。

而做為女同志文本以抵抗父權／異性戀中心霸權，邱妙津的小說在臺灣的同志文學與女性文學中，以其瑰麗的生命與傷狂暴亂的文字，有著不可磨滅的重要位置。作者本身對感情的矛盾情結，投射到文本的敘事者身上，其書寫策略不能忽略的是將自身經驗「具體化」(embodiment)。如同以肉身做為書寫的戰場，拉子的頽廢美學對比上鱷魚的敢曝美學，交織出的文本實踐中，也企圖將顛覆性別策略帶入其中。女同性戀作家將自身對情感的經驗帶入文本之中，其男性認同的傾向與女女之間T－婆間情慾互

動的關係，以及文本中流動的情慾，如同閱讀者不容易定位的慾望認同位置一樣，令人產生「性別麻煩」(gender trouble)之感。雖然批評家在其「認同」上有著不一的看法，但誠如劉亮雅所言：「邱妙津的重要性即在她的羅曼史非但勾勒出女同性愛戀的癡狂和挫敗，凸顯恐同和異性戀主義的恐怖、荒謬及其所造成的扭曲與孤絕，又藉著複雜的T—婆關係質疑了異性戀體制下的性別與情慾概念。」(劉亮雅 1998: 145-46)。在酷兒理論引進臺灣，同志文化十年有成的當下，面對更多元的情慾面向，我們所該擁有的是一個更多元、廣闊且酷異的角度，去解讀更多重情慾的文本。伊蕊格蕾提出「模仿」男性語言來鬆動男性霸權，開啟了性別與文本之間的角力，但是身處後現代時代，多元情慾的認同面向中，單單以「模仿」男性面向語言仍是不足的，僭越／挪用各種同／異性戀的語言符碼，流動的情慾與認同之中，可以恣意地將語言與性別任意進行「製碼／解碼」(encoding/decoding)的解讀，更進一步地跨越性別疆界思考不同文本所流露的文化現象，這樣的多重的情慾／身體展演，回歸了「此性非一」也開拓了更多重的情慾空間，論述的力量於焉形成。

在〈受困主流的同志荒人—朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉一文中，朱偉誠提到：

所以初次發現同志情慾的存在，就連同志自身也感到困惑、不知如何自處，不能不說是異性戀透過男女相愛故事的不斷重複，已然「天經地義化」了自身的存在，並且從而箝制了別的情慾發展可能。因此就算同志終於(不得不)接受了自己情慾的事實，也難免仍舊受到主流歧視同性戀故事的影響，而受困於自悔自恨的負面情意結。所以若要建立正面的同志身分認同，肯定同性情慾存在的正當性，好讓同志生活少一點痛苦與掙扎，積極建構屬於同志的故事與言說，是絕對緊要的。自傳、(口述)歷史、同志的藝術作品與批評理論，在在都是寶貴的文化憑藉。事實上，同志自己向來都明白此點，所

以有大家特別心儀的認同偶像(gay icons；如「一代妖姬」白光)，有圈內口耳相傳的小說(如顧肇森的〈張偉〉；見紀大偉)及戲劇節目(如日本的《同窗會》)——其心理動機，無非是渴望藉著文化呈現來平衡自己飽受主流壓抑的存在。……由此可見凝聚另類次文化(subculture)對社會弱勢團體伸張自我的重要。(144,)

在缺乏屬於同志符碼(gay icons)的臺灣社會中，在建立同志認同(gay identity)的同時，很多時候都是挪用了主流異性戀霸權文化中的符碼，也因此在同志文化中不免時常見到屬於異性戀再現機制(heterosexual representational apparatus)下的產物。⁶⁶ 誠如朱偉誠所言「異性戀透過男女相愛故事的不斷重複，已然「天經地義化」了自身的存在，並且從而箝制了別的情慾發展可能」(144) 因此，以文化研究的觀點視之，《荒人手記》及《鱸魚手記》做為同志文化的認同文本，並將其放置在社會脈絡化中(social contextualization)的解讀下，來分析其社會性功能(social function)，所以在肯定《荒人手記》與《鱸魚手記》作為一個同志認同文本的同時，我們需要更去注意的是在世紀末的現代，在強調主體性的重要性時，絕對不能忽略主體在形構過程中，其與社會的互動以及社會所提供的認同圖像有著相當程度的緊密連結性存在。

⁶⁶ 最明顯的例子在於男同志圈內長久以來被誤解的 10 體位與性別差異。多數人都會挪用異性戀文化中的插入／被插入來界定扮演 1 號角色的插入者為陽剛性代表，而相對的扮演被插入的 0 號角色則為陰柔性代表。除此之外，女同志圈中的 T-婆角色也常多被誤解為複製異性戀性別二元對立的符碼。

第四章

那一夜，跟著妖姬與 C 貨一起逾越／愉悅性別： 九〇年代臺灣同志劇場中的扮裝美學、愛滋再現與全球 化中的跨文化符碼—以「紅綾金粉劇團」的三部劇作為例

第一節：所有的同志劇場都很政治⁶⁷

臺灣的小劇場從八〇以來，一直是許多積極參與文化活動的知識份子與青年學子一項很重要的「運動」。八〇年代早期的小劇場一開始是以「實驗劇」(Experimental Drama)的性質與精神出現，如同鍾明德所言：



八〇年前仆後繼、勢如破竹的「小劇場運動」在蘭陵劇坊的主導和五屆「實驗劇展」的推波助瀾之下，到了八〇年代中期，「小劇場」已經蔚為知識青年的新寵，「實驗劇」逐步取代了「話劇」，成為在臺灣的中國現代戲劇的主流。從劇場的美學和政治兩方面來看，「實驗劇」是傳統和現代、中國和外國勢力交錯影響之下的一個折衷主義戲劇形式。(鍾明德，1992: 2、1999: 3，底線為本人所加)

從鍾的研究中，我們可以了解到臺灣的小劇場從發展開始，便已經受到了東西方文化交錯的影響。雖然，「實驗劇」一開始因為發展太快，而從原本的邊緣位置一下子取代「話劇」(Spoken Drama)成為當時劇場藝術的中心

⁶⁷ 本標題挪用改寫鍾明德《臺灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治(1980-89)》一書第七章標題〈1989，所有的劇場都很政治：劇場的政治與政治的劇場〉。目的在提醒讀者當代臺灣的酷兒劇場除了表演藝術外，也同時將同志運動等議題帶入劇場中，使劇場表演不單單只是一門表演藝術，更是充分表現出酷兒理論中不安於被固著於固定的範疇中，並巧妙地結合社會、空間、文化、政治經濟、藝術的策略來撼動長期掌舵的異性戀霸權。

位置，而開始缺乏對自我本身與體制關係的思考，而失去了原有的精神，徒留外在的藝術型式，但也因此在八〇年代中期後刺激了許多不滿當時「實驗劇」的劇場工作者推動了所謂的「第二代小劇場」運動，並且在八七年國民黨政府解除了戒嚴法(Martial Law)將小劇場由美學領域迅速地擴張到政治行動上，並且在八九年達到了劇場政治熱中「美學與政治齊飛」的最高點(鐘明德，1992: 2-3、1999: 3-4)。

臺灣在解除戒嚴後，面對長達五十年的禁制消失後，島上的社會、文化、政治等無不經歷前所未見的快速變遷。性別議題除了當時便已經蓄勢待發的女性主義運動外，同志運動也在九〇年代初期扮隨著酷兒理論的引進臺灣，而開始在這島嶼落地生根。前面引述鐘明德的研究中已經指出了小劇場在八七年後已經開始將政治與運動結合，來企圖在美學及政治的層面上都達到雙贏的效果。在這之中，田啟元所編導的《毛屍》可以說是在臺灣同志劇場中，第一次以政治化(politicalization)的手法來呈現酷兒議題。但是他所領導的「臨界點劇團」並不把自身定位為「同志劇團」或是「酷兒劇團」，且外界對其劇團的定位多在於是一種菁英份子式的劇團及表演方式，因此縱使其帶領臺灣的同志劇場跨出了第一步，且在九三、九四及九五年都接連推出了與酷兒議題相關的劇作，但可惜均未能延續《毛屍》中高度政治化及藝術化的風格，但是卻在身體政治層面上為臺灣的劇場開啟了另一片天地。⁶⁸

根據廖瑩芝(2000)的研究，她認為臺灣的小劇場對身體的重視，是在八〇年代末期因解嚴而開始。且是因為訴諸語言的對政治的批判並不受到歡迎，因此身體表演便是當時的一大出路，並且與「政治批判風潮」及「回歸文本」視為同志劇團的表演浪潮(廖瑩芝，2000: 34)。事實上，我在這裡同意她認為身體表演成為同志劇團的表演浪潮之一，但是我並不完全同意

⁶⁸ 田啟元在臺灣的小劇場界中有著一定的重要地位。其所領導的「臨界點劇團」不只在八〇年代後期的小劇場運動史上寫下重要的一頁，其本身為男同志且為愛滋帶原者的身份，也在當時的社會上引起不少的討論話題。對其劇作有興趣者可參考：鍾明德 1992, 1999、張靄珠 1998、廖瑩芝 1999。

這完全是因為批判無法訴諸於語言，而只好轉以身體為出路的策略性表演方式。我們可以從兩點來切入思考，一是性別論述與議題的發展，另一則是九〇年代臺灣同志劇團的文本。性別論述從早期的女性主義發展開始，就一直很重視身體與性別間的關係，例如 Luce Irigaray 便以生物性觀點出發來論證其「此性非一」(This Sex Which Is Not One)的經典名言，八〇年代的性別論述受到 Foucault 的影響，更是將身體、性別及權力論述展演至高峰，九〇年代的酷兒理論發展出了扮裝(drag)、敢曝(camp)等高度運用了身體銘刻(Bodily Inscription)的表演策略，讓論述與身體互相結合來產生高度的政治性。此外，九〇年代的臺灣酷兒劇場中的演出，除了部分劇作並未以固定劇本為演出的主要引導。但是我們不能否認在九〇年代前期後的同志劇團多以創作及翻譯劇作等方式，且不論創作或是翻譯劇作上，多加入了許多切合本土同志文化語境的對白，再加上演員的肢體動作，也常常能讓在劇場中的觀眾會心一笑。

九〇年代演出酷兒議題的劇團與劇作不下十來個，但本文礙於篇幅及所關注的議題上，將鎖定「紅綾金粉劇團」的原因在於其劇作及演出長期關心同志議題，以及其劇作來源分別涵蓋了原創與翻譯改寫，並且其劇作是在九〇年代中期少數跨出台北，而到南部演出同志議題的劇團。此外，其劇團成員當時均為大專院校的在學學生，並且有即高的部份是來自於台大及國立藝術學院(現為台北藝術大學)的學生，符合本文文前所提出的小劇場與知識份子間的關連。並且，其劇作也多囊括當代臺灣的同志運動所關心的議題，並且也是臺灣少數，甚至是唯一善於運用扮裝(Drag)於劇作之中，來展現出高度的身體政治化策略表演的劇團。

「紅綾金粉劇團」的前身原本是建中話劇社的前後期社員，這些社員在八〇年代後期因愛好戲劇而結識，也同時感受到當時臺灣整個小劇場的熱潮，特別是因為身處台北這個全臺灣的首善／扇之都⁶⁹，更能體會到當

⁶⁹ 原本在這裡應該是要用首善之都，來代表台北在臺灣不論政治還是文化上的位置。

時劇變中的臺灣社會文化。建中(建國中學)是臺灣出名的男校，長久以來也一直被視為成為台大菁英份子的跳板，這些社員在九〇年代初期分別進入了大學校園，因為對於戲劇的愛好，因此組成了「紅綾金粉劇團」。而後因著許多因緣際會的關係，成員開始遍佈北部許多大專院校，並且開始「以小劇場此一兼具美學與政治雙重效能的媒介，試圖擴大、探討社會議題的對話空間與表演空間，創作面向包括了越界扮裝、追逐時尚的戀物情結到愛滋恐慌」⁷⁰為其劇團的創團宗旨及創作導向。並且由於當時建中為男校，因此每當需要演出女性角色時，便需由男生反串，也因此激發了之後許多劇作的創作靈感，更在 1996 年 8 月誠品敦南店的戶外與由當時國立藝術學院戲劇系學生所組成的「白雪綜藝劇團」合作演出《扮裝風暴》，也結下日後兩個劇團互相合作的機緣，讓彼此的創作元素都更加豐富。

從 1995 年第一齣劇作《維納斯的誕生》在台大視聽小劇場演出開始，一直到 1998 年，紅綾金粉一直維持著一年 1 至 2 齣劇作的演出，並在九八年達到高峰，短短地半年之中不但首演了《愛在星光燦爛》(1998 年 1 月)及《都是娘娘腔惹的禍》(1998 年 4 月)更在同年六月於台北及高雄分別加演《愛在星光燦爛》，演出量及創作量均可謂當時同質劇團中的佼佼者。可惜的是，九八年加演完《愛在星光燦爛》後，在多數團員因畢業、兵役、進修或工作等等問題，而暫時停止其創作及演出。但是其劇作中豐富的劇場元素及巧妙地結合當下同志議題的訴求，仍是臺灣同志劇場中的重要資產。此外，其劇中所表現出的如扮裝議題、愛滋恐慌或是娘娘腔的議題，仍是目前臺灣同志運動及論述中的主要問題，因此本文將以「紅綾金粉劇團」(Blushing Diva Troupe)的三部劇作《利西翠妲之越 Queen 越美麗》、《愛在星光燦爛》以及《都是娘娘腔惹的禍》為做為分析文本，並討論扮裝美學(Drag Aesthetic)、愛滋再現(AIDS Representation)與全球化中的跨文化符

取借音「扇」的用意也在於召喚讀者對台北是臺灣首當其衝接受西方理論最早的一扇門的想像。

⁷⁰ 資料來源為：紅綾金粉劇團《愛在星光燦爛》加演版演出手冊，1998 年 6 月。

碼(Cross-Cultural Icon)等議題如何藉由劇場元素展現酷兒政治(Queer Politics)，以及反映出當代臺灣的同志文化如何接合本土的文化脈絡及西方的理論論述。但是這並不表示其它的劇團及劇作就未表現出這些特質。⁷¹

第二節：《利西翠姐之越 Queen 越美麗》中的扮裝美學及敢曝演出⁷²

《利西翠姐》(Lysistrata)原為希臘劇作家 Aristophanes(約 450—385 B.C.)所創作的喜劇。在以悲劇為主的希臘戲劇時代，是少數獲得好評並流傳於世，且被列入經典的喜劇。原劇大意是指當時希臘當時的兩大城邦雅典與斯巴達連年爭戰，當時的雅典婦女並無參政權也無法左右戰事，因此當時的雅典婦女利西翠姐(Lysistrata)便想出了以「性罷工」(sex strike)的方法來號召全希臘婦女能藉此讓男人重視到戰爭對家影響，這種以戰制戰的方式，也平息的長久以來的戰爭。而「紅綾金粉劇團」的《利西翠姐之越 Queen 越美麗》(以下簡稱《利 Queen》以和 Aristophanes 的原著《利西翠姐》區別)在改寫上仍維持著原劇的「性／戰爭」(sex／war)的精神，但

⁷¹ 關於臺灣同志或酷兒劇場的研究，目前僅由畢業於成功大學藝術研究所的廖瑩芝所撰寫的《九〇年代台北同志戲劇研究 The Research of Taipei Gay Theater in 90s》。由其論文題目及內容，我們可以發現兩個屬於九〇年代臺灣同志或酷兒劇場的特質，一是演出地點多在台北市，二是男同志(gay)劇作遠多於女同志(lesbian)劇作，且完全看不到跨性別(transgender)等劇作。這其實反映出了臺灣的空間上，以首都台北為主演出比較能獲得較高的能見度與支持，這也就是為何在 98 年紅綾金粉劇團的《愛在星光燦爛》一劇能在短短地半年內首演並加演，並且首度跨出台北到高雄演出時會在當時南部的同志圈中引起不小的迴響，並且在演出後所舉行的關於愛滋議題的座談會也獲得極大的好評。而關於女同志劇作的部分，九〇年代只有由魏瑛娟所領導的「莎士比亞妹妹們的劇團」所演出的〈我們之間心心相印—女朋友作品 1 號〉及田啓元所編導的〈瑪麗瑪蓮〉獲得不少的迴響，但是相較於男同志劇作，其產量及能見度則仍偏低。

⁷² 本劇作因無錄影帶或VCD等影像資料保存，故寫作是依當時觀看演出及參考演出劇本為主。在這裡也一併感謝「紅綾金粉劇團」的編導吳大綱，熱心提供當時演出的劇本以及《愛在星光燦爛》及《都是娘娘腔惹的禍》的錄影帶，僅以本文獻給那個愛做戲跟愛看戲的年代，也期待再一次合作的到來。

是卻在女性角色上由男性演員反串，並且原著中男性是因為性需求而答應停止了戰爭，在《利 Queen》中卻變成了男性愛上了反串女裝，而停止了戰爭。以下便以《利 Queen》文本兼以表演分析及性別理論為本文論述。

在談到《利 Queen》便不得不先釐清「扮裝」(drag)與「反串」(cross-dressing)間的關係。不論西方或自晚清起的中國傳統劇場中，女性因為無法登上舞台演出，因此長期以來許多女性的角色均是由男性所反串，也藉由這些反串來達到劇中角色的完整性。雖然當時的觀眾均明白該角色為反串，但是也造就了許多迷戀該角色的觀眾。以民初中國最有名的反串角色當屬梅蘭芳，其女裝扮相及嗓音風靡了當時許多的男男女女。甚至一直到六〇年代的《梁祝》一戲，由凌波所反串的梁山伯，更是在臺灣造成了極大轟動，甚至有許多的女性深知凌波實為女性，但仍為其神魂顛倒。⁷³ 甚至一直到現在的許多電視節目或是戲劇、電影中因為劇情或效果需要常會有反串的情形出現，如同呂健忠所言：「反串是指演員在舞台上所扮演的角色性別與自身所認同的性別不一致」(1997: 114)。然而關於「扮裝」則長期以來一直活躍於同志次文化中，並且在酷兒論述中成為顛覆異性戀霸權性別二分法的主力，如同Judith Butler所指出的反串會直搗異性戀鬱結(heterosexual melancholia)⁷⁴，徹底顛覆一直由異性戀霸權所建構的性別規範(1993: 235)。

但呂健忠另外也指出了「如果生理性別與自覺性別不一致，藉扮裝或反串表達個人的性別認同，則稱為性別反串」(1997: 114)。另外，廖瑩芝在其碩士論文中提及了《利 Queen》一劇，並且以「戲中由男演員反串的女性角色間，充滿了暗示性的言語與露骨的動作，呈現出異性戀觀點下的

⁷³ 關於傳統中國京劇中的梅蘭芳及 60 年代《梁祝》一片所引起的騷動，其背後關於性別反串及其所透露出的文化含混與文化意義，可參見張靄珠(2000)精闢的討論。

⁷⁴ Judith Butler藉由反思Freud的“Mourning and Melancholia”一文認為在異性戀的性別認同建構中，不論男性或是女性在建構其性別認同時，會拒絕與其自身相同的男性特質(masculinity)或是女性特質(femininity)成為其愛慾的對象(love object)，但是同時會因為這樣的失落(grieve)而使其鬱結(melancholia)被完全釋放出來而加強本身對男／女性特質的模仿，因此將其所拒絕成為愛慾的對象內化至自己的性別認同中。相關討論可參考：Judith Butler. *Bodies That Matter*, 1993: 233-42. *Gender Trouble*, 1999: 73-84.

男性視角」為由否定該劇為同志戲劇(2000: 22)。呂文雖然提出了性別反串運用在戲劇上的作用，但是並不能做為「扮裝」(drag)的定義。相反地呂文的視角曝露出了一直由男性(或異性戀)所建構的性別藩籬(gender norm)的侷促。我認為同志劇場中的「扮裝」並不是如呂文所言的只是為了「藉扮裝或反串表達個人的性別認同」，事實上很多舞台上或小劇場中的扮裝皇后仍然認同其為男性或是男同性戀的主體位置，此外，而同志的扮裝不能脫離「敢曝」(Camp)的範疇。如同酷兒文化學者Jack Babuscio所言的敢曝需與男同志意識(gay sensibility)做一連結，這樣的一種敢曝的風格化角色扮演是身體政治的策略，也可藉此來召喚男同性戀意識與情慾(1993: 20)。因此，廖文中認為過多的「暗示性的言語與露骨的動作」其實並不是「呈現出異性戀觀點下的男性視角」，相反地，我認為這正是藉由這些充滿暗示「性」的語言及「露」⁷⁵骨的動作更可以讓我們去反思長久以來的性別如何被(異性戀)男性所制約及規範。

《利 Queen》一開場便充分展現出了「扮裝」與「敢曝」的結合所表現出顛覆性。第一場一開始是利西翠姐召集了雅典及斯巴達的婦女代表準備商討如何讓男人停戰的大計，利西翠姐與隨後出場的卡洛妮斯有著以下的對話：

利：(從舞台左側的一個畫框走出，神色略顯擔憂)說好了要在這裡見面，該不會她們都忘了吧！

卡：(由下舞台左側的另一個畫框上)午安(語氣略顯慵懶)，利西翠姐……，妳怎麼啦？不要愁眉不展的嘛！眉頭深鎖可是會增加臉上的皺紋哦，不過啊，(得意狀)買了我的雪花膏，保證妳青春貌

⁷⁵ 特別標明「性」字與「露」字的原因在於，在廖文中僅以「暗示性」及「露骨」點出《利Queen》一劇中非常明顯標示「性」的對白，我認為廖文的原意應該是指暗示「性」而非一言以蔽之的「暗示性」。此外，「露」字則除了延用廖文的用法，更是將camp一字由原意由「露營」挪用為「露淫」，也藉此呼應劇中多充滿「性」的對白。關於camp的討論可以參考葉德宣 1998，張靄珠 2001。

美！

利：唉，卡洛妮絲，哪壺不該提哪壺，妳賣化妝品直銷簡直走火入魔啦！

卡：（一副無辜狀）女人家誰不喜歡青春貌美？

利：說到我們女人家，我就難過，（故意刁難的說）難怪蘇格拉底說「唯女子與小人難養也」。

卡：蘇格拉底（露出疑惑的表情）的話？真是精闢啊！（利竊笑）

利：（責怪的語氣）就像現在，有事要她們到這裡來集合，她們居然賴床不來！

卡：（安慰利）她們會來的啦，妳又不是不知道，女人出門談何容易，有的要照顧小孩、有的要使喚女佣，有的啊，（想了一下）還要摸個八圈，要不就是洗澡、餵奶，家裡大大小小的事夠她們耽擱的了。

利：不管怎麼說，還有更重要的事。

卡：對呀！妳要我們來，到底發生了什麼大事不成？（卡挨近利）

利：大的很。

卡：（考慮了一下，興致勃勃的說）結不結實？

利：（鄭重的說）又大又結實，所以才要大家一起來啊。

卡：真的有這種事！她們還不快來。

利：（恍然大悟）別想歪了，真的有這種事，人早到齊了。不過，為了這件事，我可是翻來覆去，已經幾個晚上沒辦法睡覺呢。

卡：（調侃的說）我的媽呦！妳得連續幾個晚上，那一定很大囉！

利：雅典的安危掌握在女人手中，（看著卡）妳說大不大？

卡：在女人手中？（思考狀）果然是無法一手掌握。

在這段演出的對話中，利西翠妲憂心忡忡地煩惱著該如何讓男人停戰，而

一旁的卡洛妮斯則一直曲解利話中的意思。飾演利西翠姐的男演員在這一場戲中，刻意表現出如王后一番擔心國事的樣子，而飾演卡洛妮斯的男演員，則刻意演出典型愛美的女人姿態，並且在誤解利的話語時並且聯想到「性」方面時，更以誇張的肢體與言語來表現。利在一開始時憂心忡忡的樣子，被前來開會的卡見到了，便建議不要愁眉不展，並且可以使用她所販賣的化妝品便可以青春貌美。而利接下來這特意以蘇格拉底說「唯女子與小人難養也」這句稍具常識便可以知道是孔子所言的經典名句來愚弄卡，並且在一旁竊笑著，觀眾在此也被這段對白及場景給逗笑了。但是，我們可以在這裡去思考為什麼觀眾會對這一段對白及演出有發噱的反應呢。我認為在這一段演出中，編劇刻意「再現」(represent)了一般大眾對女性主體的謬思。長期以來被父權掌控的社會，往往認為美麗的女人必定沒有大腦，而聰明的女人必定不愛美，而聰明又美麗的女人往往會被塑造成「致命的女人」(fatal woman)的形象，而一般的電視節目甚至商業電影更是一直重複著這樣的邏輯，如同早期的好萊塢電影中的女同性戀常會被描寫成殺手一樣。⁷⁶ 兩位扮裝的演員在舞台上以誇張的手法演出一般人長久以來的對女性再現的邏輯，此外將原本屬於儒家思想的「唯女子與小人難養也」一句由孔子轉為蘇格拉底所言，除了是因為戲劇效／笑果外，其實也暗自諷喻了東西方兩位哲學家。孔子所代表的儒家思想(Confucian Law)千百年來一直左右著整個華人地區關於文化禮教、社會階級等制度。而蘇格拉底則是在西方哲學家出了名的怕老婆。一東一西，一個父權高漲，一個女權高漲，編劇預設了來看戲的觀眾應該都具備有這些基本的常識，因此特意在此操弄再現，引人發噱。

而接下來卡曲解利話語中的意思時，更是特意表現出「好色」的樣子。並且編劇在這裡也特意玩弄了時下的流行時尚與身體的玩笑。卡在利談到大事時，一直將焦點放在「大」之上，並且說出了「在女人手中？果然是

⁷⁶ 可參考Rob Epstein及Jeffery Friedman在1995年所拍成的《電影中的同志》(The Celluloid Closet)一片。

無法一手掌握」。關心流行時尚及廣告的人不難發現這是當年一個非常有名的豐胸廣告的廣告詞⁷⁷，編劇在這裡讓一向被化約成客體的女性反客為主，以相對應的男性第一性徵—陰莖，來讓女性衡量其大小。在這裡，我認為這段表演其實有雙重的意義在。第一是如果我們只是就其演出而言，觀眾很明顯的從一開始就知道卡所曲解的大不大指的是男性的陰莖，而當「無法一手掌握」這句在當時暗示女性豐胸的廣告詞一出現時，在強烈的對比下，觀眾自然同時連想起男性的陰莖與女性的胸部，而台上的演員事實上是有陰莖的男性，但是其扮裝演出時個個都特意誇大了胸部，造成視覺的焦點。因此，觀眾一方面因為這前後突如其來的轉折(陰莖→胸部、男性→女性、男性性徵→女性性徵、男性特質→女性特質)而發噱的同時，另一方面則是面對台上扮裝演出的演員，也同時在剎那間感受到性別逾越(gender crossing)所帶來的愉悅(pleasure)。第二點，我們進一步去分析編劇及演員對這一段對白的操弄，我們更可以感受到藉由扮裝皇后(Drag Queen)敢曝的演出對整個陽具理體中心主義(phallocentrism)的顛覆(subversion)。法國女性主義學者Luce Irigaray在〈論述的力量及女性的從屬關係〉(The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine)一文中，直指長期以來整個父權藉由哲學體系將整個學科男性化且由男性主宰，甚至在精神分析理論中女性永遠被化約成客體，永遠成為男人所慾望的對象，因此她主張女性藉由「模仿」(mimesis)來顛覆整個被男性所主宰的體系。而《利Queen》一劇中則藉由扮裝皇后來顛覆男性對女性身體的想像及慾望，如同紀大偉所言：「觀眾藉由觀看妖姬而滿足了越界的慾望，說不定也進而挑戰了觀眾自己的性別認同」(1997: 165)。

接著在第二場戲中，雅典警察局局長與利西翠姐因為性罷工而有所爭執：

⁷⁷ 原句為：「做個讓男人無法一手掌握的女人」。

利：怎麼不可以呢？（挨近局長，發揮女人魅力）戰爭也是同樣的道理，

只要男人不要老是急著進攻（用手指著局長的下部，局長顯得被羞辱）那一點，忘了顧及全面，我們就可以按部就班，派出和平使節一一說服，戰爭不就結了嗎？

局長：（鼓掌三聲）說的果然比化妝還好看，女人就是頭腦簡單，如果和平這麼容易，我們男人早就不用打仗了。

利：為什麼不可以？現在希臘連年征戰，你們男人也解決不了。

局長：（怒）我看你能嘴硬到什麼時候。

利：就讓本姑娘好好教你。（利由腰間拿出一根指揮棒）第一步（語氣輕快起來，朝著觀眾，像示範畫妝般地）就是要仔細的清潔臉部，用洗面乳均勻的按摩，記得哦，不論是額頭啦、兩頰、鼻尖，（拿指揮棒指向局長的臉）都給他按摩三百次，好讓毛細孔自然張開，（諷刺的說）這就像清除社會的渣渣，（看著局長）公家機關裡就是有一些吃裡扒外的傢伙，罵起別人臉不紅氣不喘的，我在想……（向局長說），一定是他的臉太髒了，黑到看不出心虛臉紅！

局長：（氣極敗壞地）妳……妳太過份了。

利：（不理會局長）然後啊，（走至舞台左側，繼續對觀眾說）就用冷水洗臉，讓毛細孔自然收縮，免得這些殘渣敗類又跑回來，破壞了整體結構。

局長：哼！真是胡說八道，化妝扯到治理國家，只有女人想得出，戰爭你們女人連邊都沒沾上，擔心什麼！

利：什麼沒沾上，我們可是沾了一大堆的後遺症，你們這群男人勞師動眾，遠征國外，害得女人們獨守空閨，我沒結婚也就算了，苦的是我的姐妹等到頭髮都白了！

局長：男人也會老啊！

利：是呀，越老越色，越不要臉！

局長：利西翠姐，妳（氣不過）……好，你們想造反，可別怪我不客氣。

(準備動粗)

利：(害怕狀) 哟！是嗎？(正色說) 來，眾家姊妹快快出來(卡洛妮絲、麥瑞妮、藍琵琶三人拿著裝飾物由右側舞台出，將局長所在的平台團團圍住)。

局長：(緊張地) 這是幹嘛！

利：不幹嘛！既然說了這麼多都改變不了你的內在，那我們就先從外在開始吧！(卡及藍架住局長，其餘動作由麥負責) 把我的髮帶綁在他的頭上，絲巾也給他圍上(一一為局長戴上)，對了，可別別忘了耳環...。(為局長打扮完畢，麥遞給利一支口紅)。喏，你喜歡那一種顏色的口紅呢(利想為局長塗口紅，局長的臉左右閃躲，但仍被利塗上口紅)？好啦！還有不懂的地方，別忘了請教本姑娘喔，不恥下問可是一種美德呢！(眾女訕笑，局長怒氣沖沖扯掉飾物。)

局長：妳.....(舉起手要揍人)。

眾女：(眾女上前阻攔) 你還想怎樣！

局長：(一時情急) 是(發音成「屎」) 可忍，孰不可忍！我這就去找市民代表，要他們想辦法處置你們！(局長怒氣沖沖走下平台，由右側舞臺下)

利：(等局長完全離開舞臺後) 哼！「屎」當然不可忍啦！是你自己該回去好好反省反省吧！姊妹們，我們走。(利和眾女依序由神殿入口退場)

我認為這是全劇中最敢曝(camp)的一場戲。象徵父權(patriarchy)與國家機器(state apparatus)的警察局局長，在這場戲中原本是為了女人發動性罷工且強佔神殿及金庫前來與利西翠妲理論，欲代表男人奪回神殿及經濟大權，並且要求女人停止性罷工。但是利非但不願意停止性罷工，還刻意以裝腔作飾，語帶挑逗／釁的方式來揶揄局長，先是暗指局長的下體(直指文化層次中的陽具符號)，甚至拿出指揮棒以教導化妝的方式來諷刺整個國家

機器運作，最後更出動眾家姐妹以化妝品、飾品等東西將警察局長加以扮裝。Susan Sontag 在談到“camp”時，認為那是一種經由人工雕琢(artifice)並且加以風格化(stylize)的美學，且沒有任何自然的東西是“camp”的，除此之外，她更認為“camp”是對性別角色特質(sexual characteristics)的誇大(1966: 279)。而這場戲，表面上看起來只是一場男人與女人(妖姬)的爭執，但是如果我們從演員特意誇張的肢體動作，以及男演員在台上被扮裝成女演員等細節來閱讀的話，我認為這場戲之所以有高度敢曝美學的特質來自於酷兒對國家機器的嘲弄反諷(irony)。

Linda Hutcheon 指出了反諷能否成立必需奠基在對話者雙方是否有同樣的論述脈絡與邏輯，並且屬於相同的論述社群(discursive community)之上(1994: 89-115)。誠如我在前言所提過的，在臺灣參與小劇場的不論是觀眾還是工作者多數均是知識份子與青年學子。因此在酷兒(小)劇場中的觀眾多數也對酷兒議題有初步的體驗或了解，因此當演員在這場戲中操弄的原本在我們日常生活中習以為常的文化符號(警長、指揮棒、化妝品等)時，會因為來自於相同的「論述社群」而對演出感到會心一笑。演員在這裡完全顛覆我們平常對主／客體想像，傳統的性別脈絡中，(異性戀)男性往往居於領導地位，化約女性為客體，並且整個國家機制，從軍警、經濟到教育均由男性掌控。然而在這段演出中，卻讓女性(妖姬)反客為主掌控主導權。利西翠妲手中拿著指揮棒，教導警長應該如何化妝，並藉此諷刺男性國家體制，我認為這段演出的高度敢曝來自於酷兒化手拿指揮棒為操弄陽具意符，並且在傳統觀念中，女人化妝是為了取悅男人⁷⁸，而在這裡女人藉由扮裝來嘲弄男人(國家機制)，正如同酷兒論述中所言：「原本經由各種恐同召喚而被建構於論述中的酷兒主體，重拾此以詞彙最為反抗的論述基石」(Judith Butler, 1993: 232)。

劇中操弄扮裝及敢曝美學的部份還有藍琵琶挑逗其丈夫—阿都尼斯，

⁷⁸ 最有名的一句話當屬：「女為悅己者容」。

引誘他與她上床，卻是在他身上玩弄扮裝之後便跑開。而劇末所有的男性角色均愛上了扮裝，如警長開始改稱自己為「花枝夫人」(取其打扮的花枝招展之意)，也因此平息了一場戰爭。嚴格說來，我們不能否認在整齣戲有點鬧劇(farce)的成份在，特別是在結尾的部分有些唐突。但是，正如我之前所提到的，在來自相同的酷兒論述社群脈絡之下，這齣戲其實在臺灣當代的同志文化脈絡中，是唯一一齣將扮裝符碼(drag code)完全融入劇作中，並且運用各種「露淫」(camp)的語言與肢體動作，在如嘉年華般的布景及音樂中將類似「儀式般的景觀、嘻鬧的話語及咒罵」(David Bergman, 1993: 101)來誇張化性別的越界所牽成(bring up)對性別藩籬的顛覆。如同 Ether Newton 所言：「幽默是露淫妖姬的武器」(Humor is the campy queen's weapon, 1972: 111)，《利西翠姐之越 Queen 越美麗》改寫了千百年前的希臘喜劇，並以更符合當代文化脈絡的語境加以改編，藉由妖姬的扮裝美學與敢曝演出，讓觀眾除了看戲之餘，也能體會到性／別長期經由各式國家機器對人身體的馴化。選擇改編希臘時代的喜劇，我想除了因為這是戲劇史上難得的性喜劇外，更該呼應的或許是希臘時期的高度「性」自由吧。



第三節：《愛在星光燦爛》與愛滋再現

在討論完了《利西翠姐之越 Queen 越美麗》之後，在這部份我想接著討論「紅綾金粉」另一部頗獲好評的劇作—《愛在星光燦爛》。《愛在星光燦爛》(以下簡稱《愛》)一戲原為「外百老匯」(off-Broadway)的作品，也曾翻拍成電影。於 1998 年 1 月由「紅綾金粉」首度翻譯在臺灣演出，且於同年 6 月更在台北及高雄均推出加演版。⁷⁹ 本文在這裡並不準備去討論翻譯

⁷⁹ 同年 6 月也有當時的「戲班子劇團」改編同一齣戲，並名為「愛情滋味」。這場雙胞

劇作間的差異，而準備將焦點放在該劇如何再現愛滋議題。

愛滋病(AIDS)不論在東西方的文化脈絡中，都被污名為是同志(特別是男同志)才會有的疾病。而臺灣的酷兒劇場中，卻少見針對愛滋議題所處理的戲劇，至今見面的多是翻譯劇作，幾乎見不到本土創作的關於愛滋議題的劇作。這並不代表臺灣就沒有愛滋問題的存在，相反地，我認為這是受了中國長期以來「含蓄政治」的影響(劉人鵬、丁乃非，1998)，也因此，愛滋成了不可言說的污名(unspoken stigma)。因此，當關於愛滋議題的劇作出現在臺灣的酷兒(小)劇場中，或多或少也因為「再現」(representation)的關係而在同志文化圈中引起討論。

戲一開始，舞台一片漆黑，在黑暗中傳出兩個男人做愛的聲音，接著，就聽到其中一個大喊「保險套破了」。而後燈亮時，我們見到兩名男演員在舞台上，其中一名男演員坐在充當床的平台上。另一名則是本戲主角，小傑，則站在一旁，手中有著一些文件，與在床上的男演員有了以下的對話：



男二：你準備好了嗎？

小傑：嗯，(他拿出第一張給男二)，這是我最近的健康檢查報告。

男二：(接過他的健康檢查報告) 嗯……好，可以。(男二往床移動一步)

小傑：(他根據男二移動步伐的大小也往床靠近一步) 還有，這是我一個月以前的驗血結果。(他給男二第二張報告)

男二：(他接過報告，訝異的) 一個月以前的？

小傑：(拿出第三張報告) 這是上個禮拜的。

男二：(他接過報告) 上個禮拜的？

小傑：(拿出第四張) 這是今天下午剛出爐的最新一張驗血報告。

男二：(他接過報告，仔細地端詳) 很好，恭喜你！

小傑：謝謝。(他們向床又移進了一大步，但男二顯然在距床邊還有一

案，在當年的同志圈中也引起不少的話題。

步的地方又停下來，這使得原以為已經可以上床的小傑又退了回來。)

男二：等一下！

小傑：怎麼了，還有什麼問題嗎？

男二：我突然想到很重要的事。

小傑：是什麼？

男二：(皮笑肉不笑的)我還要看你最新的X光檢查報告、你的身份證、你歷年來的性伴侶名單，還有最重要的，(停頓)你的尺寸大小，以及勃起前勃起後的長度分析表！

小傑：天哪，你不覺得這樣有點太過份了嗎？我們只是要上床而已耶…

男二：隨便你，不要就拉倒啊！(他轉身離去)

這場戲其實融合了「紅綾金粉」一貫地以誇張戲囉的敢曝風格，將愛滋議題與同志間的性行為做了巧妙地結合。演出時，主角小傑將一張張健康檢查的報告給另一名男演員，如此才得以進一步進行性行為，很多觀眾在看這一段時都哄堂大笑。事實上，我覺得我們應該更進一步去思考這部分以及接下來在第二場戲兩位主角—小傑與 Steve(帶原者)在拍安全性行為宣導短片的場景，其實這兩場相連的戲是在嘲弄整個國家機制對疾病(disease)、身體(body)、及性行為(sex acts)做一嚴密地監控。Foucault 在其《規訓與懲罰》(Discipline and Punishment)一書中，曾以 Bentham 的「全景敞視建築」(panopticon)來說明國家是如何透過監視來確保權力的運作(Foucault, 1995: 200-02)。國家機器站在掌控衛生檢查的權力位置，一再藉由(衛生)教育、媒體等來更污名化愛滋，甚至將之與男同性戀或性工作者相連結。如同 Foucault 所言：「權力不再體現在某個人身上，而是體現在對於肉體、表面、光線及觀視的某種統一分配上」(Foucault, 1995: 202)。因此，當兩名演員在台上準備做愛前還需要呈上一張又一張的檢查報告時，呈現出了一個在現實生活中既誇張又可能不存在的事實，而唯一不誇

張且存在的事實是男同志對愛滋的恐懼。此外，宣導短片的意義在於經由媒體教育大眾，因此在第二場戲中拍宣導短片時，兩位主角皆為男性，並且是在強調使用保險套以防治愛滋時，這其實也表現出了嘲弄國家機器將愛滋族群鎖定在男同志族群的謬誤上。美國九〇年代初期所發起的「酷兒國」(Queer Nation)便曾喊出「Act up」來呼籲歪化國家監控的特質並且拒絕被強加愛滋污名(Laura Berlant & Elizabeth Freeman 1997)。除此之外，David Roman 在一篇名為〈表演生命：愛滋、表演與社群〉的文章中在研究著名的美國酷兒表演者 Tim Miller 時曾提到：「表演所能涵蘊的反抗力量是為了挑戰主流的意識型態，強調再現的危機，並且拒絕習以為常的表演實踐」(1992: 217)。歐美國家的基進表演工作者，常以身體做為演出的舞台，將身體政治極致發揚，如前述提到的 Tim Miller(David Roman, 1992)以及 Karen Finley (王寶祥 2001)。但是在臺灣的劇場中，面對如此基進的議題，卻少見將身體演出高度政治化的表演方式。

事實上，愛滋在臺灣除了少數同志文化工作者關心此議題外，多數均停留在衛生教育、醫學或公共衛生等領域之中。然而因為長久以來「同性戀恐懼」(homophobia)的作祟，因此愛滋除了被污名化之外，也更常被與男同性戀相連結。⁸⁰ 著名的愛滋文化學者Cindy Patton在其奠基愛滋文化研究的專書《發明愛滋》(*Inventing AIDS*)中便點出了愛滋病是如何在文化網絡中經由教育、科學與媒體等交互作用而成為一全球性的污名疾病(1990: 25-47、99-120)，更在1996年以另一本專書《致命的建議：安全性行為教育怎麼錯了》(*Fatal Advice: How Safe-Sex Education Went Wrong*)痛陳國家機器所領導的教育及醫學體制如何建構愛滋病史及其在文化上意義。雖然，Cindy Patton是以美國的例子來做論述，但是在醫學及文化上深受美式思考的臺灣，不免也在政策的研擬與推行上有同樣的問題存在。然而接回到我之前所引述劉人鵬、丁乃非的「含蓄政治」上，我們會清楚地發現到

⁸⁰ 臺灣最有名的例子當屬1995年的抗議塗醒哲事件。詳見：王雅各，《臺灣男同志平權運動史》，1998。

也正是如此，才模糊了傳統中國社會對於公私領域的模糊界限。

此外，在劇中表現出對愛滋呈正面且積極態度的全都是帶原者(Steve、達達)，Steve 以到醫院當義工照顧其他愛滋病患來表現出他正面且積極的態度，而達達則更是從頭到尾不單正面迎向愛滋，更不忘一直鼓勵小傑要勇敢的去面對愛情。在第九場戲中，有一部份是小傑趕到醫院探視達達，但是達達已經過世，不過卻化成靈魂回來見小傑：

達達：因為，我雖然不能減輕愛滋病帶給我的痛苦，至少還可以增加生命中其他的快樂！

小傑：(有點自言自語)這就是你比我更快樂一百倍的原因……

達達：對了，你有沒有帶禮物給我？

小傑：嗯，有…啊，我有準備玫瑰花給你！

達達：(看了一下小傑)在哪裡？

小傑：我趕著過來，(抓頭)結果忘在飯店裡了，對不起，我，再買一束給你好不好，你先不要走，我馬上回來(轉身要走)。

達達：小傑！我死了，而你沒有啊。

小傑：(回過身來)我知道。

達達：真的嗎？證明給我看？

小傑：我不懂你的意思？

達達：去跳舞狂歡，去看你喜歡的表演啊，去闖禍，去談個驚天動地的大戀愛啊！

小傑：我好怕。(停頓)

達達：小傑，你要怕的是愛滋病，不是愛情，更不是生命啊！

小傑：我不知道該怎麼做？

達達：你就把愛滋病想做是……那個賴在家裡死也不會離開的客人，(停頓)但是有一件事你必需記住。

小傑：是什麼？

達達：這就是我們的 party 啊！這就是你和我都不能缺席的 party！這就是人生啊，你沒有辦法逃避的，小傑...（音樂進）啊，這是叫我回去的音樂，我不能再待下去了，我得走了。

在這場戲中，我認為它點出了一個很重要的命題：愛情與愛滋。雖然我們在整齣戲一開始便了解到這是一部談愛滋與愛情的劇作，但是在看完整齣戲之後，我們不難發現這之中出現了失衡(unbalancing)的狀況，談愛情的比率遠高於談愛滋。延續著上一場戲，在新公園中所舉行「彩虹、同志、夢公園」的活動，帶原的Steve是幕後的工作人員，而第九場中的帶原的達達已死亡，雖然之後他仍出現與小傑對戲，但是那身染愛滋的肉身也不復見。整齣談愛滋的戲劇中，愛滋成了看不見的符碼(invisible code)。或許我們可以解釋成愛滋是無孔不入，或是他遠本就是看不見的病毒(virus)。但是我認為我們或許可以需要思考為什麼看不見愛滋。⁸¹

Cindy Patton 在一篇談到情慾與異己(alterity)的文章中曾提到臺灣的例子：



社會形式(如家庭)的式微、資本化媒體強大流通管道的銘刻、自由民主政體被合法化成為政府形式等等——這些被大部分西方政治理論家視為當然或者認為應該是「現代性」(modernity)的必要條件，產生了美國同志解放運動。但是在臺灣，這些條件要不是大部份不存在，就是和各種解放運動同時抵達，於是我們很難把同志或愛滋政治所採取的政治行動，描述成是從家庭的壓迫經驗中斷裂出來，也很難把這些政治行動當

⁸¹ 本人在此提出愛滋再現的意義，絕非要去批評該劇中失衡的情況。而是希望在已經十年有成後的臺灣同志運動及劇場，能夠開始關心此類議題，如愛滋、跨性別等性少數主體。不能否認地，臺灣目前相較於十年前已經對同志議題有更顯著的進步，並且在主流媒體上也開始出現同志議題的連續劇，如逆女、孽子等(朱偉誠，2002: 1)。姑且不論這些連續劇如何改寫了臺灣社會對酷兒或同志的看法，但是就此相關議題的高度再現，及臺灣已經領先許多已開發國家將愛滋列入重大傷病的健保給付(韓森，2002: 72)，我認為臺灣的同志(小)劇場或是整個同志文化及運動界應該要更關心愛滋等議題。只是可惜的是，一直未能看到這方面的努力出現。

成打造半公共空間以形成社群的運動。(Cindy Patton, 1998: 320, 底線為本人所加)

我認為 Cindy Patton 在這裡一語道出了近十年來臺灣同志運動或文化所面臨的一個很大的難題。美國的同志解放運動從石牆運動以來累積了近 20 年的運動基礎才開始產生論述，而臺灣從九〇年代開始便在媒體急速擴張、社會快速變遷下進行同志運動。然而，我認為臺灣的同運一直奠基于西方論述的基礎上，因此一直缺少共同的經驗做為支撐社群運作的動力。同樣的，愛滋議題也是一樣。我們在日常生活中所能接觸到的相關議題，不是官方數據，就是電視中輕描淡寫的新聞。再加上愛滋帶原者可能因為「不想讓身份曝光」或是「討論這議題會讓人誤會」(鍾道詮，2002: 45) 等原因，並不會與人分享愛滋經驗，也因此，臺灣的愛滋議題一直只能在醫學衛生範疇中被當成病例來討論，缺乏文化上的意義。而翻譯劇作時，為了使其更貼近本土化的生活情境及文化脈絡，也為了票房考慮，通常都會多多少少改編一番(廖瑩芝 2000: 84)。但是，也因此，才使得這齣原本探討愛滋議題的戲劇，在沒有能相對應的本土文化脈絡下，讓愛滋成了看不見的客人。我無意在這裡批評這樣的翻譯／番易劇作無法貼近本土的同志文化脈絡，我所希望強調的是本土的同志文化或運動者能更加重視愛滋在文化上的命題。僅管臺灣雖然已超越許多已開發國家，將愛滋納入健保給付的範圍(韓森，2002: 72)。但是，我認為我們不能就此滿足，否則我們將在國家機器與政治經濟的共謀下走入被收編的危機。

第四節：《都是娘娘腔惹的禍》中的懼／拒 C 現象與 跨文化符碼

《都是娘娘腔惹的禍》(以下簡稱《都》劇)是我個人認為「紅綾金粉」所有作品中最貼近臺灣本土同志文化脈絡的劇作。從劇名便可以顯而易見的了解到這是一齣談「娘娘腔」(sissy)的作品。「娘娘腔」原本是用來辱罵陰性化男性的字眼，而在本土男同志文化脈絡中則取其英文諧音「sissy」為「C」，而懼 C 或拒 C 則成了本土男同志圈中的另一種 Phobia。此外，在這齣相當貼近本土文化脈絡的劇作中，加入了相當多的跨文化符碼，因此我認為在這部分其實也反應出了相當程度的東西方酷兒文化的交鋒。接著，我準備依照場次的先後就相關議題來進行分析討論。

在第一場開始時，我們可以看到主角希男⁸²穿著小女孩的服裝坐在地上玩著芭比娃娃，接著就聽到許多指責的聲音：



女一：來，小嘟寶，我們不要玩洋娃娃了好不好，把他放在一邊喔，乖，嘟寶，我們吃晚飯了。

男一：真搞不懂你，積木、機關槍、棒球這麼好玩你不玩，為什麼你偏偏要玩洋娃娃，快把它丟掉，你怎麼還抱著他不放，丟掉他，唉，你真是氣死我了。

女二：他好討厭喔，長得好像女孩子，不男不女，我們玩像皮筋不要參他，對，我們不要理他，變態、變態、變態，我們走。

男二：喂，娘娘腔，對，就是在叫你！不要跑，你有沒有小鳥啊！哈哈，一定是沒有小鳥才那麼娘娘腔。我們替他檢查一下好了，把他的褲子脫下來，快，搞不好他還穿女生的內褲呢，看看是

⁸² 主角的名字「希男」，我認為其實就是「C男」，也暗指其為 sissy gay。

什麼顏色，快，快脫，我要看，他有小鳥唉，有小鳥為什麼還這麼女性化，他一定是變性人，好噁心，哈哈哈.....

男三：嘿！girl，我們做個朋友嘛！嘆，你是男還是女的，我只想和女孩做朋友喔！

男四：弟弟，乖，過來，讓伯伯摸一下，啊，好軟的頭髮，不要怕，伯伯再摸一下，喂，不要跑啊，別走嘛.....

這些聲音原本是依次出現，在最後卻變成全部混雜在一起。而希男在此時開始害怕並掩住耳朵，等到所有的聲音都結束的時候，希男便扭斷手中芭比娃娃的頭，然後把它丟在地上，哭著跑開。我認為這齣戲在一開始便非常成功地處理了整個異性戀社會是如何從小就藉由玩具(洋娃娃與機關槍)、服裝(內褲及童裝)等來加以規範(非)情慾主體。這場戲除了告知觀眾主角希男小時候的一些事情外，我認為還有一部分作用是召喚具有相同經驗的主體，因此，具有相同經驗的觀眾被更能進入之後劇情所鋪陳的故事，也更能感同深受。

除此之外，我認為這部份其實或多或少也讓我們反省了我們生活中從小到大是如何被這些教條及僵化的性別符碼左右我們的主體建構。談到主體建構，當然不能忘記精神分析學派的兩位宗師。佛洛伊德(Sigmund Freud)首先將主體性分為；超我(superego)、本我(id)與自我(ego)三個層面來討論主體的形成。在佛洛伊德的理論中，兒童一開始都只是在「本我」的狀態，一直到在經歷過了伊底帕斯期(Oedipus phase)，因為脫離母親，產生匱乏(lack)而開始有了「慾望」(desire)的運作。慾望的運作所依據的是所謂的「快樂原則」(pleasure principle)在進行，但是自我的慾望並不是永遠都會被滿足的，因為在現實的情況中，慾望常會被壓抑，也就是「現實原則」(reality principle)的作用，因此自我會依此原則對慾望開始進行檢視或壓抑的動作，也就是所謂的「超我」的出現(Freud, 1923: 3-66)。拉崗則更將主體形構的層面拉至語言與社會的場域中討論，認為孩童在進入了語言學習

的階段後，也循此進入了社會的象徵秩序中(symbolic order)，此時主體性便是透過此以文化的象徵秩序所建構，也因此更是壓抑慾望的運作(Lacan, 1977)。此外，班雅明在〈機械複製時代的藝術品〉以電影為例子，結合佛洛伊德在《日常生活的精神分析》(*The Psychopathology of Everyday Life*)一書中所提出的觀念，來說明在機械複製時代的主體潛意識如何被周遭所影響。但是誠如文前所言，長久以來，對文學或藝術的研究多偏向「視覺」層面大於「聽覺」層面。雖然，班雅明在討論電影時仍不忘提及電影中的視覺效果與聽覺效果對主體的影響同樣重要(235)。因此，關於聲音穿刺與主體形構，不是全無關聯。而導演在這裡的處理方式，便是將這些教條式的聲音轉化成如同異性戀矩陣(heterosexual matrix)一般，而且主角希男之後憤怒的將芭比娃娃的頭紐斷，認為那是象徵主體在形構時，因自我的性別認同建構，不被相對應的異性戀大對體⁸³所接受，因此成為不能言說的小對體(*objet a*)，所產生類似「排拒」(abject)般猛烈的推離方式。

其實在前幾場戲中，只要希男與小羊單獨在一起時，便會特意裝出非常陽剛的樣子，但是也常常在不經意之中顯露出娘娘腔的動作。而在之後，劇中不時出現對C的恐懼或是害怕表現出C的樣子。例如在第六場希男與小羊在餐廳中吃飯遇到扮裝的侍女。以及在第七場中希男、堯堯遇到小羊及小羊的高中同學。更是因為第三者的介入，而讓懼C的氣氛到達最高點。我認為《都》劇在這裡是「透過戲劇化的方式及經由擬彷與誇大的演出來顛覆逆轉原有的論述規範」(Judith Butler, 1993: 232)，且當觀眾面對舞台上「這張世紀末的華麗魔鏡時，他／她也可能照出自己的妖性」(紀大偉，1997: 165)。因此，在這裡我想藉由精神分析的理論來析論男同志觀眾在面對扮裝皇后或是C貨時所可能出現的支持與排拒兩種反應。而臺灣的劇場論述中，長期以來不是過於形式化的一律以表演形式為文本分析對象，便是流於劇評般的短論，缺乏整合表演分析與文化理論一同析論文本及其時

⁸³ 在這裡挪用拉崗對大對體(Other)的定義。大對體乃指象徵表意符號 (locus of signifying) 之所在。從大對體來的注視、否定、與貶抑會使主體感到羞愧。

代意義。⁸⁴ 縱然電影與戲劇是兩種截然不同的藝術形式，但是我仍希望能藉由精神分析在電影理論中的發展為借鏡來思考本劇。

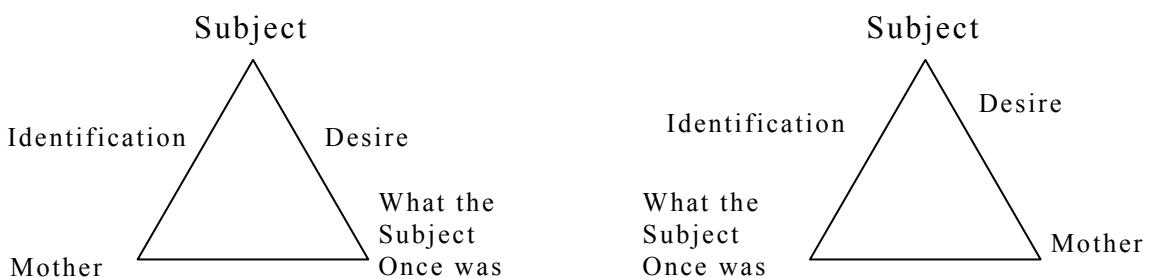
「觀視理論」在七〇年代初期由 Laura Mulvey 藉由分析古典好萊塢的敘事電影(Narrative Cinema)中所表現出的男性凝視(male gaze)來說明女性長期處於被觀看的(to-be-looked-atness)位置而成為男性主體慾望的客體。雖然 Mulvey 的理論成功地將精神分析帶入當代的電影或視覺研究之中，但是就正如許多批評家一針見血所指出的 Mulvey 缺乏探討女性主體觀影時的性別認同形構過程，同時我認為她也忽視了男／女同性戀將如何認同或是窺視螢幕上的男／女形象。而周蕾(Rey Chow, 2001)則在其〈幻影學門〉(A Phantom Discipline)直指女性主義電影理論長期佐以精神分析及認同政治所造成的兩難局面，並且提醒我們「人」在電影中只是影像。我同意周蕾所言的在談到電影時，需要迴避認同政治(identity politics)將「人」視為一種「擬人化的寫實主義」(anthropomorphic realism)而需要被棄絕(1392—93)，但是我仍認為這並不是絕對的。我認為主體的形構過程是需要同時兼及認同政治與差異政治(politics of differences)，適度的認同對象可以做為差異的基礎，周蕾所提醒我們的是過度依賴認同政治的迴路，視覺或影像的理論終將如女性主義電影理論一般面臨到進退兩難、無法取捨的局面。周蕾在文中還順道提醒了我們馬克斯(Marx)告訴我們商品能發揮最大的功效便是透過它所形塑的幻影(2001: 1392)。我認為這段話其實可以幫助我們去思考劇中當陽具意符及陰性特徵都如同幻影般的出現在「想像」中，而同時擁有陽具意符及陰性特徵的妖姬則是「真實」地出現在劇場中。如同商品做為幻影所帶來的想像如同商品的擬像僭越了人原本勞動的特質，使其在某種符號學的層次上顛倒，並成為優位意符(2001: 1392)。因此當 C 貨在舞台上同時操弄的陽剛特質與陰性特質兩種符號時，男同志觀

⁸⁴ 這應該與臺灣長期以來不重視表演文化的教育體制有關。臺灣多數的藝術科系仍以訓練「演出」為大宗。少數在研究所設有理論類別，但是卻又常流於古典型理論的訓練，忽視當代文化理論對整體文化變遷所做的深遠影響。

眾可能出現認同與抗拒兩種截然不同的迴路。

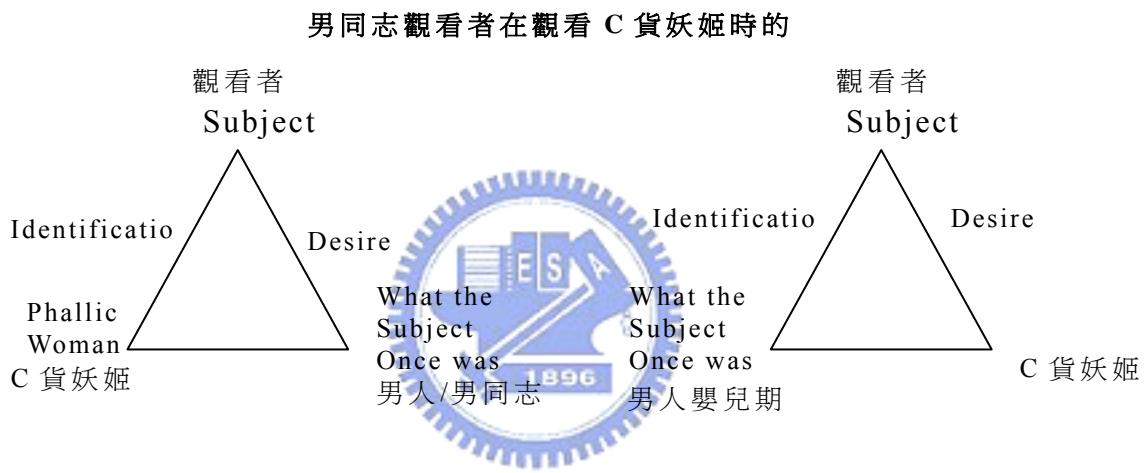
首先，我想先談談認同 C 貨或扮裝皇后的迴路。前面所引的精神分析理論及觀視理論是為了企圖去說明主體並非是固著(fixation)的，而在觀視的同時有可能會產生快速的位移。Lacan 著明的鏡像期(mirror stage)理論中便說明了嬰兒在母親的懷裡中照鏡子，一方面產生自我認同，另一方面也因誤識自我為母體的延續，因此在這段期間主客體並沒有一個完整的界限(1977: 3-5)。因此，當男同志觀眾在觀看 C 貨或是妖姬時便可能發生主體的快速位移。我在這裡挪用(appropriate)Kaja Silverman 的「李奧納多模式」(The Leonardo Model)來析論男同志觀眾在觀看 C 貨或是妖姬如何經由自戀迴路而產生認同。Silverman 從 Freud 的理論再出發，探討蘊含在男同戀情慾中的女性特質並發展出，「負向伊底帕斯情結」(The Negative Oedipus Complex)、「希臘模式」(The Greek Model)以及「李奧納多模式」(The Leonardo Model)等三種模式(1992: 362-73)。這裡的李奧納多指的是 Freud 所寫的一篇關於李奧納多·達文西的文章，Freud 觀察達文西的畫作，認為其畫作中的孩童臉孔多為達文西本人的投射，且女性形象則充滿了其對母親的愛戀，因此認為達文西是徘徊在自戀迴路與戀母之中。Silverman 則由此再出發，發展出了男同性戀主體的建構模式，並將之命名為「李奧納多模式」。並且繪製出兩個三角形，來說明男同性戀主體的建構：

The Leonardo



如果我們根據上面的圖形來解釋，Silverman 認為男同性戀主體會是在這兩

個迴路之間來回擺盪，有時候會回到前伊底帕斯期進而去認同「陽具母親」(phallic mother, 1992: 371)，有時則會自戀於自己的形象而慾求母親。李奧納多模式的重要之處在於其排除了長久以來精神分析理論中，父親(或是男性角色)必定會介入認同迴路中，影響主體形構。而在這模式中，我們可以發現到父親是被排除在外的，因此，李奧納多模式鬆到認同中男／女、主／被動的二元對立。我認為認同 C 貨或妖姬的男同志，其認同的迴路也將如同這般，並且，C 貨或妖姬更可以被進一步解讀為「陽具女人」。因此，我認為認同 C 貨或妖姬的男同志其認同迴路如下：



小劇場中的幽暗空間，我們可以把他想像成一個時空錯亂空間型態。⁸⁵在這之中，男同志觀眾在觀看 C 貨與妖姬時便可能模糊了原本彼此的主客體界限。因此，主體便可能在這誤識中產生快速的認同位移，並發展其關係。

而當談到了抗拒 C 貨與妖姬的男同志觀眾時，因著其內化的陰性恐懼，所以我得回去借用男性精神分析大師的圖形，來企圖點出為什麼部分男同志觀眾在看到 C 貨與妖姬時，會有如此大的抗拒產生。Lacan 的觀視理論(gaze)受到了 Merleau-Ponty 的「知覺現象學」影響(廖朝陽，1995:

⁸⁵ 這部分的想法來自張靄珠教授談論蔡明亮《河流》一文的啟發。

337)，他認為當我們在看一件事物的時候，我們同時也在被其他的東西所觀看。Lacan 更用了觀看沙丁魚罐頭以兩個三角形來說明看與觀視的關係：

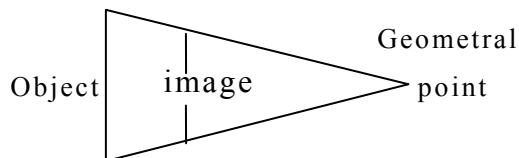


圖 1

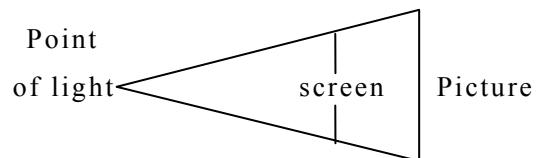


圖 2

在圖 1 中，觀看者是站在傳統的透視點(geometrical point)向外看出去，然而在圖 2 中拉崗則用了在海面上的沙丁魚罐頭所造成的光點，來說明當主體在觀看客體時，主體同時也被客體照明著(Lacan, 1977: 91-104)。⁸⁶ 如果我們翻轉一下拉崗的圖形，將男同志觀看者與C貨妖姬互相觀視的基礎改為下圖：

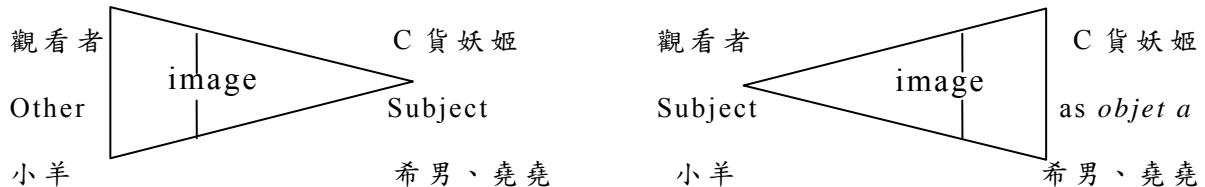


圖 3

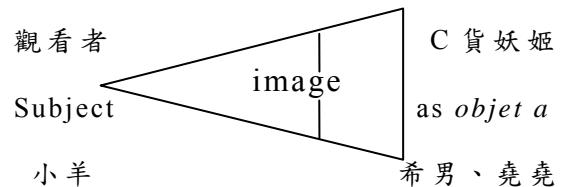


圖 4

我認為懼 C 的男同志觀看者，雖然仍具有男同志主體的特質。但是，我認為其主體長期內化來自異性戀霸權對同性戀的恐懼，因此，當他看到 C 貨

⁸⁶ Lacan的凝視理論，並非只用兩個三角形來談。在其著作文後仍發展了一個重疊的三角形。然而並非本文欲挪用的部分，因此不多做引述。有興趣者可以參考：Jacques Lacan, 1981/1998: 91-119。

或妖姬這種長期被異性戀霸權以可笑的「男同性戀＝陰柔＝娘娘腔」的錯誤邏輯下所邊緣化的主體，因此當他看到 C 貨或妖姬時(其實相對的也是 C 貨和妖姬在看他)其內化的陰柔恐懼(sissy-phobia)便會形成一防衛機制，迫使其將 C 貨或妖姬視為「小對體」(objet a)，並且強化鞏固自己的主體位置，以免曝露其男同志身份。我認為當拒 C 的男同志主體，因其內化了來自相對的異性戀大對體的同志恐懼時(圖 3)，在面對 C 貨或是扮裝皇后時，會否定 C 貨或是扮裝皇后的主體並將之相對形構成小對體(objet a)(圖 4)，並將自己的位置由對體轉為主體。因此，在拒 C 的男同志主體的觀視下，陰柔特質(femininity)被抽離於 C 貨或是扮裝皇后主體之外，被視為小對體。而拒 C 的男同志主體則將小對體視為「匱乏」(lack)。如同拉崗理論中的「匱乏」是引發「慾望」(desire)之所在，也是主體對外溝通的門檻(threshold)。拒 C 的男同志主體對被抽離的(陰柔特質)小對體無法透過自己慾望的門檻將之內化，因此產生排拒(abjection)，並且進一步將陰柔特質視為「排拒物」(abject)，以最猛烈的方式使之脫離，以形塑自己的拒 C 的男同志主體。在 Kristeva 的「排拒理論」中，她以嘔吐為例說明排拒物是主體欲進入象徵秩序時，所極力排除的異己。也因為排拒物一直是主體的拒絕往來戶，因此絕對不會成為欲望的客體(object)，相反地，排拒物則是主體所恐懼(horror)的客體 (Julia Kristeva, 1982)。因此，當他視 C 貨和妖姬為小對體的同時，其實也是因為了 C 貨和妖姬提醒了他閹割恐懼所可能帶來的「匱乏」(lack)，因此已強化自身主體的他便如 Kristeva 所說的將 C 貨和妖姬的陰柔特質視為「排拒物」(abject)，猛烈地排拒於自身主體之外。這部份便可以來說明為什麼在第七場中，當小羊因為遇到其高中同學(男異性戀，象徵整個異性戀霸權體系)，又看到希男及堯堯以 C 貨的主體樣子出現在其面前，面對兩兩觀視的同時，因為害怕被高中同學(異性戀體系)看出的同性戀身份，也因內化的陰柔恐懼作祟，因此在這場戲中他會對希男及堯堯大發脾氣，甚至裝成不認識他們，而面對異性戀好奇探伺的窺問時也以同樣猛烈的方式回應。小羊的反應其實當代臺灣男同志圈中的一個代

表，而且加上他在第五場戲中在希男家的那段讀白中不經意露出的娘娘腔動作，不免讓人連想到 Judith Butler 在解構並翻轉 Freud 的理論時提到了其實「最憂鬱的其實不能愛男人的異性戀男人，與不能愛女人的異性戀女人」(Butler, 1990/1999、1993)。或許我們在這裡也可以在翻轉一下 Butler 的話：「最憂鬱的是不能裝 C 的同性戀男人，與不能裝 MAN 的同性戀女人」。

在處理完《都》劇所引發討論的男同志圈中的懼 C 現象後，我準備來分析這部劇作中所挪用的跨文化符號(cross-cultural icon)。《都》劇是一部非常貼近臺灣本土男同志社群脈絡的劇作，因此其也非常忠實的反映出臺灣本土男同志社群的現況，並且在其劇中所安插操弄的跨文化符號更是點出了本土同志社群與西方文化間的互動。Stuart Hall 在其〈本土與全球〉(The Local or Global)一文中曾提出全球化可能有兩種發展的面向，一種是激發國族與文化認同而產生抗拒全球化，另一種則是認同文化差異並且以一種後現代開放面向與之共存(1997: 183)。事實上，我認為在臺灣的脈絡下是比較屬於後者，特別是在情慾論述的場域中更明顯。《都》劇中我認為最重要的跨文化符號有三個：芭比、泰迪熊與健身房。

《都》劇一開始便出現了希男扭斷芭比娃娃的頭，並且把他丟在一旁。而後在第八場戲中與幻燈片重疊並由舞台中央穿出。先來討論為什麼在這齣戲中要出現芭比娃娃且當做C貨的玩具呢？芭比娃娃在女性主義時期曾被大力批評為是物化女性的玩具，也因此我們可以了解到芭比從問世以來便一直是象徵(異性戀)男性心目中的完美女性的符碼。而《都》劇在這裡挪用了芭比娃娃，我認為有以下兩個特點。第一是讓觀眾輕易地被芭比所代表的文化意義召喚進一個陰性的劇場氛圍。回到第八場中芭比以一種神入的方式出現在希男面前，並且安慰希男並肯定他的C。但是，這幕中的芭比在脖子上帶的一圈項鍊已固定住之前在第一場戲中被希男扭斷的脖子，因此「芭」比在這裡其實是「疤」比。她的神入是在提醒希男的創傷(truma)經驗。我們還記得在第一場中，希男受不了來自外界的指責而將芭比的頭扭斷，而在遇到小羊後他一直提醒自己不能顯露出C的樣子，可是

卻在第七場時前功盡棄。而芭比娃娃在此時的出現，提醒了他過去成長的經驗，因此這樣的一種身體記憶的演出(acting out)，成功地將原本在前幾場戲中以娃娃或是幻燈片出現的芭比娃娃結合其文化意義以一種肉身(corporal)方式出現在舞臺上。此外，這部分更可以接合到Sedgwick所提出的「羞辱轉化」(shame transformation)以做為「酷兒操演」(queer performativity)的基礎。⁸⁷因此，芭比娃娃在這裡的出現雖然召喚了希男過去因為娘娘腔而被羞辱的經驗，但事實上這部分其實也在某種程度上加強了希男對娘娘腔的正面態度，在加上後來芭比也一直鼓勵希男不要違背自己的本性，因此，我認為這部份可視為「酷兒操演」。但是，美中不足的是在最後一場戲，芭比拉著希男要跟他結婚，並且要希男當新郎、她當新娘，這部分的結局把原本的酷兒精神拉回了異性戀框架下。

而在第五場、第七場以及第十一場都出現了泰迪熊(Teddy Bear)，並且在劇中所承載的文化意義均是C貨才會喜歡的收藏品，特別是在第十一場中希男與小胡在談論泰迪熊的過程中忽然意識到彼此都很C。此外，在第九場中，小羊在健身房遇到一名壯男，並且有意思想約他，卻在Barbie Girl這首歌曲中看到壯男的手舞足蹈覺得不對勁，才發現外表十分陽剛的壯男原來是一名扮裝皇后。姑且不論這幾場戲中操演性別符號的演出，回到之前我們所提到的芭比娃娃，以及泰迪熊與健身房這幾個明顯的跨文化符號時，我們不難發現它們都有一個共同的特點，那也就是資本主義的產物。

我無意在這裡指責《都》劇呈現了一個中產階級品味的劇作，相反地我認為這正是它真實地高度再現並貼近本土同志文化脈絡的原因。如果我們藉由酷兒歷史學者John D'Emilio在1984年便以發表頗富洞見的文章〈資本主義與同志認同〉(Capitalism and Gay Identity)中，針對美國脈絡下的同志歷史所做的研究中發現資本主義與同志運動其實是一種兩難的局面。他認為資本主義的發展一方面提供了更多經濟資源使的同志有機會脫離家

⁸⁷ 關於這部份的討論可參考本文第二章。

庭，但是另一方面來不及在資本主義洪流下改變的傳統家庭，則會將經濟失衡的因素怪罪到同志身上。事實上，我們可以見到許多的同志都急欲脫離家庭，其最大的原因便是在於經濟獨立後，便更有情慾自主的空間。而全球化下流動的不只是文化差異，更是經濟的流動，而這正是促成全球化形成很大的主因。因此，當我們在看到了這些跨文化符號隨著經濟、全球化流動而與本土的文化脈絡相結合時，我所要提出的是我們必然要小心被泯滅了差異性的存在。而這現象也一直是本土同志文化脈絡中的一個很重要的隱憂，那就是高度菁英化且高度資本化的同志文化與運動，是否已經提前否定了非菁英與非中產階級的酷兒主體？

第五節：期待更前衛的身體政治與同志劇場

在分析就扮裝美學、敢曝演出、愛滋再現、懼／拒 C 現象及跨文化符號等面向討論完了「紅綾金粉」的三部劇作後，我肯定臺灣的同志(小)劇場在九〇年代初期的初試啼聲後，能在九〇年代中、後期有不錯的發展。但是，誠如我文前所提過的臺灣的同志劇場在某種層面上雖然精準地結合本土的文化脈絡，並且忠實地再現了許多同志相關的議題後，似乎在近兩年略顯消聲匿跡。

而本文除了在討論臺灣同志(小)劇場的相關議題外，另一個暗指(indicate)的命題核心則是希望能藉由論述達到消除妖姬、C 貨等性少數主體長久以來所受到的污名。臺灣的同志文化長期以來一直有著一個奇怪的現象：「臺灣的同志運動於論述與公開儀式的層面上雖然不斷引用「酷兒」或「運動」等具挑戰性的符碼，但荒謬的是，運動參與者中卻完全不見非文化菁英的、下層階級的、或扮裝的人群」(趙彥寧，2001: 89)，我覺得這絕不是同志運動或文化所願意見到的。但是，我們卻又一直在運動及文化中見到這種分裂。

此外，本文也希望呼籲臺灣的酷兒劇場界能重視「身體政治」(body

politics)以及其帶來的高度政治效應。我們或許可以在臺灣的部份活動中看到這些高度運用身體來強調政治訴求的劇場工作者(張靄珠，1998)，也可以從前幾年的同志運動中的集體現身與面具策略感受到身體所爆發的高度政治效應(趙彥寧，2001)。或許我們沒有 Tim Miller，也或許我們沒有 Karen Finley，但是我想在全球資訊／本流動的現今，我們不能只是吸取西方論述，我覺得臺灣本土同志(小)劇場更缺乏的是一種高度的政治參與感。或許有人已經認為小劇場已死，或是小劇場的黃金十年已經過去了。但是，我認為在經歷了解嚴十多年社會快速變遷的臺灣社會，最需要的便是慢下來，仔細思考我們的文化、運動、及政治到底缺了什麼，而後，就期待能有更前衛的小劇場黃金十年。



第五章

妖姬治「國」抑或是打造一個性異議異質空間： 九〇年代臺灣同志運動與國家權力的交鋒 —以「台北同玩節」為例

第一節：前言—從隱身暗櫃到在陽光下集體現身

從 1990 年臺灣第一個同志團體—「我們之間」成立，到 1996 年由「同志空間行動陣線」(簡稱「同陣」)因反對「新公園」改名為「二二八和平紀念公園」所舉辦的「彩虹同志情人週」與「同志票選十大夢中情人」兩項活動來爭取同志空間，一直到 2000 年首度由台北市政府以官方名義主辦的「台北同玩節」活動。臺灣的同志運動歷經十年的發展以及學院論述與社會運動的結合，逐步從個人情慾的私領域(private sphere)將認同政治議題轉向公領域(public sphere)。誠如簡家欣在其研究九〇年代臺灣女同志運動及論述的碩士論文中所言：



九〇年代以來，臺灣的同志運動開始在兩個社會場域中發聲：一是在文化場域中呈現同志文化的秀異觀點，一是在政治場域中訴諸平權觀念來進行政治角力。在這樣的運動過程中，臺灣同志們的發聲模式，主要是以集體發言的姿態來突破個人現身的限制，企圖在主流的異性戀意識形態中重寫同性戀的社會定義，積極爭奪自身的詮釋權。(1997: 2-3，底線為本人所加)

關於文化場域中所呈現的同志文化，已有許多精闢的討論，本章在此不再多做引述。本章的主要論點將集中在於探討在政治場域中，一切皆訴諸平權觀念的政治角力，在同志運動十年有成當下(1990—2002)，是否真的達

到了在「在主流的異性戀意識形態中重寫同性戀的社會定義」？

「集體現身」(collective coming out)一直是臺灣同志運動中一個特殊的策略。同時，為了反制異性戀窺視機制(heterocenterist scopophilia apparatus)，避免因為現身時遭受到無謂的傷害及困擾，因此在「集體現身」時往往也配合了戴上面具(mask)這樣一個「特殊的身體展演方式」來達到串聯「公」「私」領域中的差異性認同。(趙彥寧，2001: 30)，臺灣第一次的大規模的「集體現身」發生在1997年2月「同陣」在臺灣大學校門口為抗議當時以陳水扁為主的台北市政府取消補助同志舞會的跳票事件所舉行的抗議活動。⁸⁸然而，3年後的第一屆「台北同玩節」則在以馬英九主政的台北市政府的一百萬經費補助下，在2000年的9月2日先以「彩虹園遊會」在離市府不遠的華納威秀廣場中舉行，除各同志團體所擺設的攤位外，並同時佐以「同志史料展」以及「舞台節目表演」，並在隔日於市議會大禮堂舉行「台北同志國際論壇」邀請來自美國的Michael Bronski及Nan Hunter分別就「同志運動的推展」以及「同志公民權」進行專題演講，馬英九本人亦親臨會場。當時已就任總統的陳水扁，也稍後於9月4日特地在總統府接見了兩位來自美國的同志運動人士以及臺灣的同志運動人士，相較於其在1996年年底任職台北市長時於許佑生婚禮的缺席⁸⁹，此舉被同志社團譽為「這是中華民國總統第一次接見同志社團代表，也是臺灣同志運動史上重要的里程碑與歷史記錄」，並且接受媒體的採訪。⁹⁰然而就前後相隔約3年的兩場大規模同志運動來看，我們可以發現其中有兩點特殊之處：第一點是從反抗公權力到與公權力的結合。第二點則是雖然仍然是採

⁸⁸ 部份人認為同志運動第一次戴面具的大規模集體現身應該要回溯到95年3月的「抗議涂醒哲事件」。是整件事件在因為官方及涂醒哲本人回應冷淡，且經媒體報導後，社會普遍沒有什麼反應，因此就算臺灣同志運動史上仍有其重要的象徵意義上，表面上多數人仍傾向認為其為一次失敗的動員。詳細的論請參見：王雅各 1999，倪家珍 1996。

⁸⁹ 1996年11月作家許佑生在臺灣舉行第一次公開的男同志婚禮，當時任職台北市長的陳水扁原先允諾出席婚禮，而當天卻托病為藉口改由時任台北市新聞局局長羅文嘉代為出席，引起同志運動團體一陣喧嚷。

⁹⁰ 資料來源：<同志社團代表與陳水扁總統見面—媒體報導>《臺灣同志諮詢熱線協會網頁》。<http://www.hotline.org.tw/hotline/a000904-president-news.htm>

「集體現身」的模式，但是已經從戴面具的「半現身」跨越到捨棄面具的完全現身。然而在這轉型(transformation)的過程中，我們固然可以欣慰地感受到藉由同志運動在公領域中的發聲，可以召喚(interpellation)更多同志主體，經由運動集結來形塑成更大的論述力量(the power of discourse)。但是另一方面，同時令人擔憂的是，在異性戀中心霸權(heterocentrism hegemony)與國家權力(state power)的全景監控(panopticon)下，認同政治地運作過程中，是否會因此消弭了差異政治(politics of differences)存在的可能性？

臺灣同志運動在現階段上一直在為了「反污名」而努力，我們固然不能否認其在臺灣同志運動史上的重要性，但是這樣一個「淨化」的同志運動／論述空間，是否不經意地或是有意地複製了主流異性戀中心的霸權思考，將如同扮裝皇后，sissy gay，甚至是跨性別等主體更加邊緣化，如同在談國族論述時，往往忽略了性別差異。因此，屬於同志的同玩節，是否如同性的桃花源一般潔淨，只是為了「再現」給實際的一般異性戀大眾，或是較抽象的異性戀中心霸權，因此「在主流的異性戀意識形態中重寫同性戀的社會定義」是否真能藉由現身的身體展演而達到理想的目標或定義。或是如同文前本人所提出的疑問一般，可能在過於強調認同政治的重要性中，忽略了差異政治也有同樣需存在的必要性。因此，連結本章的主要命題核心，運用在此的目的是企圖藉由對酷兒化(queering)的「國」「族」想像與性異議異質空間的概念來批判「台北同玩節」中所隱含的異性戀中心霸權與國家權力中的恐同情結(homophobia)如何經由公／私領域、政治經濟、媒體窺視以及國家機器的運作，而藉由認同政治的運作結果來消弭認同之後所可能產生的差異性，也藉此將差異政治的發生／聲提前否決。

因此，本章的立論目的在於藉由脈絡化思考的角度批判並析論第二屆台北同玩節中標榜「陽光、活力、同性戀」此一看似民主，實則隱含恐同邏輯的標語及活動宗旨再出發，以及第三屆活動中所顯現出來與公權力及資本主義結盟的危機。更重要的目的在於能夠藉由分析臺灣同運一直困於

「認同政治」的泥沼中的現象，期望臺灣的同志運動能開始注意到「差異政治」的重要性。並且藉由酷兒理論、後殖民論述以及公共領域與權力論述的「交鋒」，所強調的也是在檢視當邊緣性的文化場域，再經由與公權力或國家權力所代表的政策(policy)的擬定與推行時，是否能保持原有的邊緣性或戰鬥性的特質，而非在政策的推行下被同化，甚至收編。筆者認為在任何關於弱勢或邊緣族群的政策擬定時，不能不去考慮到不同主體位置的不同出發點。不論是「從上而下」(top down)抑或是「從下而上」(bottom up)的政策擬定，我們都不能去忽略掉社群(community)、文化(culture)、與政府(government)在現今談論文化研究與文化政策時所扮演的三足鼎力的角色(Bennett, 1999)，一如李維史陀的黃金親屬三角結構或是佛洛伊德的慾望三角結構一樣，缺一不可。

第二節：彩虹之後，一定要有陽光嗎？



更何況臺灣現有的同志運動走向，基本上和西方的同運相仿，也是一種建立在身分政治(identity politics)之上的平權運動，不但一切的運作都必須以主體的身分為基礎與回歸，對於具體平等權利的爭取，也要有在法律上明白確立的主體才可以行得通。(朱偉誠，1998: 43)

當現身成為一個獻祭的儀式，誰出來誰就是萬眾矚目的牲品，當牲品被擺上祭台(攝影機鏡頭、報紙社會版上、學術研討會中)，觀禮者中非同志者很亢奮(不管他有沒有 homophobia—同性戀恐懼症)，同志族群也很亢奮，大家的期待內容都不同，但亢奮的情緒倒是很 match(契合)，於是便一起沸滾獻祭的壯烈假象與非如此不可的神話。(齊天小勝，1997: 46)

臺灣的同志運動中，內部意見最分歧的兩派當數「現身派」與「反現身派」。兩者的論點最大的不同點在於：現身派「洞見『同性戀者』這個壓迫身分的弔詭特性，而且從現行的同運性質的內在邏輯推衍出發，來論證現身的必要性，比較振振有詞」；而反現身派「則站穩絕大部分同志實際上無法也不願現身的現實，既在運動上以權宜的策略取得主導的地位，也逐漸發展出自合理化的有關論述」（朱偉誠，1998: 40）。儘管兩者對於「現身」的看法差異頗大，且不管是「現身派」或「反現身派」兩者之間理論與現實的情況都有分裂的狀態。⁹¹但是兩者的目標都在於拆解在異性戀霸權中的「暗櫃」（closet），而掙脫暗櫃也一直是不論西方或是東方同志運動在身分認同政治上的首要目標。

誠如文前朱偉誠的引文中提及了臺灣目前的同志運動仍是建立在一種身分認同政治上的平權運動。認同是主體在形構過程中的首要因素，因此「現身」的同志往往也成為尚未現身的同志認同的對象，藉由已經「現身」的同志主體，將認同的慾望投射到其身上，藉此來確立自己的主體性。比如在臺灣同志圈中個人現身最明顯的例子除了祁家威外，便屬許佑生與其伴侶葛瑞在 96 年年底的婚禮。雖然這次的婚禮引來同志運動圈中對「婚姻權」不同的看法，但不能否認許多人「對許佑生婚禮的感動應該也緣於同志本身的認同問題被放大到那個婚禮的結果」（沙啞，1997: 47）。因此，「現身」在臺灣同志運動史上的階段性意義不僅在於顛覆異性戀中心霸權所強加於同志身上的「暗櫃」，成為「認同的對象」也是重要的特性之一。

但是，不論是許佑生婚禮的「個人現身」或是「同志票選十大夢中情人」的「集體（慾望）現身」，在認同政治於臺灣同志運動階段性的運作上，的確具有其重要意義在。尤其是後者在性別越界與顛覆「同」「異」性戀的慾望運作上，更有其特殊涵義存在，並且在認同政治運作的過程中，並未

⁹¹ 關於此一「現身派」與「反現身派」的辯證可參考：朱偉誠（1998）、王皓薇（1997）、林賢修（1997）的討論，本文不在此多做引述。

消泯了差異政治存在的必要性。但是，反觀連續三屆(2000—2002)的台北同玩節而言，最明顯也最被雙重污名化的「扮裝皇后」卻在第二屆(2001)中消聲／身匿跡，成了「看不見的同性戀」。因此，在一片「陽光」與「活力」的口號下，「扮裝皇后」似乎不屬於同性戀文化的一部分。然而在第三屆(2002)的活動中，不只見不到這些性少數主體，我們更明顯的感受到同志運動有了資本化的危機。

第一屆(2000)的台北同玩節在媒體大肆補捉扮裝皇后(drag queen)的影像上，讓在網路及bbs上的同志們展開了為支持／反對扮裝皇后的兩極化聲音。而根據一份在KKcity Motss⁹²版上的整理資料顯示擁護／反對的正反意見如下：

	反對	支持
主張	1. 刪掉或減少或取代扮裝 2. 改變扮裝的呈現方式	1. 維持扮裝 2. 為扮裝（弱勢中的弱勢）說話
主論點	1. 印象：一般人怎麼看扮裝 2. 扮裝會造成混淆與誤解 3. 扮裝太娛樂表演了 4. 尺度 5. 純粹反扮裝，同性才愛 6. 扮裝學步外國，還不成文化	1. 扮裝呈現同志多元文化的一面 2. 扮裝是種言論自由 3. 扮裝是傳達歡樂 4. 扮裝很能吸引媒體目光 5. 就是喜歡

然而在以「陽光、活力、同性戀」為口號的第二屆(2001)台北同玩節中，不再出現扮裝皇后的身影，同志社群或網路間也不見對扮裝皇后支持或反對的聲浪，似乎只有「陽光」與「活力」才屬於「同性戀」這樣一個政治

⁹² 資料來源：KKcity Motss版。<bbs://bbs.kkcity.com.tw>。(Mon Jun 25 2001)。kkcity為目前同志網路社群中最常使用的電子佈告欄(bbs)系統。

正確的用法。如同上面所引的資料，反對扮裝的人會擔心一般人將如何看待扮裝，並且認為扮裝會造成混淆視聽的效果，對同志運動是有害而無益的。而支持扮裝的人則認為扮裝可以表現出同志多元文化的一面，並且可以吸引媒體的目光。在網路社群中發言的人，未必每個都接受過專業的性／別或社會、傳播等理論的洗禮，而且一般在網路中發言的情況多是將其第一回應張貼在網路上。因此，藉由將多數的回應所歸納出來的正反意見中，我們可以清楚地見到「再現」是如何密切地與「現身」這議題連結在一起，這也回應了趙彥寧(2001)較早的研究。

趙彥寧在其針對臺灣同志「現身」問題做了一份詳盡的田野調查以及深入的分析，並且提出了「現身」此一問題在認識論上的兩項意義：一為「現身的對象在『主流』同志論述中均被認定為與大眾傳播媒體般具有再現(representation)影像能力的權力主體」；其次為「所有『公開現身』的場域均被視為『公』領域；亦即，公／私領域的區分在個人認知的過程並不存在。確實，若依據其認知之脈絡，既然現身的異己多被理解為如媒體般的再現系統，那麼不論在何處、何時、對誰現身，其場域便已於個人認知操作中被視覺的形式公開化了。如此一個幻想性(imaginary)的公領域，近似於一種舞台」(趙彥寧，2001: 31-34)。如果，延伸／展演趙彥寧針對97年同陣活動中戴面具的集體現身研究中所提出的論點，如果說現身的主體可以是有如大傳媒體再現能力的主體的話，因此藉由運動或大傳媒體文字／影像的傳播，「現身」都提供了同／異性戀可供窺視或認同的對象(object)。而藉由著名的美國人類學專家，魯冰(Gayle S. Rubin)其以矮牆圖將明顯表現出「性層級」(The sex hierarchy)在社會中所佔據的位置，據此我們可以清楚地看到「扮裝者」仍然是被歸類在屬於「惡性」的範疇中(category)⁹³。而「長期、固定之男女同性戀」、「酒吧中的女同性戀」及「三溫暖或公園中雜交的男同性戀」則已經過渡至「爭議區」之中。這份在 1980

⁹³ 但是這樣的分類並非是永恆不變的，隨著社會與文化的變遷，各類別均有或多或少的位移過程。

年代的「批判異性戀霸權『性層級』的獨裁」(張小虹，1996)的圖表，似乎也反應了九〇年代，甚至到世紀末的臺灣一些特殊的情慾狀況。「扮裝皇后」在目前臺灣同志文化中的處境，仍然像法農(Franz Fanono)筆下的黑女人一般，遭受著雙重壓迫。而這雙重壓迫，往往也還伴隨著雙重監控，不僅要承受來自於異性戀原生社會的壓迫，還要去面對來自同志社群中反對的聲浪。

此外，臺灣的同運及論述上卻有著對「潔淨」的執著與崇拜，因此被歸類在「惡性」中的扮裝皇后(drag queen)、C 貨(sissy gay)、甚至是第三性公關或變性者，便完全消失於運動中，甚至只適於存活在論述之中，儘管他們對「身體展演」(bodily performance)的實踐(practice)更遠高於臺灣同運中的「面具」邏輯。然而弔詭的是，臺灣同運及論述在引進大量西方酷兒論述後，在揉雜的過程中，卻完全失去了「Queer」一詞在歐美同運／文化脈絡化情境下的顛覆性(subversion)。「Queer」一詞原是英文中鄙視同性戀、咒罵同性戀的用字，西方 queer theory 收回這個原本加諸於其上的「污名」，企圖將之顛覆並且加以「反污名化」。然而，臺灣的同運及論述，在沒有歷史脈絡情境(historical contextualization)下，挪用／翻譯西方的 queer 成為臺灣的「酷兒」。並且在論述的生產上，展現了如趙彥寧所言：

如此對「潔淨」的執著且崇拜，在認識論的層面上恐怕具有潛在的危險，而且就「queer」的特質而言，也是矛盾的：因為潔淨本身不僅是一種價值評斷，也是重新認可與再生產了社會既存分類標準的文化實踐；而且就研究本身而言，也極可能「潔淨化」、「單純化」、「政治正確化」了同志（或酷兒）的意涵、與同志文化（理論上應該具備的）的多元性。（趙彥寧，2001b: 91）

因此，延續趙彥寧的討論，以及魯冰的性矮牆圖，不免讓人質疑，臺灣的同運中是否已受主流(異性戀)文化的宰制(dominant)，而逐漸失去原有的顛

覆性與多元化的特質？也因此，在極需拆解性別符號(gender code)與規範(gender norm)的同志運動與論述中，仍在集體潛意識的運作上，深受異性戀中心二元對立性別的思考，⁹⁴甚至如朱偉誠所言的可能被主流文化所同化。因此，縱觀連續三屆的「台北同玩節」活動中，第二屆的活動遠不如第一屆來的多元，更遑論其顛覆性何在。並且，讓人質疑「陽光、活力、同性戀」此一口號(slogan)所召喚(interpellation)的將是特定的酷兒主體(queer subject)，而非全體。而此一活動，也顯示出了臺灣同運在吸收西方模式上，且於公權力結合、及媒體報導／窺視下，企圖運用主流流行文化及大眾媒體來讓異性戀社會看見／了解同志文化的矛盾邏輯：

但臺灣的同志運動於論述與公開儀式的層面上雖然不斷引用「酷兒」或「運動」等具挑戰性的符碼，但荒謬的是，運動參與者中卻完全不見非文化菁英的、下層階級的、或扮裝的人群，或英文中所謂的「transgender」、「cross-dressers」、「drag queens」、與「drag kings」(包括「bull dykes」與「stone butches」)...但這運動與論述的進行卻有顯然排除非屬教育與階級正統的「性異議者」(sex alternatives)—儘管非常諷刺地，扮裝秀卻恰恰是學術菁英者最能讀出性別愉悅快感的「娛樂活動」之一。(趙彥寧，2001b: 89-90)

這樣的一種明知其存在，卻故意視而不見，或將之隱身／聲在論述之中，而在實際運動的社會實踐(social practice)中，完全不見其身影，似乎也回應了倪家珍所言：「歧視的另一種表現，那就是視而不見」(1996: 146)。因此，在一片「陽光」、「活力」的召喚聲中，我們見不到扮裝皇后，見不到性異議者，也見不到被建構於更邊緣的酷兒主體。在「彩虹情人週」的情慾流動後，我們在「陽光、活力、同性戀」為號召的第二屆台北同玩節中，

⁹⁴ 參見註 21。

見到的只是淨化後的同志運動，讓人不禁懷疑，同運原有的戰鬥性與邊緣性何在？

在原本該是多元的同志文化中，讓人害怕與公權力相結合的台北同玩節，是否在更標籤化(label)性別符碼及二元思考於同志文化中。還是我們在鼓勵酷兒主體走出「暗櫃」(closet)的同時，也同時建構了另一個更邊緣化的「暗櫃」將性異議者打入其中？回首近十年的臺灣同志運動，至今年第三屆的台北同玩節，我們可以強烈地感受到這是一場「表演」給異性戀社會看的(非)同志嘉年華會，如此才能「建立台北市成為一個尊重少數尊重多元文化發展的國際級都會」⁹⁵。只是，我們卻無法在活動中看到多元化的發展，而感受的卻是一種特意營造的同志文化氛圍(aura)，在經過與公權力結合，所展現的同志運動，失去了原真性(authentic)的戰鬥邊緣性。從96年與流行文化結合的「彩虹情人週活動」，我們還能解讀出情慾流動且顛覆同／異性戀的特質在，到了陽光活力的同玩節，我們見到的只是過份強調「同志一如常人」此一認同政治邏輯下特意表現出藉由異性戀模式所展演的同性戀者，而忽略了轉向(turn)差異政治的重要性，因此我們見不到被犧牲的邊緣性異議者。如此徹底為展現異性戀模式中希望看到的同性戀的運動，讓人不禁大哉問：「彩虹之後，一定要有陽光嗎？」

⁹⁵ 台北同玩節網上宣傳。<http://www.ca.taipei.gov.tw/html/同志公民運動上網宣傳.htm>

第三節：情慾異質空間 vs. 性異議異質空間

藉由媒體的傳播，我們可以感受到社會大眾對同志社群逐漸浮現的能見度有相當的接受度，但是家庭對自己兒女是同性戀接受度仍舊偏低，也因此有許多情況是同性戀者已對朋友、同學、同事等半公開現身，卻仍無法對家人現身，或是在家中只有手足輩知其性取向。⁹⁶而同性戀主體在異性戀原生家庭中的情況，宛如傅柯(Michael Foucault)所言的「異質空間」(heterotopia)一般，映照出異性戀家庭的二元特質。如同張小虹與王志宏在分析《早安台北》、《孽子》及《愛情萬歲》等三部電影中家的特質一般，認為異性戀霸權可以一再地自我生產且自我合法化的原因在於其映照了一個異類情慾匯集的「情慾異質空間」(張小虹、王志宏，1996: 85)，並照見自身的異性戀特質來鞏固其異性戀霸權。

同性戀主體在未現身的異性戀原生家庭中，因為未現身的關係，因此無法去映照出一個情慾異質空間。可是當媒體報導有關同性戀族群的新聞時且成為家中在收看新聞時的一部分，估且不論其報導內容對同志族群是正面還是負面，在這對新聞編碼(encoding)與解碼(decoding)時，同性戀主體在面對新聞報導時所產生「召喚」的同時，其實，某個程度上也在將「家」這個實質／抽象空間做了「去畛域化」(deterritorialization)與「再畛域化」(reterritorialization)的過程，也相對了建構了異於異性戀原生家庭的「異質空間」出現，如同德勒茲與瓜達理(Gilles Deleuze and Felix Guattari)所言的「去畛域化的同時，也是再畛域化」(1983: 257)，因此當去／再畛域化的過程運作時，異質空間與焉形成，而且開始作用。或許有人會懷疑說，在同／異性戀文化場域中，是否有必要構築異質空間？根據布魯克(Peter Brook)在其對霍爾(Stuart Hall)的「離散」(diaspora)觀念所下的註解中，他引用霍爾的說法，認為「離散」一詞已經從早期描述猶太人的所獨有的共

⁹⁶ 關於此一現身現象的觀察，可以參考：簡家欣(1996)、鄭美里(1997)、賴正哲(1998)中的訪談對話與訪談對象的資料整理。

同放逐經驗，逐漸朝向一種後結構主義式的觀點，可以藉以用來描繪動態的社群網絡(a dynamic NETWORK of communities)，並且不需指涉向一個原初或是本質性的認同，而且引用霍爾的話認為「離散認同是透過轉變和差異，不斷地生產與再生產自我的認同」。(Brook, 1999: 62-63)。筆者在此欲提出的是，藉由此對「離散」的新解出發，筆者認為現今社會中的許多邊緣／弱勢族群，其實也都有著相同於「離散」的經驗。邊緣／弱勢族群對自身的認同，往往也都需透過一次又一次對主流文化的挑戰與抗爭中，在整個大敘事結構的形變下，一次又一次的形構自我的認同與主體性，身處社會邊緣族群的同性戀社群也是如此。因此，誠如馮品佳(2001)文中所言同屬邊緣的同性戀族群也如同離散族群一樣，在社會中有其特定的空間，但其空間的文化階級仍低於主流霸權社會。這情況在臺灣最明顯的例子便屬前文所提 96 年「同陣」為爭取保留「新公園」名稱，以保存其做為臺灣同志歷史的首要地景的重要性。然而今天的「新公園」還是被改名為「二二八和平紀念公園」，由此便得以窺見，當情慾或性別議題碰上政治議題或國家權力時，其在公領域中的發聲將會被歸類於個人利益(personal interests)的延展，而因此被消聲。此外，正如馮文緣引傅柯認為異質空間所具有的反抗、翻轉的特性，而成一對抗空間。筆者認為，在同志議題浮上公領域的現今，我們有必要去構築一個異質空間，來藉此在「抗拒」與「歸屬」中徘徊游移，適時地在映照出異性戀機制的同時，予以將之翻轉(reverse)或顛覆(subvert)，並且藉由酷兒精神中一貫的模糊酷異性，來避免主流社會的同化。然而在本文第一部份的析論中，筆者認為臺灣十多年來的同志運動，除了一直在「認同政治」上打轉，而未能朝向「差異政治」邁進外，反而在與公權力結合後，有了被同化的危機。也開始內化主流性別二元論的觀點到原該具有邊緣戰鬥性的同志社群中，並壓迫在同志社群中更邊緣的性少數如扮裝皇后或 C-GAY 等成了馮文中所謂「在現實生活中遭受主流社會打壓與內在自我唾棄等狀況，其生存空間時而有如『反烏托邦』」(馮品佳，2001:431)。

因此，筆者認為，為了邁向「差異政治」，並召喚同志社群中更邊緣化的主體，在原本與主流異性戀空間相映照時所構築的「(另類)情慾異質空間」外，再映照且構築出一個「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)，甚至是展演酷兒國族(Queer Nation)為「妖姬之國」(Drag Nation)有其迫切及必要性。關於異性戀與同性戀互相映照而成的異質空間，在張小虹與王志宏文章中已經有精彩的辯證，本文不在此多做引述。傅柯在談論「異質空間」的概念時，曾用了鏡子來做比喻說明異質空間的特性。並且提出了：「因此，鏡子做為一個異質空間的作用便是：它讓我在看見鏡中的我的那一瞬間時，我所在的空間是絕對真實的，且同時也與其它空間互相連結，但同時也完全是不真實的，因為我要感受我所在的空間，必須要透過鏡子這個虛擬空間」(Foucault, 1986: 24)。鏡子做為連結空間的物件，如果我們將拉岡(Jacques Lacan)的「鏡像期」(the mirror stage)帶入思考，來連結試圖連結空間(space)與主體(subject)的關係。拉岡鏡像期的重要之處便在於提出了「自我」(the ego)的形成，是經由鏡像的誤識所產生。嬰兒原誤以為鏡中的形象為自己，欲與鏡中形象合而為一，但是卻又發現自己的身體處在鏡像之外，這樣「空間」的矛盾感不只帶來實際上空間的距離感，也因開始體認出自我與它者(the other)的區隔，而同時產生心理上的距離感。因此，空間與主體形構間的關係，也就在這樣一種想成為(to be)的慾望場景中上演著。而在此提出「性異議異質空間」是為了區別出「情慾異質空間」中因為缺少主體能動性(agency)而且依附於主流空間的危機，並且強調「性異議異質空間」的建構是必需經由更基進(radical)的主體以操弄或顛覆主流空間而成，如同柯若茲(Elizabeth Grosz)所言的：「空間的特質是來自於主體對其的建構使用」(1995: 92)。而這對主流異性戀空間最顛覆的使用，莫過於跨性別主體、C-GAY 或是扮裝者在公領域中的發聲。

在本章的第一部份，筆者引用了趙彥寧的研究指出：「運動與論述的進行卻有顯然排除非屬教育與階級正統的「性異議者」(sex alternatives)——僅

管非常諷刺地，扮裝秀卻恰恰是學術菁英者最能讀出性別愉悅快感的「娛樂活動」之一」(2001: 89-90)。事實上，在前幾年的臺灣，扮裝議題早已透過音樂、戲劇、電視綜藝節目、文學與各式公開／售票表演等大眾文化表演形式將性別／情慾等議題從同志次文化偷渡(passing)到主流文化中。

⁹⁷ 回到文前筆者所引用的傅柯異質空間間的概念，這樣的文化表演型式，姑且不論其商業資本機制的運作過程，或是純屬表演性質⁹⁸，在將其建構成一文化物體(cultural object)的同時，也是在建構一面與主流霸權文化相映照的鏡子，以構成自我的異質空間特性。而臺灣近年的扮裝文化特質除了顛覆擾動長久的異性戀霸權結構外，也隱含了後殖民議題的思考面向在其中，而成了獨特的「臺灣後殖民變裝秀」(張靄珠，2000: 141)。並且展現出在臺灣的社會脈絡下獨特的特質：


如果我們把後殖民變裝秀置於臺灣的社會歷史脈絡(context)，並對照中國表演藝術的性別反串傳統，我們發現其背後的社會心理以及美學意義就更為複雜，也可注意到性別反串不僅是文化表演，也是文化偽裝(masquerade and camouflage)，隨著時光的移轉變遷而同時掩飾卻又襯映出性別、種族、國族、乃至於階級之間的緊張與利害關係。(張靄珠，2000: 142，底線為本人所加)

隨著後殖民議題的發展，族群的建構與認同也與國族論述群起爭豔，性別與國族

⁹⁷ 關於音樂、流行文化、戲劇、綜藝節目對於性別議題的挪用，以及多元情慾藉此主流文化型式僭越異性戀霸權機制監控的研究，可參考：周倩漪(1997)、張小虹(1996)、張靄珠(1999、2000)、林宇玲(1999)。而國內目前針對扮裝議題的研究，與整體同志文化研究相比，仍屬少數。因此，討論扮裝議題如何藉由主流文化形式如音樂、戲劇、文學與運動展現其特質與擾動異性戀機制的研究，也是本人撰寫此碩士論文的目的之一。

⁹⁸ 例如「紅頂藝人」是以商業表演為目的，故其演出有其固定場地、場次且採售票演出。而如以學生為主的「紅綾金粉劇團」與「白雪綜藝團」其演出多搭配藝文化活動場合或文藝季等公開表演場合為主，多數不售門票，或門票收入純屬場地、燈光的必要開銷為主。見紀大偉(1998)、張靄珠(2000)。

的議題藉由文化批評家的研究析論，其界限也漸趨消融，甚至我們會發現性別與國族在認同議題上是交雜的(hybrid)，並非壁壘分明的。因此，當社群在建構的同時，隱含其中的性別議題，必然非固著的(fixed)只是照著一定的比例分配而運作，而性別多元化的同志社群更是如此。如張文中所言性別反串除表演性質外，同時也是一種文化的偽裝並且襯映出的性別與階級間的利害關係在。這一點也說明了，在前言所舉出的同志社群中對扮裝的正反意見的看法，其實也是一種利害關係的存在。而這利害關係的發生則奠於，當性／別議題浮上公領域時，面對異性戀機制的全景監控(panataction)與媒體窺視機制時，當一個看似統一的同志情慾異質空間，映照出了性別二元對立時，也同時映照出了同志社群中對扮裝議題正反態度「非一」的心理機制運作。而這非一的正反態度，在某種層面上也呼應了「變裝秀(drag)是游走於戀同情節(homophilia)和恐同厭懼(homophobia)之間的灰色地帶：變裝表演者可能會被用來暴露異性戀機制中性別規範的誇張性與模仿性(hyperbolic heterosexual gender norms)；但也可能被用來把性別規範中的模仿結構予以強化、理想化，使其看起來天生如此」(張靄珠，2000: 140-41)。因此，在原本應該多元情慾化的同志社群中，我們還是可以不時的聽見對扮裝皇后的批評，仍然一如主流異性戀霸權的模式以男女二元論及性別偏見(林宇玲 1999)的觀點來出發，這似乎也暴露出了臺灣同性戀社群中隱藏的被主流異性戀文化同化的危機。因此，在第二屆的台北同玩節中，在一片陽光活力之下的公開活動中，我們見不到扮裝皇后的身影，見不到性別逾越的表徵，甚至媒體的報導更以「男生秀氣女生悍」(聯合晚報，2001年8月26日)的傳統對同性戀主體的繆誤為標題來報導此一活動。這場與公權力再次結合的同志運動，將異性戀機制中希望看到的同性戀展現在陽光下，在一片淨化的公領域中，上演一齣和樂融融的通俗劇，而扮裝議題則因已逾越了性別規範，甚至擾亂了異性戀霸權中的性別二元結構，因此被列為限制級，不能出現在「陽光」下，淨化的公領「域」，因為情「慾」的統一(男生秀氣女生悍)繆論，而成了扮裝皇后等性少數的公

領「獄」，這讓人懷疑臺灣的同志運動，在十年的運動過程中，從反公權力到與公權力結合，到底是進步(得以被國家機器以人權觀點視之)，還是退步了(藉由犧牲性少數主體的權利，來換得利益)呢？

第四節：當酷兒化公領域／慾遇上在資本主義(陰影)下的同志運動

都市做為一個高度開發與人口密集活動的空間，必然會與居住在其中的人物、族群、事件甚至於是景觀與建築物產生符號上的互文性(intertextuality)，或許台北有著居於臺灣之冠的人口數與人口密度，以及更多元化的族群(不管是原住民、同志還是外籍人士)，也發生過許多臺灣同志運動史中的重要事件，更有在臺灣同志文化中不能或缺的聖地—新公園(現在的二二八和平紀念公園)，因此在整個臺灣同志文化中，不免或缺地成為一個顯目的空間。不過也造成了似乎臺灣同志文化幾乎都以台北為發聲地，甚至臺灣的同志文化幾乎已等同於台北同志文化。⁹⁹然而，台北能夠成為這樣一個居於臺灣同志文化領導空間的位置，除了前列的特點外，最不容忽略地便是高度活絡的資本活動。David Harvey便提到：「資本周轉時間的加速，預設了消費習慣和生活方式的更快速轉變，而後者因之成為資本主義生產和消費習慣的社會關係的焦點」(David Harvey 1989, 中譯 1999: 64-65)。因此，當同志運動在這些資本高度活絡的商圈舉行時，

⁹⁹ 關於這一點，可以從KKCITY的MOTSS版中的文章窺知一二。許多在中南部的網友都會羨慕台北可以有同玩節，或是覺得在台北的同志比較幸福，特別是許多男同志也覺得台北有較多帥哥。包括現在流行的電音文化，縱使全臺灣都有類似的bar，但多數人還是以能到台北的bar一遊為一盛事，甚至是一種朝聖的心態。此外，如台北的新公園被圈內人暱稱為「公司」，而許多中南部的圈內人也就因循將所居住的空間內的公共聚集地稱之為「分公司」。而從名稱上，我們便很明顯地看出台北在臺灣同志文化所居於領導的優勢地位。

是不是或多或少也促進該區域暫時性的資本流動，而不管消費的是同志或非同志，與運動領導團體感慨因經濟不景氣而導致活動補助款減少的同時，台上台下，那在與資本主義合作／污的界限似乎沒有人注意到它的鬆動。

在這裡，先回到 96 年「同陣」的票選夢中情人與情歌的脈絡中。我企圖將之拉回到今年的活動中，來析論出為什麼前後兩屆同樣挪用大眾流行文化與資本流動的活動中，96 年的活動可以展現出了「既是『顯性』的同志議題的政治化，也是『隱性』慾望流動的政治化」(張小虹，1996: 6)。張文對當年的活動，由臺灣當時的整個文化氛圍切入，結合了精神分析、酷兒理論及後殖民的觀點做了相當精闢的分析，在當年剛開始進行同志運動的臺灣社會中，指出了同志票選夢中情人活動所展現的三大特點：「展現了文化潛意識中『排除／拉入』的張力」、「揭露了在偶像崇拜中認同與慾望以及伊底帕斯化異性戀結構的內在不穩定性」以及「突顯了性別越界的情慾流動」(張小虹，1996: 15-18)。當年的活動，是同陣為了反對「新公園」被更名為「二二八和平紀念公園」，抗議以族群政治之名來強勢抹殺同志文化的歷史性與空間性。當時的同陣，以有限的人力以及經費，完成這個在臺灣同運中第一次大型挪用被建構為異性戀模式的流行文化，僭越其符號系統，擾亂原本的異性戀鑄模(the heterosexual matrix)。儘管票選的結果仍然展現了高度的中產階級品味，但其與資本主義結合的模式，讓流行文化開始慢慢地去在「仿同」與「戀同」中找尋新的商／契機，而非只是一昧地「恐同」。而這把同志議題拉抬至公領域的做法，誠如芙瑞瑟所指出了公共領域並非只有單一化的公共領域，而是有多重公共(multiple publics)的存在，且提出了在傳統的公共領域中，低下的社會階級(subordinated social groups)如婦女、工人、有色人種、男女同性戀等往往都被建構在另類公眾間(alternative public)，並且將之稱為「從屬的反公眾」(subaltern counterpublics)來表示出這些從屬階級們必須在已被建構且男性化的公共領域中運用「反論述」(counter-discourses)來形構對他們的認同、利益及需

求所提出的反對聲浪(Fraser, 1999: 527)。芙瑞瑟對「公共領域」的再思考及觀察，提醒了我們原初公共領域所具有的布爾喬亞(bougerious)特性中潛在的男性中心取向且單一化。如同伊蕊格蕾(Luce Irigaray)在批評自佛洛伊德以降的精神分析學派過度單一化的男性導向時，所提出的「此性非一」(This Sex Which is Not One)時，藉由歪讀(queer reading)兩位女性批評家的思考，本人在這裡試圖去提出藉由反思我們所處的異性戀空間，以及與同志文化之間的互動時，我們也可以試圖用很「怪胎」(queer)的說法去思考「此『域／慾』非一」的延伸／展演思考的可能，來做為將傳統的公領域酷兒化(queering)，將原本不能出現在傳統公領域中的個人慾望(desire)，藉由身體的展演，而將之擴展至公領域之上，使得公領「域」，不僅僅只是個空間的延展，也是慾望的延伸，而成為公領「慾」，也藉此呼應在 1996 年的「彩虹同志情人週」的「慾望現身」(張小虹，1996: 9)。

因此，當我們在一般的公領域觀念中欲極力跳脫的意識型態束縛時，並非如廖炳惠所言只是以公共領域的身體親密化來迴避或消解公共領域中有關的國家定位、族群、媒體或社會公益等迫切議題(廖炳惠 2001: 90)；事實上這樣的「耍酷」策略，才該是文化學者在面對日益浮上公領域的各類議題，跳脫意識形態所束縛的思考窠臼的策略。更何況，性別議題並非獨立於國族、社會公益或媒體議題之外，相反地，他們是相互關連的。就算以最基本的性別二元論來談，公共領域中至少有一半的不同性別的聲音，更何況是在積極拆解性別歸範的現今，更多元化的情慾發展的主體，其在公共領域中的發聲也是我們需要了解的，這樣的論述策略，是為了讓公共領域的思考更多元化，更多面向，而並非是要「去壓抑、扭曲社會現實對話中日愈嚴重的不均與落差」(廖炳惠，2001: 90)。因此，本文所關注的酷兒化公領域，其論述策略與目的也在於將無法在公領域發聲的性少數主體，使其發聲／生於公領域之中。當下公領域中所能談論的議題並非只能如此的單一，或者非慾望的(undesirable)，酷兒化公領域也是在呼應芙瑞瑟對公共領域的反思，並且藉此反思在臺灣社會脈絡下的同志運動，是否

能將情慾的異質空間映照且翻轉原本單一且男性化的公領「域」成公領「慾」，也藉將建構性異議異質空間的重要性更加突顯。

1996 年的活動因為當時的社會情境而有了「耍酷」的作法，來將公領域酷兒化。而反觀此次的票選活動，距上次的活動已有近 6 年的時間。我們其實可以感受到，同志議題在整個社會環境中有較長足且正面的成長。今年第三屆的台北同玩節仿照 1996 年「同陣」運動模式，也舉行了「同志夢中情人與情歌票選活動」，並且在宣傳稿上寫著：

「流行歌曲」是文化觀察中極為重要的一環，它標記著這個時代、這個地域的人，用什麼樣的音符與文字，記錄歡喜悲傷的共同經驗。當每一個今天變成昨日，流行歌曲也會成為一個記憶的開關；哼起一段歌，就開啟一則璀璨的記憶。正如寫詩可以傳情，在這個年代，流行歌曲接續了詩詞曲的傳情表意功能，唱一首、點一首代表自己心聲的歌曲，成為這個時代表明心志或情愛的不二法門。同志們更是流行歌曲的「重度使用者」。在 KTV、在 Bar 裡；快樂的時候、落寞的時候；想要表白的時候、分手的時候：同志們大量使用流行歌曲來表達自己心裡「想說卻不一定說得出口」的心情。(底線為本人所加)¹⁰⁰

這段宣傳文字的確標明出了當下臺灣社會對流行歌曲的消費習慣，歌曲的被消費，不單單只是唱片的購買，之中還牽涉了在 KTV 及 BAR 中消費的機制，甚至被多數特定族群演唱的歌曲，儼然成為該族群的「國歌」。¹⁰¹同志也如同一般人一般，會消費，也同時藉由消費行為來認同特定的身份或意識型態。紀大偉在近期的一篇文章中，試圖結合了同志的消費與馬克思主義中的政治經濟學來析論且勾勒出當前美國同志生態的危機，並且提

¹⁰⁰ 資料來源：2002 台北同玩節網上宣傳<<http://98.to/glplay>>

¹⁰¹ 關於同志間在 BAR 中的高度點唱歌曲的國歌情況，可參考趙彥寧(1996)博士論文中精闢的田野調查與分析。

醒臺灣的同志注意此一危機，並且強調「身份認同不應該只是可以被消費的商品」(紀大偉，2002: 89)。回觀上面的宣傳文字，「重度使用者」與「大量使用」的另一層涵義便是「高度消費」。因此，當第三屆的同玩節標榜著「秋日放歌、同志納喊」的標語時，是否也同時向異性戀社會高舉著「資本在握、同志消費」的另類主張。

此外，我們從連續三屆的活動地點來看，從第一屆的東區華納威秀廣場，第二屆的南區公館及台大到今年第三屆的西門町，乍看之下，感覺上三次的活動試圖去照顧到台北不同角落的同志族群，但是熟知台北消費區域者都不難發現這些都是台北著名的消費商圈。或許會有另一種解釋的聲音出現，認為同玩節除了讓同志走到陽光下，更重要的就是要讓異性戀社會貼近同志族群，了解同志族群，因此在商圈這樣聚集人氣的地方才能達到所預期的效果。不過「走出了台北市，臺灣同志運動甚至臺灣同志的聲音在哪裡呢」(張宏誠，2002)。誠如去年第二屆的同玩節宣傳所言建構台北為一國際級的大都會，以及今年馬英九在同玩節的認識同志手冊的序言中也提出藉由此活動讓台北成一具有國際級氣度的世界之都。國際級的大都會，同時也必然是資本主義高度運作的地區，端看每年的全球物價指數評估中，台北最能與國際同步的便是驚人的高物價與消費能力。

1996 年的票選活動以一種文化中由下而上(bottom-up)的型式，來顛覆主流文化中的異性戀中心霸權。而今年的活動雖然表面上仍然是由公投產生，似乎也是一種由下而上的模式，但事實上我們其實不難發現這次的活動似乎少了那麼一點顛覆的感覺。取而代之的反而是，同志挾著高度資本化的態度對異性戀社會高喊「你對同志友善，同志就對你友善」。¹⁰² 而且整個票選結果的分析是以其所展現出的同志愛情文化為主，而非對主流文化的顛覆思考，甚至以一種由上而下(top-down)方式將每首入選歌曲所表現出的情愛模式如指南般的列在其評論中。讓人更害怕與公權力結合的台

¹⁰² 資料來源：2002 台北同玩節網上宣傳<<http://98.to/glplay>>

北同玩節，不只如我文前所言的更標明出性別的二元化外，其高度資本的流動與中產階級的特性，甚至表現出如巴特(Roland Barthes)所言的：「中產階級通常將人性吸納為其意識型態的一部份...並且默許了社會階級的消失」(Barthes, 1957/2000: 141)。因此，當 1996 年的活動在沒有任何公權力介入及資本協助下充分表現出其顛覆原有的霸權，並且進而展現出酷兒化公領域／慾的驅力時，反觀今年與持續與公權力結合的活動，除了仍然和去年第二屆的活動一樣排除了性異議份子，更以資本主義與公權力相結合的方式進一步去消弭差異性的存在，更進一步地拼湊出(map out)一種中產階級式的、去性化的同志嘉年華會。因此，「秋日放歌、同志納喊」一片歌舞昇平之後，你聽見了同志到底在納喊什麼？

第五節：從身體、政體到想像的共同體



肉身做為作戰的工具，當下就是戰場。(王蘋，2000)

同志運動的努力一直在於讓同志能「現身」於陽光下，或是文前所討論的公共領域之中。然而不論是現「身」，還是發「聲」於公領域時，「看見同性戀」都成討論或異性戀用來狡詐閃躲的手法。¹⁰³ 而「身體」往往則是決定看見與否的關鍵點。誠如王蘋在第一屆台北同玩節中的「台北同志國際論壇」中即明顯地指出了肉身(flesh)可以是一作戰的工具，因此將肉身做一物質化的延展思考，恰巧回應了傅柯所言：「將身體變成客體的知識系統與權力的「身體政治」(body politic)」(Foucault, 1995: 28)。傅柯的研究開啟了將身體置於權力等論述來探討的論述範疇。在文化研究的場

¹⁰³ 最明顯的例子便是抗議塗醒哲事件，參見：倪家珍(1997)、朱偉誠(1998)、王雅各(1999)。

域之中，不論是青少年次文化中對嗑藥或龐克風格(punk style)的研究、女性主義中對美容手術或瘦身廣告的批判、酷兒理論中對性別操演(gender performativity)及扮裝的論述架構，乃至於後殖民主義中對殖民學舌(colonial mimicry)的精神分析式的析論，都與「身體」有著相當的關連。

因此在談論同志運動時，將扮裝視為一種「特殊的身體展演方式」來析論身體與權力間的論述關係，也是為了將身體與權力的論述範疇帶入同志研究之中。誠如黃金麟在其研究近代中國身體的形成的專著中提出了「身體」的構成中，除了原本生物性的特質是顯而易見的之外，其實更重要也容易被忽略的便是文化性的特質。而這些特質正如黃文中所提會受政治、經濟或軍事及教育等的影響（黃金麟，2001: 6）。然而歷經現代化過程的臺灣社會，對「身體」的監控也隨著現代化過程中的政治、經濟、軍事及教育的發展，而將國家機器對「身體」的操縱與監控發展到極致。生活中最明顯的例子不勝枚舉，例如從小時後父母便會告誡小孩子男生要有男生的樣子，女孩子要有女孩子的樣子，或是中學生的髮禁，以及在未解嚴時代時男子不能留長髮的規定。美其名以道德規範來限制，事實上這正是國家機器透過社會上各式各樣的 ISAs 在對身體做一馴化(docile)的過程，而這樣的馴化事實上也正如黃文所言會發生在不同的個人、性別、族裔與階級上。

當不同的同志運動社群為台北同玩節的活動而聚集在一起成一組織時，在來自公權力的經濟支助下，開始為了達到一定的活動目標而運作。然而，這樣的一個組織是否真能代表同志文化，還是因為公權力的介入而有了相當程度的質變？加爾布雷斯(John Kenneth Galbraith)分析了現代組織與國家機器間的關係：「現代組織的興起是顯而易見的。在經濟、政治，尤其是在晦暗的軍事權力中都可以感受到它的影響。這種興起表現在公民和所謂的利益團體，以各種方式直接地或借助於國家來爭取贏得他人服從的活動中」(Galbraith, 1999: 115)。廣義的來看，台北同玩節做為現代組織的運作的結果，在某種程度上與公權力相結合後，也成了「政體」(polity)

的一部分。而這政體便也扮演著國家權力意圖將身體馴化的中介物(mediation)，如黃文所言，身體在現代化社會的建構中，無不以「溫馴的身体」為終極發展目標(黃金麟，2000: 17-18)，一如「政體」這個透過威權所組織的社群一般，政體的運作過程中，某部份也正如身體建構般所被要求的馴化。因此，由台北市政府出面集結不同同志團體而程的社群，在臺灣同運脈絡化的思考中，其實是可以被試為將「身體」轉化至「政體」的一種想像的過程。

當我們面對扮裝皇后在前後三屆台北同玩節的隱／現時，事實上這對身體的操控或馴化，除了是隱藏在公權力背後的意識形態外，也同時是隱藏在異性戀機制背後的恐同情結(homophobia)，及同志社群中內化異性戀霸權的互文作用。如同蕭華特(1990)研究中保守的衛道人士對於新女人或唯美男這樣超出他們性別思考範疇外的性別角色時，他們會有類似末世的恐慌(panic)出現。而從文前的析論中，我們得知扮裝皇后是得以擾亂性別二元結構的性別角色，因此當異性戀面對扮裝皇后的同時，其心態也如同殖民者面對被殖民者時所展現的焦慮以及混雜的心態。而內化異性戀霸權的同性戀社群們，也混雜著同樣的心態，企圖在次文化中鞏固自己為主流的位置，並藉此位置發聲，而刻意去暗沒了扮裝皇后等性少數主體的發聲權。

事實上將身體做一政治性的考量，以翻轉長期以來社會對同性戀的污名想像，一直是西方同運的發展模式。而其這樣的連結性相(sexuality)與身分的政治路線，事實上也是延續了傅柯在《性意識史》中所提出的「逆反言說」(reverse discourse)的理念來運作(朱偉誠，1998: 55)。傅柯首創先見在其書中提出了性與權力間的關係，其實也多來自社會的建構運作，而關於「同性戀」此一名詞更是社會建構下的新名詞。而在權力的論述上，傅柯也提出了「有權力，就有反抗。但是，僅管如此，或更確切的說正因如此，對於權力來說，反抗並不是外在的。」(Foucault, 1990/1978: 95，中譯1996: 82)。因此，當台北同玩節以一政體的形態出發時，勢必對涵括在其

中的身體開始做約束，而當權力行使時，為了避免身體的反抗姿態的出現，佐以經濟與國家權力的監控，便成了馴化身體時的高度管理技／藝術(governmentality)。事實上，夏特吉(Partha Chatterjee)在引用傅柯的統治權(governmentality)的概念談到大眾民主(mass democracy)時也提醒了我們，政體並非是一固著不變的機器而已，它同時也扮演著細致的監控網路的角色(Chatterjee, 2000: 47)。夏文的研究從傅柯的管理技術再出發，然而我們在將之與傅柯所提出的「全景監控」(panopticon)的論點，其實我們可以發現與公權力結合的台北同玩節，在陽光活力的口號下，表面上是讓異性戀了解同性戀，事實上我認為那只是更標明了異性戀全景監控的合法性(legitimacy)，而從台北同玩節的宗旨「在台北市邁向現代國際化城市的時刻，關心弱勢族群、建立平權概念，才能創造一個尊重多元文化的現代國際城市」，以台北市政府出資一百萬元對比上大台北近六百萬的人口，我們也不難發現這似乎也是在回應夏文中所言「統治技術承諾會以更少的成本為更多的人帶來更多的利益」。而在這樣的異性戀全景監控下的台北同玩節，更因為必須要符合異性戀中對同性戀的想像，又不能逾越過多的性別界限，因此在以陽光為號召之下，現身的同性戀主體多以溫馴的身體形象出現，而其中的「紙娃娃變裝秀」活動，雖然透露了些許身體上逾溢的快感，但是此活動的何嘗不是更樣板化同性戀主體的身體，使其成一單一面向的主體，忽略了同性戀主體性中原應有的多元。

關於異性戀機制對(同性戀主體)身體的操控也絕非是最近在此活動中才顯現的議題。現今在臺灣同志文學中被視為經典的白先勇《孽子》一書，在文中的多處章節其實也都隱含了異性戀機制對同性戀身體的操控(葉德宣，2001)，以及同性戀主體藉由身體的「露淫」(camp)，將身體展演做為逆轉論述(葉德宣，1998)。而近代中國中大規模的對身體展開馴化與嚴格的操控，當屬 1934 至 1937 年，蔣介石在大陸所推行的「新生活運動」，黃金麟(1998)在其一篇研究新生活運動中的論文中雖然未正面關注了性別差異在新生活運動中的影響，但是藉由其結論中的一段話其實也可以挪用來

思考當今臺灣同志社群在同運脈絡中一味追求淨化的現況，統治階級為了鞏固自己威權的「政體」以及消弭不同族裔、性別、階級、教育等帶來的「身體」差異性，故直接以法西斯(fascism)的軍事威權系統對所屬的人民進行「身體」馴化的操控。黃文中的研究也提醒了我們這樣的一種對身體的馴化要求，甚至是一種對「醜怪」(grotesque)的建構，特別容易發生在一個民族國家剛生成或有危機時。筆者嘗試將之連結上臺灣同志文化及運動的脈絡中來思考，在談「酷兒國族」(Queer Nation)到筆者所強調的妖姬之國(Drag Nation)，當後殖民論述中已逐漸將國族的疆域消解，而多已認同與歸屬來思考，甚至帶入「想像的共同體」這樣的觀念時，臺灣的同運社群在集結的過程中，似乎也一如一新生的民族國家，同時面臨著異性戀霸權的宰制與同化危機。

在臺灣的同志文化／研究中，我們可以發現特別喜歡使用「國」或「邦聯」這樣的概念，不論是第一個校園男同志團體「台大男同性戀研究社」所編寫的《同性戀邦聯》一書，還是在文前所提的臺灣同志文學經典的《孽子》一書便開宗明義的以「在我們的王國……」來做開場，而且成為在臺灣研究同志空間、國族與文化間關係時，必定會引用的經典名句。在朱偉誠的研究中，指出了同運中的「自我擬國化」(self-nationification)的特質在(朱偉誠，2000: 107-8)。事實上，在白先勇的《孽子》一書的首篇中，他寫道：

1896

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。(白先勇，1990/1997：3，底線為本人所加)

在許多評論者的研究中都指出了這段文字中所透露出的「政治性」(王志弘1996，朱偉誠 2000，葉德宣 2001)。事實上在西方同運中，也早已出現了

「國族化」這樣的思考，例如在 1970 年代美國女同志女性主義者提出的「女同志國」(Lesbian Nation)以及在 1990 年代竄起的「酷兒國」(Queer Nation)的概念(朱偉誠，2000: 107)，同志運動急欲集結的慾望也可藉此窺知一二。白先勇的文字中，透露了當今同志社群的一個「擬國」的形象，而這個「國」借用安德森(Benedict Anderson)的論述，便是一個「想像的共同體」(imagined community)(Anderson, 1991)，而這一「想像的共同體」不僅回應白先勇中的「無政府」，事實上筆者認為更應該接合到蕭華特所提出的「性別無政府」。但是，當我們回頭檢視「台北同玩節」這一應屬集結多數同志「社群」而成的在公領域中發生／聲的「共同體」時，在一片陽光與活力的口號中，我們似乎見到是「同志版的新生活運動」，企圖將性少數主體更化約成如同一「醜怪」的身體般，因此不能在「陽光」下現身／聲。

「馴化的身體」(docile body)是威權政體(sovereign polity)最明顯的表徵，也是最基本的組成單位(unit)。臺灣同志文化長期以來對「身體」有著高度的迷思，特別是在男同志文化中，對「身體」更是有著高度的「猛男情結」的崇拜，這樣一種接近對「身體」接近拜／戀物(fetish)的心理機制，絕大多數的影響來自於從小在教育中便被灌輸的固著化的、二元化的性別角色思維，以及受這在異性戀霸權思考模式下所產生的「內化的同性戀恐懼」(internalized homophobia)(qtd. in G. Pope, 2001: 284)。而這內化的「同性戀恐懼」也來自於傳統異性戀架構中認為男同性戀的行為舉止及身形，必定是比較陰柔女性化的(feminine)，甚至是被污名化為「娘娘腔」(effeminacy)的性別標籤。而在另一層次上的恐懼便是來自於現身問題，許多男同性戀也都害怕因為被貼上一個「C」(sissy)的標籤就等同於公開自己是同性戀般的等同邏輯，而這樣一個 C=Sissy=Gay 的宣成性邏輯(performativity logic)則在男同性戀次文化中不斷的被複製著。因此，在臺灣男同性戀次文化中「上健身房」已經蔚為一種風潮，擁有一種「猛男」的身材，已經成為次文化中的主流。而當這樣的邏輯同時出現在標榜「陽光、活力、同性戀」的台北同玩節中，我們見到許多在與公權力結合後馴

化的同性戀(主)身體在陽光下展現著所謂的「活力」時，如同就在看一場「同志版新生活運動」的發表會一般，我們看不到臺灣同運在一開始所擁有的邊緣性與戰鬥性。從「身體」到「政體」，再從「政體」到一「想像的共同體」，我們所擔心的是太過「淨化」且符合異性戀機制運作的臺灣同志運動，是否真的已喪失戰鬥力，而開始走向被合法化收編的危機。



第六章

結論：性／公民？

朝向一個妖姬之國與性異議異質空間的想像

本文試圖在九〇年代文化及社會運動的場域中，以引起大眾注意及媒體關注同志議題，分別就音樂、文學、戲劇及社會運動等四方面來探討本土同志文化的再現與西方酷兒論述在本地同志脈絡上的交互作用。在第二章中，本文就兩張出版於臺灣流行音樂市場上的同志音樂專輯為主要分析文本，除了就文本分析外，重要的是企圖去析論出其與一般流行音樂的差異性，並肯定其對臺灣本土同志文化奠定了在流行音樂與大眾文化場域上的基石。而第三章則就文學場域上兩本重要的同志文學作品析論其在同時期眾多同志文學作品中，如何藉由其高度藝術的語言以及巧妙結合時事，反制媒體而奠定其在九〇年代臺灣同志文學中的經典地位。第四章則就九〇年代活躍於劇場界的「紅綾金粉劇團」的三部作品，並分析其作品如何結合了翻譯、全球化的潮流，並且以貼近本土同志脈絡的語言及情節，成功地將同志議題以輕鬆、戲謔的角度帶進臺灣的小劇場中。

另外，綜合以上三章，不論是音樂、文學、還是戲劇上，我都試圖去爬梳及肯定其在文化場域上的高度表現。然而這樣具有高度酷兒性的文化資本，以多元化的性／別角度肯定不同的主體性，藉此推翻異性戀霸權化的性別二元對立符碼。然而這樣的二元思維，卻在跨進與國家公權力結合的同志運動中再現，也成為同志族群中不同的聲浪。

不管是在新新人類的校園裏藉由文化經營累積政治實力、而使同志議題成為學生自治必須處理的核心問題，或者是像同陣在新公園事件中、有效地藉文化活動來為政治訴求造勢，從這些現象裏不難看出臺灣同運走到九〇代中葉，原本分軌進行的文化與政治兩種路線，開始產生了交互

作用；特別是文化資本的累積，已經能夠做為供給政治角力的能量，並在兩者之間產生加權式的效應。(白佩姬，1996: 56)

由引文，還是在第五章一開始所援引的簡家欣的論文中都一再地肯定臺灣同運在九〇年代的中葉已區分了文化及政治兩場域，且都藉由文化場域上成功的資本累積，得以在政治場域上角逐，發表自己的訴求。然而，站在現在往回看，我們也許可以從表面上看到國家權力願意提供經濟資本做為同志文化在政治場域上的成功。但是，當我們深入去分析這運動與國家權力交鋒時所隱含的結構時，赫然發現的是，國家權力運用經濟資本做為高度藝術化的統治權力(governmentality)將(異性戀)霸權再一次殖民進原本經歷文化場域成功活動下應該具有高度邊緣特性及戰鬥性的同志運動中。而且令人擔憂的是，所謂的「主流」的同志運動團體已然開始了不自知的被同化的過程。在與公權力結合及政策上的考量形成一種「偽烏托邦」(dystopia)的共和假象。

在九〇年初開展了臺灣的同志運動。雖然，批評者仍在提醒我們這樣活動中隱含的後殖民現象(朱偉誠，1998)，但事實上筆者則更傾向去認為臺灣的同志文化／運動界，雖然沒有長久的歷史，但是藉由學院的引介，我們其實有更多的寶貴經驗得以師法西方論述，甚至可以避免重蹈危機。然而，我們卻逐漸在臺灣的同運中感受到學院與運動界的分離，多數的學院批評者寧可站在旁觀者論述的立場，並不願意親身參與活動。這並不是代表學院的冷漠(indifferent)，或自治／製論述於學術象牙塔中，而是臺灣的同運已然已發展到「獨大」的局面，藉由前後三屆與國家權力結合的台北同玩節來做思考，我們可以發現臺灣的同運已然已經藉由複製主流意識因而「獨大」的局面，而開始在排斥更邊緣的性少數主體，藉此建構並鞏固自己為主流文化中的霸權。

當「酷兒」在臺灣已被主流文化操／糙演的快不具顛覆性時(例如最近在廣告上常出現一隻可愛卡通人物在賣著叫做「Qoo」的「酷兒」汽水)，

當原本屬於同志次文化中具有高度敢曝(camp)特性的扮裝表演，也已被主流文化挪用為綜藝節目的橋段，並且在公領域中遭受(異性戀)機制與媒體機制的雙重審查與監控時，我們應該不是只為了一點小小的逾越於性別規範外而竊喜。我們所該極需反思的是當主流文化挾帶了大量的資本(不論是經濟、政治或是文化)得以進行收編或挪用反抗文化的特質來增加自己的資本時，我們如何修正自己的路線再加以翻轉呢？

裴新(Cindy Patton)便提醒了我們：「社會形式(如家庭)的式微、資本化媒體強大流通的銘刻、自由民主政體被合法化成為政府形式等等...產生了美國同志解放運動。但是在臺灣，這些條件要不是大部分不存在，就是和各種解放運動同時抵達」(1998: 320)。台北同玩節以「同志公民運動」為號召時，所召喚的並非是全體性異議份子。這個「公民」所欲召喚的是合於國家機器下所規範的道德標準，你可以是同性戀主體，但是你必需符合這個國家對你的期望，首先你必需是陽光、活力的(如此AIDS帶原者就已喪失公民權)；其次你不能以扮裝形象出現(因為扮裝會帶給異性戀社會變態的連想，最近的例子莫過於陳俊生男扮女裝事件)以免成為臺灣羶色腥媒體捕捉的焦點，因而破壞同玩節健康活力的形象；再者，你最好是個會去KTV會跑BAR的中產階級消費者，以免當「秋日放歌」時，你不認識那些流行歌曲，而不懂「同志吶喊」什麼。同玩節以政體的形式出現，加上公權力的後盾與資本的支持，完全類似裴新所言的「自由民主政體被合法化成為政府形式」，因此在第一屆的同玩節我們還能感受到同運在公民權上的努力(如討論公民權的國際論壇)時，我們卻見到接下來兩屆的活動雖然一直把「同志公民權」的口號掛在口上，甚至到了今年台北市長選舉國民黨與民進黨兩邊的陣營都聲稱將「同志公民權」納入政策白皮書的同時¹⁰⁴，我們在活動中卻不見同志對公民權的訴求何在？難道十多年的臺灣同運基礎還是只停留在辦場熱鬧的嘉年華會，吶喊只有在當下，當嘉年華會結束

¹⁰⁴ 資料來源「2002年台北同玩節網頁—新聞剪報」<<http://98.to/glplay/>>。

時，一切也回歸平淡。

劉人鵬在一篇談論莊子寓言的文章中提醒我們：

在性／別研究上，我們實在需要發展更細緻的分析模式或是分析差異的工具，使我們得以更敏銳於辨識不同的性別化的身體、慾望，及其時空特殊性，以及特定結構或文化的陰影。這些結構或文化陰影，可能持續繚繞各種主體以及非主體或是次主體的形構。如何在既有的各中二元框架內／外，尋得一個可以變化、可以改變、可以逃離框架侷限的位置，一種脫離二元思考的位置或視野，是十分重要並且必要的。(2000: 222)

如同劉文中所提到的，各種主體、非主體或是次主體都有可能受到原本二元對立思考的框架所侷限。因此，本論文試圖提出的「妖姬之國」及「性異議異質空間」，企圖去挪用被雙重打壓的扮裝皇后、Sissy Gay、HIV帶原者或跨性別者等更邊緣的性少數主體，以其光華四射的身體展演來「運用敢曝的風格來歪化模仿國家的特質」(Berlant and Freeman, 1993: 196)以達到將差異政治帶入本土的同運脈絡之中。根據Berlant and Freeman對Queer Nation的討論，我們不難發現Queer Nation以非常「敢曝」的方式改寫了象徵國家符號的國旗效忠誓詞時¹⁰⁵，我們也可以企圖以同樣的「敢曝」風格來將這屬於同志的文化資本介入政治經濟領域之中。借用女性主義的「個人即政治」(the personal is the political)的觀念連結上凱布倫(Morris B. Kaplan)在討論梭羅(Henry David Thoreau)所提出的「公民不服」(civil disobedience)時所提出的「個人政體」(polity of individual, 1997: 179)概念時，我認為扮裝皇后、Sissy Gay因其酷異的主體性以及「扮演的角色是由扮演者所選擇的...因此他們更能將權力關係帶入社會關係中，特別是性／別」(Mark Blasius, 1994: 109，黑體為本人所加)。此外更重要的是，提出

¹⁰⁵ 關於這部份的討論可以參考朱偉誠(2000)以及Berlant and Freeman (1993)。

「妖姬之國」(Drag Nation)也是在嘗試凸顯「往往不是該團體和被譬喻之物間的相似性或毗鄰性，而是他們的差異，是存於兩者之間無法化約消弭的不同之處」(葉德宣，2001: 149，黑體為原文所有)。而提出「性異議異質空間」(heterotopia of sexual dissent)的目的則在於認為發展至今的臺灣同運，單憑特殊的「情慾異質空間」來映照同／異性戀也以不足夠，我們除了這映照出同／異性戀特質的「情慾異質空間」外，建構一個「性異議異質空間」以映照不同性主體的結構，更是為了展現並呼應趙彥寧所提出的「酷兒空間性」，來達到拆解「觀看中隱含的權力關係、社會主體(social subject)的視野在公／私領域中的相對位置、及與之相連的正統（異性戀或異性戀化）性別意識形態，藉由某些特定的身體展演與實踐，被扭轉了、顛覆了。不論這扭轉顛覆的時間延續性為何—沒有任何空間特性會永遠保持不變—均揭露其一特殊的空間性」。(趙彥寧，1998: 96-97)。在走過臺灣同志文化十年的發展，在上個世紀末累積了相當多成功的、可觀的文化資本、社會運動經驗，在接下來的這個世紀只有讓同志文化的特性不停地展演，酷兒論述也才能更成功的達成其反轉異性戀霸權的目標。



參考書目

中文部份(依作者姓氏羅馬拼音排列)：

白先勇，1997。《孽子》。台北：允晨文化。

白瑞梅，2000。自戀與引導問答：當代音樂文化中的閃逝。論文發表於國立中央大學性／別研究室，行政院國科會人文處主辦之「女『性』主體的另類提問 II」跨性別小型學術研討會，台北。2000 年 11 月 26 日。

白佩姬，1996，〈文化與政治的雙曲線：淺談九〇年代中葉臺灣同志運動的轉折〉。《騷動》。第 2 期（10 月）。頁 52-57。

畢恆達，2001。《空間就是權力》。台北：心靈工坊。

張靄珠，1998。〈女性身體與城市空間的對話：從蕭渥廷的女性環境劇場論國族歷史記憶、城市空間，與女性集體記憶的再現〉。《中外文學》第 27 卷第 5 期(10 月)。頁 40—62。

———，2000。〈性別反串、異質空間與後殖民變裝皇后的文化羨嫉〉。《中外文學》第 29 卷第 7 期(12 月)。頁 139—57。

———，2002。〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉。《中外文學》第 30 卷第 10 期(3 月)。頁 75—98。

張小虹，1993。《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》。台北：時報出版。

———，1995。〈文本裡有女人嗎？—閱讀《黃色壁紙》〉。《性別越界：女性主義文學理論與批評》。台北：聯合文學。頁 172—188。

———，1996。〈台北情慾地景：家／公園的影像置移〉。與王志弘合著。《慾望新地圖》。台北：聯合文學。頁 78-107。

———，1996。〈同志情人，非常慾望：臺灣同志運動的文化出擊〉，《中外文學》第 25 卷第 1 期(6 月)。頁 6-25

———，2000。《怪胎家庭羅曼史》。台北：時報出版。

———，2001。〈後現代(臺灣)奇機：手機召喚、幻聽妄想與商品拜物〉。《中

外文學》第 30 卷第 4 期(9 月)。頁 210-35。

張志維，1997。〈以同聲字鏈製造同性之戀—「荒人手記」的匱乏、語術〉。《酷兒啟示錄：臺灣當代 Queer 論述讀本》。紀大偉編。台北：元尊文化。頁 119-46。

———，1997。〈穿越「鏡像誤識」：閱讀《品花寶鑑》與《世紀末少年愛讀本》〉。《中外文學》第 26 卷第 3 期(8 月)。頁 68-101。

趙彥寧，1997。〈出櫃不出櫃—這是一個黑暗的問題〉。《騷動》。第 3 期(1 月)。頁 59-64。

———，1998。〈新酷兒空間性—空間、身體、垃圾與發聲〉。《中外文學》第 26 卷第 12 期(5 月)。頁 90-108。

———，2001a。〈面具與真實—論臺灣同志運動的「現身」問題〉。《戴著草帽到處去旅行：性／別、權力、國家》。台北：巨流出版。

———，2001b。〈臺灣同志研究的回顧與展望：一個關於文化生產的分析〉。《戴著草帽到處去旅行：性／別、權力、國家》。台北：巨流出版。

周倩漪，1997。〈酷異偶像、性別顛覆—流行音樂中的同志特質與文化想像〉。《酷兒啟示錄：臺灣當代 QUEER 論述讀本》。紀大偉編。台北：元尊文化。頁 185-93。

紀大偉，1995。〈帶餓思潑辣：《荒人手記》的酷兒閱讀〉。《中外文學》第 24 卷第 3 期(8 月)。頁 153-60。

———，1997。〈小小酷兒百科〉。《酷兒啟示錄：臺灣當代 QUEER 論述讀本》。紀大偉編。台北：元尊文化。頁 27-61。

———，1998。〈在荒原上製造同性戀聲音—閱讀《荒人手記》〉。《晚安巴比倫—網路世代的性慾、異議，與政治閱讀》。台北：探索文化。頁 155-68。

———，1998。〈發現鱸魚—建構臺灣女同性戀論述〉。《晚安巴比倫—網路世代的性慾、異議，與政治閱讀》。台北：探索文化。頁 137-53。

———，2002。〈同性戀政治經濟學—認同與消費〉。《中外文學》第 31 卷第 4 期(9 月)。頁 69-90。

齊天小勝、魚玄阿璣、喀飛、沙啞、漂亮，1997。〈牲禮、英雄或戰略家：

現身於現階段臺灣同志運動的發展及其意義》。《騷動》。第 3 期（1 月）。頁 46-51。

簡家欣，1996，《喚出女同志：九〇年代臺灣女同志的論述形構與運動集結》。臺灣大學社會學研究所碩士論文。

邱妙津，1999。《鱸魚手記》。台北：時報出版。

朱偉誠，1995。〈受困主流的同志荒人—朱天文〈荒人手記〉的同志閱讀〉。《中外文學》第 24 卷第 3 期(8 月)。頁 141-52。

———，1997。〈「撫摸」同志的心情—在主流與次文化之間〉。《騷動》。第 4 期(3 月)。頁 59-61。

———，1998。〈臺灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉。《臺灣社會研究季刊》。第 30 期(6 月)。頁 35-62。

———，2000。〈建立同志「國」？朝向一個性異議政體的烏托邦想像〉。《臺灣社會研究季刊》。第 40 期(12 月)。頁 103-52。

———，2001。〈《鱸魚手記》導讀〉。《文學臺灣》第 39 期(4 月)。頁 161-64。

———，2002。〈同志・臺灣：性公民、國族建構與民主進程〉。論文發表於「重返東亞：全球、區域、國家、公民」，文化研究學會，2002 年 12 月 14—15 日。

———，2005。〈另類經典：臺灣同志文學(小說)史論〉。《臺灣同志小說選》。台北：二魚文化。

朱天文。《荒人手記》。台北：時報出版。1999。

鐘明德，1999。《臺灣小劇場運動史 1980-89：尋找另類美學與政治》。台北：揚智文化。

鍾道詮，2002。〈說與不說都是個問題—初探男同志與他人談論或不談論愛滋議題的動機、方式與內容〉。論文發表於「同志學術研討會」，高雄師範大學性別教育研究所，2002 年 4 月 11—12 日。

馮品佳，2001。〈創造異質空間：《無禮》的抗拒與歸屬政治〉。《他者之域：文化身分與再現策略》。劉紀蕙編。台北：麥田。頁 429-45。

何春蕤，1994。〈我要性高潮，不要性騷擾〉。《豪爽女人》。台北：皇冠文化。

佛洛依德(Sigmund Freud)，1989。〈論自戀：導論〉。《佛洛依德著作選》。賀明明譯。台北：唐山出版。頁 17-35。

———，1989。〈壓抑〉。《佛洛依德著作選》。賀明明譯。台北：唐山出版。頁 37-46。

———，1989。〈悲痛與抑鬱〉。《佛洛依德著作選》。賀明明譯。台北：唐山出版。頁 63-78。

———，1997。〈文明與不滿〉。《佛洛依德文集》。王嘉陵等編譯。北京：東方出版社。頁 28-99。

———，1997。〈自我與本我〉。《佛洛依德文集》。王嘉陵等編譯。北京：東方出版社。頁 259-93。

傅 柯(Michel Foucault)，1992。《規訓與懲罰：監獄的誕生》。劉北成、楊遠嬰譯。台北：桂冠。

———，1996。《性意識史》。尚衡譯。台北：桂冠。

韓森，2002。〈立志做一般人的愛滋戰士〉。《揚起彩虹旗：我的同志運動經驗 1990-2001》。台北：心靈工坊。頁 68—77。

蕭媽媽，1996。〈我書故我在—論西蘇的陰性書寫〉。《中外文學》第 24 卷第 11 期(4 月)。頁 39-59。

蕭瑞蒲，1996。〈另一種視觀／看法：閱讀／書寫邱妙津的《鱸魚手記》及德瑞克·賈曼的電影《花園》〉。《中外文學》第 25 卷第 1 期(6 月)。頁 39-59。

黃金麟，1998。〈醜怪的裝扮：新生活運動的政略分析〉。《臺灣社會研究季刊》。第 30 期(6 月)。頁 163-203。

———，2000。《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成 1895-1937》。台北：聯經。

黃逸民，1993。〈法國女性主義的貢獻與盲點〉。《中外文學》第 21 卷第 9 期(2 月)。頁 4-21。

- 黃道明，1997。〈「同性戀的政治」座談會〉。《性別研究的新視野：第一屆四性研討會論文集(上)》。何春蕤編。台北：元尊文化。頁 195。
- 黃錦樹，1996。〈神姬之舞：後四十回？(後)現代啟示錄？—論朱天文〉。《中外文學》第 24 卷第 10 期(3 月)。頁 104-42。
- 洪凌，1996。〈蕾絲與鞭子的交歡—從當代臺灣小說註釋女同性鍊的慾望流動〉。《中外文學》第 25 卷第 1 期(6 月)。頁 60-80。
- 劉人鵬、丁乃非，1998。〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉。《性／別研究》第 3&4 期(9 月)。頁 109—155。
- 劉人鵬，2000。〈罔兩問景—「男女平等」之外的性／別主體〉。《近代中國女權論述—國族、翻譯與性別政治》。台北：學生書局。
- 劉亮雅，1995。〈擺蕩在現代與後現代之間—朱天文近期作品中的國族、世代、性別、情慾問題〉。《中外文學》第 24 卷第 1 期(6 月)。頁 7-19。
- ，1998。〈愛慾、性別與書寫—邱妙津的女同性戀小說〉。《慾望更衣室—情色小說的政治與美學》。台北：元尊文化。頁 111-52。
- 劉康，1998。《對話的喧聲：巴嚇汀的文化理論述評》。台北：麥田出版。
- 賴麒中，1998。〈性傾向與就業歧視〉。《性別與空間研究室通訊》。第 5 期(7 月)。頁 211-37。
- 賴正哲，1998。《在公司上班：新公園作為男同志演出地景之研究》。淡江大學建築研究所碩士論文，未出版。
- 廖朝陽，1995。〈觀看、認同、模擬—從《香蕉天堂》看電影機器〉。《文化批評與華語電影》。鄭樹森編。台北：麥田。1995: 327—66.
- 廖炳惠，2001，〈臺灣流行文化批判〉。《另類現代情》。台北：允晨文化。頁 83-109。
- 廖瑩芝，2000。《九〇年代台北同志戲劇研究》。台南：成功大學藝術研究所碩士論文，未出版。
- 呂健忠，1997。〈喜劇舞台的兩性戰爭—評《利西翠妲》的演出兼論異性扮裝與反串〉。《中外文學》第 25 卷第 8 期(1 月)。頁 90-122。
- 林宇玲，1999。〈解讀臺灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化：以「台

灣紅不讓」的「變男變女變變變」單元為例〉。《第四屆性教育、性學、性別研究暨同性戀研究國際學術研討會論文》。中央大學性／別研究室。

倪家珍，1997。〈九〇年代同性戀論述與運動主體在臺灣〉。《性別研究的新視野：第一屆四性研討會論文集(上)》。何春蕤編。台北：元尊文化。頁 125-48。

羅蘭巴特(Roland Barthes)，1994。《戀人絮語》。汪耀進、武配榮譯。台北：桂冠。

———，1998。《寫作的零度》。李幼蒸譯。台北：時報出版。

蘇珊宋妲(Susan Sontag)，1997。《論攝影》。黃翰荻譯。台北：唐山出版。財團法人導航基金會，2001。拉拉基基站起來。台北：巨流。

王 蘋，2000，〈台北同志國際論壇發言稿〉。

王雅各，1999，《臺灣男同志平權運動史》。台北：開心陽光。

王志弘，1998，〈台北新公園的情慾地理學：空間再現與男同性戀認同〉。《流動、空間與社會》。台北：田園城市。頁 253-72。

王寶祥，2001。〈陰性表演，陽性反應：看凱倫芬利陰性身體書寫與媒介愛滋〉。《中外文學》第 29 卷第 12 期(5 月)。頁 61—84。

吳嘉詳，1998。〈評審意見〉。《創造一個夢：97 流行音樂年度鑑賞》。楊嘉編。台北：元尊文化。頁 95。

葉德宣，1998。〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出〉。《中外文學》第 26 卷第 12 期(5 月)。頁 67-89。

———，2001。〈從家庭授勳到警局問訊—《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉。《中外文學》第 30 卷第 2 期(7 月)。頁 124-54。

Cindy, Patton. 1998。欲望隱形轟炸機：新興國家中「異己」(Alterity)全球化之現象〉。莊瑞琳譯，何春蕤校訂。《性別研究：酷兒理論與政治》第 3&4 卷(9 月)。頁 301-23。

Chatterjee, Partha，2000。社群在東方〉。《發現政治社會：現代性、國家暴力與後殖民民主》。王智明譯，陳光興編。台北：巨流。頁 37-60。

Harvey, David, 1999。時空之間：關於地理學想像的省思》。《空間的文化形式與社會理論讀本》。王志弘譯，夏鑄九、王志弘編。台北：明文。頁 47-79。

Galbraith, John Kenneth, 1999/1992, <組織的時代>。《權力的剖析》。劉北成譯。台北：時報文化。頁 115-124。

Pope, Harrison G. et al., 2001, <同志的猛男情節>。《猛男情節》。但唐膜譯。台北：性林文化。頁 281-97。

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1998, <情感與酷兒操演>。金宜蓁、涂懿美譯。何春蕤校訂。《性別研究：酷兒理論與政治》第 3&4 卷(9 月)。頁 90—108。

英文部份(依字母順序排列)：

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).” *Lenin and Philosophy and Other Essays*.

Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review, 1972. 127-86

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Trans. Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Babuscio, Jack. “Camp and Gay Sensibility.” *Camp Grounds : Style and Homosexuality*. Ed. David Bergman. Amherst : U of Massachusetts P, 1993: 19-38.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. London: Vintage, 2000.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.: *Illumination* Ed. Hannah Arendt. NY: Schocken, 1988: 217-51.

- Bergman, David. "Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric." *Camp Grounds : Style and Homosexuality*. Ed. David Bergman. Amherst : U of Massachusetts P, 1993: 92-111.
- Berlant, Lauren, and Elizabeth Freeman. "Queer Nationality." *The Queen of America Goes to Washington City : Essays on Sex and Citizenship*. Duke UP, 1997: 145-73.
- Blasius, Mark. *Gay and Lesbian Politics : Sexuality and the Emergence of a New Ethnic*. Philadelphia: Temple UP, 1994.
- Brook, Peter. *A Concise Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold, 1999.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination" Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories Ed. Diana Fuss. NY: Routledge, 1991. 13-31
- , Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.
- , "Conscience Doth Make Subjects of Us All: Althusser's Subjection" *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Standford UP, 1997. 106-31
- , *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* New York: Routledge, 1999.
- Cindy, Patton. *Inventing AIDS*. New York: Routledge, 1990.
- , *Fatal Advice: How Safe-Sec Education Went Wrong*. Duke UP, 1996
- Chow, Rey. "A Phantom Discipline" *PMLA* 116.5(October 2001): 1386—95.
- D'Emilio, John. "Capitalism and Gay Identity" *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University*. New York: Routledge, 1992: 3—16.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and*

- Schizophrenia.* Minneapolis: Minnesota Up, 1983.
- Dora, Mladen. “The Object Voice” *Gaze and Voice as Love Objects.* Eds. Salecl, Renata and Žižek, Slavoj Duke University Press, 1996. 7-31
- Foucault, Michael. “Governmentality” In *The Foucault Effect: Studies in Governmentality.* Eds. G. Burchill, et al. Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991. 87-104
- . *The History of Sexuality: An Introduction.* New York: Vintage, 1990.
- . *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* New York: Vintage, 1995.
- Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy.” In *The Cultural Studies Reader.* Ed. Simon During. London: Routledge, 1999. 518-36.
- Freud, Sigmund. “The Ego and The Id” The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1981. Vol. 19.
- . “On Narcissism: An Introduction.” The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1981. Vol. 14.
- . “Mourning and Melancholy” The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1981. Vol. 14.
- . Civilization and Its Discontent. London: Hogarth, 1978. Vol. 21.
- Fuss, Diana. “Fashion and the Homospectatorial Look” *On Fashion.* Eds. S. Benestock and S. Ferriss. New Brunswick, N. J. Rutgers UP, 1994. 211-32.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion.* New York: Routledge, 1995.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*.

Cambridge, Mass: MIT Press, 1962/1989.

Hall, Stuart. “The Local or Global” *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Ed. Anne McClintock, Aamir Mufti and Ella Shohat. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997: 173—87.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. NY: Routledge, 1991.

Hutcheon, Linda. *Irony’s Edge : The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

Irigaray, Luce. *The Sex Which is Not One*. Trans. Catherina Porter and Carolyn Bruke. Cornell University Press, 1985.

Kaplan, Morris B. *Sexual Justice*. New York: Routledge, 1997.

Koestenbaum, Wayne. “The Queen’s Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing.” *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* Ed. Diana Fuss. NY: Routledge, 1991. 205-34

Kristeva, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. Trans. Leon S. Roudiez. Columbia UP, 1982.

----- Black Sun: Depression and Melancholia. Trans. Leon S. Roudiez. Columbia UP, 1989.

Lacan, Jacques. *Ecrits : A Selection*. New York: Norton. 1977

----- *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. London: Hogarth. 1977

----- *The Seminar of Jacques Lacan Book XI : The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Trans. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller NY: Norton. 1998

Meyer, Moe. “Introduction: Reclaiming the discourse of Camp”. *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. London & New York: Routledge, 1994.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasure*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Negus, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover & London: University Press of New England, 1996.

Newton, Ether. *Mother Camp : Female Impersonators in America*. Chicago: Chicago UP.

Roman, David. "Performing All Our Lives : AIDS, Performance, Community" *Critical Theory and Performance*. Ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992: 208-21.

Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Abelove, Henry, Barale Aina and Halperin, David M. New York: Routledge, 1993. 3-44

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

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking. 1990

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. London & New York: Routledge, 1992.

Songtag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell. 1966.

-----, *On Photography*. New York: Anchor Books, 1977

-----, "Notes on 'Camp'." *Camp: Queer Aesthetics and The Performing Subject*. Ed. Cleto, Fabio. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999. 53-65

網路資料：

張宏誠，2002。〈又一場嘉年華會之後？--2002年台北同玩節有感〉。《同志新聞通訊社—網路電子報》。白小豆+PC。2002年10月8日。

Jeph、葉雲平。乘著床，流浪在海上—張四十三訪談。網址：

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/jeph/33.shtml> (2002/03/11)

Esun。無責任樂評—首張臺灣同志音樂創作。網址：

http://www.taiwan123.com.tw/music/pin_22.htm (2002/03/11)

行政院新聞局。電影片分級處理辦法。網址：

<http://www.gio.gov.tw/info/law/movie/3.htm> (2002/03/11)

音樂、劇本及戲劇影像資料：

恨流行，1997。『×✓』—臺灣同志音樂創作專輯。台北：恨流行文化事業有限公司。

———，1998。擁抱。台北：角頭文化事業股份有限公司

吳大綱，1995。《利西翠姐之越 Queen 越美麗》，劇本。

———，1998。《愛在星光燦爛》，劇本。

———，1998。《都是娘娘腔惹的禍》，劇本。

紅綾金粉劇團，1998。《愛在星光燦爛》，錄影帶。

———，1998。《都是娘娘腔惹的禍》，錄影帶。