

霓虹流光下的性別逾越 / 愉悅——《艷光四射歌舞團》

中的跨性別扮裝美學與性別政治言說之探究

新竹教育大學美勞教育研究所 紀孟均

一、故事大綱

白天，阿威是個在葬儀社中為亡魂超度的道士，但是到了夜晚，他則化名薔薇，成了「艷光四射歌舞團」中最亮眼的扮裝皇后。一次，薔薇應喪家家屬的請託，前去海邊為不幸溺水的漁村兒子招魂。不料這名溺水身亡的年輕人竟是薔薇的愛人阿陽；痛失愛人的薔薇，在這場海邊招魂儀式中，以道士之姿，卻哭泣的比家屬更淒涼，引人狐疑；葬儀樂師不禁戲謔之：「怎麼道士變成了孝女白琴啦？」面對愛人身亡的無情衝擊，薔薇想以亡者之妻的身分，引領阿陽的牌位回家，於是這群扮裝姐妹淘來到阿陽的靈前，一次次的擲…。入殮當日，喪葬隊伍與家屬已退出了墓地。掩在樹旁的電子花車，此時開始艷光四射、大放光芒；扮裝姐妹們個個胭脂粉黛、摩拳擦掌，皆已準備就緒，「…艷光四射歌舞團，就要帶您進入永恆的天堂…」一場超度阿陽的表演就要開始…。

二、前言

自 90 年代同志／酷兒論述開始在台掘地紮根起，男女同志理論便一窩風的流竄入侵主流異性戀社會霸權的疆域，以各種身分姿態引吭發聲，將往後十多年的台灣各類社會運動及學術研究，暈染上一層繽紛多元的虹彩色譜。過往的異性戀霸權高牆已逐漸被滲透崩解，碎裂成遍地的落石碎塊，而同志族群儼然在這遍地的砂礫中，為自己奠定了強碩的基石，遂以向上茁壯並延伸。在十多年沸沸揚揚的現身發言後，同志／酷兒論述大抵已沉澱累積出足夠的深廣度，成為學術研究中不可缺席的環節，而「扮裝文化」作為其豐富內涵之一的相關研究是為近幾年性別研究的新寵。在過往，扮裝被鄙視為性倒錯、戀物、變態等社會偏見氛圍中，但近年以來扮裝在各種文化形式的表現不但沒有被禁止，反而無處不在，男扮女裝或是女扮男裝早已存在於包含時尚，電影，電視，戲曲，漫畫，文學等形式中被表現，成為一種性別表演的形式，甚至普遍被接受。《艷光四射歌舞團》就是在這樣的時代氛圍中孕生而出，突破更多的禁忌，大膽且成功的編撰

出一個關於變裝皇后們的歡樂卻又悲傷的故事。影片於 2003 年底完成，在 2004 年進行了台灣各地巡迴性的展出，這一場由所周美玲導演的電影，以其特殊的題材及藝術性的拍攝手法獲得評審的青睞，為她在 2004 年的電視金馬獎抱走了年度最佳台灣電影獎的獎項，從此，台灣第一部關於變裝皇后的電影於焉而生。此部影片大量使用了當代藝術中的「拼裝美學」。其中把傳統台灣最繽紛多彩、卻一直被一般社會邊緣化的民間表演薈萃：牽亡歌陣、喪葬禮儀、道士超渡亡魂、孝女團、電子花車、墳墓，與被異性戀的社會邊緣化的同志圈裡扮裝皇后歌舞團結合，這的確是相當罕見的拼裝作品。此篇短論將從酷兒理論、同志扮裝及雌雄同體等論述開始，闡述電影中角色性別越界的混雜形貌、男體女服再現出的陰柔特質，最後探討電影如何展現將異性戀恐同症對於邊緣同志所造成的困境，並說明電影中的性別對立其實影射了台灣當代性別平權運動的景況。研究者希冀藉此短論的書寫得以擴展性別論述的空間，跨越既有的社會成規及制約，以當代的性別思維將電影中的跨性別扮裝美學及政治言說拉引而出。

三、文獻回顧

電影文本的研究至今尚未有專論文章問世，筆者能找到的資料皆是網路上零星散見的電影介紹或淺顯平實的評論，像是文建會國家電影資料館的台灣電影筆記中提到，《豔光四射歌舞團》是周美玲承續著《私角落》對於同志空間與身份認同的關注，將同志的邊緣處境和疏離體驗，轉化為劇情片的創作概念、主題和情節。該片的英文片名 *Splendid Float* 便一語雙關，因為“float”既是片中扮裝皇后們用以演出的「花車」（車體裝飾為台灣藝術家洪東祿所製作），又同時暗示了這群扮裝同志們的「漂泊」狀態；而皇后們絢麗演出所置身的夜間、公路、沙洲、河面等等場景，也透露出她／他們「豔光四射」（splendid）表面下的滄涼、內裡的不安。此外，電影還展現了「同志感性」（gay sensibility）與「敢曝」（camp）美學等敘事結構及美學概念。¹ TV.NET-台灣通聯網中則有多位學者以簡短的文字敘述詮釋電影，內容不外乎為同性戀、扮裝皇后及跨性別等核心概念。² 電影 DVD 所附錄的幕後花絮收錄了幾段導演及主要演員們的專訪，傳述了觀者對於電影中某些元素、意象的觀想及反思。³ 元智電子報藝文活動版專欄則提到導演同性戀、生死、變裝、傳統社會觀念等同時放入一個電影舞台上，產生不少的衝突點，但也是因為太多東西需要表達，

¹ 趙錫彥，〈《豔光四射歌舞團》——從慾望花車看同志空間〉，

<http://www.wretch.cc/blog/moonshiny&article_id=1916467>

² <<http://mypaper.pchome.com.tw/news/isaaclee/3/1241099195/20040912114005/>>

³ 周美玲，《豔光四射歌舞團》，（中映電影文化，2004）。

導致許多情節的轉折令觀眾有些錯愕（如愛情的發展）。⁴ 這些影評短論或人物採訪環繞著《艷光四射歌舞團》的情節或議題打傳，雖然內容多為個人抒發或簡介式的評論，但我們仍可從中觀察到：電影已成功地推動其敘事功能，而觀者亦能輕易地捕捉並理解電影的內涵及寓意。唯一的電影專書——由李志薈所撰寫的《艷光四射歌舞團》則在 2004 年 9 月出版，內容主要在描寫電影從無到有的製作過程，包括劇本、選角、道具、攝影、音樂、後製…等，依序分類編寫，書末附有導演及攝影師——劉芸后的專訪，呈現了導演原初的製作想法、概念以及攝影師如何利用燈光及顏色對比營造出電影的氛圍。⁵（李志薈，周美玲，劉芸后，2004：1-105）〈婦研縱橫〉73 期提到《艷光四射歌舞團》作為電影的劇場特質，以及其與台灣現代劇場創作相互印証的可能性（傅裕惠，2005：16）。⁶ 歸結上述提及的文獻，研究者發現：雖然網路上有許多關於該電影的相關文章，但內容大多非以學術研究論述進行書寫，而專書及期刊雖然以更多面向及細節呈現電影，卻依舊停留在描述層面而缺乏深度的分析。因此研究者嘗試以「扮裝」論述的角度切入電影，以性別研究的內涵詮釋電影，奠基其學理上的深度。

四、同性情慾與 camp 感性

電影《艷光四射歌舞團》甫旋開始第一個鏡頭即是男／女主角「薔薇」攬鏡自照的一個特寫。在鏡面映射出的面容之上，是一雙帶著一絲哀戚感傷的明眸皓眼與一張性感欲滴並微張的嫩唇，而薔薇在直視著鏡中的另一個自我之下，緩慢地將嘴唇向鏡中的另一個自我湊靠過去，似乎是一種親吻的動作。電影畫面所呈現的，是一種自戀式（Narcissism）的自我凝視與愛戀，這種顧影自憐的觀照暗示了主角的「同性情慾」（homosexuality）特質。同性戀者的愛戀對象為同性，因而自己的精神/肉體也可以激發自己的情慾（或可倒過來說：就是因為太愛自己，所以只能接受同性的對象？）所以鏡子（全裸尤佳）、自慰、寫日記等都是某些同性戀者的私密甜美經驗。「鏡子」成為同性戀文化之重要配備/象徵，不得不然。⁷ 故電影中不時的會出現皇后們照鏡換裝自賞的畫面，強烈地銘刻出同性戀自戀的徵候。電影第二幕即印證研究者的推論，中景鏡頭下的畫面顯示出的是

⁴ 詳見<http://www.yzu.edu.tw/E_news/334/art/01.htm>

⁵ 李志薈，《艷光四射歌舞團》，（台北：遠足文化，2004）。

⁶ 傅裕惠，〈也是一種「百花齊放」——試探台灣現代劇場創作中的性別議題展演〉，《婦研縱橫》73 期，（2005，1），頁 14-22。

⁷ 紀大偉，《酷兒啟示錄》，（台北：元尊文化，1997）。

兩具纏綿悱惻的同性肉體，在昏紅晦暗的霓虹螢光下糾纏喘息著，勾勒出男女主角的同性情慾。

《艷光四射歌舞團》一片充滿了這種顛覆叛道的思考，扮裝皇后們以各式各樣的流動的性別在鏡頭前更裝異服展現自我。當皇后們進入各種不同場合時，就會改變其性別氣質服飾，選擇服膺或叛離普式主流價值。在電影中，他／她們在日間各有不同的形象和身分，其共通點是，都必須穿戴整齊，穿上社會公眾認可的西裝或制服（如薔薇以道士黃袍現身）。然而，到了夜晚，當他／她們進入個人的空間和時間，都不約而同地將身上的束縛解除，將襯衫、外套、領帶、長褲等深冷色系服飾拋開，改而換成顏色鮮艷、造型繁瑣富麗、樣式誇張的暖色系服飾，在舞台上盡情展現妖媚柔情的肢體風情，此時，這些身為生理男性的扮裝皇后們，不必在顧及個人的職業、身分、社會角色，甚至社會大眾所認同的男性形象，他／她們恣意披上桃紅色的緊身旗袍、蓬鬆柔軟的長短紗裙、戴著各種或短或長或直或捲的各種顏色假髮，頂著鑲滿水鑽亮片的頭飾、脖子上繫著閃耀華美的項鍊、耳朵穿上造型多樣的耳飾、肩上披著誇張的羽毛披肩、臉上塗抹胭脂與唇彩、指甲覆蓋著一層閃亮的油彩，這些扮裝的動作過程與展現，彰顯出了男性如何跨越性別以產生快感的方式與結果，同時為男性（不管是否為同性戀）在父權霸權對陽剛氣質的宰制掌控下，如何獲致解放逃逸出這個牢籠，讓社會制約下的男性形象，得以轉變為陰柔妖媚的嬌情樣態。電影所展現出的意識形態相當前衛大膽，鏡頭前的皇后們時常在舞頭後台就著衣裝扮了起來，毫不客氣地曝露了男性身體如何在人工的裝飾遮掩下，蛻變成為另一個性別的可能性與可塑性。扮裝皇后們藉由衣服、飾物配件與妝容的改變自己的容貌與氣質，在公眾場合進行公開展示，進而認同扮裝後的自我。這些皇后們的換裝行為，是充滿歡愉和製造快感的過程，每個皇后們在鏡子、夥伴前的更衣嬉耍，就像是嘉年華會的氣氛般，迸發著亢奮與狂歡的情緒。這種歡愉的氛圍指出，扮裝皇后們藉由扮裝不僅更異了自己的性別，連帶的，心情狀態也會跟著改變。如果男性氣質的表現是社會學者爾文·高夫曼（Erving Goffman）所定義的理智、專業、家庭和社會責任等「嚴謹」的形象時，⁸ 那麼《艷光四射歌舞團》企圖突破的，便是這些性別制約。男人可以如女人一樣喜愛衣服，以及精心打扮，也一樣可以感性地迷戀他人或自我，耽溺於兒女私情與放縱的情慾浮沉。從以下皇后們的對話可得知這種衝破性別疆界的線索：（場景為阿陽死後，皇后們齊聚於後台聊天。）

薔薇：「媽，他根本就走得不明不白呀！」

⁸ 白育珮〈時尚雜誌中的性別角色區隔—男性雜誌與女性雜誌之比較〉，（國立政治大學社會學研究所碩士論文，2004）。

胖妞：「哪有！那個警察明明就說是意外。」

薔薇：「不是啦！他根本就是故意要離開我，他什麼都沒有跟我說。」

眾扮裝皇后們：「好，不哭了，別想這麼多。」

薔薇：「我決定了，我要跟他見面！我要跟他把話說清楚！」

璐璐：「說什麼？」

薔薇：「我要跟他把話說清楚。」

胖妞：「你還要跟他說什麼啊？」

薔薇：「否則我不懂啊！我不懂他為什麼要離開我！」

麗麗：「人都死了，是要跟他講什麼啊？」

這種淒怨的執著容易讓人聯想到中國的「閨怨」，一般是女性的專利或被人詬病的場所。這種「怨」代表陰性的傾向、內在的鬱結與情緒的糾纏，電影將其用在男人身上，明顯宣告男人也有「怨」的權利與自由。薔薇身為男性卻展現出柔弱、敏感、細膩、善變和多愁善感的心情，渴望獲得愛情與伴侶的肯定，追求性別自由，這些形貌都與傳統的陽剛男人形象被道而馳。

電影中的扮裝皇后們，十分符合蘇珊·桑塔（Susan Sontag）討論的 camp 感性：華麗、媚俗、帶有頹廢和戀物的色彩。桑塔在其名篇 “*Note on Camp*” 中指出，camp 是一種感性（sensitivity）、風格（style），甚至美學主義（aestheticism），屬於修飾性的、充滿庸俗成分的行為形態及生活風貌，而且極度放縱、奢華和自我沉溺。⁹ 將桑塔的觀點拿來詮釋當代的媚俗文化與表演藝術是適切且相得益彰的，例如桑塔說雌雄同體（androgyny）是 camp 的感性中最為突出的形象，它象徵了一種性別混合而得來的完美與誘惑力，無論是陰性男人還是陽剛女人，都帶有這種 camp 的特質，因為他／她們通過性別的跨演與誇飾，將獨有的性別情性表露無遺，免除了也補足了單一或單項性別的缺陷，而這種雌雄同體的形態，往往包括了模擬、戲謔的操演性與劇場特性，並以豐富的物質建立華美、恣意、世俗、怪異而又帶有嬉玩成分和貴族品味的美學風格或美感經驗。¹⁰ 桑塔的論述，正道出了扮裝皇后們在電影中的生活態度與美學：皇后們總是穿戴著色彩斑斕耀眼、造型誇張醒目的華服，細看這些服飾後卻又不難發現，這些奢華的衣裝充滿一種俗艷廉價的造假質感，此特徵明顯點出這些衣裝不過是表演用的道具罷了，這符合了 camp 感性中的造假與裝模作樣之內涵。而表演花車與舞台極為富麗堂皇艷俗閃亮的景緻、演員誇張的面部表情與肢體動作、歌詞的靡靡之音與歌者性感魅惑的中性聲線等元

⁹ 洛楓，《媒介擬想—媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 138。

¹⁰ 洛楓，《媒介擬想—媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 138。

素，都充分賦予並建構了一個情慾瀰漫的頹廢世界，研究者以片頭出現的主題曲〈彩虹〉以及〈流水艷光〉的即為最佳佐證，以下為〈彩虹〉之歌詞：

美麗的彩虹掛天空，流浪的舞台將啟動，七彩的霓虹閃爍著，忘情著歌舞，美麗的夢；跟著彩虹，你跟著彩虹，盡情擺動啊！盡情擺動！翩翩蝴蝶，她就要起飛；跟著彩虹，你跟著彩虹，盡情舞動啊！盡情舞動！華麗的世界，多令人陶醉；來來來，散發你的光芒，來來來，這是幸福天堂，來來來，別再猶豫別徬徨。（皇后們舞動身軀，並不時發出嬌喘的淫聲浪語）

在滿溢興奮情慾與七彩繽紛的光彩映照中，扮裝皇后們得以雌雄莫辨之流動性別漫遊其中，創造一個自娛娛人的歡樂愉悅之境。除了性別多元的流動情慾之外，電影也充分滿足了觀者的視覺與感官，鏡頭中皇后們的一顰一笑與舉止動作、充滿嗔痴愛怨的表情，或面向鏡子的悉心裝扮與自我展現，都充分的傳達出扮裝皇后們的 **camp** 感性風格。尤其電影中之其一景幕，更是直接傳達出了 **camp** 感性的無所不在：皇后們梳妝打扮去給男主角「阿陽」弔唁，因必須在公開且肅穆的移葬典禮中露面，故而皇后們便穿起了符合世俗規範的男性服飾－襯衫與西裝褲，以表敬重端莊之形象，其中一個皇后「胖妞」抱怨道：

胖妞：「穿這樣？我平常也不會這樣穿啊！這根本不是我的 style！」

璐璐：「人家那是正式場合嘛！難道你想穿奶罩啊？」

胖妞：「你怎麼知道我有穿！」

這段對話說明了即使在主流異性戀社會的逼迫與規定下，扮裝者們在表面臣服之下，依舊隱藏了 **camp** 感性中怪異與嬉玩的叛逆作風，這些隱而不顯的裝扮特質，無聲無息地橫跨穿越了異／同二元對立的藩籬，同時將同性情慾滲透流進了異性戀尖硬絕對的場域。綜合以上所言，電影中的皇后們經刻意人工修飾的頹廢、放蕩與自我耽溺，已然成功地將桑塔所言的「雌雄同體」，以一種男性陰柔的性感風情詮釋得淋漓盡致。

camp 的另一定義為故意露出淫相、三八不要臉地，更進一步，**camp** 是指酷兒／同志享受幽默感的方式之一。在異性戀的社會中，作為酷兒的

條件之一，就是要比要比別人有幽默感，才能承受並轉化異性戀的嘲諷與譏笑（紀大偉，1997）。¹¹ 以下電影情節中的對話可印証此論點：

璐璐：「喂！你們看，這裙子很漂亮吧？可是根本就
不能穿出去啊！」

薔薇：「其實我也很喜歡穿裙子呀！」

麗麗：「我更喜歡穿裙子！」

胖妞：「我也很喜歡啊！可是每次都買不到我的 size！」

（皇后們以高八度的聲音發笑）你們好壞，還笑！」

麗麗：「改天我幫你訂作一件啦！好不好？」

麗麗：「戴上我的秘密武器，假奶可是扮裝皇后的生命
哪！難得一生有假奶，為何偏偏有兩個」（皇后們集體合唱）

璐璐：「快點啦！幫我拉幫我拉。啊！我穿顛倒了，快
點快點」（以誇張逗趣的的聲音吼叫）

胖妞：「等一下，你們這群妖孽，看我這個道姑來收拾
你們！（假音尖叫）」（皇后們高唱《倩女幽魂》主題曲，玩
成一團）

以上是皇后們在舞台後著裝準備粉墨登場時的嬉鬧玩笑，他／她們以戲謔不經的胡鬧瞎搞，將異性戀男性視為陰性氣質的裙子及胸部，巧妙地轉化為扮裝者的貼身用品，並以三八阿花的言行舉止，將後台場所營造出某種充滿歡笑與不正經的氛圍，讓觀者不禁放聲大笑。在電影中的表演舞台下，只要皇后們進行歌舞演出時，導演便會刻意安排戴上各種誇張造型面具的觀眾，隨著台上表演的皇后們忘情款擺舞動，這種鋪排巧妙地暗示舞台下觀眾與皇后們一樣，無時無刻都在扮演著越界扮裝的表演。高夫曼在公開的領域中，點出三個互動的空間：「臺前」、「臺後」以及「局外區域」（outside region），以解釋人們走出家戶進入市場或公眾領域，每個人都必須辦扮演、維持一個在公開場合的自我形象的情形。其中，「局外區域」是指外表最不具社會顯著性的地方即「臺下」。因為此情境並非正式連結到角色的表演場域，所以在這裡人們是外在於規範好的角色關係，也沒有社會期望，他／她們也不需展示任何特定的專業技術。明顯的例子是，演唱會台下的觀眾，他／她們可以隨意穿著、任意手足舞蹈的狂歡，而不需在意任何角色的牽絆。¹² 因此，電影中的台下觀眾表現正符合了高夫曼所指稱的「局外區域」情境，他／她們狂肆隨意、沒有任何身分與定位（導演使用虛晃搖動的特效，使得台下觀眾的成為模糊難辨的形象），一切舉手投足只為了浸淫在如此愉悅的狂歡慾流之中，而這種氣氛同時也感染了

¹¹ 紀大偉，《酷兒啟示錄》，（台北：元尊文化，1997）。

¹² 葉立誠，《台灣服飾流行地圖》，（台北：商鼎文化，2001），頁 60。

螢幕前的觀者（觀影環境在一片漆黑的籠罩中，觀眾與觀眾間也任不清彼此的面容、身份）思緒——扮裝皇后們的跨界快感，也傳染給現實世界中真實的觀眾了。於是，在戲裡戲外的一片歡笑聲中，身為生理陽性卻作陰性氣質扮演的皇后們理應帶給觀者所產生的詭異與恐同感，便逐漸地消退模糊。

桑塔在其文章的結尾中指出，camp 的文化與同性情慾相關連，她認為不是所有的同性戀者都有 camp 品味，但大多數的同性戀者都具有 camp 感性風格展示的潛力（Susan Sontag, 1964）。¹³ 關於 camp 的怪異與酷兒之間的關係，我們可從桑塔的論述中嗅覺一絲蛛絲馬跡，桑塔認為 Dandyism（一種華麗時尚的自我修飾，以突顯個人對外觀的極度關注，）是 camp 的一種（桑塔在論述 Dandyism 與 camp 時，總以英國男同性戀作家王爾德（Oscar Wilde）作為範例），而在 camp 的文化裡，是將十九世紀這種修飾風尚帶入現代及大眾媒介的領域中，以戀物的姿態呈現媚俗的傾向（Susan Sontag, 1964）。¹⁴ 反觀電影，電影中的扮裝皇后們同樣以華麗的媚俗妖異、濃艷的扮裝、懾魂勾魄的聲線與妖嬌姿態，串聯起 camp 與同性情慾間的關係，激發出各類酷兒情慾的想像，徹底實踐了 camp 感性美學。

五、雌雄同體與性別操演

電影中的扮裝皇后們，銘刻了一種「雌雄同體」的跨性越界論述。英國女性主義小說家維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）在其名作《自己的房間》（*A Room of One's Own*）一書中強調，人的思想最高的境界及創作意識的極致是「雌雄同體」的，所謂「雌雄同體」，便是男女兩性的整體結合，無論在身體的感應還是思維能力的拓展，最理想的狀態是雌雄兩性的共同擁有與融合無間，在雄性的因子中有陰柔的特質，在陰性的元素裡有陽剛的屬性，使之發揮、補足和整合人類全能的力量。¹⁵ 吳爾芙在文學創作與藝術思維的領域的觀點與電影所主張的意識型態相當接近，同樣對男女兩性的整合並存是採取認同的態度。這種陰陽合體間存並續的心理狀態亦可在心理學中找到類似的主張，像是心理學家卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung）就主張每一個人都有陰陽的傾向，當表現在外的陽的時候，潛藏在內心的就是陰；反之，表現在外的是陰的時候，潛藏在內心的就是陽。易言之，每一個人的內心都有一個潛藏的異性內型，男人潛

¹³ 洛楓，《媒介擬想——媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 139。

¹⁴ 洛楓，《媒介擬想——媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 139。

¹⁵ Virginia Wolf, *A Room of one's Own and Three Guineas*, (London: Penguin Books, 1993)

藏的異性類型就稱為「阿尼瑪」(anima)；女人潛藏的異性類型稱為「阿尼姆斯」(animus)。¹⁶ 對導演周美玲而言，「雌雄同體」不僅是她在電影中安排的衣飾裝扮和性別操演，更是她對電影藝術的創造意念；¹⁷ 周美玲在《艷光四射歌舞團》之前，即以紀錄片《角落》真實紀錄男同志的邊緣生活型態，以性別認同作為她近幾年的創作主題。而《艷光四射歌舞團》更將性別認同的意念推向更為幽微細緻的敘述，甚至將虛擬電影與現實生活的兩種情境界線打破，像是經由試鏡選角而雀屏中選的演員們，在個人的表演特質上，就已具有男女兩性並存的特質，因此，儘管演員必須扮扮裝皇后如此特殊的角色，在性情、言行舉止的揣摩上，演員們依舊都詮釋的靈活靈現而不顯矯柔造作。演員們的特質與電影中的所飾演的角色特質達成一致性，獲致一種性別再造與多元組合的無限可能，是《艷光四射歌舞團》的一大特點。

演員的特質與表演方式造就了「雌雄同體」的性別再造觀念。男性所飾演的扮裝皇后們無不長得陰柔嬌媚，就連女性演員也帶有陽剛的英氣。像是主角薔薇與其母親即是一個相當大的對比：薔薇身為男性卻擁有女性精緻細嫩的五官與纖瘦的身體線條；其母親身為女性卻擁有剛直挺立的輪廓與壯碩的身體軀幹，兩人的體態或面容都具有性別模糊的特質。這種刻意的選角設置，可以看出導演以雌雄共存的視覺影像揭示性別的多元樣貌，顛覆傳統男女二分對立的兩性觀點，將性別存在的可能性擴充為「雄」中有「雌」與「雌」中有「雄」，甚至揉合兩者而成的第三種中性形貌。此外，電影中擁有雌雄共存特質的角色，在整場電影中，都被安排演出攬鏡自照梳妝打扮的特寫鏡頭，這是一種自我性別身分的挪移和轉化，演員們在鏡中與鏡外的自我相互凝望、顧影自憐般的眼神的來回流轉，讓充滿酷兒色彩的情慾激盪生發，鏡頭外的觀者，不論其慾望對象是陰性氣質的男性或陽剛氣質的女性，都不免捲入一股對影自照的暈眩渦流，在陰陽的對照、交雜、融合裡辨認或掘發自我的另一種性別面貌。

扮裝皇后們在電影中的性別形態，是穿戴著一身高度人工剪裁並且不停變換色彩的誇張衣裙、薄紗緞羽，配合披肩長髮、扭腰擺臀，對著鏡頭擺弄意態撩人的勾魂媚眼與妖嬈淺笑，舉手投足間散發著一股乖異瑰詭足以動人遐思的氣質，他／她們在舞台上優雅灑脫的解放意識，視性別裝扮如嬉遊玩樂，在七彩繽紛的霓虹奇境中戲耍耽樂，顛覆了世俗僵化專制的規條。扮裝皇后們的肢體語言及視覺影像，有著強烈的性別操演 (gender performativity) 的敘述。美國酷兒理論家茱蒂絲·巴特勒 (Judith Butler) 指出，「性」(sex) 與「性別」(gender) 本來就是一場沒有原本 (original)、

¹⁶ 詳見 <<http://www.lazo.twmail.org/xo11.html>>

¹⁷ 周美玲，《艷光四射歌舞團》，(新竹市影博館座談會，2004)。

只有摹本 (copy) 的操演 (performance)，是社會人爲的文化建構。打從娘胎落地開始，我們便被社會賦予特定的性別身分，在成長過程中，透由教育與學習，不斷重複操練合乎性別類型要求的意識與行爲，這是一種模擬、生產和再現的過程，猶如「扮裝者」(drag)，窮其一生努力扮演好一個特定性別的角色，換句話說，是我們先預設了性別的界分，然後才付諸強制實行，以反覆的演譯強化性別模式，漸而使之牢不可破、根深蒂固，遂成爲社會的穩定規律。¹⁸ 巴特勒的論述無疑帶有濃重的解構觀念，意圖拆解性與性別被界定爲天然與社會文化的二元公式，同時也破除了性別屬性的定見，我們一旦發現性與性別皆由社會約定俗成、經由歷史的沉澱積累而來，性別的規範便能易於打破，既然性別不過是一場模擬的操演，當中充滿流動性、變幻感與創造力，同時又具有破壞常規、顛覆主流的力量，那麼每次的操演都可以是對性別身份的內容和形式重新的肯定、改變、再造與宣示。¹⁹ 《艷光四射歌舞團》實踐了巴特勒的性別操演論述，曝露出性別建構的非本質性，皇后們無論在生理性別或心理性別的定位上，無不充溢著流動漂移的不確定感，在一幕幕公然曝露的扮裝易性過程下，不停地推翻解構觀者心中的預想，產生撲朔迷離的謎言謎語。這種不斷更換的過程進而產生了一種扮裝跨性別的政治性言說。巴特勒曾一再解釋，她的「性別操演」指的不是性別如衣服，可自由選擇不同款式換上換下，對巴特勒而言，性別模仿不是一種揮灑自如的角色轉換，而是一種「根深蒂固的行動」，異性戀本身即是自然化的性別仿戲，扮裝則是性別模仿的再模仿，突顯異性戀本身也是一種模仿，達至一種政治上的抗爭策略。同志扮裝的嘲諷顛覆，便是在身體表相符號中以變異、踰溢、不搭調的方式，突顯性別的自然而然與千真萬確，只不過是不斷重覆、不斷踐履所達成的認同效果與深度幻象而已。²⁰ 在一幕薔薇母親及其他工人齊聚一堂聊天時，這種權力的操弄具體的被再現而出：

工人甲：「老闆娘，今天孝女師公又請假喔？」

薔薇的母親：「你們管好你們自己就好啦？每次都慢吞吞，死人都被搶光了！」

工人們：「好啦！好啦！不會啦！」（眾人離場，現場只剩薔薇的母親與母親的弟弟）

薔薇母親的弟弟：「姐，你看阿威啦！被這樣當作笑話，我好幾場法事都不敢叫他去做了，偏偏我們現在人手又不夠。」

薔薇的母親：「為什麼不敢讓他去做？」

¹⁸ 洛楓，《媒介擬想—媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 140—141。

¹⁹ 洛楓，《媒介擬想—媒介與性/別》，（台北：遠流，2005）頁 141。

²⁰ 張小虹，《慾望新地圖：性別、同志學》，（台北：聯合文學，1996），頁 181。

薔薇母親的弟弟：「妳沒看到他被人笑成那樣，別人家的喪事，哭得比家屬還傷心！」

薔薇的母親：「阿威從小就很愛哭啊！」

薔薇母親的弟弟：「這次不一樣，他實在是太誇張了！人家都笑他是孝女白琴，哭成那樣，好像過世的不是他朋友，而是像他的『相好的』一樣。」

薔薇的母親：「喔！」（薔薇的母親背對其弟，照鏡化妝並穿戴著法會衣飾）

薔薇母親的弟弟：「我還真懷疑，咱阿威是不是人家說的那種什麼『同性戀』，看他這樣扭扭捏捏的樣子，有時候還真不像個男人，真讓人煩惱！」

薔薇的母親：「不像男人？」

薔薇母親的弟弟：「對呀！」

薔薇的母親：「你看我現在像不像男人了？」（著裝完成轉身面對觀眾）

薔薇的母親身為一名異性戀女性，卻扮裝異服改變了自己的性別氣質，並理直氣壯的轉身顯相，暴露了性別的建構性，並宣布主體論述的權力以變異、踰溢、不搭調的方式，更換倒置了性別幻象。在巴特勒眼中，異性戀及同性戀本身都是副本而非正本，同與異之間存有一種「倒置的模仿」（inverted imitation）之可能性，突顯了異性戀與同性戀結構都是一種模仿²⁰，因此，研究者認為，此種「倒置的模仿」在電影儼然已成功地被再現了。

六、性別壓迫與越界認同

由上述同性情慾、camp 感性、雌雄同體與性別操演等隱含於影像之美學與政治言說可知，《艷光四射歌舞團》成功地再現了扮裝皇后的性情特質與邊緣身份。該片誕生的 2003 年，正是台灣跨性別運動及人權問題清楚浮現的開始，此時期的社會新聞報導中，開始大量浮現關於跨性別的社會事件。²¹ 電影問世的處於社會對邊緣族群議題討論焦點的轉向之處，在研究者眼中看來，絕非巧合。周美玲與演員們便指出，該片的產生正代表了一個同志議題再深化與更邊緣化的代表，它提醒人們即使是在性別平權愈趨進步的 21 世紀，仍然有許多身處邊緣暗處的族群仍然飽受歧

²⁰ 張小虹，《慾望新地圖：性別、同志學》，（台北：聯合文學，1996），頁 179。

²¹ 何春蕤主編，《跨性別》，（中壢：中央大學/性別研究社，2003），頁 73。

視壓迫，且在性別平權運動中缺席。²² 因此，將電影的意識型態用來批判台灣的性別平權景況將是絕對適恰的，研究者認為，電影本身就是帶著某種控訴與訴求的慷慨陳詞。導演在電影中，鋪設了幾個橋段，正直指出了扮裝皇后在社會環境中，遭受異性戀主流霸權壓迫的悲涼愴愴。例如在薔薇得知阿陽死去的隔天，因悲傷而躺臥蜷縮在角落的草蓆上時，就遭到代表異性戀霸權的男性長輩們的鄙笑：

工人甲：「阿威是又被什麼給煞到啦？」

工人乙：「這傢伙沒救啦！我看再這樣下去，也沒法捧這飯碗。」

工人丙：「安啦！不會沒飯吃啦！咱師公啊，改行嘛！做孝女白琴啦！」（眾人狂笑）

畫面中的薔薇以背對的姿態面對觀者，正象徵著遭受到欺壓凌辱時的無奈與退縮，他／她無法面對社會主流價值他／她的特殊身分的貶抑，這對他／她而言太沉重而難以負荷。而電影除了再現異性戀霸權對扮裝皇后的輕視鄙夷外，也指控了異性戀霸權試圖規訓同性戀者的強硬手段：當皇后們在阿陽的祭壇前（象徵著社會的公領域空間）展現著酷兒三八不正經的特質而已言語彼此戲耍訕笑的時候，異性戀霸權的聲音儼然闖入，對皇后們的行為展開規訓：「後場以後，誦經要專心點。像你們這樣咕嚕，唸在喉嚨裡給誰聽？做道士要有做道士的威嚴，以後不准再哭，聽到沒有？」皇后們同樣以背對觀眾的角度站立著，彷彿試圖抵禦這股霸權強硬的壓迫訓誡，卻又帶著無法正面以對的無奈感，這相對於他／她們處在屬於自己的私領域空間時，所有的風姿綽約全都煙飛殆盡了，這與台灣的邊緣同志處境情況如出一轍，也就是說，同志們即便在私領域中保有絕對的被尊重與自在感，因為他／她們不干擾社會秩序，也不與群眾接觸。然而當同志顯形現身在公領域中時，反而因能見度提高且觸及了社會運作的機制而遭到打壓。²³ 這是十分令人傷感無奈的事實，就如電影中的皇后們結束弔唁，步行走出殯儀館後所陳說的話語般殘酷卻無力：

麗麗：「你們家這種傳統葬儀，都一定要把人家弄得那麼難看喔？」

璐璐：「而且你不覺得她把阿陽畫得很老嗎？我以後不要穿這樣的衣服啦！根本就跟阿公一樣嘛！」

胖妞：「你們整條葬儀街都那麼傳統，每家都要搞得跟清朝人一樣。」

²² 周美玲，《艷光四射歌舞團》，（新竹市影博館座談會，2004）。

²³ 林休賢，《看見同性戀》，（台北：開心陽光，1997年2月）。

薔薇：「傳統就是這樣，一定有它的道理。」

麗麗：「傳統有什麼道理啊？我們這些人在傳統裡面可是一點位置也沒有！你看啦！你跟阿陽在一起那麼久了，那現實生活中你是他的什麼？還不是只是普通朋友嘛！」

薔薇：「誰說我們只是普通朋友？我們的關係你又不是不知道！」

麗麗：「誰承認你們的關係啊？難道你可以當著大家的面說，你是他的未亡人嗎？你可以把他牌位請回家嗎？」

這段對話強烈的銘刻傳統魘魅的陰魂不散，以及其對於邊緣族群的規約宰制。即使在屬於個人的私領域中，皇后們非常質疑並厭惡傳統的規矩，然而當自己身處於弱勢地位而無法與之抗衡時，卻也只能搖頭無奈。傳統只承認一個人擁有「正常」性別身分的人格特質，若不依循傳統，就會被視為不正常、變態、怪癖者。巴特勒在其著作中早就開始質疑這個盲點。她認為一般人所說的「性別身分」(gender identity) 其實就是在生理性別、社會性別、性實踐和慾望之間建立的一致、連貫關係，這個一致而連續的關係正是強迫異性戀 (compulsory heterosexuality) 所執行的那些規範措施所建構並持續的 (Judith Butler, 1990)²⁴，巴特勒因此認為，被排除在這些「可辨識的性別」(intelligible genders) 之外的主體—那些性別曖昧、不一製的主體和實踐，那些常常攪擾、揭露、置換有關男性／女性、陽剛／陰柔等固定氣質呈現的主體和實踐，那些跨越、揉合、改裝性別 (諸如扮裝皇后或國王) 的實踐，以及巴特勒當時沒有著墨但是事實上更完整體現 (embody) 這個論點的跨性別主體——已經用其肉身的具體存在和操演實踐，在不斷進行著抵禦兩性霸權的肉搏戰。²⁵ 西方的性別思維已進步至此，反觀台灣民眾普遍的性別意識，卻始終擁護著性別傳統的侷限思考。台灣的報章新聞中，每每報導同志相關議題或事件時，總與搖頭轟趴、愛滋濫交等污名指控脫離不了關係，而即將跨入第六屆的台北同玩節，儘管打著尊重性別多元、差異的旗幟，以健康陽光的遊行現形發聲，卻依舊免不了遭受路人意樣的眼光及批評。這些事件在在的顯示著傳統價值觀馴服與驅離異己夷方的高壓手段。

電影的意識型態再現了台灣群眾對於邊緣族群的鄙夷歧視，並以皇后們的情感與遭遇指控了這股異性戀霸權對扮裝同志的欺迫宰制，將他／她們逼回暗櫃裡，就如電影情節中皇后們的對談般幽默卻無奈：

胖妞：「留下來看日出啦！」

²⁴ 何春蕤主編，《跨性別》，(中壢：中央大學/性別研究社，2003)，頁 76。

²⁵ 何春蕤主編，《跨性別》，(中壢：中央大學/性別研究社，2003)，頁 76。

璐璐：「留下來看日出嚇人哪！太陽出來，這些妖精不都現形啦！」

麗麗：「不會啦！又不像媽媽是修鍊千年老妖精，我碰到日出就化成一陣煙飄走啦！」

在這段談話中，皇后們雖然依舊以詼諧不正經的玩笑話抵禦異性戀霸權的勢力，然而，仍然可隱約感到一股莫名的哀戚感傷瀰漫而出，因為被主流道德觀認為離經叛道的皇后們，即便再歡欣愉悅，卻永遠都得躲在黑暗的籠罩中，不得見天日。電影宣傳的標誌中，其中一段便是：「這是一部既歡樂又悲傷的電影」，其中的來龍去脈，已不顯自明！

儘管電影充斥著灰暗悲傷的情節，但就如該片的名稱「艷光四射歌舞團」一樣，即便再悲戚無奈，電影終究還是如虹彩艷光一樣，魅力四射，就如薔薇問起阿陽：「你覺得我們很奇怪嗎？」時，阿陽則答道：「不，我絕得你們很自由。」那般，有著包容與希望的溫暖。而台灣的性別平權運動與電影一樣，從創業為艱筆路藍縷一路走來，終有越來越多的盟友與邊緣越界認同彼此，與緣族群們站在同一陣線，共同引吭發聲。這是一個看得見的願景，值得我們滿懷希望等待性別多元社會的到來。研究者將電影中的一句溫暖的對白作為這部分的結語：「阿陽啊！希望你在天上，多多散佈播同志福音，讓我們大家都得到幸福喔！」

七、小結

本短論試圖從扮裝跨性別美學與性別政治的角度深入解讀分析作品，希冀能為這部深具時代指標性的電影提供學理上的深廣度。研究者首先從同性情慾、camp 感性等角度分析電影的視覺語彙，將理論論述與圖像分析扣合在一起，接著從雌雄同體與性別操演的理論論述，說明電影內外中的性別越界之實踐具體，並賦予其政治性的言說意涵，並在最後一部分提出批判與省思。研究者最後試圖將電影放置於社會性的觀看脈絡中，將電影中的意識型態應對至台灣當代同性戀的景況，將電影的非凡價值突顯而出。行筆至此，研究者愈加深信，性別是文化所建構出來的產物，它能左右我們的自我認同、性慾表達與性實踐。然而，無論是在電影內或現實生活中，我們很難回答關於性別建構性的本來面貌究竟為何，我們只能不斷地探究我們的文化如何建構性別的概念。本短論藉由影像的分析提供了一個可能的解答與延伸思考的面向。

圖檔



扮裝皇后們既雄又雌的形象。



影片充斥人工化、劇場化的景緻，營造了敢曝美學的意涵。

參考文獻

期刊

1. 呂建忠，〈喜劇舞台的兩性戰爭—評「利西翠姐」的演出兼論異性扮裝與反串〉，《中外文學》，第 296 期：90-122，1997。
2. 林宇玲，〈解讀巴特勒的性別理論〉，《婦女與兩性學刊》，第 41 期：239-263，1997。
3. 洪碧堂，〈同性戀者、男扮女反串者、第三性公關相關問題的探討〉，《社會福利》，第 136 期：58-68，1998。
4. 張靄珠，〈從紐約「開襠褲劇團」(SPLIT BRITCHES)看性別裝扮表演、身體美學、以及女同性戀社區文化的性別建構〉，《中外文學》，第 28 卷 6 期：361-387，1999。
5. 張逸帆，〈九層雲霄的性別政治與性別表演〉，《中外文學》，第 292 期：77-102，1996。
6. 甯應斌，〈獨特性癖與社會結構：邁向一個性解放的新理論〉，《台灣社會研究季刊》，第 26 期：67-125，1997。
7. 傅裕惠，〈也是一種「百花齊放」——試探台灣現代劇場創作中的性別議題展演〉，《婦研縱橫》，第 73 期：14-22，2005. 1。

8. 葉德宣，〈兩種「露營」/淫的方法〉，《中外文學》，第12期：67-89，1998。
9. 廖朝楊，〈重塑與開放：評巴特勒的造就身體〉，《中外文學》，第283期：122-129，1995。
10. 趙彥寧，〈新酷兒空間性—垃圾、身體、與發聲〉，《中外文學》，第26卷12期：90-108，1998。

中文專書

1. 矛鋒，《同性戀美學》，台北：楊智文化，2000。
2. Diane Wood Middlebrook 著，《男裝扮終生》，朱恩伶譯，台北：女書文化，2001。
3. Vanessa Baird 著，《性別多樣化》，江明親譯，台北：書林出版社，2003。
4. 何春蕤主編，《酷兒理論與政治》，中壢：中央大學／性別研究社，1998。
5. 何春蕤主編，《同志研究》，中壢：中央大學／性別研究社，2001。
6. 何春蕤主編，《跨性別》，中壢：中央大學／性別研究社，2003。
7. 李志薈，《艷光四射歌舞團》，台北：遠足文化，2004。
8. 周華山，《同志論》，香港：香港同志研究社，1995。
9. 周慶華，《身體權力學》，台北：弘志文化，2005。
10. Sigmund Freud 著，曾炆煜附著，〈附錄一：談性異常〉，《性學三論：愛情心理學》，林克名譯，台北：志文，1990。
11. 林休賢，《看見同性戀》，台北：開心陽光，1997年2月。
12. 紀大偉，《酷兒啟示錄》，台北：元尊文化，1997。
13. 洛楓，《媒介擬想——媒介與性/別》，台北：遠流，2005。
14. Fredric Jameson，《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯，臺北：合志文化，1989。
15. 張小虹，《後現代/女人：權力、慾望與性別表演》，台北：元尊文化，1994。
16. 張小虹，《性別越界》，台北：聯合文學，1995。
17. 張小虹，《慾望新地圖：性別、同志學》，台北：聯合文學，1996。
18. 梁濃剛，《快感與兩性差別——後現代文化理論的一些側面》，台北：遠流，1998。
19. 謝臥龍主編，《霓虹國度中同志的隱現與操演》，台北：唐山出版社。

西文專書

1. Butler, Judith, *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.
2. Butler, Judith, "Imitation and Gender Insubordination," in *Lesbian and GAY Studies Reader*, Henry Abelove et al.(eds) New York and London:

Routledge, 1993.

3. Butler, Judith, *Bodies that matter: On the discursive Limit of Sex*, New York: Routledge, 1993.
4. Bullough, Vern and Bollough, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia: University of Ferris, 1993.
5. Ferris, Lesley, *Cross the stage: Controversies on Cross-Dressing*, London: Routledge, 1993.
6. Garber, Majorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London: Routledge, 1992.
7. Ramet, Sabrina Petra, "Gender Reversals and Gender Cultures: An Introduction," in Ramet, S.P.(ed), *Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives*, London and New York: Routledge, 1996.
8. Sontag, Susan, "Notes on Camp." in *A Susan Sontag Reader*, New York: Vintage Books, 1983.

論文

白育珮,〈時尚雜誌中的性別角色區隔—男性雜誌與女性雜誌之比較〉,國立政治大學社會學研究所碩士論文,2004。

