

# 鄉土女同志的現身與失聲： 《失聲畫眉》的女同志再現、 鄉土想像與性別政治\*

曾秀萍

國立台灣師範大學助理教授

## 提 要

凌煙（1965～）的《失聲畫眉》（1990）作為再現歌仔戲班女同志生態的重要文本，在 1990 年代初期獲獎出版，卻因各種爭議受到壓抑、忽略，陷入「失聲」的狀態。本文認為這與其所再現的女同志模式有關。因而文中挖掘其受到的爭議與批評，分析各方論述與權力運作的軌跡，探討其失聲的因素；並藉由文本的重新閱讀，讓被壓抑的底層鄉土女同志身影得以被看見與理解。

文章將從以下三面向探討：一、鄉土論述的脈絡，二、酷兒論述與認同政治的角度，三、美學批評與鄉土女同志文化翻譯的面向。本文首先肯認《失聲畫眉》與鄉土論述交鋒的時代意義，闡明其在台灣同志文學（史）上的重要性，認為《失聲畫眉》因女同志再現所引發的爭議，讓同志與鄉土、國族論述間的矛盾首度浮出檯面，反映出當時台灣社會在「逝去的鄉土」與「消失的國家」間的雙重焦慮。

---

\* 感謝匿名審查人惠賜寶貴的意見，使本文的論述更為完善。

繼而探討《失聲畫眉》書寫底層女同志且略帶悲情的寫實手法，為何不受酷兒／同志論述和主流文學批評所喜愛。文中反省同志認同政治與主流文學批評中的美學政治，分析小說中的鄉土女同志有別於都會酷兒菁英的另類性身分操演和實踐，如何豐富同志文學、酷兒論述的內涵，拓展鄉土與國族的想像與思考。

**關鍵詞：**凌煙 鄉土想像 女同志 酷兒 底層 現身 失聲 認同政治

# 鄉土女同志的現身與失聲： 《失聲畫眉》的女同志再現、 鄉土想像與性別政治

凌煙的《失聲畫眉》（1990）為台灣第一本百萬小說獎得獎作品，<sup>①</sup>也是第一部深入描繪戲班女同志的長篇小說，後由江浪（鄭勝夫）導演改編為同名電影於1992年上映。作者與導演的創作關懷本著重於對歌仔戲式微的感慨，以「失聲畫眉」象徵歌仔戲在時代環境衝擊下的困境，可說是典型的懷舊鄉土小說與電影；不過卻由於內容涉及戲班女同志生態而引發軒然大波，備受壓抑與忽略，這是稍早之前的台灣同志文學、電影不曾遭遇的現象。<sup>②</sup>因而《失聲畫眉》的「失聲」不僅隱喻歌仔戲文化的沒落、質變，從其文本脈絡與社會效應來看，更是充分體現了鄉土女同志被消音的困境。

本文將整理《失聲畫眉》發表後所產生的爭議和論述，探討《失聲畫眉》作為女同志鄉土文本，如何現身與發聲，卻又陷入不被瞭解、壓抑的失聲狀態。文中將從以下三面向進行探討：一、鄉土論述的脈絡，二、酷兒論述與認同政治的角度，三、美學批評與鄉土女同志文化翻譯的面向。

首先，本文將從鄉土—國族想像的角度分析當年所引發的爭議與深層因素。

---

① 《失聲畫眉》在1990年得到自立報社的百萬小說獎，這是該徵文活動舉辦四屆以來首部得獎作品（前三屆均從缺），詳見凌煙：《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1993年，再版），本文的小說引文皆出自此版本，下文將直接註明頁數。作者凌煙，本名莊淑楨（1965～），以三本中長篇小說為代表作《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990年）、《扮裝畫眉》（高雄：春暉，2008年）、《竹雞與阿秋》，收於凌煙、郭漢辰：《竹雞與阿秋——2007 Takau 打狗文學獎得獎作品集一：長篇小說》（高雄：高雄市政府文化局、遠景，2007年），頁16-162。

② 1970-80年代的同志小說如《孽子》、《圓之外》、《第三性》等，而男同志電影《孽子》也在戒嚴時期（前同運時代）1986年便上映。

本文認為相關爭議的出現，將同志議題與鄉土論述間的競逐浮上檯面，有別於解嚴前的「暗櫃狀態」，在台灣鄉土與國族想像過程中具有特殊的意義。反映了當時台灣社會在「逝去的鄉土」與「消失的國家」間的雙重焦慮，而（女）同志在此間被鄉土與國族想像所排除。再者，本文將探討《失聲畫眉》不受台灣酷兒學者青睞的因素，重新檢視學者們對《失聲畫眉》（非典型、非陽光的）戲班女同志形象的批評，進而反省同志驕傲論述的侷限與盲點，開展同志研究的視野。最後，則從美學品味、鄉土文化翻譯的角度，分析《失聲畫眉》所遭受的文學批評結構與意識形態的弔詭，重構鄉土女同志文學的美學與思考。

對於《失聲畫眉》各界的評價不一，在小說出版與電影上映初期，輿論界曾有諸多撻伐，<sup>③</sup>而在學界中首持肯定態度的是邱貴芬，她在〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉一文中探討了女性鄉土小說所蘊含的另類鄉土想像空間，認為《失聲畫眉》的顛覆性乃在看似最傳統的戲班中，置入了反抗父權異性戀意識形態的女同情慾，以女性觀點對當代的國族、鄉土論述提出批判。<sup>④</sup>而楊翠則認為《失聲畫眉》描繪了現代消費文化邏輯如何與父權共構同謀；以其共利的操演策略，使女性身體／心理不僅未能脫出傳統的制約，反而更形物化。<sup>⑤</sup>

鄧雅丹的多篇論文對《失聲畫眉》的研究跳脫了女性受害者的想像，賦予底層女性多元的能動性。她認為裡面的鄉下酷兒是同時蘊含「低階」與「性／別歪斜」的群體，有其低階位置的世界觀、情感想像，對於身體和性有不同的看法。她以戲班內部繁複的性／別關係複雜化「鄉土」的意涵，破除對歌仔戲、鄉土的純淨想像，主張以混雜的政治作為文本的閱讀策略，以底層觀點批判同志研究的中產階級傾向。張雙英也認為《失聲畫眉》乃以女同志生活來凸顯底層階級的困

---

③ 詳第一節的分析。

④ 邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，收於邱貴芬：《仲介台灣·女人》（台北：遠流，1997年），頁74-103。1990年代僅有邱貴芬給予《失聲畫眉》較高的評價與討論，其餘學者如王德威、洪凌等人則各以不同的立場予以否定或批評，詳見本文第二節。

⑤ 楊翠：〈女性鄉土小說的歌仔戲書寫〉，《東海中文學報》第20期（2008年7月），頁253-282。

境。筆者則曾撰文探討凌煙另外兩部鄉土同志小說《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》，論述其藉由歌仔戲班人物的扮裝來展演性別與情欲的流動，並從底層觀點演繹具有跨性別意涵的另類男性啟蒙，提供了有別於都會菁英取向、具有南部觀點與底層觀照的同志次文化。<sup>⑥</sup>

本文將延續筆者對於鄉土女同志與底層研究的關懷，分析《失聲畫眉》為何在 1990 年代遭遇各界的質疑，其文本內外有怎樣的政治角力，探討《失聲畫眉》如何以女同志作為一種書寫策略，爆破鄉土文學、認同政治和台灣的國族想像，也暴露了鄉土、酷兒、美學論述中的問題與矛盾。文中指出由於內外在場域、文學與政治等因素，《失聲畫眉》的「失聲」不僅指向創作者念茲在茲的歌仔戲傳統文化，更包括其所再現的鄉土女同志。本文將廓清《失聲畫眉》以女同志敘事為核心的失聲狀態，並挖掘其背後的論述話語、權力運作的軌跡形構，探討其被消音的因素，並藉由文本的分析，讓被壓抑的底層鄉土女同志身影得以被看見與重新理解。

## 一、鄉土修辭中失聲的女同志

在 1990 年代初期《失聲畫眉》出版與電影上映後，社會各界批評的聲浪可說是台灣同志文學、電影發展上前所未見<sup>⑦</sup>，為何《失聲畫眉》會引發如此大的輿論

---

⑥ 鄧雅丹的三篇論文如下：〈鄉下酷兒：《失聲畫眉》的性／別再現政治〉，《文化研究月報》第 49 期（2005 年 8 月）、鄧雅丹：〈藉由《失聲畫眉》特殊的性別論述主題：反思『鄉土閱讀』的另種可能〉，中央大學性別研究室「性別閱讀」：[http://sex.ncu.edu.tw/course/liou/4\\_Papers/Paper\\_08.html](http://sex.ncu.edu.tw/course/liou/4_Papers/Paper_08.html)，檢索日期：2015 年 1 月 2 日、鄧雅丹：《〈失聲畫眉〉研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》（新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2005 年）。張雙英：〈試探凌煙《失聲畫眉》的深層意涵〉，張雙英：《西方視域下的——字源語文與文學文化》（台北：學生，2013 年），頁 315-340；曾秀萍：〈扮裝鄉土：《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像〉，《台灣文學研究學報》第 12 期（2011 年 4 月），頁 89-133。

⑦ 在這些批評中，雖不乏對小說、電影所再現的歌仔戲演出形態的不滿（如：錄音班、脫衣舞等），但最大的爭議和焦慮多是針對其中的女同志情欲而發。相關報導與投書，如李笠：〈失「身」畫眉〉，《自由時報》，第 8 版，1991 年 7 月 15 日、莫言：〈哭泣的畫眉〉，《自由

撻伐？本文認為這與小說中女同志情慾再現的方式相關，而此爭議又和歌仔戲之於台灣鄉土、國族的象徵意義有關，從而引發深層的焦慮。本節將先剖析最讓眾人不安的女同志情慾再現，繼而探究其引發焦慮之因；並探討其作為台灣第一本直接暴露女同志性愛的小說，該如何正視其不含蓄的女同志敘事。

在《失聲畫眉》之前，雖不乏女同志題材的小說，但對情慾的描寫多半隱晦不明、欲言又止，幾乎沒有一篇小說正面處理女同志性愛，易讓人產生女同志多是柏拉圖式精神戀愛的刻板印象。而《失聲畫眉》雖認為戲班女同志乃是戲臺上生旦角色扮演的延伸，而以「假鳳虛凰」稱之（81-82），卻對這「假鳳虛凰」有「如假包換」的情慾再現。

小說中著墨最多的是團裡的當家小生（家鳳）和苦旦（愛卿）這對女同志伴侶，這段女女床第間的描寫更是直陳女同志的愛慾狀態：

她騰出一手，逐個解開愛卿胸前的衣扣，鬆開被內衣束縛的乳房，輕柔撫摸著，她的嘴從愛卿的唇上移開，滑下脖子，在那兒來回吸吮著，間或輕咬著愛卿的耳朵，愛卿逐漸按捺不住蠕動著，需索更強烈的刺激。在此刻，他十足像個男人一樣，給予自己的女人無上的滿足，比她自己得到快感更刺激，她的唇吻一愛卿全身的每一吋肌膚，輕咬著敏感地帶促使心愛的人咬緊下唇，竭力忍住想要喊叫出聲的衝動，渾身發出陣陣愉悅的輕顫。她阻止愛卿取悅她，讓愛卿伏在她的胸前休息，今晚她只想給予，而不想獲得。（76-77）

這段女女性愛不僅充滿「濃情蜜意」也相當「高潮迭起」，將外台戲班由於場地

---

時報》，第8版，1991年7月27日、林中偉：〈《失聲畫眉》電影情節涉及女同性戀港都歌仔戲班抗議片商不妥協〉，《中國時報》，第15版，1991年10月25日。甚至「地方戲劇協進會」顧問、前理事長、新和興傳統歌劇團團長江清柳還召開記者會批判，見中國時報（中部綜合新聞）：〈《失聲畫眉》電影文宣得罪人傳統歌仔戲團自認遭羞辱要討個公道〉，《中國時報》，第15版，1991年7月26日。



限制，空間狹小且睡舖往往緊緊挨著，使得兩人不得不「咬緊下唇，竭力忍住想要喊叫出聲的衝動」，身心卻依然充滿歡愉、不由自主地「發出陣陣愉悅的輕顫」。《失聲畫眉》對女女情欲生動的呈現，打破了大眾的刻板印象，也突破了過去女同志小說總是「春風蝴蝶」般、無涉性愛的柏拉圖式描繪。<sup>8</sup>小說在描述豆油哥 14 歲開始與戲劇學校同學秋燕的戀曲時，也對青少女的情欲世界有相當明確精采的描繪（55）。這兩段敘述均透露了女女性愛的滿足不只是單方面的施或受，而是雙方相互給予、取悅的，終而沈浸在「一個沒有男人的世界裡」（55），充分挑戰了陽具中心的性愛邏輯。<sup>9</sup>

但《失聲畫眉》對於女女情慾如此直接、不含蓄的再現方式卻在當時引起民眾、戲班、戲劇界的諸多撻伐、投書媒體抗議。本文將從以下兩個層面剖析眾人的焦慮：（一）女同志情慾再現、（二）歌仔戲的象徵性與當時台灣社會對鄉土／國族的隱形焦慮。首先，就女同志情慾再現而言，《失聲畫眉》雖以鄉土懷舊小說為包裝，實則揭開了戲班裡非主流、非正典的性別與情慾生態，在另類情慾的再現上相當「不傳統」。其中的女女情欲尺度不僅超越以往，即使現在看來也相當大膽；<sup>10</sup>而野台戲所夾雜的豔舞表演，也直接暴露在讀者／觀眾面前，這些無疑都挑戰了當時觀眾與歌仔戲班的底線。《失聲畫眉》對於女女情慾赤裸且「不知羞恥」的再現方式，無疑是眾人難以接受的主因。換言之，若這些女同志情慾再現能含蓄、隱晦些，或者更具羞恥感一點（像《孽子》那般？），其所遭受的

---

<sup>8</sup> 典出朱天心小說〈春風蝴蝶之事〉，身為敘述者的丈夫在發現妻子的女女情誼時有以下敘述：「她們是化學元素裡的情元素與情元素，不生變化，不發火光，不見詭異的顏色，我不曉得該如何稱呼她們，她們至為甜美，如同明迷清涼陽光下的春風蝴蝶。」收於朱天心：《想我眷村的兄弟們》（台北：麥田，2002 年），頁 199-221。此後，女同志情事便被稱為「春風蝴蝶（之事）」，而如此說法通常也指涉女同志柏拉圖式的愛戀、無涉性愛。

<sup>9</sup> 張娟芬對陽具中心主義的性愛邏輯有很好的分析與突破，張娟芬：《姊妹「戲」牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998 年），頁 91-98。

<sup>10</sup> 《失聲畫眉》電影中再現女同志情慾的段落最引人注目的莫過於家鳳和愛卿的床戲，以及家鳳對慕雲的曖昧追求、肢體接觸。而整齣電影的同性愛戀刻畫更有好幾場，是電影中相當自然存在的元素。相關報導可參見藍祖蔚：〈畫眉如何失聲：李康年／我們不迴避這些存在話題陳凱歌／人生戲夢往往難分辨〉，《聯合報》，第 22 版，1992 年 4 月 27 日。

批評也許將少一些。但正如劉人鵬、丁乃非所指出的，異性戀社會所要求的「含蓄美學」，毋寧也是種對於性少數的歧視與暴力。<sup>11</sup>

《失聲畫眉》在女同志情慾再現上的成功<sup>12</sup>，引發了眾人從鄉土到國族的隱形焦慮。諸多「愛鄉土」、「關心歌仔戲前途」的群眾、戲劇界人士均對小說與電影呈現感到不滿，紛紛澄清戲班中絕無女同志現象——即或有也僅是少數、「手帕交」，絕非如此「有情有慾」。<sup>13</sup>戲班想和女同志劃清界線、「淨化」女同志情慾的作法，乃擔心同志的污名會讓歌仔戲處境雪上加霜。<sup>14</sup>但弔詭的是，各種「劃清界線」、「淨化」的作法，同時也加重了對女同志的污名，各種「去性化」的說法更暴露了對女同志的無知。<sup>15</sup>甚至連民俗曲藝學者也對《失聲畫眉》的女同志書寫提出質疑，如林茂賢認為「一個劇團竟有五個女同性戀者，似乎不太可能」。<sup>16</sup>而當年的評審雖對《失聲畫眉》的女同志書寫給予肯定，但對於同性戀的詮釋也充滿弔詭，如葉石濤便認為：

歌仔戲班原來是一個非常封閉的小團體，具備了很傳統的舊道德倫理觀念，輩分的很清楚，上下之間的關係也很固定，很難有所超越，完全是種封建

---

<sup>11</sup> 參見劉人鵬、丁乃非、白瑞梅：〈序：「罔兩問景」方法論〉、劉人鵬、丁乃非：〈含蓄美學與酷兒攻略〉，兩文收於劉人鵬、丁乃非、白瑞梅：《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（桃園：中央性／別研究室，2007年），頁Ⅲ-VII，頁3-43。

<sup>12</sup> 女同志這個各界輿論極力撇清的主題，卻是當年備受評審稱道的部分，幾乎所有評審都表示這是他們看過最好的女同性戀描寫。包黛瑩：〈一個小社會的完整呈現：第四次百萬小說徵文決賽過程紀錄關於《失聲畫眉》〉，收於凌煙：《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1993年），頁257-271。

<sup>13</sup> 同註8。

<sup>14</sup> 在此事件中戲班與演員的心情，可參見吳孟芳：《臺灣歌仔戲坤生文化之研究》（台北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2001年），頁84。

<sup>15</sup> 如明華園歌仔戲團負責人陳勝福的說詞，他認為「特別強調歌仔戲班的同性戀問題不但是錯失了焦點，也偏離了事實」，她們多半是「手牽著手的同性友誼」，甚至表示戲班同性戀的存在是因為「交通不便」造成的，現在不易發生了。參見藍祖蔚：〈畫眉如何失聲：李康年／我們不迴避這些存在話題陳凱歌／人生戲夢往往難分辨〉，同註11。

<sup>16</sup> 林茂賢：〈失聲畫眉話題失焦觀念失身〉，《民生報》，第14版，1991年7月16日。



式的倫常關係。但在這麼一個舊式封建社會中，除了它本身的問題外，還發生了新社會引進的墮落問題，如為錢脫衣、賣命及同性戀等。封建的舊道德和新倫常之間所引發的矛盾，在作者筆下完全逼真地呈現出來，由此可見作者的觀察力十分敏銳。<sup>17</sup>

所謂「封建社會」或「新社會引進的墮落問題」看似不同（「封建傳統」指涉源自中國的戲曲傳統，而「新社會問題」則將矛頭指向逐漸西化的當代社會），實則其背後的意識形態是一致的——同性戀若非封建傳統的殘餘，便是現代的新社會「引進」的墮落現象；換言之，同性戀等「問題」絕非台灣本地原生種，將其排除在本土之外。

這樣的論述透露出時間與空間上的弔詭，不論是「新社會的問題」，還是「封建的舊道德」，所顯示出的都是在時間上被抽離的「現在」；「現在」在這個當下反而弔詭地「不存在」。而這個時間上的弔詭，乃是為了凍結「逝去」的「空間」——一個（比《失聲畫眉》所呈現的還更）「純淨／純潔」的「鄉土」，這個鄉土世界具有其純淨的本質與永恆屬性。這類時空論述上的弔詭顯示其對鄉土想像的虛妄與本質化傾向，在遭逢女同志等另類異質文化時不知所措。因此不論是讚賞同性情慾描寫的評審，或者對之批判的讀者，雙方都有相似的基本立場——同性情慾並非台灣本土的一部份。

這類修辭暴露了若干謬誤與問題。首先，歌仔戲雖是傳統劇種，但它的成熟乃發展於日治以來的「現代台灣」<sup>18</sup>；換言之，它既非「封建社會」下的餘燼，也非「新社會」的產物，而是這片土地上「土生土長」。換言之，不論歌仔戲（班）有何生態上的發展、轉變（女同志情慾、混雜豔舞等展演型態），都是產生於台

---

<sup>17</sup> 包黛瑩：〈一個小社會的完整呈現：第四次百萬小說徵文決賽過程紀錄〉，頁264。

<sup>18</sup> 關於歌仔戲形成的歷史，參見曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經，1988年）、林鶴宜：《台灣戲劇史》（台北：臺大出版中心，2015年）、蔡欣欣：《台灣歌仔戲史論與表演評述》（台北：里仁，2005年），林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（台北：前衛，2006年）、楊馥菱著、曾永義校閱：《歌仔戲史》（台中：晨星，2002）。

灣社會、無法切割。第二、由上述分析可知，類似的鄉土論述（不論是大眾或評審）往往呈現一種「淨化」的鄉土想像，不論哪一方都認為歌仔戲所代表的鄉土特性「應該」是純潔、美好、無任何「雜質」的（而《失聲畫眉》的「雜質」是同性戀、豔舞及錄音班等表現方式）。然而這樣無法容納多元與混雜的論述，都暴露了對鄉土的單一想像，試圖形塑歌仔戲與鄉土的「大傳統」，卻抹煞了各種伴隨戲班生存策略、社會發展所變化的形跡結構，無疑也是抹去從日治時期以來，歌仔戲和鄉土世界裡的豐富樣貌與變化。<sup>19</sup>

在現代化的衝擊下，關懷鄉土的論述者充滿「鄉土逝去」的焦慮，因而把鄉土想像、論述單一化，把過去的鄉土視為美好的原鄉，並把所有異質性都視為是對「原鄉」的入侵，因而面對自己所不熟悉的女同志文化暴露出了負面情緒。值得觀察的是，隔年（1993）兩部涉及同性情欲的電影《喜宴》和《霸王別姬》在國內卻受到完全不同的待遇。這不僅是因為兩部片特出表現，獲得國際大獎肯定，另一個因素也值得考慮，那便是這兩部電影「遠離台灣／鄉土／本土」，比較不會引發本土（藏污納垢）的焦慮。《喜宴》的場景在美國，《霸王別姬》則以清末到文革的中國京戲班為背景<sup>20</sup>，可順理成章的把兩者視為西方新社會傳播、抑或封建傳統遺留的問題——那些同性戀都是「與台灣本土無關」的。

而《失聲畫眉》將女同志鄉土想像建築在歌仔戲這個逐漸成為台灣文化、乃至國族建構的表徵之上，從而引發了各界人士的焦慮。然而，鄉土一直是混雜且流變的，王德威、邱貴芬等學者均從理論與台灣經驗說明鄉土與國族的關連性並指出，所謂「鄉土」乃是在同一片土地上，利益衝突不同的社群相互角力的區域，

---

<sup>19</sup> 關於歌仔戲的各種演出類型變化，尤其是包括混雜流行歌曲、現代服飾、音樂等表演型態的「胡撇戲」研究，可參見謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第155期（2007年3月），頁79-109、陳幼馨：《台灣歌仔戲的異想世界——「胡撇仔」表演藝術進程》（台北：稻鄉，2010年）。

<sup>20</sup> 《喜宴》獲得柏林影展金熊獎，《霸王別姬》獲得坎城影展金棕櫚獎等，兩片並同時入圍奧斯卡外語片。《喜宴》雖以台灣男性為主角，場景卻是在男主角留學、定居的紐約，而《霸王別姬》則是描述文革前後中國京戲班中師兄弟情誼的故事。

並沒有固定意義。<sup>21</sup>歌仔戲逐漸取代京戲，成為代表台灣的劇種，這個流變的過程便體現了各方的角力，謝筱玫曾對「胡撇戲」和台灣國族論述間的分合與認同有精采的討論。<sup>22</sup>這也表示在台灣本土意識興起的過程中，鄉土一直在國家敘述和身分認同過程中扮演了吃重的角色。《失聲畫眉》作者凌煙的話語便充分顯現了這套由「土地—文化—國家」的修辭：

歌仔戲是台灣這塊土地所孕育出來的一種文化與戲曲，它的地位不該像私生子一樣不受重視……拯救歌仔戲是大家共同的責任，因為我們依賴這塊土地而生，它的文化就是我們的根，一個國家必須要有堅實的根基，國運才會強盛，如果說土地是我們大家共同的母親，文化便是我們的血脈，凡是有血有肉的人，都不應該對我們的文化如此冷漠。<sup>23</sup>

平劇能在台灣的這塊土地紮根，為什麼和這塊土地血肉相連的歌仔戲反而逐漸凋零？<sup>24</sup>（粗體為筆者所加，以下皆同）

歌仔戲之所以逐漸能和京戲分庭抗禮、甚至超越，絕不只是文化課題，更是政治議題；正如早期京戲（平劇）之所以被視為「國劇」，也是國家權力部署下的結果。<sup>25</sup>

根據陳光興、呂正惠、劉亮雅等人的研究，「台灣」作為「國家」的國族意識興起，與 1980 年代後期中國潛在（和實際上）的威脅相關。在開放探親、交流

---

<sup>21</sup> 王德威：〈國族論述與鄉土修辭〉，王德威：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田，1998 年），頁 159-180、邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，頁 77-80。

<sup>22</sup> 謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，頁 79-109。另可參見蘇碩斌：《戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析》（台北：臺灣大學社會學研究所碩士論文，1992）。

<sup>23</sup> 凌煙：〈我寫失聲畫眉（再版序）〉，凌煙：《失聲畫眉》，頁 10。

<sup>24</sup> 凌煙：〈落地生根（得獎感言）〉，凌煙：《失聲畫眉》，頁 289。

<sup>25</sup> 參見周慧玲：〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代》第 107 期（1995 年 3 月），頁 50-67。

下雖看似是兩岸和解的開始，卻同時也導致台灣本土論者更深的危機感，有著被大國（中國）併吞、「統一」的焦慮，<sup>26</sup>因而也更加深化中國與台灣的區辨性，激化台灣本土化論述、認同的發展。另一方面更值得注意的是，邱貴芬、王德威的研究也指出，由台灣鄉土／本土所衍生的國族主義，在國族論述的層面上仍嫁接了中國自清末民初以降，強國保種、感時憂國的國族想像與敘事傳統。<sup>27</sup>

強國保種的異性戀國族論述與思維一直存在台灣社會，同志族往往成為「亡國」焦慮下的代罪羔羊。<sup>28</sup>在《失聲畫眉》於 1990 年代初期發表之際，台灣的同志／酷兒論述與運動尚未勃興，而各界人士又處於「逝去的鄉土」與「消逝的國家」雙重焦慮中，以致《失聲畫眉》因鄉土女同志的現身而處於一種腹背受敵、大受撻伐的狀態。異性戀思維導向的主流鄉土／國族論述，無不極力將這不合於異性戀國族傳統的異己驅逐於鄉土—國族想像與建構之外。

因此《失聲畫眉》的「失聲」不僅隱喻歌仔戲文化的沒落、質變，從其文本

---

<sup>26</sup> 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006 年），頁 17、呂正惠：〈戰後台灣知識分子與台灣文學〉，收於呂正惠：《文學經典與文化認同》（台北：九歌，1995 年），頁 34、劉亮雅：〈後現代與後殖民——解嚴以來的台灣小說〉，收於陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅：《台灣小說史論》（台北：麥田，2007 年），頁 325。

<sup>27</sup> 邱貴芬認為臺灣在戰後一直以「中國正統」自居，就連 1960 年代末展開的鄉土文學（對現代派文學的批判），也看得到其嫁接中國現代性創傷的修辭與意識形態；將晚清以來發展成形的中國「反帝」民族主義論述嫁接過來，處理臺灣反美日等外來勢力，這種民族主義式的論述重新成為文學評論的基礎。王德威更論證了看似認同殊異的親中與本土派作家面對不同的「鄉土」想像，竟可能出現相似的國族修辭。王德威：〈國族論述與鄉土修辭〉，頁 159-180。邱貴芬：〈「亞洲性」、「台灣性」與全球化時代：「台灣」的展演空間〉，收於中興大學外國語文學系主編：《國科會外文學門 86-90 年度研究成果論文集》（台中：中興大學外文系，2005 年），頁 208、241。

<sup>28</sup> 相關論述可參見葉德宣：〈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 350 期（2001 年 7 月），頁 124-154。關於同志文學與國族關係的反省，參見朱偉誠：〈國族寓言霸權下的同志國：當代臺灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文學》第 416 期（2007 年 3 月），頁 67-107。同志族群與國家權力、社會文化的關係、歷史的建構，參見吳瑞元：《孽子的印記：臺灣近代男性「同性戀」的浮現（1970-1990）》（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，1997 年）、賴正哲：《去公司上班：新公園男同志的情慾空間》（台北：女書，2005 年）。

脈絡與社會效應來看，更是充分體現了鄉土女同志被噤聲的狀態。如同劉亮雅等學者所指出的，在政治社會與經濟形態解嚴之後，隱藏在背後的仍然是異性戀父權體制的「國族—國家」幽靈，<sup>29</sup>無怪乎台灣女同志曾說：「我們生活在不同的本土，不同的國度裡」。<sup>30</sup>女同志失鄉飄浪的狀態，歷經不同世代依舊無法在台灣（鄉土）社會棲止靠岸，因而重新挖掘《失聲畫眉》中的鄉土女同志如何被霸權抹除的形跡結構是重要的。

《失聲畫眉》對女同志情慾赤裸、不含蓄的再現方式固然引發鄉土派人士的不安，但值得注意的是，在性議題上相對開放的酷兒研究者也沒給予支持，使得《失聲畫眉》處於兩面不討好的狀態，其原因為何？下節將進行分析。

## 二、非典型女同志再現與認同政治的反思

《失聲畫眉》不僅在一般輿論中備受撻伐，在早期的酷兒學界、同志圈中也不受青睞，少數評論多持批評的立場，本文認為這與其非典型的女同志再現模式有關。因此本節將分析小說中的女同志形象，進而反思主流的同運論述策略與認同政治的迷思。

1990 年代初期，台灣同志運動與酷兒論述興起，強調驕傲、陽光的身分認同論述策略，使得《失聲畫眉》這類較不具備同志身分認同立場、又帶有悲情色彩的鄉土文本，難獲學院派及運動性強的酷兒學者肯認。如洪凌便認為《失聲畫眉》「關懷焦點的模糊化，讓讀者無法信服這是一部以女同性戀為主體的文本——毋寧說，這部小說更是以歌仔戲文化生態的殊異性為主線，將作者自身認為的『悲苦的女同性戀』插入敘事框架」，「令人難以相信這是一部（支持）女同性戀的小說。」柯雅雯也有類似的看法，認為《失聲畫眉》中的女同志再現只是一種「奇觀化的書寫」，沒有以文字爭取同志主體性的企圖。劉亮雅也對《失聲畫眉》是

---

<sup>29</sup> 劉亮雅〈後現代與後殖民——解嚴以來的台灣小說〉，頁 324。陳光興也有相同的看法，參見《去帝國：亞洲作為方法》，頁 35、77。

<sup>30</sup> 轉引自陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》，頁 35、28。



否可歸屬於同志小說感到遲疑。<sup>31</sup> 可以了解當年酷兒論述考量同志主體、反抗霸權、運動策略的用心，但如此一來卻也有危險——那就是壓抑了雖無意／無力抗爭而默默存在的同志生活實踐者。這些邊緣的同性情慾實踐者，即使沒有爭取同志權益、反抗主流的企圖，卻也早已在日常生活中建立起了主體性。

《失聲畫眉》創造出不同類型的女同志人物，各彰顯了不同層面的意義。小說中不僅有家鳳、豆油哥這類易於辨識的「T」，更塑造出不同的「婆」角色，其中形象最鮮明的莫過於決定和家鳳終身廝守的愛卿。愛卿敢愛敢恨的悍婆形象，在鄧雅丹的論文裡曾做過精彩的分析。<sup>32</sup>

而本文要進一步指出小說中「（類）婆」角色（如阿琴、小春）所具有的啓發性。如阿琴介入家鳳、愛卿伴侶關係，由「異」轉「同」的過程，以及長期陪伴豆油哥的「朋友」<sup>33</sup>小春。先說阿琴，她平時在戲班裡扮演「粗角」<sup>34</sup>，原有個男朋友（阿元），但就在家鳳因愛卿私藏前女友的聯絡方式而導致失和後，勸架的阿琴卻在過程中不知不覺愛上家鳳，形成難解的三角習題。阿琴發現：「她對阿元，可就從來不曾像此時對家鳳這般心思纏綿，渴求這般強烈，像個隨時準備

<sup>31</sup> 洪凌：〈蕾絲與鞭子的交歡〉，林水福、林耀德編：《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》（台北：時報，1997年），頁96。柯雅雯：《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成》（台中：中興大學中文所碩士論文，2006年），頁27-32。劉亮雅：〈邊緣發聲：解嚴以來的台灣同志小說〉，劉亮雅：《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》（台北：九歌，2001年），頁79-112。

<sup>32</sup> 《失聲畫眉》中的「婆」形象，在鄧雅丹的研究中有精彩的分析，參見註6。「T」是外表或自我認同比較陽剛化的女同志角色，轉化自Tom boy這個英文詞彙。婆（P）意指T的伴侶，後來也成為女同志中比較女性化的角色認同。

<sup>33</sup> 歌仔戲班中常代稱女同志伴侶的用語。此為《失聲畫眉》中的用語，與筆者訪談所得相同，也可參考蕭伶玲《朋友（bein-yu）的社會學研究——以野台歌仔戲的觀演關係為例》，（新竹：清華大學社會學研究所，2004年），不過論文比較強調從社會學的角度，去看女觀眾和女演員緊密的友誼互動，或有曖昧，卻未必是女同志關係。換言之，「朋友」有可能是女同志伴侶，也可能是與演員互動關係比較緊密的戲迷。

<sup>34</sup> 在戲班粗角有小生、武生、彩花（白面的反派角色）、三花、奸臣、老生之分別，細角有苦旦、小旦、花旦、三八之分，參見凌煙：《失聲畫眉》，頁57。阿琴在戲班裡扮演除了小生、武生之外的粗角，以三花為多。



要為愛犧牲的少女一樣，充滿激情的等待著獻身的機會」（184）。這樣的發展雖完全不在阿琴原本的預期之中，但 17 歲的她在小說中卻展現了強烈的自我覺醒與自主性。阿琴的感情在受到家鳳質疑時，理直氣壯的反駁：

「妳知道的，對不？」……「知道我已經去愛到妳了。」家鳳不正面回答，凡而有些難為的勸著她道：「別慫了，感情的事沒這麼簡單，妳還少歲，不會明白，等妳以後長大，自然就會瞭解。」阿琴不服氣的反駁：「瞭解什麼？我已經十七歲了，該瞭解的也都瞭解了，所以，我才會選擇愛妳，這種感情才是真正的感情，是男女之間所無法相比的。」（213）

阿琴的這番告白，打破了主述者（慕雲）所以為的「生／旦」角色扮演＝「T／婆」角色配對的想像，豐富女同志性別與愛欲關係的多樣性，更確立了青少女的情慾認同。因而小說對於女同志的性別角色扮演或性愛關係描繪，表面上看來雖像是透過傳統戲劇的角色行當關係加以演繹，不脫「才子佳人」的傳統，接近古典 T 婆關係的再現（如家鳳與愛卿，豆油哥與小春）<sup>95</sup>，但在情節發展上卻也一再打破既有的框架。不僅設計阿琴這個扮演粗角的女子愛上了扮演生角的女子，也突破年齡的迷思，豎立了一個勇於追求情欲自主的少女形象，不禁令人反思，究竟何時才算「長大」、能「做選擇」？青少年難道只能被視為「情境式」或「暫時性」同志嗎？而所謂這些青少年同志何時才能跨越一道道（被）檢驗的門檻，擁有自己的主體性？

而在慕雲勸誡的過程裡，阿琴的答辯更透露了許多值得推敲的訊息：

「妳為什麼非要往這個圈子跳不可？」她曾如此痛心的問阿琴這個問題。

---

<sup>95</sup> 如小說在描述愛卿對家鳳愛賭牌的習性時說：她「語氣裡縱容多過責難，就像任何一位對自己心愛的丈夫無可奈何的妻子一樣，只能任由他去。」（14），又如描繪小春與豆油哥這對伴侶時也說：「小春也把她（豆油哥）當自己的丈夫般的照料」（56）關於女同志角色扮演、關係，可參見張娟芬：《愛的自由式：女同志故事書》（台北：時報，2001 年）。

阿琴無奈的回答：「這是一種無法控制的感情，既然愛上了，就無法再改變。」「妳不感覺自己很幼稚、可笑。像這種不正常的感情，妳也硬要插一腳？」阿琴不同意的道：「什麼是正常？不正常？只要是真心相愛，愛查埔？愛查某！不是都一樣？」「可是，在我的感覺裡面，妳們的這種愛，就像在台上做戲一樣，是不真實的，也帶不可靠，不值得妳再這樣痴迷下去。」阿琴用一種悲哀、寂寥的眼神回望慕雲，彷彿在說：妳不會懂得，這種愛，嘴上絕對說不明白。（197）

阿琴的話語裡質疑了所謂「正常／不正常」、「值得／不值得」、「戲／人生」、「真實／虛構」的權力關係與架構，究竟是由誰來決定所謂的正反虛實？層層的懷疑直接挑戰了慕雲的異性戀思維，而阿琴的「回望」更對女女戀情做了超越語言的表述——「這種愛，嘴上絕對說不明白」。換言之，所謂慕雲「不會懂得」的關係是超越當下語言所能表達的。如此無聲的回望，一方面勝過有聲的傳達，另一方面卻也是一種失語，顯示女同志情愛在主流社會語彙中找不到可以表述的方式。

然而，在《失聲畫眉》裡，把這種無可言傳的女同志情慾位階，置於可清楚表述的異性戀關係之上。邱貴芬曾指出，儘管敘述者表面上仍擁抱傳統道德價值觀，視戲班裡的女同性戀關係為「不正常」的，但故事裡複雜的人事安排，其實顛覆了傳統的價值觀。小說中幾乎所有的男女關係不是與金錢利益掛勾（如班主添福和他的三妻四妾，以及肉感姨和計程車司機阿輝），就是沒有真正感情的內涵可言（如阿琴和他的男朋友阿元）。相較之下，幾對女同性戀人激烈、真摯、不夾雜現實厲害考量的感情，反倒更為動人。<sup>36</sup>

小說透過阿琴對圈內人（家鳳）與圈外人（慕雲）的回應，展現了青少年女同志的情慾自覺；另一方面也透過小春這個「（類）婆」角色，對同志論述裡的「認同政治」提出反思。在 1990 年代同志運動發展初期，女同志圈非常重視認同

---

<sup>36</sup> 邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，頁 93。

政治，而（類）「婆」角色的雙性戀，常被視為隨時可回歸異性戀體制、兩面討好的「牆頭草」而產生論戰。即使在鄧雅丹相對前衛的研究中，也對小春同時與豆油哥交往，卻又嚮往婚姻的態度有所批評。<sup>37</sup>

但本文認為像小春這樣「（類）婆」的角色，既不該、也無須因為缺乏認同或嚮往婚姻而被苛責。因為這些鄉土女同志雖然並沒以「同志」、「T／婆」等認同語彙自我命名，而是以「朋友」相稱（如小春說她和豆油哥只是暫時「做朋友」），<sup>38</sup> 卻也以「夫妻／伴侶」的方式彼此相待（豆油哥和小春、家鳳和愛卿），具有明確的性別角色，實踐類似「古典 T 婆」的親密關係。這樣的實踐模式雖曾在階段性的女同志論述中被視為不夠前衛、或有複製異性戀之虞，但這樣「在地」的親密關係模式卻是非都會的同性伴侶所常見的。換言之，在鄉土／非都會地區中的同志親密關係實踐，可能和異性戀情慾貼近而非區隔。<sup>39</sup>

況且，小春也並非不認同「婆」的身分位置，在她和豆油哥「暫時做朋友」時，的確處在和婆相似位置上。這從她面對家鳳、愛卿、阿琴的三角關係的態度可窺知一二，小春認為她自己是和愛卿「站在同等立場」（189），可見她對「婆」的角色扮演仍有某種程度的認定。她和豆油哥明白彼此的狀態、擁有一定的默契，就算日後可能會分開，當下也一樣珍惜這份同性情愛，在她的情感實踐裡並不因為沒有女同志／婆認同就缺乏真心（56）。

本文認為身分認同與否並非這些女同志親密關係中最重要，這不僅因為認同是不斷流變的過程，更重要的是她們在沒有認同之前便有了具體實踐，酷兒論述或同志運動都應該看到這群女女情慾實踐者，而非排除。過去的同志論述往往有「認同政治」凌駕「日常實踐」的危險<sup>40</sup>，甚至也存在情慾實踐「暫時」與「永

---

<sup>37</sup> 鄧雅丹：《〈失聲畫眉〉研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》，頁 50。

<sup>38</sup> 這是歌仔戲班裡慣用的詞彙，用以指稱同性伴侶、或跟戲班演員親近的戲迷。在此指前者。

<sup>39</sup> 朱蒂斯·哈伯斯坦（Judith Halberstam）認為這些鄉村、非都會模式之所以分享著一些跨文化的共通性，是因為這些在地的性模式和所謂的全球同志性模式保持隔絕所致。朱蒂斯·哈伯斯坦著，何春蕤譯：〈Brandon Teena 檔案庫〉，何春蕤編：《跨性別》（桃園：中央大學性別研究室，2003 年），頁 132。

<sup>40</sup> 朱偉誠曾比較台灣與西方同志運動的現身策略，並指出援用以身分政治為基礎的西方同運模子在台灣會產生「水土不服」的危機；若要解決這個困局，須發揮後殖民自主的精神，順著本土

久」的對立，而導致這些（類）婆角色遭受嚴厲的批判。

而相對於學院派源自同志驕傲、認同論述的批評，在《失聲畫眉》所描述的同性親密關係中，不論時間長短、也不管對方是否（可能）走入異性戀婚姻，這些女同志伴侶間都有一份善意的理解，不會因為女伴想要／走入婚姻便視為背叛。不論是豆油哥對已經結婚的初戀情人秋燕、或想要結婚生子的小春，抑或者是愛卿對小貞，不論對方是被迫或自願選擇婚嫁，她們均能理解在龐大異性戀機制下的無奈，並了解女友們複雜的自我認知、渴望與壓力，甚或願意成全；不會將其視為牆頭草、兩面討好的雙面人，也不會惡言相向。這樣相互理解與尊重，對比於在 1990 年代中期後所標榜與要求的堅強／堅定的身分認同政治，可說是更顯珍貴。這種不將婚嫁與否視為背叛的同性親密關係特質，或許並非城鄉差異，而是同志論述興起前後的世代差異與時代差異。換言之，沒有堅定「認同」概念的同志主體，反倒對情欲、伴侶、生命中來來去去的人更加寬容。不具同志認同的身分、位置，反倒是提供一個更寬闊的角度，讓她們更有彈性地處理伴侶關係的轉變，而更接近酷兒的展現。

此外，對身分認同的要求很可能也會落入以異性戀思維所主導的現代醫學、科學、性學分類架構與盲點中，忽視了這些類婆角色的日常實踐其實已具有一定的重要性與基進性。若強求這些非典型或前同運時期的同志們要有確切的身分認同，無疑也是另一種壓迫，導致「婆」或「類婆」的角色——像小春這類沒有認同，卻有日常實踐的女性或雙性戀者處於「兩面不是人」的狀態。而豆油哥的前女友秋燕「被家裡的人來強押回去嫁人」（55），更反映了女同志在性別與性傾向上的雙重弱勢，所謂的「命運」早已隱含在性別、性傾向、政經條件、地位等各種結構上的階級性，顯示其身為女性、同志、底層、野台戲演員的弱勢處境。因為現實結構面的強大導致女女戀情悲劇性的走向，是這些弱勢族群所無力扭轉的，也使她們往往抱持著宿命的色彩。而這樣的親密關係不論持續多久，是否有「身分認同」，或是否有太多「悲情色彩」，都不應該成為衡量情欲主體的標準。

---

脈絡的殊異，思考發展一種非身份政治的同運走向。朱偉誠：〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究》第 30 期（1998 年 6 月），頁 35-62。

同性親密關係的「短暫」、「悲情」，是缺乏結構性支持（家庭、社會、法律、政治、經濟等條件）所造成的困境。「成家」並非只有情感性的需求，更需要物質性的基礎，如家戶制度、法律保障等。趙彥寧在研究中便強調應注意公領域與法律因性別或性傾向歧視所造成的弱勢，女同志在基本生活與社會福利上喪失一般公民的權利，也就等於喪失了「家」的物質性基礎。<sup>41</sup>《失聲畫眉》中的女同志戀情之所以「沒有未來」，小春之所以想結婚，乃是結構性的因素所造成，該批判的是社會結構，而非資源匱乏的弱勢。《失聲畫眉》給了像阿琴、小春這些難以被明確歸類，在既定的同志論述中也不被看見的（類）婆角色／雙性戀一個現身的位置。

因為缺乏同性伴侶的先行者、典範、資源，讓她們對女女戀情充滿不確定性，不只是 T 面對龐大的強迫異性戀機制缺乏安全感，像愛卿這樣對感情堅定的「婆」，也一樣對於沒有家庭、律法保障的愛情無法預期而難免不安。<sup>42</sup>諸多帶著傷痕的個體生命經驗，也成為族群的集體記憶，讓女同志伴侶一直存在著對未來的徬徨與焦慮，家鳳的體悟無疑為這樣飄浪的愛欲做了深刻的註腳——「這種愛太痛苦了，一路走來盡是風風雨雨，不知道終點在那裡……」（206）。

這些底層女同志一直存在著漂泊之感，本文稱為「在地飄浪」。不論是家鳳「不知道終點在哪」，或豆油哥「在外面流浪到死」的失家心情，似乎即使她們努力拼搏卻依然有揮之不去的流浪感，這是再基進的論述（不論是性別越界、情欲流動，或顛覆主流、邊緣抵抗等）都無法掩飾的流離失所，是一種「生在本土，卻宛如『異國』」、無以名之的流離狀態。

---

<sup>41</sup> 趙彥寧：〈老 T 搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身分初探〉，《台灣社會研究》第 57 期（2005 年 3 月），頁 41-85。而時至今日，這樣的問題仍未減少，政府在推動各項政策時，往往忽略同志、單身、離婚等人士，忽略台灣社會中多元的家庭樣貌。

<sup>42</sup> 如家鳳的心情總是對未來「有一種講不出來的恐慌」，看盡圈內人的分分合合，讓她不免擔心自己和愛卿雖然決心相守到底，也做了未來的規劃，「可是誰敢保證日後不會發生變故？尤其是她們這種愛情，很少是會有結果的」，「男女之間的愛，往往都是因不瞭解而結合，到最後因瞭解而分開，同性間的愛情，卻是愛也無奈，分手也無奈」（80），讓她不禁懷疑「我們真的能像正常的夫妻一樣，相依相偎過一輩子嗎？」（77）。



在台灣這個以中產階級異性戀為主流的國度裡，不論學院或運動論述如何將底層的流浪狀態浪漫化為「四處為家」、「處處無家處處家」，但實際上他們依然是無「家」可歸。這裡的「家」，不僅是原生家庭或自立門戶的家屋，而是能像「正常／尋常夫妻」一樣的生活、過一輩子，並擁有律法保障的「家」。不可諱言的，這樣符合主流期待的「家」也是許多位於社會底層的性別弱勢者的心願，希望在經歷無數風風雨雨後，能有個穩定、想望的「終點」，絕非「家庭主義式」的批評所能概括。但如此平凡的願望對於這些戲班女同志而言，卻是難以想像的。在學界日漸頻繁的顛覆性論述外，也有必要看到越界游移的艱難，那是在拆解性別本質化的幻象，破除各種論述疆界與迷思後，底層同志依然得面臨的人生真實場景與生命創傷。

本文中使用的「飄浪」，一方面固然是配合小說的閩南語方言語境與戲班的生活形態，更重要的是強調這些底層女同志族群在社會文化、家庭結構、國家權力等多重霸權結構下，漂泊流浪不知所終的多重邊緣困境。這些底層邊緣人物的日常經驗與飄浪愛欲，絕非被重複操演和浪漫化的性別符碼，而是血淚交織、時時刻刻都要面對的內在掙扎與生存考驗。

因此本文也認為擁有大量資源、佔據菁英位階的酷兒評論，面對相對弱勢又缺乏論述資源的底層女同志文本應以更多元化的方式看待而非苛責。《失聲畫眉》所描繪的是底層階級的戲班女同志，既沒國家機器、社會環境、家庭制度、法律體制等人權與尊嚴的保障，又缺乏基本生活的保障與物質性基礎，更沒有知識菁英所具有的知識權力和經濟條件，指責其缺乏認同政治的堅定與開朗自信，無疑是有失公允的。更重要的是，不論台上台下，她們為求生存所做的移動、勞動，以及身體力行所展演的情欲流動，已經是活生生的身體情欲政治；其所具有的悲情色彩，正道出底層女同志資源的匱乏與困境。

近來海澀·愛（Heather K. Love）在反省同志驕傲論述時指出，如果同志論述只有驕傲、陽光、嘉年華式遊行的運動策略與觀點，是無法討論負面情感的。而負面情感幾乎是每個同志、酷兒的共通經驗與記憶。放棄討論負面情感，也就等於捨棄了很重要的自我認同歷史與過程。長期以來台灣的同志運動雖以諸多悲劇的構成為基石，卻不太在論述上處理悲傷的議題，反以迎向陽光、驕傲的同志身



分認同成為論述的主要訴求；而對於底層勞工階級與鄉土、鄉村同志的關注與分析也相對匱乏。<sup>43</sup>

本文以《失聲畫眉》說明酷兒論述與同志運動絕不能以政治正確思維作為評價同志文學的準則，否則此知識權力也重複了其所欲批判的霸權邏輯。更何況「悲苦的女同性戀」有何政治不正確，為何不能如此發聲？酷兒論述有必要以更開放的態度來理解這類非正典的鄉土女同志敘事，並反思當前同志論述如何常在某種程度上常挾帶著的進步性、前衛性等文化資本與象徵資本，如何對於諸多非陽光形象的同志所產生的排擠效應。《失聲畫眉》這種兩面不討好的狀態——既不被主流社會也不被同運圈、學術界肯認的處境，正突顯了早期撰寫同志負面情感與生命的困難。

而《失聲畫眉》所再現的各種非典型女同志形象，也顯示了鄉土場域中的同志有其不同於同運世代、都會酷兒模式的認同與實踐。正如哈伯斯坦（Judith Halberstam）的研究指出，許多成長、居住於鄉村小鎮的同性戀和跨性別未必認同以（都會）同運為主流的各種身分標籤，但她們所處的鄉土脈絡卻也提供了一批很不同的行為、實踐、表演和認同。<sup>44</sup>像《失聲畫眉》這樣非主流類型的文本，恰恰是鄉土文學與同志文學的重要資本。本文認同紀大偉在《正面與背影——台灣同志文學簡史》及諸多論文裡所主張的，應打開同志文學與論述的邊界，吸納更多不同表現的作品，讓更多曖昧、模糊的想像得以進入論述中擴大相關思考，而非以嚴格的標準予以排除。<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> 參見海澀·愛（Heather K. Love）的幾篇文章，如洪凌譯：〈毀壞的身分認同〉，《憂鬱的文化政治》（台北：蜃樓，2010年），頁213-262、劉羿宏譯：〈倒退與酷兒政治的未來〉、張瑜珮譯：〈論情感政治：感覺倒退、感覺「背」〉、楊雅婷譯：〈強迫幸福與酷兒存在〉，上述諸文皆收於海澀·愛著，林家瑄、楊雅婷、張永靖、張瑜珮、劉羿宏譯：《酷兒·情感·政治——海澀愛文選》（台北：蜃樓，2012），頁229-244、頁251-257、頁25-49。

<sup>44</sup> 朱蒂斯·哈伯斯坦著、何春蕤譯：〈Brandon Teena 檔案庫〉，頁133。

<sup>45</sup> 紀大偉：《正面與背影——台灣同志文學簡史》（台南：台灣文學館，2012年）、紀大偉：〈如何作同志文學史：從1960年代臺灣文本起頭〉，《台灣文學學報》第23期（2013年12月），頁85。

《失聲畫眉》的存在其實激盪了我們對於鄉土想像與性別認同的反思，拓展了鄉土、同志等性別議題的邊界。而從輿論的爭議到酷兒論述者的不安，其實都牽涉到鄉土是什麼、同志是什麼等內涵，文學批評更涉及美學品味等問題，下節將進一步探討有關《失聲畫眉》所凸顯的鄉土女同志生命政治與美學政治的反思。

### 三、重估傳統·再塑鄉土：美學與性別政治的反思

本文認為文學批評、美學品味、觀點均蘊含了各種權力、場域、位置的角力，換言之，文藝批評從來都是具有政治性。邱貴芬曾將《失聲畫眉》與《荒人手記》相比較並指出：

沒有文學批評者的關愛和哄抬，《失聲畫眉》在氣勢上遠不如幾年後朱天文同樣獲頒「百萬小說」大獎（中國時報）的《荒人手記》（1994）。這中間的原因當然相當複雜。除了朱天文本身已是文學界名作家，自有其特定人脈關係和文學資源，加上中國時報與自立報系所擁有的媒體、行銷脈絡有一定的落差之外，在文字洗鍊方面，初出道凌煙和行走江湖已久的朱天文相比，顯得嫩了些。另外，《失聲畫眉》走的是傳統鄉土寫實小說的路線，和《鹽田兒女》一樣，極難討好中產階級品味主宰的台灣文學批評界。相較之下，《荒人手記》後現代式的敘述技巧和呼應當代潮流，選擇以邊緣（同性戀、政治及族群身分非主流）位置發聲的敘述策略，就顯得「深沈」（sophisticated）得多。<sup>46</sup>

邱貴芬的分析可說是一針見血、極具洞見，本文將進一步申論所謂的「傳統鄉土寫實小說路線」和「中產階級品味」為何？兩者有何關係？同樣為同志族群發聲的得獎小說，為何《荒人手記》被譽為經典，《失聲畫眉》卻被打入冷宮？本文認為可從三個方向來討論：一、時代因素；二、文學品味；三、政治傾向——包

---

<sup>46</sup> 邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，頁90。

括國族政治與性／別政治，而這三者之間相互關連，構成了一種美學實踐與論述傾向。

首先，關於時代因素，《失聲畫眉》發表的 1990 年代初期，都市文學風起雲湧、寫實路線的鄉土小說式微，後現代風潮雖已開始盛行但同志論述尚未勃興。同時期學院派論述興起，文學批評也越趨專業化，以追求繁複為尚。<sup>47</sup>重量級學者王德威便曾以相當反諷的〈一鳴不驚人〉為題來批評《失聲畫眉》，認為其「視野有限，技巧平平」。<sup>48</sup>相較之下，《荒人手記》所獲取的資源比《失聲畫眉》多許多，可從三方面討論：（一）《荒人手記》在得獎與出版之際，正好搭上 1994-1995 年間大量興起同志論述的列車，與之相輔相成。（二）《荒人手記》所描寫中產階級／都會／菁英／男同志，較符合主流同志論述的都會菁英性格。（三）最為隱性卻更值得注意的因素則是文壇書寫風格與偏好問題。朱天文的文字風格和國民政府主導下的抒情傳統、以及文壇以張派為主流的氣息相通，長期左右台灣文壇的品味與美學標準。<sup>49</sup>貌似邊緣題材的「荒人」其實擁有大量資源；相對的，《失聲畫眉》以平實的敘述手法描繪底層歌仔戲班女同志，不僅在主流鄉土／國族論述中顯得礙眼，在學院菁英化的論述中也相對失寵。本文認為這絕非只是藝術技巧問題，從邱貴芬的批評裡，不難看出美學品味無疑也包含了各種意識型態、階級位置、族群立場、慣習與情感。范銘如也曾在研究中指出的，媒體、文化評論長期以都會型創作為偏好，而以寫實為主流的鄉土文學位階往往容

---

<sup>47</sup> 有關這時期的文壇風尚與文學批評發展，可參見劉亮雅：〈後現代與後殖民——解嚴以來的台灣小說〉，頁 327-328。楊照：〈台灣戰後五十年文學批評小史〉，《夢與灰燼——戰後文學史散論二集》（台北：聯合文學，1998 年），頁 11-49。

<sup>48</sup> 王德威：〈一鳴不驚人——評凌煙《失聲畫眉》〉，王德威：《閱讀當代小說：臺灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流，1991 年），頁 117-120。

<sup>49</sup> 張誦聖曾歸納 1949 年後台灣主導文化框架所發展出來的重要文學屬性有三：一、經過轉化的中國傳統審美價值；二、保守自限的世故妥協心態，三、受都市新興媒體影響的中產品味。雖然張誦聖認為朱天文與這股美學主流意識型態已有所差異，但我認為《荒人手記》依然受惠於此主導文化與美學品味。張誦聖：〈台灣女作家與當代主導文化〉，張誦聖：《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001 年），頁 113-133。

易被貶抑或視為次等。<sup>50</sup>《失聲畫眉》果真如王德威所言「視野有限，技巧平平」嗎？還是批評者受限於各種情感、批評慣習，無法窺見其潛藏的力道？

本文認為不妨從鄉土的翻譯、再現與潛力來重新看待、思考這一本「傳統鄉土寫實小說」。在過往的評論中，幾乎所有論述都會提到《失聲畫眉》敘事觀點不統一、敘述者好發議論等問題，有趣的是，以本土派為主的評審大多認為這是可以原諒的小問題，而後現代學院派學者或酷兒研究者多認為這是重大瑕疵。<sup>51</sup>本文則認為《失聲畫眉》運用了類似古典小說般的說書策略，用較保守的大敘述掩護／偷渡另類情欲論述的小傳統，進而產生多元的性／別觀點。

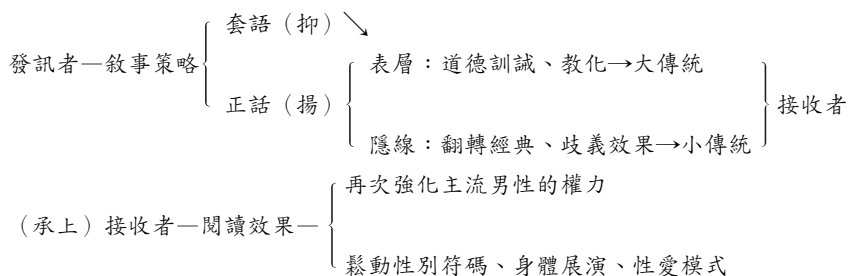
在古典話本小說中有「套語抑而正話揚」的敘事策略，常運用套語與正話傳達了不同的意義，套語表面上常服膺於道德訓誡與教化的大傳統，而在正話裡卻含藏隱性的線索，翻轉傳統經典的詮釋，造成歧異的效果，形成另類的小傳統。而接收的閱聽大眾，在接收大、小傳統後，雖可能服膺於主流觀點，但也可能藉由小傳統的暗示與敘事，鬆動既有的性別符碼、身體展演與性愛腳本。<sup>52</sup>

本文認為《失聲畫眉》也有相似的敘事策略，小說以慕雲作為主述觀點，相關議論也多半由她而發，因而慕雲的角色就猶如說書人，代表了大傳統，對同性

<sup>50</sup> 范銘如：〈女性為什麼不寫鄉土〉，《台灣文學學報》第23期（2013年12月），頁1-28。

<sup>51</sup> 前者如葉石濤等，參見包黛瑩：〈一個小社會的完整呈現〉，頁264；後者如王德威：〈一鳴不驚人——評凌煙《失聲畫眉》〉，頁117-120、鄧雅丹：《〈失聲畫眉〉研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》。

<sup>52</sup> 「套語」為話本小說中常見的詩詞、俚語、敘事模式等重複性結構、文字，「正話」則為小說主要的故事內容、情節。此論點參見曾秀萍：〈明修棧道，暗渡陳倉：男色小說〈潘文子契合鴛鴦冢〉的敘事策略與性別政治〉，第18屆陳百年先生學術論文獎得獎論文（2009年5月，未刊稿），此觀點與敘事模式可以下表示之：



戀曲存在著勸世、批評的況味。但《失聲畫眉》更為人注目的不是這些顯而易見的褒貶，而是其中的情節轉折與敘述腔調所傳達出的觀點，尤其本文前兩節所分析過的阿琴、家鳳、愛卿的三角關係、對話、辯論最為關鍵。這是《失聲畫眉》最耐人尋味之處，以近似說書的方式，構築一個底層世界、讓不同的價值觀相互交鋒；透過戲曲與擬說書的敘述方式，架構出庶民的底層世界，從而打破了鄉土想像的本質化與單一化，呈現鄉土的駁雜，傳達出多樣的訊息。因而《失聲畫眉》在所謂「傳統寫實路線」中，實潛藏了顛覆主流規訓的敘述模式，架構起一條以男女相愛干犯傳統鄉土想像的敘事。

而在現代化、都會化和全球化快速發展的台灣社會中，這樣的「傳統寫實」與「鄉土經驗」所構成的底層世界是需要翻譯、傳達的。邱貴芬曾在分析王禎和小說時指出，從 1960 年代臺灣社會對於「現代化＝西化」的憧憬來看，「鄉土」已是「現代化生活」的邊境，是敘述者和小說預設的讀者已有隔閡、距離的「臺灣」。被現代化敘述淹沒的「鄉土」逐漸成為「他者」，而須透過「翻譯」途徑進入文化符碼系統加以贖回。<sup>63</sup>

到了 1990 年代，這個問題可說是有增無減，《失聲畫眉》所需要的「翻譯」之處，至少有二：一、語言，二、歌仔戲班與鄉土女同志文化。關於小說語言的選擇從一開始就困擾凌煙，她曾表示《失聲畫眉》難以下筆之處有三：一、求好心切；二、擔心無法充份掌握歌仔戲這種純粹台語文化產物的特質；三、有關台語字彙的取捨，如何兼顧受國語教育的年輕讀者與小說人物口語的真切性。

(1-2) 三個因素中有兩個跟語言相關；而即便是作者的母語，受到時代、教育與環境的限制，凌煙已對台語文化所生產的歌仔戲難以掌握，更憂慮以國語為主受教育的年輕世代看不懂其「台語寫真」。最後從《失聲畫眉》的呈現看來，凌煙顯然是以折衷的方式處理，在小說敘述的部分多用國語，在對話的部分則使用台語，並在每章的最末針對部分口語和專業術語加註解釋說明，這些都透露了鄉土翻譯的艱難。

---

<sup>63</sup> 詳見邱貴芬：〈翻譯驅動力下的台灣文學生產——1960～1980 現代派與鄉土文學的辯證〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅：《台灣小說史論》，頁 236-237。



而在語言之外，更困難的恐怕還是對於鄉土生活、戲班女同志文化的敘事與再現，范銘如在〈女性為什麼不寫鄉土〉裡曾提到，對於作家來說，敘寫鄉土所需要的文化、語言與經驗性，都較都會型創作更不容易，門檻也較高。<sup>54</sup>在《失聲畫眉》發表時，1990年代的鄉土台灣已成為主流都會文化的「他者」，也是現代化生活的邊境，而歌仔戲班的女同志文化更是邊緣，但以此標誌出的鄉土女女情慾空間，果真和以台北為中心的都會酷兒空間相對立且落後嗎？

酷兒理論家茱蒂斯·哈柏斯坦（Judith Halberstam）指出，同志／酷兒論述大部分研究都建基於都會人口之上，很少注意鄉村酷兒生活的特殊性。而立基於都會的酷兒研究往往認為情慾異議份子需要都會空間，以為鄉村裡多遵守社會常規（social normativity）和性常規（sexual normativity），酷兒容易被辨識出來而受懲罰，而在都會中則可蓬勃發展。但實際上，鄉村環境也滋養了繁複的性文化，雖然在表面上同時支撐社會常規和政治常規。<sup>55</sup>

從《失聲畫眉》的女同志文化再現中，不難發現被視為封閉、鄉土的傳統戲班環境依然提供了難得的空間與歷史／傳統資源，給予性少數一個不亞於都市的友善場域。如慕雲初次見到愛卿脖子上的吻痕，起初相當吃驚，但阿琴告訴她：「那是她們做愛後，留下來的吻痕。」並以不足為奇的語氣告訴她：「這種事在戲班是很平常的」，要慕雲不必大驚小怪（81）。阿琴的「習以為常」和慕雲的「少見多怪」正好形成強烈對比。也因戲班有這樣「『很平常』的『傳統』」，提供了較多的另類性別展演樣本，讓這些性少數有較多資源可以參照、「有樣學樣」（其實異性戀的養成，不也是一種有樣學樣？），也提供了戲班內的成員或戲班外的人能夠以特殊的角度來理解。若此，戲班常被套用的同志養成「環境說／情境說」，似乎也代表了戲班是個相對友善的環境，得以滋養這些鄉土同志。

本文認為戲班對女女親密關係的詮釋、命名，雖非從同志認同政治的角度出發，但看似政治不正確的「環境／情境說」及戲班文化（隨戲曲行當角色來扮演不同的性別／性愛／親密關係之腳本）卻也提供了一套「參照模式」和「理解模

---

<sup>54</sup> 范銘如：〈女性為什麼不寫鄉土〉，頁 1-28。

<sup>55</sup> 參見朱蒂斯·哈柏斯坦：〈Brandon Teena 檔案庫〉，頁 130。



式」。也由於這套詮釋脈絡與環境養成，才使得戲班中出現較不具恥辱感、羞恥性的女同志／跨性別主體與親密關係；讓不同階段、不同取向的關係，得以從容的成長、（不）思考、（不）選擇。這也可以解釋為何《失聲畫眉》中的女同志雖因缺乏律法保障而對未來感到不確定，卻從沒因自我認同而苦惱。

而有傳統戲劇背景的家鳳一家人，更早已接受家鳳和愛卿的伴侶關係。據此，一般研究常把鄉村描述為酷兒受困的暗櫃，在這些鄉土女同志所展現的親密關係中卻大大不同。在日常生活中，同性／跨性別／酷兒的性別展演與性實踐普遍存在，只是表現方式可能與都會模式有所不同，其多元開放的親密關係，遠多於都會／知識菁英所論述的暗櫃模式與想像。

在都會文本環繞的台灣同志文學史與創作中，《失聲畫眉》這類鄉土酷兒作品更有其重要性、特殊的意義與貢獻。哈伯斯坦曾指出當代同志文學中很少描述鄉村場域的酷兒，而鄉村出身的酷兒，也可能因為在文化、經濟上較弱勢，而較少成為藝術家、作家，因而多數出櫃故事多是由都會酷兒所寫，其作品鮮少涉及鄉村酷兒的生活，而常把同性戀事蹟和都會節奏連結。在此基礎上，多數知識分子的文本中，若不是把鄉村呈現為「有敵意」的，便是呈現鄉村如「如田園詩般美好」。<sup>56</sup>面對鄉土，不論是將其美化或醜化，都是不必要的，而是該正視傳統、鄉土所發生的故事、所蘊含的資源。

本文認為書寫的運動性與政治性並非僅有單一的詮釋面向，從上述各節對《失聲畫眉》及其批評論述的分析來看，我們必須更留意論述如何運用支配的社會位階成為連貫或權威的敘事，而壓制、忽略某些層面。因此有必要追蹤權威論述如何使某些階層失聲，探究將其抹除的過程，這才是真正以解構的方式，來顛覆支配論述賴以正當化其權力的二元系統。史碧娃克（Spivak）認為這樣的解構具有「政治防護」作用，防止政治方案與文化分析複製那些它們聲稱要破壞的那些認定，史碧娃克稱之為「決裂暗藏重複」（repetition-in-rupture）。同志認同政治、運動一度要求的陽光再現策略，其危險在於酷兒作為一種反抗性論述，卻也停留

---

<sup>56</sup> 參見朱蒂斯·哈伯斯坦：〈Brandon Teena 檔案庫〉，頁 131。

在其所欲批判對象所界定的邏輯之內，複製相似的霸權思考與權力運作。<sup>57</sup>如此一來，將再次把《失聲畫眉》這類底層階級的酷兒美學與顛覆性思考排除在酷兒／同志（論述）之外——一如酷兒論述常批判的主流鄉土／國族論述。

《失聲畫眉》文本內部的鄉土酷兒再現和外部的社會反應，在在顯示出鄉土並非如田園詩般美好，但也非全然敵視同志，而是介於兩者「之間」，和西方社會、國際都會的狀況並非截然不同。若說都會是乃基於個人主義的冷漠而獲得個人性展演的空間，鄉村、戲班這類往往被視為「封閉」的環境，則是基於人際網絡的相互理解或慣習，而得以對同志／跨性別分子提供友善的環境，那麼都會、戲班孰優孰劣，似乎難以以偏概全地武斷判定，必須要放在各自不同的脈絡中討論，更無法斷言什麼代表進步，什麼就是落後。

值得觀察的是，在被視為「落伍」「封建」的戲班裡，卻看不到鄉土中的女同志或跨性別主體對自身的認同、存在感到焦慮，這和邱妙津、朱天文筆下的都會男女同志展現是很不一樣的，這無疑是另類本土酷兒的養成方式。在 1990 年中期的同志／酷兒文學作品與論述，往往對自我認同、身體慾望存在著種種焦慮和緊張的氛圍，「我是誰？」、「我是／像什麼？」同志身分的認同政治變得異常重要。而在鄉土酷兒中所呈現的「自然而然」、「理直氣和」不僅甚少被論者所看到與重視，甚至在經過現代西方（同志／酷兒）論述洗禮後，酷兒菁英常在批評鄉土酷兒作品時，顯示出一種「落後」的焦慮感，把同志身分認同、酷兒論述、美學品味建構為進步的象徵，而將台灣鄉土建構為「落後」的「他者」與「他方」。但如此聚焦於某種特定「進步」概念的性／別模式與性實踐討論方式，大大忽略階級、地域、文化等因素，容易傾向以都會菁英的角度發言，過於簡化與籠統地歸納出他們所「想像的鄉土」（而且通常是落後的）社群模式；沒把鄉土社群當成空間、體現、地域、慾望的複雜互動模式，去了解不同社群和自我的建構。<sup>58</sup>

<sup>57</sup> 這段論述受到巴特·摩爾·吉爾伯特（Bart Moore-Gilbert）的啟發，參見巴特·摩爾·吉爾伯特著，彭懷棟譯：《後殖民理論》（台北：聯經，2004 年），頁 149-150。

<sup>58</sup> 相關論述的啟發來自朱蒂斯·哈伯斯坦：〈Brandon Teena 檔案庫〉，頁 133。

在新世紀中，有必要以更審慎的態度看待鄉土酷兒文化，在現代社會中看似最傳統、邊緣的鄉土文化中蘊藏著各種內爆的力量，足以形成超乎想像的變革與顛覆。本文認為《失聲畫眉》一方面刺破了知識份子對純粹鄉土的原鄉幻想，也跨越認同政治的意識形態與菁英品味美學限制，開創了新的女性鄉土與同志美學，相當值得正視與進一步探究。

#### 四、結論

本文認為九〇年代初期的《失聲畫眉》小說、電影及其所引發的爭議，在台灣鄉土、國族想像與同志文學史的建構過程中具有重要意義。《失聲畫眉》因其底層鄉土女同志的標籤，一方面被主流鄉土／國族論述排拒，另一方面也被都會中產階級品味的同志、酷兒論述邊緣化，成為在鄉土、國族與美學、政治場域中失聲、飄浪的從屬階級。但本文認為相關事件讓同志議題與國族論述間的角度浮出檯面，有別於解嚴前的「暗櫃狀態」，同時也反映出當時台灣社會面對「逝去的鄉土」與「消失的國家」間的雙重焦慮。而《失聲畫眉》以女同志情欲揭穿／挑戰了主流鄉土、國族論述的霸權與單一想像，以其依違於傳統與現代間的說書敘事模式，對於底層女同志親密關係的大膽揭露，挑戰了大眾的刻板印象，也打破中產階級的文學批評品味與視野。

本文分析《失聲畫眉》多樣、非典型的女同志人物，打破以認同政治為取向的同志研究框架，反省酷兒論述以顛覆主流、社會運動考量的傾向，有可能再次壓抑了各種非典型的同志次文化。希望能藉由本研究分析，正視長期被忽略的傳統與鄉土中非典型的酷兒生命樣態，拓展更豐富多元的同志文學、酷兒論述視角，打開台灣鄉土、國族想像的另類空間。

#### 徵引書目

##### 一、專書

巴特·摩爾·吉爾伯特（Bart Moore-Gilbert）著，彭懷棟譯：《後殖民理論》（台北：聯經，2004年）。

- 王德威：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田，1998年），頁159-180。
- 王德威：《閱讀當代小說：臺灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流，1991年），頁117-120。
- 史碧娃克（Gayatri C. Spivak）著，張君玖譯：《後殖民理性批判：邁向消失當下的歷史》（台北：群學，2006年）。
- 朱偉誠：〈另類經典：台灣同志文學（小說）史論〉，《台灣同志小說選》（台北：二魚，2005年）頁9-35。
- 何春蕤編：《跨性別》（桃園：中央大學性／別研究室，2003年），頁123-143。
- 呂正惠：〈戰後台灣知識分子與台灣文學〉，《文學經典與文化認同》（台北：九歌，1995年）。
- 林水福、林耀德編：《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》（台北：時報，1997年）。
- 林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（台北：前衛，2006年）。
- 林鶴宜：《台灣戲劇史》（台北：臺大出版中心，2015年）。
- 凌煙：《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990年）。
- 海澀·愛（Heather K. Love），林家瑄、楊雅婷、張永靖、張瑜珮、劉羿宏譯：《酷兒·情感·政治——海澀愛文選》（台北：蜃樓，2012年）。
- 張娟芬：《姊妹「戲」牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998年）。
- 張娟芬：《愛的自由式：女同志故事書》（台北：時報，2001年）。
- 張誦聖：《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001年）。
- 張雙英：《西方視域下的——字源語文與文學文化》（台北：學生，2013年）。
- 陳光興：《去帝國——亞洲作為方法》（台北：行人，2007年）。
- 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅：《台灣小說史論》（台北：麥田，2007年），頁317-401。
- 彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》（台北：自立晚報，1991年）。
- 曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經，1988年）。
- 楊馥菱著、曾永義校閱：《歌仔戲史》（台中：晨星，2002年）。

蔡欣欣：《台灣歌仔戲史論與表演評述》（台北：里仁，2005 年）。

賴正哲：《去公司上班：新公園男同志的情慾空間》（台北：女書文化，2005 年）。

## 二、期刊論文

史碧娃克（Gayatri C. Spivak）著，邱彥彬、李翠芬譯：〈從屬階級能發言嗎？〉，《中外文學》24 卷 6 期（2005 年 11 月），頁 94-123。

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

朱偉誠：〈國族寓言霸權下的同志國：當代臺灣文學中的同性戀與國家〉，《中外文學》第 416 期（2007 年 3 月），頁 67-107。

朱蒂斯·哈伯斯坦（Judith Halberstam）著、何春蕤譯：〈Brandon Teena 檔案庫〉，何春蕤編：《跨性別》，頁 123-143。

周慧玲：〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代》第 107 期（1995 年 3 月），頁 50-67。

林秀蓉：〈凌煙《失聲畫眉》「時空／性別」的敘事意涵〉，《中國語文月刊》第 651 期（2011 年 9 月），頁 25-34。

邱貴芬：〈「亞洲性」、「台灣性」與全球化時代：「台灣」的展演空間〉，中興大學外國語文學系主編：《國科會外文學門 86-90 年度研究成果論文集》（台中：中興大學外文系，2005），頁 469-495。

邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，《仲介台灣·女人》（台北：遠流，1997 年），頁 74-103。

紀大偉：〈如何作同志文學史：從 1960 年代臺灣文本起頭〉，《台灣文學學報》第 23 期（2013 年 12 月），頁 85。

紀大偉：《正面與背影——台灣同志文學簡史》（台南：台灣文學館，2012 年）。

范銘如：〈女性為什麼不寫鄉土〉，《台灣文學學報》第 23 期（2013 年 12 月），頁 1-28。

曾秀萍：〈扮裝鄉土：《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像〉，《台灣文學研究學報》第 12 期（2011 年 4 月），頁 89-133。

曾秀萍：〈明修棧道，暗渡陳倉：男色小說〈潘文子契合鴛鴦冢〉的敘事策略與性別政治〉，第 18 屆陳百年先生學術論文獎得獎論文（2009 年 5 月，未刊稿）。

楊照：《夢與灰燼——戰後文學史散論二集》（台北：聯合文學，1998 年），頁 11-49。

楊翠：〈女性鄉土小說的歌仔戲書寫〉，《東海中文學報》第 20 期（2008 年 7 月），頁 253-282。

葉德宣：〈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 350 期（2001 年 7 月），頁 124-154。

劉人鵬、丁乃非、白瑞梅：〈序：「罔兩問景」方法論〉，劉人鵬、丁乃非、白瑞梅：《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（桃園：中央性／別研究室，2007 年），頁 III-VII，3-43。

謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第 155 期（2007 年 3 月），頁 79-109。

### 三、學位論文

吳孟芳：《臺灣歌仔戲坤生文化之研究》（台北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2001 年）。

吳瑞元：《孽子的印記：臺灣近代男性「同性戀」的浮現（1970-1990）》（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，1997 年）。

柯雅雯：《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成》（台中：中興大學中文所碩士論文，2006 年）。

鄧雅丹：《〈失聲畫眉〉研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》（新竹：清華大學中文研究所碩士論文，2005 年）。

蘇碩斌：《戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析》（台北：臺灣大學社會學研究所碩士論文，1992 年）。

### 四、報紙資料

中國時報：〈《失聲畫眉》電影文宣得罪人傳統歌仔戲團自認遭羞辱要討個公道〉，《中國時報》，第 15 版，1991 年 7 月 26 日。



包黛瑩：〈一個小社會的完整呈現：第四次百萬小說徵文決賽過程紀錄關於《失聲畫眉》〉，收於凌煙：《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1993 年），頁 257-271。

宇業熒：〈江浪愛歌仔戲和愛電影一樣《失聲畫眉》蘊含對過去的感嘆與悼念〉，《中國時報》，第 22 版，1991 年 10 月 16 日。

江靜玲：〈「第十二屆倫敦同性戀電影展」於本月十二日至二十六日在倫敦南岸電影中心正式展開〉，《中國時報》，第 22 版，1998 年 3 月 15 日。

自立早報：〈向被遺忘的藝術工作者致敬！《失聲畫眉》座談會，與會者咸認班上銀幕將對台灣電影和民俗文化提升，極具貢獻與意義〉，《自立早報》，第 18 版，1991 年 6 月 14 日。

李笠：〈失「身」畫眉〉，《自由時報》，第 8 版，1991 年 7 月 15 日。

林中偉：〈《失聲畫眉》電影情節涉及女同性戀港都歌仔戲班抗議片商不妥協〉，《中國時報》，第 15 版，1991 年 10 月 25 日。

林茂賢：〈失聲畫眉話題失焦觀念失身〉，《民生報》，第 14 版，1991 年 7 月 16 日。

胡幼鳳：〈國內票房失利海外喜訊頻傳《失聲畫眉》回收有望〉，《民生報》，第 11 版，1992 年 6 月 10 日。

凌煙：〈自序〉，收於凌煙：《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990 年），頁 1-5。

徐淑卿：〈有情無慾的女同志小說賞析〉，《中國時報》，第 16 版，1997 年 7 月 17 日。

梁玉芳：〈是誰在亡國？〉，《聯合報》，A15 版，2003 年 12 月 22 日。

莫言：〈哭泣的畫眉〉，《自由時報》，第 8 版，1991 年 7 月 27 日。

連翠末：〈一隻鳥仔哭無聲——從《失聲畫眉》談本土化電影〉，《自立早報》第 19 版，1991 年 6 月 29 日。

藍祖蔚：〈畫眉如何失聲：李康年／我們不迴避這些存在話題陳凱歌／人生戲夢往往難分辨〉，《聯合報》，第 22 版，1992 年 4 月 27 日。

# **Gender Politics of Native Lesbians: Lesbian Representation and Nativism Imagination in *Silent Thrush***

*Tseng, Hsiu-Ping*

Assistant Professor,  
Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,  
National Taiwan Normal University

## **Abstract**

Despite winning a prestigious prize and getting published in the early 1990s, Ling Yan's *Silent Thrush*, an important representation of the lesbian life in a Taiwanese Opera troupe, was suppressed, ignored, and silenced in waves of controversy. By looking into the controversies that the novel aroused, and tracing different discourses and politics behind the scenes, this paper identifies the representation of lesbianism as the reason of being silenced of *Silent Thrush*. Rereading the novel, this paper also aims at revealing and understanding the subaltern native lesbians.

The paper discusses *Silent Thrush* from three perspectives respectively: first, the discourse of native literature; second, queer discourse versus identity politics; third, aesthetic criticism and the cultural translation of native homosexuals. The dispute between *Silent Thrush* and the discourse of native literature is an important incident in the history of Taiwanese queer/homosexual literature since it was the first outbreak that unveiled the contradiction between homosexuality and the native-national discourse

triggered by representation of lesbian representation in *Silent Thrush*. It reflected the dual anxieties between the “lost nativity” and the “disappearing nation” of Taiwanese society at that time.

Besides, this paper also traces the sad tone, a realistic writing technique, of the subaltern lesbian text criticized by the queer/homosexual discourse and mainstream literary criticism. It examines the limit of the homosexual identity politics and the aesthetic politics of mainstream literary criticism, and explores the alternative sexual identity performativity and its practice of the native lesbians against the urban-elite queers, which may enrich the contents and spirits of homosexual literature, queer discourse, as well as the imagination of the native-national discourse.

**Keywords:** Ling Yan, Native Imagination, Lesbians, Queers, Subaltern, Coming Out, Silenced, Identity Politics