

女同志情慾與香港寓言： 《蝴蝶》電影中的女同志主體與家國想像^{*}

曾秀萍

國立臺灣師範大學臺灣語文學系副教授

ocean2013@ntnu.edu.tw

摘 要

本文探討麥婉欣所導演的女同志電影《蝴蝶》如何改編台灣酷兒作家陳雪的小說〈蝴蝶的記號〉，將之重構為一則香港的女同志家國寓言。文中指出《蝴蝶》透過以下五種手法，將電影打造為充滿本土性和批判性的香港寓言及澳門傳奇：（1）中國古典詞曲的酷兒化；（2）對於中國早期女性電影的致敬與轉化；（3）刻意強調香港的政治與社會運動，並對中國政權進行批判；（4）重建女同志認同與港人主體；（5）對澳門想像的烏托邦色彩。

本文認為《蝴蝶》電影透過重大歷史事件的再現（如六四天安門事件、香港學運等），將陳雪小說中以第一人稱為主的抒情敘事與愛情故事，轉化為香港殖民地寓言；以時空具體化／香港化的方式，將原著中一個時空背景模糊且無涉國族的女同志愛情與家庭故事，轉譯為香港殖民地故事，同時也美化了澳門成為身心逃逸／寄託之所在；以國族認同的焦慮，置換了性別認同的猶疑。片中藉由已婚女主角今昔的兩段女同志情誼、記憶，以及相關人物的出身、背景，在層層轉譯中，形塑了兩岸四地（台、港、中、澳）的關係性隱喻。電影在性別與情慾課題之上，開展了華語同志電影的歷史縱深，以及地緣政治和國族寓言關係的探討，彰顯女同志與香港認同的主體性與家國想像。

關鍵字：香港寓言、國族寓言、女同志電影、台灣同志文學改編電影、酷兒華語語系

◎ 收稿日期：2023 年 8 月 31 日；審查通過日期：2023 年 11 月 28 日。

^{*} 感謝審查委員悉心的閱讀與寶貴的修改建議。本文初稿曾發表於 2022 年 UCLA 與臺師大臺文系合辦的 Queering Taiwan Studies 2022 UCLA-NTNU Conference（2022.04.28-29），感謝會議主辦人史書美、姜學豪教授的邀請，及與會學者們的交流。

「不能飛就不是蝴蝶了。」

——麥婉欣導演《蝴蝶》(2004: 2:08:40)

一、為何需要女同志電影與國族寓言？

香港導演麥婉欣所執導的《蝴蝶》，改編自台灣作家陳雪的中篇小說〈蝴蝶的記號〉，電影主要敘述名為蝴蝶（小名為小蝶、阿蝶）的女教師和身邊人物的幾段女同志戀曲。蝴蝶在學生時代曾有一段美好的女女戀情，但卻因故分離。爾後她雖然結婚生子，卻再度遇到心儀的女性，在異性戀婚姻家庭中經歷許多痛苦掙扎，最後重新肯認自己的同性愛情與女同志性向。

從小說〈蝴蝶的記號〉到電影的《蝴蝶》，有關女同志戀情的乖舛曲折，和華人家庭含蓄恐同的力道¹所產生的衝突與掙扎，電影跟小說一樣有許多細膩的呈現。不過《蝴蝶》電影和小說最大的差異在於，它將原著中幾乎沒有交代的時空背景具體化，並轉移至香港社會的歷史場景之中——尤其以聲援六四學運、慶祝五四運動 70 週年等社運場景為主。

我認為《蝴蝶》透過重大歷史事件的再現，將陳雪原著中第一人稱的抒情敘述，轉化成具有香港歷史脈絡的國族寓言。以具體的香港時空、命運作為基礎，將原著中時空背景模糊且無涉國族的女同志愛情與家庭羅曼史，轉譯為香港殖民地的故事，並以性別認同的猶疑來呼應香港國族認同的焦慮。《蝴蝶》中已婚女主角今昔的兩段女同志情誼與記憶，也在層層轉譯中，成為一段兩岸四地（台、港、中、澳）的關係性多重寓言。過去雖有些關於《蝴蝶》的研究，但多著重在女同志情慾再現的處理，而對於國族寓言的詮釋較為不足，因此本文將加強電影中家國想像與香港寓言的探討。

再者，本文有意藉由電影《蝴蝶》提供一個關於女同志的國族想像視角。因為目前有關同志電影與國族寓言的討論，多集中在幾部男同志電影上，尤其以《霸王別姬》、《春光乍洩》這兩部香港男同志電影為主，本文則希望能以女同志電影研究，來彌補華語同志電影研究上的不足。

上述研究以林松輝（Song Hwee Lim）的《膠卷同志：當代中華電影中之男同性戀再現》為代表，此書以 1990 年代中期後的男同志電影為研究範疇，主要探討李安的《喜

¹ 有關華人含蓄美學與恐同的討論，可參考丁乃非、劉人鵬、白瑞梅編（2007）。

宴》、陳凱歌的《霸王別姬》和蔡明亮、王家衛的同志電影作品。書中比較兩岸三地不同導演、作品的生產與消費差異，來突破有關「中國」和「同性戀」的單一、本質化建構（林松輝著、陳瑄譯，2021）。他也主張摒棄傳統的國族電影研究模式，將兩岸三地的華人電影置放在 1990 年代「新的全球文化經濟體」脈絡中進行理解分析，並強調國際影展在公領域上的重要性，也讓同志影像與論述有了合法化的契機（林松輝著、陳瑄譯，2021）。²本文認同林松輝拆解華人、中國、男同志等本質論的企圖，但該書完全偏重男同志電影的討論與幾位知名導演的作品，本文則想轉向女同志電影，指出《蝴蝶》也具有解構中國國族主義的力道，並且更強化了香港主體性的寓言成分。

學者對於陳凱歌 1993 年導演的《霸王別姬》也有多篇論文與專書討論，尤以陳雅瀟所編（2004）的《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》可謂集《霸王別姬》論述之大成，該書收錄廖炳惠、桑梓蘭、杜博妮（Bonnie S. McDougall）、張高山（Sean Metzger）、鄭培凱、傅玟玢等學者的研究專文。而林文淇（2000）、梁秉鈞（1995）等人也曾撰文論述《霸王別姬》中的香港寓言，學者們多對電影刪除了原著中的香港觀點與結局感到不滿，認為陳凱歌作為北京導演取消了香港的位置。³

而本文將指出《蝴蝶》這部女同志電影和幾部知名香港男同志電影大不相同之處在於，男同志電影常取消或置換了香港的位置，而《蝴蝶》不僅透過改編將女同志故事進行香港在地化，更以其為主體建構香港寓言。同樣呈現了對於香港的九七回歸焦慮，但其中的處理方式頗為不同。在性別較為弱勢女同志愛情故事和女導演創作中，更清楚地看到一種對於中國直接、頑強的批判，而非僅是迂迴的投射與焦躁。

王家衛 1997 年導演的《春光乍洩》則以一對離開香港漂泊異國的男同志的情感分合為主線，場景以阿根廷為主，而香港正好是阿根廷在地球時空位置上的「對倒」；因此影片背景雖不在香港，但卻時時指涉了香港。片中融入了張震所飾演的「疑似」台灣男同志的角色，至於電影結局則是男主角梁朝偉在與戀人張國榮分手後，也獨自來台灣漫遊、追索著張震在台灣的原生家庭、夜市等地，使這部電影被視為具有兩岸三地國族寓言的傾向。因此，在片中充滿香港回歸焦慮之際，台灣則轉化成一個可供想像的烏托邦或避難所（周蕾著、蔡青松譯，2006；陳嘉銘，2004）。本文則指出麥婉欣執導的《蝴蝶》不僅建立起以香港為主體的寓言，也相當罕見的將澳門視為一個烏托邦、避難所。

在朱偉誠探討當代台灣同志文學與家國寓言的論文中，討論了台灣作品中的同性情

² 相關論述也可參見趙錫彥（2007）。

³ 這些評論道出了一定的事實，卻也凸顯了香港文化界在九七回歸前後的焦慮。但也有部分學者肯定電影中對文革的批判，因為電影所再現的文革場面，使得這部電影一度無法於中國上映。

慾與國族寓言關係，指出其再現方式從早期「敵人就是同志」的污名化呈現，到 1980 年代以降的同志文學創作翻轉了同志污名，並開始側寫同志主體與國族欲求。文中也同時對同志與國族寓言論述進行歷時性與跨地域的分析，尤其針對九七回歸前的香港男同志電影與研究進行批判性的回顧，他認為當時諸多研究以僵化的方式詮釋兩岸三地的國族寓言，有時不免失之牽強（朱偉誠，2007）。

本文認為上述幾位學者的研究均有其洞見與可觀之處，但同志電影研究若長期聚焦於幾位男性大導演的作品上，並多以男同志（影像）為主體和對象，不僅難以顧及其他華語語系同志電影，也再次凸顯出女性、女同志的弱勢處境。游靜便曾批判國際上對《春光乍洩》的重視，不過是呈現了男同志文化的優越性，而非酷兒文化。在《春光乍洩》裡沒有女性，王家衛的視野裡也沒有女性的主體位置，男同志的可見性與公共空間的酷兒化，絕對不等於女同志也擁有同樣的空間與權力。因而即使電影已逐漸多元地呈現男同志角色，卻也經常在鞏固某種打壓女性及其他弱勢社群的主流意識型態（游靜，2005）。我在過去的研究中也曾指出，男同志國族寓言的出現，並不代表性別弱勢族群全面的解放，在諸多男同志作品中很可能出現厭女現象，因而男同志國族寓言固然成功地將國族酷兒化，卻也讓女性再度陷入失聲的窘境（曾秀萍，2017）。

因此，我們不禁要問：當國族寓言已能出現以男同志為主體的想像之際，女同志的身影又在哪裡？這或許也顯示了女同志在兩性結構與性傾向上，既是女性又是同志的雙重弱勢處境，女同志的弱勢處境不僅僅是在身分上的，更反映於經濟位階與家國位置上。在諸多男同志的國族寓言文本中，這些男同志或多或少有著跨國的資本，⁴而當男同志可以跨國移動、介入家國敘事的時候，女同志卻缺乏相對的資源。因而我認為在同志社群與相關研究中，男、女同志因性別條件、兩性差異、社會結構所帶來的差別與不平等，依然是個重要且值得正視的研究課題。

王君琦在〈認同、影像呈述與論述：酷兒／同志影像的再書寫〉一文中也指出男、女同志在影像資源上的差異。她認為男同志電影在國際影展或在地社群裡普遍受到矚目、歡迎的同時，固然提升了亞洲、華語地區同志的能見度，但也顯示出了女同志資源的匱乏與階級、性別上的弱勢。此現象也呼應了美國主流大眾文化對於中產白人男同志接受度的增加，卻忽略了其他種種交織於種族、階級、性別與其他性向差異的身分認同政治。此外，她也特別提醒，在援引美國的酷兒論述之餘，台灣／亞洲酷兒電影該如何自我發聲、回應種種後殖民與在地化議題是個相當重要的課題（王君琦，2004）。

⁴ 如《荒人手記》、《天河撩亂》、《岸邊石》、《禁色的愛》、《惑鄉之人》，香港男同志電影《春光乍洩》亦是如此。

有趣的是，我發現當台灣的女同志小說改編成影視作品後，其國族寓言想像的程度不約而同地提高了，如江浪導演（1992）改編自凌煙（1990）原著的《失聲畫眉》、麥婉欣導演的《蝴蝶》（2004）、曹瑞原改編自白先勇小說〈孤戀花〉的影視作品——電視劇《青春蝴蝶孤戀花》（2005a）及電影版《孤戀花》（2005b）。⁵這幾部影視作品在改編、上映之際，都主動或被動的賦予國族寓言的想像與詮釋。我曾在研究中指出《失聲畫眉》電影的上映與爭議，正反映了台灣「本土性」政治與「性政治」的交鋒；在鄉土的逝去與中國崛起、台灣國家地位消失的焦慮中，女同志成為代罪羔羊。即使如此，仍必須高度肯定《失聲畫眉》原著與電影對於女同志情慾的再現，及其對於父權家國結構的抵抗與反思，產生了另類「女女同盟」的關係（曾秀萍，2016，2019）。而曹瑞原的電視劇《青春蝴蝶孤戀花》和電影《孤戀花》則是改編自白先勇的短篇小說〈孤戀花〉（1997），並加強了女同志離散與家國認同的轉變，形成了一則兩岸「雙城」（台北、上海）寓言，也從中國視角轉移到對台灣本土落地生根的想望（曾秀萍，2007）。

本文奠基在我過去的研究基礎上，延續女同志影視研究與家國想像的課題，並聚焦於《蝴蝶》這部女同志電影，探討其中的女女戀曲及其所再現的兩岸四地國族想像，如何以女同志作為主體或隱喻，介入華語地區的國族想像與區域政治的思考？如何呈現女同志主體與香港國族寓言的關係？在國族想像中有何重要性與獨特性？本文並指出電影在將台灣酷兒文學轉譯成香港寓言時，也創造了台灣同志文學與世界連結的關係，以及和華語語系酷兒結盟的可能性。

本文題目之所以選用「女同志」而非「酷兒」，乃因從我近期的研究及對男、女同志電影的觀察發現，在同志次文化中仍存在著兩性的差異，難以用酷兒的大傘一概而論或一視同仁，因此選擇以女同志主體作為切入視角來探討。本研究所謂女同志或兩性、性別等意涵，並非基於本質主義，而是根據文本與性別文化所導致的物質基礎、資源、條件等差異來進行討論。從中看出兩女、男同志性別位置、兩性資源、家父長制的異性戀社會結構中，依然有著不平等的待遇與處境。

此外，本文也將指出女同志的多樣性與非正典性，例如《蝴蝶》中曾結婚生子（疑似雙性戀）的女主角即為一個例子，希望以此探討這些「非正典」、一開始也未必以「身分認同」出發的女女同性情慾主體，冀能開拓同志文學、電影與研究的內涵，反思目前常以認同為主軸的「同志」研究定義如何可能產生限制與不見。有時這些女女同性情慾再現的作品（如《失聲畫眉》），未必會在文本內提出同性戀修辭，甚至有意「避開」同

⁵ 白先勇的〈孤戀花〉曾幾度改編為影視作品，首先是林清介導演在 1985 年所拍攝的《孤戀花》電影，但這個版本沒有太多的國族隱喻。爾後是曹瑞原導演所拍攝的電視劇《青春蝴蝶孤戀花》（共 16 集），及其由不同剪輯而成的電影版《孤戀花》。

性戀的修辭，然而這是時代因素及語言匱乏所致；本研究認為這些非正典、模糊曖昧的同志身影是在認同政治、出櫃策略的運動與論述風潮後，應該被重新肯認與關注的同志歷史與珍貴資產。⁶如同朱偉誠在〈另類經典：台灣同志文學（小說）史論〉所指出的，任何文學分類範疇，嚴格來說都是事後發明的回溯應用，其歷史準確度固然必須注意，但更重要的是如何讓文本在現下的理解框架中發揮意義（朱偉誠，2005：10）。

二、重構《蝴蝶》：香港女同志電影回顧與反思

游靜曾在研究中指出，過去香港早期的女同志電影大致分爲五種類型：（1）「變直」（從女同志變爲異性戀）、（2）古裝片、（3）黑幫片、（4）由異男主導的女同志性愛情色片、（5）易服類型片。她批判這五種再現類型的意識形態，往往還是服膺於異性戀主流思維，並複製對女同志的偏見（如暴力、病態、可憐等）。而《遊園驚夢》與《自梳》這些電影一方面把女性友誼浪漫化及女性間的親密理想化，構築出一個虛擬的、沒有男人的世界，讓女性觀眾充份投射其私己的渴望，但另一方面觀眾在享受宣洩這悲情的同時，又清楚意識到這種感情之不能現存，宣洩過後又可重新回到現實世界中去面對丈夫或男朋友（游靜，2005）。

本文認為《蝴蝶》的出現，翻轉了過去香港女同志電影的性別與權力視角，《蝴蝶》電影中的女主角阿蝶，在結婚生子之後，重新確認了自己的女同志情慾與主體，因此沒有回歸傳統的婚姻家庭，這樣的敘事和結局安排，無疑是香港女同志電影的一大進展；而其將台灣的酷兒小說改編爲一部充滿本土印記的香港電影與寓言，更立下了華語女同志電影另一個的里程碑。《蝴蝶》以獨樹一格的影像風格、敘事方式，在性別與情慾課題之外，開展歷史縱深與跨地面向，重新思考國族、地域關係的新可能。而在九七之後，影片如何一方面批判中國當權者，另一方面又暗接民初思想傳統，複雜化了對於中國政權與文化的態度？如何以地域性與香港的獨特觀點再現女同志的國族思考與想像？本文將處理《蝴蝶》電影所涉及的兩岸四地及不同故事時空背景、生產脈絡下的異同，擴展女同志跨地研究的觀點與視野。

梁學思（Helen Hok-sze Leung）曾指出《蝴蝶》中的性別認同極具特定的地方性、香港性。總是藉由鏡頭、聲音、歷史事件等在敘事上細膩地安排，藉以將阿蝶的個人的性向掙扎與一場更宏大的、持續進行的社會運動、公義抗爭扣上關連。而關於電影中詮

⁶ 這也呼應了紀大偉的主張，「想像同志的方法並非只有一種」；「同志」一詞應打開狹義的範疇，讓更多曖昧、模糊的想像得以進入論述之中，擴大相關思考（紀大偉，2012，2013）。

釋女同志命運是寫定的一場「預謀」之說，梁學思也做了有趣的解釋，她認為正因爲是「預謀」，所以《蝴蝶》裡的認同便與「出櫃」大相逕庭，乃是藉由預謀／宿命論，並帶著地方性的理解（那也必然是香港的）來化解個人與社會的衝突。而阿蝶在電影結局裡的選擇因而不是解放，她不是離開衣櫃，而是回歸自己（Leung, 2008）。雖然她也注意到《蝴蝶》電影在歷史時空脈絡的轉變，但並未深入探究其於寓言層次上的意義，認為《蝴蝶》並未參與全球同性戀的大敘事，而只是強調地方性的小敘事。⁷

對於梁學思的觀察，我認為她過於強調地方性，而忽略了電影中香港的地方性乃是建立在與中國的關係性意涵上，而這無疑也是牽動著全球化的一環。再者，她認為電影未著墨太多女同志的「出櫃故事」，強調這是個女同志「回歸自我」的敘事，也有點輕忽了阿蝶兩度（被）出櫃（青少女時期、中年結婚生子後）的能動性與出櫃所具有的宣示意義——尤其在香港及華語女同志電影中。

另外兩位學者 Andrea Bachner 和 Alvin Ka Hin Wong 則是透過「酷兒華語語系」（Queer Sinophone Cultures）的概念來分析《蝴蝶》，認為電影以香港觀點破除了中國與中華文化中心的霸權。Andrea Bachner 認為酷兒和華語語系的概念結合，可以將華語語系酷兒化，兩者皆是要質疑認同的形構與虛幻的一統性，而電影將女同志連結香港文化，對性向與文化歸屬進行反思，表現了同性情慾與中國之外的華語認同（Bachner, 2014）。Alvin Ka Hin Wong 的研究則以跨地、離散的女同志主義挑戰了穩固的中國認同與華人社群疆界。他認為《蝴蝶》電影加入香港政治歷史是對陳雪原著小說的重譯與再創作，以香港女同志實踐來反對中共政治壓迫，證實香港也具有表達中華認同的另類政治與文化想像的空間。因此 Alvin Ka Hin Wong 認為不能將《蝴蝶》電影單純視為台灣故事的香港版本，乃是以女同志觀點重新解讀中國政治，既保留了台灣文本的根，也表現了香港風情，又具有對中國國族主義的批判（Wong, 2012）。此研究也呼應了史書美的主張，一方面連結中國邊陲與境外文化活動的網絡，另一方面也從大範圍的跨國研究朝向華語語系區域之間的研究，⁸本文將繼續深化處理台、港區域間的比較與跨文化翻譯的實踐。

謝鳳娟的研究則認為《蝴蝶》與中國 2001 年第一部女同志電影《今年夏天》，都以「家」作為主題，以多元流動的符碼來翻轉「家」的同一性質，她指出兩部電影都透過多重敘事的方式來陳述今昔的同性戀情。《蝴蝶》打破時空的連續性，利用閃回、意識流等鏡頭重新組織時空意義，而影像也不斷在真實與虛幻中流動，交互穿梭在過去、現在的時空向度中。《今年夏天》則以猶如紀錄片的手法，以極簡的形式回應異性戀社會對於

⁷ 梁學思認為，《蝴蝶》雖刻劃了女同志的「出櫃」，卻並未加入「全球同性戀」形塑之再生產。換言之，相對於全球同性戀大敘事，《蝴蝶》的「女同性戀」（小）敘事則是一股強調地方性的逆流（Leung, 2008: 58-59）。

⁸ 關於華語語系的研究，可參見史書美（2017）。

同志的壓抑及懲戒。而《蝴蝶》較粗顆粒的八釐米影像，營造了專屬親密的領域，並在電影中置入了其他影片片段作為互文和致敬，同時也具有反身性的指涉效果（謝鳳娟，2007）。

上述研究都提出了相當精闢的意見，但仍未充分指出在電影《蝴蝶》當中，如何寓言化了這則脫胎自台灣作家陳雪的女同志愛情故事。本文認為《蝴蝶》電影，將原著中浪漫的女同志愛情，轉化為批判性的「香港寓言」與「澳門傳奇」，而且《蝴蝶》在強調香港的地方性之外仍有全球化的面向，只是其主要關懷不是西化，而是在於如何轉譯「台灣酷兒」變成「香港寓言」，並在「抵中國化」與承繼華文／華人藝術傳統中擺盪。中國的崛起已成為全球化與國際權力重新分配的一環，而值此之際，麥婉欣導演透過《蝴蝶》重新思考香港如何面對「回歸」，及回歸後的香港該何去何從等問題，反映在《蝴蝶》的電影創作中。本文下兩節將分析電影裡如何屢屢引用中國的古典詩詞、電影等古今藝術，將其「酷兒化」。

本文認為《蝴蝶》中的出櫃與認同敘事既有後石牆運動、酷兒論述乃至新酷兒電影的影響，但其最深的關懷與焦慮，毋寧還是相當「港式」的。本文將探究其如何透過女同志身分敘事與港、中關係進行對抗與協商。文中以《蝴蝶》電影作為主要研究對象，一方面比較電影與原著的差異外，另一方面也要關注其影像的處理與再現，如何與女同志主體、國族思考相互表裡，從女同志的情慾主體、關係出發，繼而探討其與城市、國族想像的關係。

下文將探討《蝴蝶》改編電影與陳雪原著小說的差異，及其所代表的意義，從影像、文本分析與互文性的角度探討《蝴蝶》如何呈現其殊異的女同志電影美學？開展了怎樣的國族／城市／地域想像？如何展演女同志主體的建構及家國想像、寓言？

三、不能飛就不是蝴蝶了：女同志主體的建構與批判性的香港寓言

《蝴蝶》的電影改編，基本上在私領域關於女同志情慾、戀曲的發展，以及女主角和原生家庭父母間的衝突、糾葛，頗近於陳雪原著；但在看似忠於原著的愛情敘事主線下，電影加入了對每個人物的出身地、背景的設計，讓本來在原著中人物背景相對不明確的狀態變得相對有更多地緣政治與關係性的意涵。例如小蝶是位土生土長的香港教師，其學生時代的戀人（真真）則是個香港民運人士，而其婚後的女同志戀人小葉則是來自中國的移民。而女主角的青春戀曲和戀人，以及她教書過程中所遇到的女同志學生，

後來都與澳門有地緣關係。電影以人物和事件發生的所在地，架構出了一個兩岸四地的框架，將所有私領域的情慾事件，都鑲嵌在公領域的歷史時空之中。換言之，《蝴蝶》電影將原著從一篇台灣酷兒小說，轉化為一個關乎中、港、澳、台的關係性寓言，從情愛關係中的小我出發，擴展成一個關乎家國存亡大我的思辯。

除了對於人物身世背景的改造與強調，電影尤其增添了原著中完全沒有的、對於中共政權的批判與反抗。影片中女同志主角的態度，在歷經了一番政治動盪、歷史事件及社運抗爭發展後，對於中國的態度從文化傾羨，轉向對中國的批判。

我認為《蝴蝶》電影透過以下五種手法，將陳雪原著中的女同志愛情故事，轉化為批判性的香港寓言及澳門傳奇：（1）中國古典文學的酷兒化；（2）對於中國早期女性電影的致敬與轉化；（3）刻意強調香港的政治與社會運動，並對中國政權進行批判；（4）重建女同志認同與港人主體；（5）對澳門想像的烏托邦色彩。以下將以三、四兩節來分析電影中相關態度的轉變歷程與再現手法，探討《蝴蝶》如何將原著浪漫的「女同志愛情」改編為批判性、多層次的「香港寓言」。

首先，是對中國古典文學的酷兒化。電影透過小蝶與真真年輕時期的愛戀過程，展現了她們曾經對於中國文化的孺慕之情。在影片中化用喬吉的〈天淨沙·即事〉這首元曲：「鶯鶯燕燕春春，花花樹樹真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人人」由小蝶之口吟詠而出，將原本描繪兩性的浪漫愛，轉化為女同志情誼，展現了小蝶對真真的眷戀；另一方面也代表著，影片對小蝶年輕情人「真真」的命名，呼應了對於中國古典文學的想像。換言之，《蝴蝶》將中國古典詩詞「酷兒化」，進行了一種酷異的文化展演與文化翻譯。

影片中透過小蝶、真真兩人談戀愛同居時觀賞的中國早期電影由阮玲玉所主演的默片《小玩意》，並將《小玩意》的畫面片段混合著關錦鵬電影《阮玲玉》的插曲〈野草閑花逢春生〉，這個插曲是由著名女歌手黃鶯鶯模仿 1930 年代中國女星的唱腔，並加以混音、後製，製造出神似 1930 年代風格的演唱版本。⁹麥婉欣導演在此將兩個不同時代的電影、歌曲融合在一起，很容易讓人有這就是《小玩意》主題曲的錯覺。而〈野草閑花逢春生〉在《蝴蝶》裡被完整的播放出來，歌詞為：

⁹ 相同歌詞的主題曲在《阮玲玉電影原聲帶》中有三個版本，一個版本是大家比較熟知的、由姚若龍、小蟲作詞、小蟲作曲，及歌手黃鶯鶯演唱的當代版〈葬心〉；另外兩個版本則是〈長嘆〉、〈野草閑花逢春生〉，這兩版本的歌詞、主旋律和〈葬心〉相似，均是由黃鶯鶯演唱，並加以混音、後製，形成仿若 1930 年代的曲風（小蟲、翠禧音樂製作公司，1991；廖明潔，2021）。而《蝴蝶》電影配樂所用的是〈野草閑花逢春生〉這個歌曲加配樂的版本。

蝴蝶兒飛去心亦不在 / 漆清長夜誰來 / 拭淚滿腮 / 是貪點兒依賴 / 貪一點兒愛
/ 舊緣該了難了 / 換滿心哀 / 怎受得住 / 這頭猜 / 那邊怪……（麥婉欣導演，
2004，00:19:30）

《蝴蝶》在此傳達了對《小玩意》和《阮玲玉》兩部中、港女性電影的致敬，另一方面也預示了真真與阿蝶兩人牽連糾葛數十年的情緣與結局。在兩人分隔多年後重逢的場景中，也出現了〈野草閑花逢春生〉作為配樂（麥婉欣導演，2004：01:50:37）。

《蝴蝶》中用了《小玩意》和《阮玲玉》電影的場景、動作和歌曲，這些跨時空的運用均暗示了即使分隔多年，真真與小蝶之間仍互相記掛著對方、有著共同的記憶。在《蝴蝶》翻拍《小玩意》的畫面中，擷取了阮玲玉所飾演的女主角在片尾「彈指」的意象（麥婉欣導演，2004：00:19:30），這個動作也化為 15 年後真真與小蝶告別的一場戲。「彈指」具有佛教的典故與多重意涵，如：（1）許諾、（2）歡喜、（3）短暫的時間等意。¹⁰而這個肢體語言置放在《蝴蝶》的角色設定和關係中，第二次出現於真真在澳門修行的寺廟裡，她幫來訪的阿蝶擦拭眼淚，並以彈指的手勢將眼淚彈開（麥婉欣導演，2004：01:55:17），代表兩人多年的情感糾葛，從佛教時間的角度而言，也宛如彈指一瞬；此外，也代表了真真與阿蝶曾經的許諾、歡喜與告別，並祝福阿蝶放下這段感情與牽掛，轉身進入下個階段。

《蝴蝶》引用及化用阮玲玉在《小玩意》裡演出的橋段，同時也展現了麥婉欣導演對於女性命運的關懷，如何從阮玲玉的悲劇性結局，化為在《蝴蝶》中具有女性與女同志主體認同的處境與關係。換言之，《蝴蝶》電影中對於中國古典文化影視文化的接收與濡慕，都是具有女同志主體觀點並進行了酷異轉化的。

而這份對中國古今藝文的濡慕，在真真經歷了一些香港政治運動之後，有了重大的轉折與改變。首先，影片出現了香港紀念五四的社會運動、街頭遊行；在後來的新聞畫面中，更呈現了中共政權對於六四民運人士的打壓與槍砲彈火的無情，讓在電視螢幕前的真真看得直傷心落淚，這個場景的安排，某種程度代表了真真對於中國的幻滅。此後，真真更積極地投入社會、政治運動，她也從事影片拍攝來支持港人聲援六四的遊行抗議活動。然而真真對於政治運動的投入影響了課業，造成她被退學的危機；與此同時，她

¹⁰ 根據丁福保所編的《丁福保佛學大辭典》，彈指詞條之意包括：

【雜語】經中有三意：一為許諾，行事鈔下三之三曰：「增一云：如來許請，或默然，或儼頭，或彈指。」一為歡喜，法華經神力品曰：「一時警歎，俱共彈指。」法華文句十曰：「彈指者隨喜也。」一為警告，嘉祥法華義疏十一曰：「為令覺悟，是故彈指。」

【雜語】時名。戒疏二下曰：「僧祇云：二十念為瞬，二十瞬為彈指。」（丁福保編著，2020）

和阿蝶的關係也陷入低潮。

有趣的是，麥婉欣導演在《蝴蝶》中屢屢用新聞的畫面與遊行場景，來代表兩人關係的轉變。先是上述的真真與小蝶，爾後小蝶與丈夫、小葉陷入三角關係的僵局時，小蝶家裡播出的新聞片段則是「七一遊行」。「七一遊行」始於 2003 年，港人為了抗議港府強推《基本法第二十三條》立法，加上行政官員的失職激起民怨，引發數十萬港人在 7 月 1 日香港的「回歸慶典」中，走上街頭進行大規模遊行，¹¹《蝴蝶》電影重現了這香港史上重要的一頁。而在《蝴蝶》裡，政治的變局往往也暗示或牽動了情感關係的轉變。

此外，在電影的場景中，年輕的真真在自己房間裡貼了許多具有反叛精神的國內外搖滾歌手海報，包括香港本地的黑鳥樂隊。在 1980 年代中期，以郭達年為代表的黑鳥樂隊，他們的創作常表達了無政府主義的傾向與對政治的嘲諷，¹²也代表了一代港人的精神與政治風骨。而全片的政治批判，在影片的一開始，其實就埋下了伏筆，影片一開始的場景是，小蝶作為中學國文教師時，在課堂上教導學生閱讀余秋雨的文章〈三十年的重量〉，這篇文章在影片中所引用的段落，展現了對於文革的遺憾與非主流對話的慾望。

《蝴蝶》電影中，處處留有伏筆，暗示了對於香港九七回歸前後的焦慮，將原著中無涉國家政治的台灣酷兒愛情故事給「香港寓言化」。

在《蝴蝶》裡，中國看似表面上缺席，電影也並未到中國取景，影片中的「中國」都是透過影像傳遞的，例如真真所觀看的六四新聞、學運抗議畫面等等；但看似擬象化的「中國」卻實際影響了每個電影情節的發展；換言之，這些政治事件與歷史，不僅僅是作為故事的背景而已，《蝴蝶》電影的主要歷史背景設定於 1989 年前後幾年，都是導演巧心的安排，而且影響了每一位主角的關係與命運。為何在 2004 年香港已「回歸中國」數年所拍攝的《蝴蝶》要將背景特別置放在這個時期？我認為這是想調整陳雪原著中的女同志愛情的基調，將女主角們對於性向認同的猶疑／游移，轉化為國族認同的焦慮，以及對於香港未來與中國想像的轉變。

影片中小蝶所面臨的同性情感與異性婚姻的選擇，也隱喻了香港人的政治選擇、家國想像——是要延續這個沒有真實情感的婚姻，還是走向自己選擇的生活？陳雪原著中的情感、性向認同與婚戀關係，在電影裡變成了政治寓言。無情感的婚姻，象徵了主流

¹¹ 有關於七一遊行的歷史，可參見郭海渝、何頌盈（2021）。「七一遊行」自 2003 年後成為香港遊行的傳統，直到 2020 年香港通過《國安法》後，港府當局以該法案及冠狀病毒疫情為由，不再准許港人申請「七一遊行」。而遊行的主要主辦單位「民陣」（香港民間人權陣線）也在各種政治壓力下，被迫解散或遭政治壓迫與制裁。香港近年的發展，真是令人不勝唏噓。

¹² 關於黑鳥樂隊的報導與政治傾向，可參見劉璧嘉（2020）。

異性戀價值的常軌，表面安穩實則是乏善可陳，甚至對小蝶的真實情感與自我是有害的。過去，小蝶曾因家長反對、為迎合主流期待而從眾，告別真真、隱藏真實的自我、走入婚姻。但這真實自我與情感傾向並不曾消失，就像她跟丈夫阿明說的，「我一直是同性戀，一直都是。」（麥婉欣導演，2004：01:31:57）婚姻並沒有像阿明以為的「治好」了小蝶的同性傾向，反而在小葉出現後相形見绌。當小葉還沒出現時，小蝶似乎還能抱著日子就是這樣的心情日復一日、得過且過；但當小葉走入小蝶生命中，她才驚覺自己被壓抑許久卻仍對同性保有的熱情，這是再怎麼好的丈夫都無法給她的，婚姻不過是一場按照家庭、世人期待搬演的戲，只是她過去渾渾噩噩度日的假面。而小葉的出現與激情，戳破了這個假面。也由於對小葉的深情至愛，讓阿蝶能重省自己的人生過往與現在，喚醒青春時期因同性戀情甜蜜與辛酸的記憶，並重新選擇，不再重蹈覆轍，讓悲劇重演。

然而這個選擇是要付出代價的，就像阿蝶可能會失去在婚姻中誕生的女兒。香港如果選擇分離主義，也很可能會喪失一些與中國和合所帶來的利益關係，但追求主體與自由，才是港人真正的所愛。「不能飛就不是蝴蝶了。」（麥婉欣導演，2004：02:08:40）——這句話是小葉對阿蝶真心的理解，只有她能明白阿蝶生命底層真正的生命力。也如同小說結局裡所直言的：「蝴蝶是我的名字。我不是為了媽媽或孩子而活的，這樣說也許太自私，但，是誰剝奪了我做母親的機會，誰有資格說我們不能讓小孩健康快樂地長大？我並沒有為了阿葉放棄我的孩子，我是不得已的。」（陳雪，2005：83）而在《蝴蝶》電影裡，所謂的「不能飛」也隱喻了女主角無法自己作主、無法具有主體性的港人位置。而阿蝶最後選擇了認可自己成為一個女同志，脫離了異性戀婚家的宰制，成為具有能動性、「能飛」的香港女性，也在電影裡成為香港寓言主體性的象徵。

四、「回憶」與「重生」：女同志愛情、香港寓言、澳門傳奇

在進行跨地改編的同時，《蝴蝶》不僅加強了香港的歷史背景，也帶出了澳門的存在。澳門在《蝴蝶》的影片中是小蝶年輕戀曲的一個美好回憶之地，卻也是其牽掛的傷心地，因為小蝶高中的戀人真真多年後在此出家。此外，小蝶的女同志學生在面臨被家長拆散之際逃家，也曾避至澳門（雖然後來仍被家長帶回）。澳門彷彿成了港人的另一個避風港或者烏托邦、寄居地，究竟澳門在《蝴蝶》電影中存在著怎樣的意義？又在這個女同志香港寓言裡扮演怎樣的角​​色？構築出怎樣的兩岸四地關係？

在目前的研究中，學者們紛紛指出女同志文學、電影中對於「回憶」運用的重要性。朱偉誠在分析朱天心〈古都〉中的女同志戀情與國族寓言時也提到：

何以這種反（當代）國族的立場需要透過對一段舊日同志戀情的緬懷來加以表達，或獲得情感認同的支撐？是不是同性戀這個符號或其所代表的感情結構，提供了反對當道、自外於主流的表意可能？同性戀情作為因為各種因素而未能實現（或遭到壓抑）的潛藏過往，在事過境遷之後，是否反而成為我們反思與抵抗現狀秩序的情感憑藉？（朱偉誠，2007：99）

馬嘉蘭（Fran Martin）也曾在研究中指出，女同志文本多以「回望」的「記憶／紀念模式」作為主要的再現型態，這種再現暗示女同性戀情是不可能擁有未來的，因此關於女同愛戀與性的想像只存在年輕女性間，而且只能出現於過去，甚少出現於現在，更遑論未來。因而這樣的回憶敘事帶有一種失樂園式的悲傷，暗示女女戀情與性愛在當下異性戀關係中的無望。她認為《蝴蝶》透過回憶敘事賦予當前基進的潛力，並指出回憶作為女同志獨特的再現方式，除了時間上的流傳，也增加了地理上的跨越，尤其是透過網路的連結，讓回憶敘事可透過跨文化媒體被重新整合，在兩岸四地等華語地區流通，保持它的生命（Martin, 2010）。

我認為馬嘉蘭和朱偉誠的觀察、提問皆深具洞見，但另一方面我也認為，即或靠著回憶來支撐一段反思的歷程，〈古都〉裡的女主角因諸多因素而不免失卻了「現在」。而在本文中，我認為《蝴蝶》中幾段今昔的女同志愛情故事與回憶敘事，讓回憶不只是回憶，而是藉由「回憶」讓「此刻」重生，並呼應香港歷史、社會的脈動，將女同志的愛情故事如蝴蝶蛻變般地轉化為一則多層次的香港寓言與澳門傳奇。

《蝴蝶》電影的敘事時間有「非線性」的特色，穿梭、連結著童年、青少年時期或過去。電影不斷地運用「閃回」的方式來表現這些過往，以及過去對現在的影響，如《蝴蝶》裡對小蝶與真真中學戀曲的穿插，有時甚至使用超八釐米的底片和手持攝影機拍攝，造成了粗顆粒的畫質，代表了某些時空變換，同時也暗示心情變化的特殊影像效果與詮釋空間。因此，回憶的作用就不僅止於悼念、追憶，而是產生了更多對於此刻的影響，而這些影響也預示了未來的一些可能性與方向。

在《蝴蝶》裡少女真真曾說人生的一切都是「預謀」、寫好的，這句話在電影中首次出現在真真和阿蝶年輕時到澳門遊玩之際（麥婉欣導演，2004：00:50:01）。在陳雪的原著小說裡並沒有這個情節，我認為「預謀說」並非是一種宿命論，相反的，它在不同的角色身上，象徵著不同的路徑。即使如真真後來選擇了出家，或許有些因緣注定的色彩，但也仍有抵抗的精神（詳下節）；而對小蝶來說，更是翻轉命運的一則傳奇。我認為電影中這些不同於原著的敘事、情節，與香港、澳門的殖民地創傷息息相關，並在電影裡發揮了打造國族寓言的效果。

而且《蝴蝶》不僅塑造了一個具有女同志主體與香港本土性、自主性色彩的寓言，更藉由女同志主角與配角們的逃逸之所——澳門，將本屬天主教傳統的殖民地，改造成藏傳佛教之地，成爲一種反抗中國暴政的隱喻與避世之所，加深了對於「預謀」說另一個層次的翻轉與顛覆，下文將更進一步探討女同志香港寓言與澳門傳奇的家國想像論述。

洛楓（2007）曾在〈危城情慾——論香港電影的「後九七」景觀〉中將兩部香港女同志電影游靜的《好郁》和麥婉欣的《蝴蝶》並置分析。她認為《好郁》由片名開始便已指涉了情慾與城市的關係，英文片名 *Let's Love Hong Kong* 有兩層意思，一是「Les (bian) Love Hong Kong」的同音與縮寫，即女同志愛香港，另一層卻是「愛港／愛國」的政治諷諭：讓我們愛香港。而如果香港愛國是一場同性的戀愛（祖國的母體與回歸的女體），那麼這種關係該如何被認許和推廣？假如時常被勸勉要愛國愛港，那該怎樣地愛與被愛？如果愛港／愛國如同同性愛那樣是難於啓齒的，那麼香港該如何自我定位？「九七回歸」表面上看似是由愛港過渡至愛國的儀式，可惜當中並非一個順暢無阻的簡單過程（洛楓，2007），而我認為《蝴蝶》即是一個相當值得分析的例子。

阿蝶的女同志認同經歷放置在寓言層次中解讀，中國彷彿就是個不失強悍的父親，總是以某些重要事務（如阿蝶也愛的女兒）來威脅港人，父親或丈夫表面上看起來雖「好」，但卻是有條件的，是要小蝶／香港人按照其規範、期待生活，即使沒有真實情感與熱愛，依然要被綁在婚姻之中。否則，這個看起來本來還不錯的父親／丈夫，也可能剝奪妻子／女兒（相愛）的權利。但阿蝶／港人終究仍不畏威脅與恐嚇，毅然決然地選擇自己所愛與出走。阿蝶走出婚姻家庭後，走在圍牆邊，雖然因可能失去孩子而流淚，也帶著些許遺憾，但她最終仍是笑著，那堵因婚姻築起的高牆，看似保護，實則是禁錮，而在電影最後，她跨出了象徵婚姻、冷冽失溫的牢籠，把這堵高牆拋在了身後。

電影中拍攝了三次關於大門的場景，也都有小蝶沿著圍牆而走的畫面，這些看來相似卻頗有不同的鏡頭表現，頗值得分析。這三次依序是：阿蝶任教的學校校門、寺廟的大門、婚家的大門。第一次是阿蝶下課後，發現小葉在校門口等她，兩人愉快的對望，心照不宣地流蕩著一股曖昧之情，並走在馬路上（而非人行道）上的場景。這一幕暗示著阿蝶即將脫離她幾年來習以為常的常軌，而走在愉悅／逾越之途上。第二次是電影接近尾聲時，阿蝶走在藏傳佛教寺院旁，沿著長長的圍牆邊，這次很可能是重複她幾年來探望真真的行程，卻也有所不同。這天是晴朗陽光的，寺院以黃色爲主的色調也讓人感到溫暖，大門虛掩著，阿蝶輕輕推開，這次她將走進一個前所未有的境界。因此這個推門的動作，懷著一絲近鄉情怯，也懷著一份好奇期待。終究在這一次的探訪中，阿蝶問出了埋藏心中數十年的疑惑：爲何真真當年會不留下隻字片語，突然消失、出走？真真回答，這是她自己的課題，連在與小蝶的親密關係中，她也無法感到平靜，直到她在流

浪時，遇到了雲遊的苦行僧，才開始習得平靜。

電影中的這一幕，同樣是道別場景，卻不同於婚家告別的冷冽。在寺院內外的道別，讓小蝶終於放下心中的大石與背負許久的愧疚；電影呈現了暖色系的光亮與黃色的建築色彩，而真真穿著紅色袈裟，面帶微笑地看著她，用手輕輕撥弄，在一個彈指之間，以四兩撥千斤的方式，卸下了阿蝶肩上沈重的負擔。阿蝶終於能安心踏上新的人生。而這次的探訪也至為重要，讓她真正能鑒往知來，放下過去，好好做出選擇，開始新的人生。因而，藏傳佛教之地，也是阿蝶抉擇的轉捩點之一。

而小葉在電影中的角色設定也頗有趣且微妙，影片中雖沒直接鋪陳小葉的出身背景，但由她的口音、不會講粵語大概可以得知，她並非香港本地人，而是從中國來的。這也是導演一開始就設定要由中國人演出的角色，換言之，她也是一個離散與「反離散」的個體。¹³小葉逃離中國來港，逃家、逃父、逃國的舉動，無疑給了阿蝶一個前行者的典範和勇氣。小葉心目中最大的生活願望是找一份工作、找一個愛她的女孩、養一條狗。這些平凡的願望一方面代表了中國民眾在當年對於香港（民主）生活的嚮往，另一方面，也代表了導演心目中所設定的港人、華人價值從來就不是富貴榮華，而是能做自己喜歡的事，為自己而活。在電影的角色設定中，小葉是個從中國來到香港的人，這是否也隱喻了，連中國人都受不了中國政權的壓迫與不義呢？因此《蝴蝶》的結局從一段浪漫愛的宣言，到充滿寓意、代表了不能失去自我的女同志與港人主體，也呼應了真真友人在年輕時期從事社運時所說的話：「政治是我們必須處理的問題……抵抗社會對我們的限制」，「不要被任何人侵佔，不要被任何人支配。」（麥婉欣導演，2004：00:54:54）

然而，《蝴蝶》似乎也在電影裡，埋下了一個未知的伏筆，那就是關於小蝶的女兒婷婷，不僅在父母的分居／離婚的關係中，該歸屬何方，似乎也暗示了不知道下一代香港人該何去何從？香港人是否是被選擇，而無法自行選擇？對未來有份未知與不確定感。

雖然《蝴蝶》電影裡對於香港和港人的命運有堅定之處，也有不確定性，但有趣的是，影片也創造了一個新的烏托邦想像之地，那就是澳門。在諸多研究者中，洛楓是唯一對《蝴蝶》中的澳門場景有較多分析與著墨的，她認為在 1989 年的六四前後，蝴蝶與真真正正值花樣年華，在澳門充滿浪漫殖民建築色彩的城市萌生愛戀。但政治的驚濤駭浪連同家庭的保守勢力摧毀了這段戀情，政治的挫傷連同情慾的斷層，造成無可追悔的遺憾。而北京的鎮壓則成為香港人永遠抹除不了的夢魘，六四的創傷隱伏了「九七回歸」前後香港惶恐不安的氛圍。說到底，六四是港人集體的政治心結，在《蝴蝶》拍攝前的

¹³ 關於「反離散」的研究，可參見史書美（2017）。

17 年來（1989-2003）猶未能平復，是一個跨越了殖民歷史與政治回歸的疤痕（洛楓，2007）。

本文認為澳門在《蝴蝶》電影中多次出現，是許多女主角、女配角想像中的寄寓之地：（1）戀曲烏托邦：代表了真真、小蝶在年輕時期戀情的高峰，兩人登上澳門高處歡呼，也預示／暗示了兩人未來的命運；（2）逃難避風港：小蝶出社會後當老師時，兩名女同志學生（心眉、武皓）的戀情被家長發現而被威逼壓迫，兩人遂想前往澳門避居，但還沒抵達澳門就被父親命人抓回。雖然這次的逃離是失敗的，但澳門在片中仍代表了港人在危急時的避風港；（3）小蝶解開心結、枷鎖之地；（4）藏傳佛教聖地與女性之家。

首先，它是年輕時的小蝶與真真情投意合時，離開香港、登高一呼時親暱的所在，當年她們在澳門登高一呼，這是兩人在電影中，唯一一場戶外親密戲的場景，兩人坐在樓頂上，真真抱著小蝶開始了人生猶如「預謀」，一切都是「寫定了」的宿命論說法。但澳門既是烏托邦，也是個分離地，象徵過去與現在畫出界線的地方。成年後的女主角（小蝶）在此告別了她青春的摯愛真真，也因為這次的告別，才不至於讓過去的「摯愛」成為現在的「窒礙」。

其次，電影在鋪陳另一條女同志少女故事線——小蝶的學生（心眉、武皓）時，也暗示了兩人欲逃往澳門，後來卻因家長阻撓，無法真正抵達而被迫分離。電影雖不像小說的結局那麼殘酷——讓心眉、武皓兩人一死一瘋（陳雪，2005：37），而是讓武皓被帶離香港、到加拿大成爲小留學生，讓心眉因憂鬱住進醫院。對於蝴蝶任教的兩個中學生同性戀情，在電影有其較小說溫柔之處，小說寫得明白且爲悲劇自殺死亡等情節（陳雪，2005：71），電影則有保留空間。

即使電影中真真也口述了她在異國流浪時曾被強暴、道別舊愛的場景，但僅是輕輕帶過，電影中更強調她歷經滄桑、淬煉後的平靜安穩與自由自持。因而《蝴蝶》電影中，真正的救贖與烏托邦，毋寧更像是佛教，而這個佛教聖地則設定在澳門。在陳雪的小說裡只寫到真真落魄時遇到朝山的師姐搭救，看到佛祖而心嚮往之。在電影中則直接敘述她遇到苦行僧侶，帶領她入佛門修行，而這個佛教不是別的，正是受中國政權打壓迫害而流亡的藏傳佛教。電影裡真真所在的寺院是經過導演刻意改編與創造的新空間，原先這個建築空間是有著澳門殖民地歷史背景的天主堂，本爲葡式建築的天主教機構「仁慈堂」。在電影中則被改造爲藏傳佛教慈善之地與「婆仔屋」，象徵一個女人們彼此照顧的女性之家。

而在電影中早先就埋藏著伏筆，真真與小蝶年輕時，曾到澳門旅行，在屋頂上真真

提到她認為人生都是一場被寫定的「預謀」時，鏡頭帶到公寓頂樓旁的寺廟窗景／屋簷，就是真真未來出家的地方。而藏傳佛教象徵著，即使被中國政權打壓，依然流傳在世界各地，遍地開花結果。澳門即使也曾是殖民地，而現在也仍被中國統治，但這一方淨土彷彿就是一個心靈安穩與自由的空間，展現了不被政治所收編的姿態。而真真也不再受過去網綁，更能渡化小蝶，達到真正的宗教與生命寧靜。回顧真真年輕到中年的生命歷程，有時起身反抗暴政，爾後不受政治的干擾，這或許也是真真所代表的反抗主流、追求主體的精神，也是電影中香港寓言的隱喻之一，以同志身影與港人的認同政治相互映照、合而為一。如同薇薇安·普萊斯（Vivian Price）所指出的，《蝴蝶》出現與歷史事件相連的手法，在五四運動七十週年紀念的混亂與不安定下，以面臨打壓的反抗運動，來對照遭受隱性壓迫／視而不見的同性情慾（Price 著、吳沂臻譯，2004）。

五、結語

本文對於目前華語語系同志電影、文學中，以男同志為主的國族寓言現象進行反思，並透過對於麥婉欣導演的香港女同志電影《蝴蝶》的分析，建立女同志與國族寓言的關係。我認為《蝴蝶》的電影改編，透過以下五種敘事策略，將陳雪原著〈蝴蝶的記號〉裡的台灣酷兒，轉化為一則批判性的香港寓言及澳門傳奇，建立起兩岸四地的關係性寓言：（1）中國古典詞曲的酷兒化；（2）對於中國早期女性電影的致敬與轉化；（3）刻意強調香港的政治與社會運動，並對中國政權進行批判；（4）重建女同志認同與港人主體；（5）對澳門想像的烏托邦色彩。

文中仔細地分析了這幾種手法所串起的台灣酷兒、香港寓言、澳門傳奇，及其所牽涉的文化翻譯與跨地域的政治性。我認為這也創造出了一條華語語系的「鬥陣連線」，拓展了台港澳的文學、電影想像藍圖，在性別與情慾課題之外，開展出同志電影的歷史縱深、地緣政治與國族關係性的思考與新可能，讓我們得以反思台灣文學的「翻譯」／跨地改編，如何讓台灣文學與世界對話、產生影響，並創造出一個酷兒華語語系結盟的政治想像與具體實踐，開創女同志研究的新路徑。

引用書目

一、中文書目

- 丁乃非、劉人鵬、白瑞梅編，2007，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》，桃園：國立中央大學性／別研究室。[Ding, Nai-fei, Liu, Jen-peng & Parry, Amie (Eds.). (2007). *Penumbrae Query Shadow: Queer Reading Tactics*. Taoyuan: Center for the Study of Sexualities, National Central University.]
- 丁福保編著，2020，〈彈指〉，《丁福保佛學大辭典》，法鼓文理學院佛學術語字辭典，<https://glossaries.dila.edu.tw/search?locale=zh-TW&term=%E5%BD%88%E6%8C%87&commit=Search>，瀏覽日期：2024.03.01。[Ding, Fu-bao (Ed.). (2020). Finger Snapping. *Ding Fu-bao's Dictionary of Buddhist Studies*. DILA Glossaries. Retrieved March 1, 2024, from <https://glossaries.dila.edu.tw/search?locale=zh-TW&term=%E5%BD%88%E6%8C%87&commit=Search>.]
- 小蟲（陳煥昌）、翠禧音樂製作公司，1991，《阮玲玉電影原聲帶：葬心》（唱片），台北：滾石唱片。[Xiao Chong & Cui Xi Music Production Co. (1991). *Soundtrack of the Film Ruan Lingyu: Farewell My Love* [CD]. Taipei: Rock Records.]
- 王君琦，2004，〈認同、影像呈述與論述：酷兒／同志影像的再書寫〉，《電影欣賞》，第 118 期，頁 7-10。[Wang, Chun-chi. (2004). Identity, Visual Image Presentation and Discourse: Rewriting of Visual Image on Queer/Tongzhi. *Film Appreciation Journal*, 118, 7-10.]
- 史書美，2017，《反離散：華語語系研究論》，台北：聯經。[Shih, Shu-mei. (2017). *Against Diaspora: Discourses on Sinophone*. Taipei: Linking.]
- 白先勇，1997，〈孤戀花〉，收錄於白先勇，《台北人》，台北：爾雅，頁 143-161。[Pai, Kenneth Hsien-yung. (1997). Love's Lone Flower. In Kenneth Hsien-yung Pai, *Taipei People* (pp. 143-161). Taipei: Elite.]
- 朱偉誠，2005，〈另類經典：台灣同志文學（小說）史論〉，收錄於朱偉誠主編，《臺灣同志小說選》，台北：二魚，頁 9-35。[Chu, Wei-cheng. (2005). Alternative Classic: A Discourse on the History of Taiwanese Tongzhi Literature (Fiction). In Wei-cheng Chu (Ed.), *Taiwanese Tongzhi Fiction Collection* (pp. 9-35). Taipei: Fish & Fish.]
- 朱偉誠，2007，〈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 36 卷第 1 期，頁 67-107。[Chu, Wei-cheng. (2007). Queer Nation under the

- Shadow of National Allegory: Homosexuality and the Nation in Contemporary Taiwanese Literature. *Chung-Wai Literary Quarterly*, 36(1), 67-107.]
- 江浪導演，1992，《失聲畫眉》（電影），台北：龍祥電影。[Jiang, Lang (Director). (1992). *The Silent Thrush* [Film]. Taipei: LS Time.]
- 周蕾著、蔡青松譯，2006，〈懷舊新潮：王家衛《春光乍洩》中的結構〉，《中外文學》，第35卷第2期，頁41-59。[Chow, R. (2006). Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai's *Happy Together* (Ching-sung Tsai, Trans.). *Chung-Wai Literary Quarterly*, 35(2), 41-59.]
- 林文淇，2000，〈戲、歷史、人生——《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉，收錄於林文淇、沈曉茵、李振亞主編，《戲戀人生——侯孝賢電影研究》，台北：麥田，頁231-260。[Lin, Wen-chi. (2000). Performance, History, and Living: The Representation of National Identity in *Farewell My Concubine* and *The Puppetmaster*. In Wen-chi Lin, Shiao-ying Shen & Chen-ya Li (Eds.), *Drama in Life: A Study of Hou Hsiao-hsien's Films* (pp. 231-260). Taipei: Rye Field.]
- 林松輝著、陳瑄譯，2021，《膠卷同志：當代中華電影中之男同性戀再現》，香港：手民出版社。[Lim, Song-hwee. (2021). *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Rain Chan, Trans.). Hong Kong: Typesetter.]
- 洛楓（陳少紅），2007，〈危城情慾——論香港電影的「後九七」景觀〉，《今天》文學雜誌網路版，總第77期，<https://www.jintian.net/zhuanji/luofeng1.html>，瀏覽日期：2021.10.22。[Chan, N. (2007). Sexual Desire in Dangerous City: A Discussion on the Post-1997 Landscape of Hong Kong. *Today: Online Literary Magazine*, 77. Retrieved October 22, 2021, from <https://www.jintian.net/zhuanji/luofeng1.html>.]
- 紀大偉，2012，《正面與背影——台灣同志文學簡史》，台南：國立臺灣文學館。[Chi, Ta-wei. (2012). *Face and Shadow: A Brief History of Taiwan Tongzhi Literature*. Tainan: National Museum of Taiwan Literature.]
- 紀大偉，2013，〈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，頁63-100。[Chi, Ta-wei. (2013). How to Do a History of Homosexuality in Literature: 1960s Taiwan. *Bulletin of Taiwanese Literature*, 23, 63-100.]
- 凌煙，1990，《失聲畫眉》，台北：自立晚報。[Ling, Yan. (1990). *The Silent Thrush*. Taipei: Independence Evening Post.]
- 曹瑞原導演，2005a，《青春蝴蝶孤戀花》（電視劇），台北：止奔影像。[Tsao, Jui-yuan (Director). (2005a). *Love's Lone Flower* [TV series]. Taipei: Zhi Ben.]
- 曹瑞原導演，2005b，《孤戀花》（電影），台北：止奔影像。[Tsao, Jui-yuan (Director). (2005b). *Love's Lone Flower* [Film]. Taipei: Zhi Ben.]

- 梁秉鈞，1995，〈民族電影與香港文化身份——從《霸王別姬》、《棋王》、《阮玲玉》看文化定位〉，收錄於鄭樹森主編，《文化批評與華語電影》，台北：麥田，頁 155-173。
[Leung, Ping-kwan. (1995). National Cinema and Hong Kong Cultural Identity: Examining Cultural Positioning through *Farewell My Concubine*, *The King of Chess* and *Center Stage*. In W. Tay (Ed.), *Cultural Criticism and Chinese Cinema* (pp. 155-173). Taipei: Rye Field.]
- 郭海渝、何頌盈，2021，〈七一遊行最終章？那一部流動的港人民主抗爭史〉，《端傳媒》，<https://theinitium.com/article/20210701-hongkong-71-marches-history>，瀏覽日期：2021.10.21。[Kwok, Hoi-yue & Ho, Chung-ying. (2021). The Final Chapter of the July 1 March? The Fluid History of Hong Kong's Democratic Resistance Movement. *Initium Media*. Retrieved October 21, 2021, from <https://theinitium.com/article/20210701-hongkong-71-marches-history>.]
- 陳雪，2005，〈蝴蝶的記號〉，收錄於陳雪，《蝴蝶》，台北：印刻，頁 5-83。[Chen, Xue. (2005). The Mark of Butterfly. In Xue Chen, *Butterfly* (pp. 5-83). Taipei: Ink.]
- 陳雅瀋編，2004，《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》，嘉義：南華大學。[Chen, Ya-chen (Ed.). (2004). *Farewell My Concubine: Tongzhi Reading and Cross Cultural Conversation*. Chiayi: Nanhua University.]
- 陳嘉銘，2004，〈《春光乍洩》：攬著自己，獨跳探戈〉，收錄於潘國靈、李照興主編，《王家衛的映畫世界》，香港：三聯，頁 156-165。[Chan, Ka-ming. (2004). *Happy Together: Hugging Yourself, Dancing Tango Solo*. In L. Pun & B. Lee (Eds.), *Wong Kar Wai's Cinematic World* (pp. 156-165). Hong Kong: Joint Publishing.]
- 麥婉欣導演，2004，《蝴蝶》（電影），香港：星皓娛樂。[Mak, Yan-yan (Director). (2004). *Butterfly* [Film]. Hong Kong: Filmko Film.]
- 曾秀萍，2007，〈從「台北人」到「雙城記」：《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園想像〉，收錄於輔仁大學藝術學院主編，《第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》，台北：輔仁大學，頁 133-153。[Tseng, Hsiu-ping. (2007). From "Taipei People" to "A Tale of Two Cities": Representation, Gender Politics and Home Imaginaries in *Love's Lone Flower*. In College of Fine Arts, Fu Jen Catholic University (Ed.), *5th International Young Scholars' Conference on Sinology: Sinological Studies in the Fields of Performance and Visual Arts* (pp. 133-153). Taipei: Fu Jen Catholic University.]
- 曾秀萍，2016，〈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〉，《淡江中文學報》，第 35 期，頁 1-35。[Tseng, Hsiu-ping. (2016). Gender Politics of Native Lesbians: Lesbian Representation and Nativism Imagination in *Silent Thrush*. *Tamkang Journal of Chinese Literature*, 35, 1-35.]

- 曾秀萍，2017，〈灣生·怪胎·國族——《惑鄉之人》的男男情欲與台日情結〉，《台灣文學研究學報》，第24期，頁111-143。[Tseng, Hsiu-ping. (2017). Wansei, Queer, and the Nation: Male-Male Desire and Taiwan-Japan Complex in *People of Confusing Homeland*. *Journal of Taiwan Literary Studies*, 24, 111-143.]
- 曾秀萍，2019，〈女女同盟：《失聲畫眉》電影的情欲再現與性別政治〉，《臺灣文學研究彙刊》，第22期，頁25-52。[Tseng, Hsiu-ping. (2019). Female Alliance: Representations of Sexuality and Gender Politics in *The Silent Thrush*. *NTU Studies in Taiwan Literature*, 22, 25-52.]
- 游靜，2005，《性／別光影：香港電影中的性與性別文化研究》，香港：香港電影評論學會。[Yau, Ching. (2005). *Sexing Shadows: Genders and Sexualities in Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong Film Critics Society.]
- 廖明潔，2021，〈用阮玲玉電影原聲帶《葬心》專輯跨足電影配樂，「音樂教父」小蟲展現流行音樂人的多元創作功力〉，《放言》，<https://www.fountmedia.io/article/97915>，瀏覽日期：2024.01.08。[Liao, Ming-chieh. (2021). Crossing into the Field of Film Scoring with the Soundtrack Album *Farewell My Love* of the Film *Center Stage*: “Godfather of Music” Xiao Chong Showcases the Versatile Creative Power of a Pop Musician. *Fount Media*. Retrieved January 8, 2024, from <https://www.fountmedia.io/article/97915>.]
- 趙錫彥，2007，〈另類電影的文化讀解〉，《電影藝術》，第317期，頁155-156。[Chao, Shi-yan. (2007). Review of Song Hwee Lim’s *Celluloid Comrades*. *Film Art*, 317, 155-156.]
- 劉璧嘉，2020，〈黑鳥不傳奇——郭達年安那其主義道路的三幕劇（上）〉，《懷火》，https://www.reignitepress.com/post/lenny_kuo_and_anarchy，瀏覽日期：2021.10.22。[Lau, Lala Pikka. (2020). The Unlegendary Blackbird: The Three-Act Drama of Lenny Kuo’s Anarchist Path (I). *Reignite*. Retrieved October 22, 2021, from https://www.reignitepress.com/post/lenny_kuo_and_anarchy.]
- 謝鳳娟，2007，〈華語女同志電影中「家的意義」——以《蝴蝶》、《今年夏天》為例〉，《朝陽人文社會學刊》，第5卷第2期，頁1-25。[Hsieh, Feng-chuan. (2007). Chinese-Language Lesbian Cinema about “the Meaning of Home”— On *Butterfly* and *Fish and Elephant*. *Chaoyang Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(2), 1-25.]
- Price, Vivian 著、吳沂臻譯，2004，〈女同志主體在中文電影中的崛起〉，《電影欣賞》，第118期，頁11-19。[Price, Vivian. (2004). Lesbian Subjectivities in Chinese Films (Yi-jen Wu, Trans.). *Film Appreciation Journal*, 118, 11-19.]

二、英文書目

- Bachner, A. (2014). Queer Affiliations: Mak Yan Yan's *Butterfly* as Sinophone Romance. In H. Chiang & A. L. Heinrich (Eds.), *Queer Sinophone Cultures* (pp. 201-220). New York: Routledge.
- Leung, Helen Hok-sze. (2008). *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*. Vancouver: The University of British Columbia Press.
- Martin, F. (2010). *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Wong, Alvin Ka-hin. (2012). From the Transnational to the Sinophone: Lesbian Representations in Chinese-Language Films. *Journal of Lesbian Studies*, 16(3), 307-322.

Lesbian Desire and Hong Kong Allegories: Lesbian Identity and National Imaginaries in *Butterfly* (2004)

Tseng, Hsiu-ping

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

Abstract

This study explores how Hong Kong director, Yan Yan Mak's 2004 film, *Butterfly*, adapts Taiwanese author, Chen Xue's novella, "Sign of the Butterfly" into a critical allegory of Hong Kong and Macau. The film, deeply rooted in local culture and critical insights, employs five techniques of allegorization: (1) queering classical Chinese poetry; (2) referencing and adapting aspects of early Chinese women's films; (3) emphasizing Hong Kong's political and social movements and directly criticizing the PRC government; (4) reconstructing lesbian identity and Hongkongers' subjectivity; (5) painting Utopian imaginings of Macau. This study also discusses how the film's depiction of historical events, including Tiananmen Incident and the Hong Kong student movement, concretizes and localizes the original novel's vague spatiotemporal setting. This transformation turns Chen Xue's sentimental, first-person narrative into an allegory of Hong Kong's colonial history, shifting the focus from anxieties about gender identity to those of national identity. The film revolves around a married woman, Butterfly, and her memories of past and present lesbian love affairs. Through multiple layers of translation and adaptation, the film develops a complex allegorical and metaphorical framework through which the implicational relationships between Taiwan, Hong Kong, China, and Macau can be viewed. In addition to the themes of gender and desire commonly represented in queer cinemas, the film *Butterfly* also opens up new possibilities in terms of geopolitics and national allegories, constructing the identities of lesbians and Hongkongers. Ultimately, revisiting *Butterfly* is believed to contribute to the development of Queer Sinophone alliances, and to introduce a new approach to lesbian research.

Keywords: Hong Kong national allegory, national allegory, lesbian film, film adaptation of Taiwan tongzhi/queer literature, Queer Sinophone

