

女女同盟：《失聲畫眉》的 情欲再現與性別政治*

曾 秀 萍**

摘 要

本文分析台灣現存最早的女同志電影《失聲畫眉》(1992)，探討台灣社會中恐同的意識形態如何作用於女同志電影批評上，同時也將指出影片中的女同志情欲與女性身體展演，如何一方面凸顯了女同志與女性的主體性與能動性，另一方面也反映了兩者共通的性別弱勢處境，並藉此種女同志與異性戀女性「女女同盟」的影像敘事，反映出在台灣既有的文化脈絡中，女同志有別於男同志的性別位置與位階，修正酷兒研究中常忽略的性別觀點。本文認為《失聲畫眉》電影透過赤裸的女同志情欲和女體再現模式，破除主流性別體制作用於異性戀女性與女同志情欲展演的污名與效力，樹立女同志 T、婆和異性戀女性的欲望主體與能動性，突破男性凝視的枷鎖與中產階級品味。同時也連結了異性戀女性與女同志生存處境，以「女女同盟」的敘事形塑複雜多元的鄉土女同志與底層女性主體，也蘊含了豐富的美學與政治潛力。然而，本文也將指

2018.11.19 收稿，2019.07.05 通過刊登，2019.08.19 修訂稿收件。

* 本文初稿曾宣讀於「第十屆台灣文化國際學術研討會：性別·(後)解嚴？—台灣文學、語言、文化與性別政治」(台北：台灣師範大學，2017年9月8-9日)，感謝講評人張靄珠教授所給予的回饋與建議。身為本次研討會的主辦人，我由衷感謝所有與會學者、幕後工作團隊，及另一位主辦人汪俊彥老師。同時也感謝本期期刊之匿名審稿人，給予本文諸多寶貴的意見，使文中觀點更加完善。本文為科技部專題研究計畫「女同志文學電影與國族寓言：以《失聲畫眉》、《蝴蝶》、《青春蝴蝶孤戀花》為主」(計畫編號：MOST 105-2410-H-003-134)的部分成果，特此申謝。

** 國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授

出在當年的父權體制與異性戀文化脈絡下，「女女同盟」所面臨的困境與侷限。藉由重新評估《失聲畫眉》電影的性別政治意涵與歷史定位，冀能在以男同志為主的華語同志電影研究中，開拓女同志電影的研究版圖。

關鍵詞：女同志情欲、鄉土女性、鄉土女同志、女同志電影、酷兒電影

一、前言：被遺忘的女同志「罔兩」

《失聲畫眉》(1992)為台灣目前現存可見最早的女同志電影，¹由江浪導演，改編自凌煙得獎的同名小說，呈現歌仔戲班的女同志生活樣態，可說是罕見的本土題材電影，但長期被漠視，現在已鮮有人知。相較於第一部男同志電影《孽子》(虞戡平，1986)雖在解嚴前曾遭禁演，後被修剪多刀才獲准上映，²但電影因著 DVD 的發行與白先勇原著的經典地位仍受到不少關注；³而《失聲畫眉》的小說和電影，不論在文壇或影壇均處於極度邊緣的位置，電影尤其如此，彷彿不被看見的「罔兩」。過去尚有一些涉及小說原著的研究，如邱貴芬、楊翠、張雙英、曾秀萍、鄧雅丹等人均曾從女性鄉土、女同志戀情等觀點進行小說的文本分析，⁴但電影僅有王君琦與司黛蕊(Teri Silvio)有較多討論。⁵這其中存在許多複雜的性別、政治、美

¹ 根據王君琦的研究，1982年由李美彌導演所拍攝《女子學校》，為台灣第一部有女同志傾向的電影，但現拷貝已散軼，無從得見。王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉，《文化研究》第20期(2015)，頁11-52。

² 虞戡平，《孽子》(台北：群龍影業，1986)。

³ 如多位學者與影評人的研究，黃儀冠，〈性別符碼、異質發聲：白先勇小說與電影改編之互文研究〉，陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離：白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》(台北：印刻，2009)，頁291-327、陳儒修，〈電影《孽子》的意義〉，陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離：白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》(台北：印刻，2009)，頁277-290。聞天祥，〈孽子：只有淺淺的痕跡〉，《攝影機與絞肉機：華語電影1990-1996》(台北：知書房，1996)，頁221-223。

⁴ 邱貴芬，〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，邱貴芬，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》(台北：遠流，1997)，頁74-103、楊翠，〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》第20期(2008)，頁253-282、張雙英，〈試探凌煙《失聲畫眉》的深層意涵〉，《西方視域下的——字源語文與文學文化》(台北：學生，2013)，頁315-340。曾秀萍，〈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(2016)，頁1-35、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)。

⁵ 王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉。Teri Silvio, "Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*," in *Asia Pacific Queer: Rethinking Gender and Sexuality in the Asia-Pacific*, ed. Peter A. Jackson, Fran Martin, Mark MacLelland and Audrey Yue (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2008), pp. 217-234.

學、權力等因素，本文認為應重新檢視《失聲畫眉》這部電影，挖掘被掩蓋、湮滅的女同志文化史，分析其女同志情欲的再現模式及其所衍生的各種政治課題。

王君琦曾在研究中指出，台灣電影論述長期以新電影為中心，而《孽子》、《失聲畫眉》等早期同志電影在研究上的缺席與邊緣位置，代表了以異性戀為框架的文化位階仍存在於電影（史）論述之中，而《失聲畫眉》的處境又比極富盛名的《孽子》艱辛。⁶《失聲畫眉》原著小說在1990年獲得《自立晚報》（也是台灣首次）的百萬小說獎，出版後創下銷售佳績。⁷1991年由製作人李康年（元太電影公司）買下小說版權籌拍電影，與龍祥電影公司合作，由江浪（鄭勝夫）執導開拍。然而自電影開拍就引發不少爭議，其中的女同志情節更備受撻伐，1992年僅僅上映一週，便慘澹下片，從此隱沒於影史當中，少有人關注。

從「罔兩問景」的觀點來看，台灣新電影是最主流的「形」，男同志電影《孽子》是較次位階的「影」，而女同志電影《失聲畫眉》則是最不被看見的「罔兩」。「罔兩問景」是丁乃非、劉人鵬透過莊子寓言中，影子的影子——也就是「罔兩」的提問所提出的概念，她們指出應關注各種非主流的「眾罔兩」，質疑各種主／從、二元的階序關係，不再把「形—影—罔兩」視為理所當然的階序，而應將公私領域皆難以再現的「罔兩」，視為獨立自主的個體與主體，透過其邊緣位置，批判主流結構、破除各種（性／別）階序，正視「『眾』罔兩」多樣複雜的真實樣貌。「罔兩」的存在，會對「影」和「形」提出叩問，在解讀「眾罔兩」時，也能產生新的戰略位置與游移策略。⁸本文認為重探《失聲畫眉》一方面誠如王君琦所言，是對主流影史提出質疑，另一方面也是對以男同志電影為主的同志研究提出質詰，重新凸顯女同志電影不可或缺的地位與重要性。

本文將具體分析《失聲畫眉》這部女同志「罔兩」電影，指出《失聲畫眉》電影正為我們展現了「眾罔兩」的身影。文中的「罔兩」主要用以指稱（當時不被社會所接受的）女同志與這部被遺忘的女同志電影，但也

⁶ 王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉。

⁷ 1990年12月《失聲畫眉》一出版便進入金石堂十大暢銷書排行榜，半年締造十一刷驚人的銷售量，並於1991年11月再版。這是根據我所收藏的《失聲畫眉》不同版次所得，另也參考鄧雅丹，《《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》，頁93。

⁸ 劉人鵬、白瑞梅、丁乃非，〈序「罔兩問景」方法論〉，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（桃園：中央大學性／別研究室，2007），頁iv-ix。

含括影片中其他的邊緣人物（如：底層弱勢的異性戀女性等）。文中將進一步分析這些罔兩們如何在電影中被呈現？或即使呈現了，也不被看見或理解的現象。重新檢視電影中最招致批評的女同志情欲與女性身體的再現，如何與各種恐同忌性的意識形態進行角力。文中將以批判觀點，重新解讀《失聲畫眉》這部電影，複雜化其中的「女同志情欲」、「女體」、「凝視」等課題，探究電影中的豐富性和辯證性，重新評估這部本土女同志電影的定位與意義。透過影片的美學策略與敘事分析，指出《失聲畫眉》電影對於女同志情欲及女性敘事的關係與意義，重新評價這部電影在台灣（同志）電影史上的位置與性別政治上的重要性，正視這部長期遭到漠視的女同志電影所蘊含的美學與政治潛力。

此外，還需要指出的是，《失聲畫眉》電影雖改編自小說，但其電影的敘事方式與小說敘事情節、人物安排已大不相同，兩者已是相當不同的作品，本文將指出電影與原著的差異，並分析電影更為突出的面向。而原著的相關研究多針對鄉土酷兒進行分析，本文的電影研究則更強調女同志與異性戀女性的「女女」連結／同盟，指出女同志與異性戀女性在《失聲畫眉》中所具有的、相似的從屬性與次等性／別位置，進一步強調酷兒之中仍存在「男女有別」的差異，進行分析探討。

二、女同志情欲再現與效應

《失聲畫眉》小說在1990年出版時便招致不少批評，而電影拍攝上映後各界反彈聲浪更大，而看似琳瑯滿目的批評，幾乎都是沿著女同志情欲再現的爭議而開展。⁹如地方戲曲工作者李笠等人便批評電影主角「莫名其妙的出浴、搞同性戀、跳脫衣舞」，「該改名為失『身』畫眉」。¹⁰即或有些輿論承認女同志的存在，卻無不極力撇清女同志之間也存在著性愛，¹¹如高雄市

⁹ 在這些批評中，雖也有對於小說、電影所再現的歌仔戲演出形態不滿（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》（1991.7.15），第8版、莫言，〈哭泣的畫眉〉，《自由時報》（1991.7.27），第8版、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》（1991.10.25），第15版。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》（1991.7.26），第15版。

¹⁰ 李笠，〈失「身」畫眉〉、莫言，〈哭泣的畫眉〉。

¹¹ 參見林中偉，〈《失聲畫眉》電影情節涉及女同性戀 港都歌仔戲班抗議 片商

劇藝協會表示：「沒有那麼誇張，而且這些女團員往往較重視精神面，與該戲中肉慾的露骨描寫存有一段差距」。明華園歌仔戲團負責人陳勝福也有類似的說法，他認為「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，當時已不易發生了。¹²

這類言論一方面反映了張娟芬所指出的現象，父權文化否定了女人作為性主體的能力，也連帶否定了女女親密關係可能有的深度與強度，實質的「姊妹夫妻」往往被矮化為「浪漫友誼」、「姊妹情誼」。¹³另一方面也展現了幾種維持「含蓄秩序」的力道：¹⁴一是歌仔戲班不可能有同性戀，把同性戀視為他者直接予以排除、否認。二、另一種態度則是，即使戲班有同性戀存在，也不可能有「性」的存在。這樣稍微「寬容」一點的說詞，正如劉人鵬、丁乃非所言，在台灣「含蓄」秩序偏執地不容／寬容著異類；但對於性異議同志有種恐同的效應，像是對待孤魂野鬼，既懼怕，又安撫——既然他們不會消失，那麼就讓他們不要被看見，又與我們合作，以容忍與防備看守著。但其實之所以必須費心安撫看管，也正顯示了罔兩對於體制內人物潛在而不可忽視的力量。¹⁵

這種看似「寬容」的言論，一方面否定了同性戀性的正當性，另一方面則是漠視、不願正視女同志之間性愉悅的可能。《失聲畫眉》有性有愛，而敢愛敢恨的女同志們正如「罔兩」般，擾動了人們習以為常的異性戀體制，更以「不含蓄」的方式顛覆了異性戀性愛的陽具中心主義與霸權，因而更加讓人恐慌。

對於《失聲畫眉》種種「越軌」展現，恐同的批評者還以其他「含蓄」的方式批評防堵，例如批判《失聲畫眉》從小說作者到電影編導演都

不妥協。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〉。

¹² 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》（1992.4.27），第22版。

¹³ 張娟芬，《姊妹戲牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998），頁95。

¹⁴ 「含蓄」為丁乃非、劉人鵬所提出的批判性用語，指稱華人社會往往將「含蓄」的恐同力道，鑲嵌於「寬容」的情境中，以「含蓄寬容」的方式包裝對於同志或性異議者的歧視，掩飾其權力運作之實，來達成排除他者的效果。因此，「含蓄」不只是美學，更是一種政治，維繫著各種主流所謂的「正常秩序」。參見劉人鵬、丁乃非、白瑞梅合著，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》，尤其是劉人鵬、白瑞梅、丁乃非，〈序「罔兩問景」方法論〉，頁3-12，以及劉人鵬、丁乃非，〈含蓄美學與酷兒攻略〉，頁3-43。

¹⁵ 劉人鵬、丁乃非，〈含蓄美學與酷兒攻略〉，頁6。

是歌仔戲的「外行人」，因而把歌仔戲寫錯、拍錯了。這種以身份檢驗的方式來評價作品，毋寧也只是一種排他的手段。而實際上，不僅凌煙有歌仔戲班的經驗，導演江浪更是出身戲劇世家，家族屬於台中「金寶興」歌仔戲班，父親曾在台中教戲、開班授課，江浪從小跟隨戲班演出，算是相當了解劇團生態。¹⁶江浪、凌煙及出身戲班的人士均表示，歌仔戲班的同性戀（伴侶）是很平常的存在，只或許是「不能說的秘密」。¹⁷換言之，台灣戲班普遍以一種「含蓄」的方式來保存同志罔兩——可以做、不能說。而當這樣的同性愛文化被電影暴露在大眾面前時，便引發了眾人與輿論的不安。誠如劉人鵬、丁乃非所指出的，主流社會往往宣稱對同志擁有「默言寬容」的態度，然而卻希望同志們維持低調沈默的姿態，才「容許」其存在；這樣的說詞與作法，毋寧也是一種包裝過的歧視與暴力，實際上仍脫離不了恐同排他的「含蓄政治」與心態。

可惜的是，也許承受了大量的輿論壓力，《失聲畫眉》在首映會之後，也開始淡化女同志情欲色彩。¹⁸曾秀萍曾指出《失聲畫眉》電影的上映，揭開了非正典的情欲生態，歌仔戲界的焦慮可想而知。就另類情欲（例如豔舞等）的再現上，《失聲畫眉》也顯得非常「不傳統」，女女情欲再現的尺度超越以往，不僅就當時而言，即使今天看來也相當直接。不難理解在歌仔戲班、演員長期受到主流歧視的狀態下，擔心同志污名會讓其處境更雪上加霜。¹⁹但弔詭的是，許多保衛本土、戲班的說辭同時也加重了對女同志的污

¹⁶ 根據筆者的訪談。

¹⁷ 戲曲界出身的演員沈海容曾表示：「同性戀是劇團中最忌諱的問題，以前不是沒有，只是沒有人敢講」，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。也可參見吳孟芳：《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），「性別認同與性取向」一節，頁82-85。凌煙也曾說，《失聲畫眉》的女同志書寫彷彿「踩了歌仔戲界的痛腳」，凌煙，〈我寫失聲畫眉（再版序）〉，凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990），頁10。而江浪導演的說法，則根據我在2010年1月27日於台北所進行專訪，訪談中他表示自己劇團出身的背景與同志文化的普遍性。另也可參見宇業榮，〈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》（1991.10.16），第22版。

¹⁸ 影片殺青後在1991年10月15日首度公開放映，報導指稱其得到「藝文界人士稱許」，並認為過去因豔舞、同性戀情節所給人的情色印象在影片中並非重點，而只是歌仔戲所處沒落環境中的現象，「本質上帶著一些感嘆與對過往的悼念」。宇業榮，〈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〉。

¹⁹ 參見曾秀萍，〈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〉。在此事件中，戲班、演員的相關心情，可參見吳孟芳，《臺灣歌仔戲坤生文化之研究》，頁84。

名，而各種「去性化」的說法更暴露了對女同志的無知；這些嚴重焦慮、自我否定狀態，反倒暴露了「含蓄」的恐同意識形態是如何滲透進入台灣社會的每個運作環節，連對多元性別文化往往「寬容以待」的劇團都難以克服。

曾秀萍的研究也指出，這些爭議凸顯了「本土『性政治』」與「『本土性』政治」的角力。在《失聲畫眉》1992年上映之際，台灣的同志／酷兒論述與運動尚未勃興，²⁰而歌仔戲已成為鄉土文化乃至於國族建構的一環。但面對鄉土文化式微與中國崛起等威脅，讓當時社會瀰漫著「逝去的鄉土」和「消失的國族」的深層焦慮。此時，以如此大刺刺暴露女同志的《失聲畫眉》，便成了本土社會深層焦慮下的代罪羔羊。²¹這也呼應了朱偉誠所指出的現象，在鄉土與國族的保衛戰中，同志往往同時成為左派與右派所指控的對象，這種污名化屢見不鮮。²²劉亮雅、陳光興等學者也指出，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。²³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。

當我們重新正視電影中的女同志再現後，另一個重要的課題便是：《失聲畫眉》是否真在賣弄女同志與女性情色的框架下物化了女性和女體？這個問題從小說到電影，學者立場各有不同。在小說方面，持批判意見者如楊翠，她認為原著在現代性的消費文化商品邏輯下，與傳統的父權文化共謀，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、異化，女性身體在流行文化底下，更是工具性地成為男性欲望觀想的客體。²⁴而劉亮雅、洪凌、何雅雯等學者則從酷兒批評的角度認為

²⁰ 在1990年代之前，台灣的同運幾乎只見祈家威一個人的身影，1986年起，他開始以個人之力爭取同志婚姻合法化，但未獲當局正視。1990年，台灣第一個（女）同志團體「我們之間」成立，但初期也尚未有大規模的公開活動，多是低調的社群集結；直到1994年開始發行《女朋友》雜誌。台灣的同志運動大致是在1993年之後逐漸興起，各校園社團、運動社團成立，同志文學、刊物也更加多元。相關歷史可參見莊慧秋編，《揚起彩虹旗》（台北：心靈工坊，2002）；王雅各，《台灣男同志平權運動史》（台北：開心陽光，1999）。

²¹ 曾秀萍，〈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〉。關於歌仔戲與台灣國族認同的建構，可以參見謝筱攻，〈從精緻到胡椒：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第155期（2007），頁79-109。

²² 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》416期（2007），頁67-107。

²³ 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，陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006），頁35、77。

²⁴ 楊翠，〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海

《失聲畫眉》的女同志觀點不夠基進，該如何界定《失聲畫眉》對女同志文學的意義形成兩難、膠著的立場。²⁵而邱貴芬、曾秀萍等學者則肯定《失聲畫眉》原著以本土劇種歌仔戲來包裹女女同性情慾，蘊含了另類鄉土想像空間，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欲，以女性觀點對當代的國族、鄉土論述提出批判。鄧雅丹也認為小說賦予底層女性多元的能動性。²⁶

而在電影批評方面，王君琦肯定《失聲畫眉》作為本土女同志電影的努力，應該被看見。而司黛蕊（Teri Silvio）雖然肯定《失聲畫眉》開拓了本土女同志的「江湖」世界，但對於女體與女女情欲的再現，也跟楊翠有類似的批評。她將電影裡的女同志情欲再現定位為「軟色情」，並認為這些情欲被放在偷窺與儒家教化、訓示的道德框架中，導致其展現女體與性的風格被連結到封建時期的傳統中國，無法凸顯台灣特殊的位置，也減弱了所有將女同志視為「現代化」或「西化」的象徵。²⁷

對於《失聲畫眉》電影女體和女女情欲再演的批判或肯認，這兩種截然不同的意見該如何論斷？本文認為有必要重新分析女同志人物的性別角色、情欲關係在電影中佔據了怎樣的位置，並考察女同志與其他女性人物的身份、位置的關連性，才能較為中肯地回應這個課題。因此，下文將重新檢視《失聲畫眉》電影中的女同志情欲戲片段，並在下節中討論其他（異性戀）女性人物的處境。

馬嘉蘭、梁學思曾指出，華語女同志電影在女同志（情欲）的「可見性」上往往不似歐美電影，²⁸我認為這毋寧也是另一種「含蓄美學」意識形

中文學報》第 20 期（2008），頁 253-282。王德威，〈一鳴不驚人——評凌煙《失聲畫眉》〉，《閱讀當代小說：臺灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流，1991），頁 117-120。

²⁵ 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），頁 79-112。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），頁 91-127。柯雅雯，《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成》（台中：國立中興大學中國文學所碩士論文，2006）。

²⁶ 張雙英，〈試探凌煙《失聲畫眉》的深層意涵〉；曾秀萍，〈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〉；邱貴芬，〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉；鄧雅丹，《《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》。

²⁷ 王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉。Teri Silvio, "Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*."

²⁸ 參見 Helen Hok-Sze Leung, *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong* (Vancouver: The University of British Columbia Press, 2008), pp. 60-62. Fran

態的展現，凸顯了導演們對於女同志情欲再現的侷促與侷限。而《失聲畫眉》則罕見的從男性導演江浪手中，完成一場毫不遮掩的女女床戲。《失聲畫眉》電影所再現的女同志情欲比原著小說更為直接，然而，也因為這種直接、毫不掩飾的姿態，引發上述輿論對於女同志影像化與傳播的恐懼。

程波、李琳、房運梅等學者在探討女同志電影時認為，女同志電影面臨多重威脅：一、自我認同，二、社會壓力，三、男性凝視。電影多半從女性身體、同性情欲經驗出發，欲擺脫父權異性戀體制與男性凝視；但於此同時，由於許多電影選擇了無傷大雅的唯美方式呈現，有向主流化方向靠攏之虞，因此在「去蔽」的同時，也形成「遮蔽」的疑慮，在挑戰、基進不足的情況下流於虛無。李琳則認為女同志電影講求影像的唯美，固然可能讓大眾容易接受、作為一種主流化的策略，但也可能有被收編或落入男性凝視的危險。²⁹而《失聲畫眉》的女同志情欲再現是否有上述疑慮呢？

影片中主要呈現兩對女同志伴侶的相處，一對是主管戲班演出、演員訓練的資深團員兼老師的豆油哥和她的伴（小春）；一對則是戲班的當家小生（家鳳）和小旦（愛卿），這兩位女演員在戲臺上扮演才子佳人，在戲臺下則是一對如膠似漆的女同志伴侶，影片前半段不時拍攝兩人親暱互動的畫面。《失聲畫眉》將敘事重心放在這對女同志伴侶身上，呈現戲班女演員間的女女愛戀，及其從戲臺上到戲臺下的情感轉折，更大膽地將女女床戲搬上大銀幕，再現了激情赤裸的女同志性愛場景。

小生家鳳的形象中性化、短髮、有霸氣，呈現了對於女同志 T 角色的想像，而小旦愛卿則是擁有女性化外表的「婆」，長髮秀麗，對家鳳愛得癡情且執著。影片刻畫兩人在生活中相互扶持的親密關係，卻也如一般伴侶有爭執的時候，電影中的女女床戲便發生在愛卿吃醋時，兩人透過親密的性愛，達到「床頭吵，床尾和」的效果。這樣的情欲敘事，代表了電影正視女同志性愛的能動性與重要性，實與異性戀伴侶相似；另一方面，透過床戲的鏡頭剪接可以發現，電影展現了其對女同志情欲處理的理解與分寸拿捏。

Martin, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2010).

²⁹ 其所指的女同志電影，如楊凡執導的《遊園驚夢》、戴思傑《植物園》和麥婉欣的《蝴蝶》等，參見李琳，〈試論華語女同性戀電影的書寫悖論〉，《當代文壇》2009年第2期（2009），頁116-119；房運梅，〈21世紀華語女同性戀電影解讀〉，《綿陽師範學院學報》31卷9期（2012），頁137-140；程波，〈身體經驗與策略性想像——近年中國女性導演華語同性戀題材電影的一種闡釋〉，徐南鈺主編，《粵海述評·藝無涯》第18期（2017），http://www.sohu.com/a/148089180_297849（2019.9.9徵引）。

這場床戲分成以下幾個鏡頭與片段：一、近拍家鳳與愛卿接吻；二、特寫兩人的舌吻；三、中景側拍家鳳從愛卿的嘴唇、脖子、胸部往下吻、愛撫胸部的畫面（但胸部沒有露出）；四、遠鏡頭俯拍家鳳遊走到愛卿胸部以下，愛卿用被單抱著家鳳的頭，家鳳在棉被裡進行性愛，而愛卿的表情激情忘我；五、中景側面拍攝性愛過程中，愛卿忍不住發出叫聲，家鳳塞李子在愛卿的嘴中；六、特寫愛卿咬著李子流出汁來；七、在兩人性愛過後，以中景俯拍愛卿躺在床上，愛卿呈現高潮過後既滿足又迷茫的表情，而蚊帳則因扯動而有如薄紗，輕輕地飄落在愛卿激情過後的臉上。

在整場床戲中，除了舌吻的鏡頭外，電影幾乎沒特寫女體，而且多用側面、中近景的方式拍攝，飾演愛卿的演員，裸露的部分也只到肩膀，其他部分多是用演員的聲音、表情等表演，來表現女女性愛的歡愉。在影像上，女性身體部位的特寫鮮少使用，多半使用中景鏡頭拍攝，可說是有意識的減少男性凝視與偷窺的可能。片中的裸露尺度並不算大，但以女性／女女情欲再現的方式來說，這在當年可算是相當前衛而大膽；尤其是一再呈現性愛過程中，女同志「婆」角色「毫不含蓄」的激動、狂喜，與 T 角色積極取悅伴侶的方式，都是首次於台灣的大銀幕上呈現。

在女同志性愛過程中，被愛卿咬破、「汁液橫流」的李子是整段床戲中不容忽視的一環。司黛蕊曾批評這樣的再現手法乃接續了中國古典的情色傳統，弱化了台灣本土的女同志色彩。³⁰但我認為這種再現手法看來粗鄙、甚無美感可言，乃破除了以男性凝視為主的唯美情色傳統，另一方面也極富女女性暗示與曖昧。正是這種非唯美式「爆漿」的手法，赤裸呈現了女同志的性愛與滿足，透過愛卿在性愛過程中的激動，與性愛之後意亂情迷卻又心滿意足的畫面呈現，象徵了女女情欲的愉悅與極度高潮狂喜的可能。不僅破除了大眾對於女同志「有愛無性」的迷思，也顛覆異性戀性愛思維與陽具中心的迷思。³¹

因此，我認為這段床戲乍看之下雖有男性凝視的張力，但實際上卻破壞了男性凝視的快感，一方面誠如王君琦所言，電影透過家鳳 T 模 T 樣的裝扮（短髮、中性、陽剛）與誇張的女女情欲，破壞了男性對女同志的性幻想與男性凝視的權威。³²另一方面，我更認為這段床戲也樹立了女同志 T、婆欲望的觀影位置。家鳳在棉被裡的舉動，暗示了女女性愛中的口交、

³⁰ Teri Silvio, "Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*."

³¹ 對於異性戀、父權文化下性愛的迷思與陽具中心的批判，可參見張娟芬，《姊妹戲牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998），頁 91-98。

³² 王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉。

指交，呈現了 T 婆的性快感模式。而鏡頭對於愛卿表情的拍攝，雖有 T 的凝視與欲望的可能性，但婆（愛卿）並非只是被動被凝視的客體；相反的，她主動積極追求性愛（抱住家鳳的頭，往自己下體探索），呈現對於女女情欲的渴求，最後以「爆漿」落下的李子暗示她的高潮與高潮過後的滿足、迷茫、放鬆，在在凸顯了婆所具有的情欲主體位置，絕非只是被觀看、凝視的客體，而是有能動性的主體。因此，這段床戲不僅打破了男性凝視的窺淫，更建構 T、婆雙方的欲望主體與快感位置。

《失聲畫眉》在女同志情欲與女性身體的再現，雖然直接且暴露，透過其拍攝鏡位、畫面與剪接邏輯的分析可以發現，影片並非以窺淫的方式暴露女同志情欲或物化女體，反倒是頗有伸張女性（情欲）主體的企圖。

《失聲畫眉》這種情欲再現的方式，挑戰了男性凝視的霸權，也避免了唯美風格被收編、遮蔽的疑慮，直接以赤裸的女女情欲快感，挑戰了過去女女情欲再現的虛無與模糊；換言之，不含蓄的女女情欲美學，反而爆破了性別與性政治的既定框架，突出女同志與女性的性主體。本文認為，這是華語世界中第一部正面、不帶偏見地呈現女女性愛的女同志電影；而《失聲畫眉》底層性愛模式的美學再現，也在在挑戰了台灣長期被主流形塑的中產階級品味。

因此，由江浪執導的《失聲畫眉》所展演的女同志情欲，有其在女同志電影與大眾文化上的貢獻。由於其直接大膽且毫不含蓄地展現女同志性愛的快感、高潮，既破除了大眾對於女同志「有愛無性」的迷思，更肯認了女同志性愛能帶給女女雙方充分的滿足與喜悅，顛覆了陽具中心主義。這樣的再現方式，其實也呈現了戲班在全台巡演過程裡，由於是全劇團共享有如通鋪般的後台等居住空間，每個人、每對伴侶的床位都相當窄仄，更緊鄰著他人。在不想打擾其他人的情況下，這對女同志伴侶儘管盡量克制發出聲響，卻仍藏不住的情欲快感，電影再現了其對於底層戲班女同志的性愛環境與想像。

而輿論認為電影中的女女情愛再現「不夠含蓄」、「誇張」的指控，則有隱藏的「階級」意識形態，及此意識形態下所衍生的「性秩序」與「性道德」的標準。《失聲畫眉》的女同志性愛展現了在群體（戲班）生活裡「不含蓄」的性愛過程，在四周還有其他人共同居住休息的空間裡上床，彷彿本來就是件該感到「羞恥」的事。而電影竟將兩個女人間的床戲如此赤裸裸、甚至略帶情色美學的方式表現出來，全然不符合主流異性戀中產階級思維下可接受的「含蓄」與唯美影像，甚至有種「齷齪感」讓人隱隱

不安。³³《失聲畫眉》對於底層女同志的情欲再現，招致眾人的批評以及女體被物化、消費的疑慮，這樣的批評一方面凸顯了眾人對女同志情欲的陌生、疏離與規範化的期待，另一方面也反映了對於女性情欲的束縛。

若和第一部男同志電影《孽子》相較，評論對於女女情欲和男男情欲再現的評價，恰好形成強烈的對比。多數評論都對《孽子》中的男男情欲再現有相當的期待，並以此作為影片是否前衛的標準，並對片中的男男情欲再現過於保守顯露不滿。³⁴何以男男情欲再現被視為理所當然與基進的象徵，而《失聲畫眉》女女情欲的再現，卻導致嚴重的批評？是否再次證明了在「性規約」上的「男女有別」，以及對於底層女性及女同志情欲的鄙視與污名？如此一來，也可發現男同志與女同志在情欲處境上的差異，無法放在同志或酷兒的大傘下一概而論。下節將繼續討論，這個同時規範在異性戀女性與女同志身上的性規約，如何在《失聲畫眉》的影像與敘事中被凸顯和連結。

三、女同志及異性戀女性主體意識與再現

從上述對於《失聲畫眉》女同志情欲再現的討論中不難發現，在社會既存的框架中，女同志情欲仍被框限在女性的位置與規範上，而《失聲畫眉》則極力想突破這樣的框架與限制。因此，我認為《失聲畫眉》電影中的女同志情欲再現，應與整部電影中的女性敘事並讀，只有透過整部電影脈絡式的閱讀，才能仔細分析電影是否落入了物化女性與女同志的視角。電影中的女同志情欲並非孤立的，而是呼應其他女性情欲、位置與男性的互動，唯有進行全片的脈絡式分析，才能一窺電影的意識形態與立場傾向。

鄧雅丹在分析《失聲畫眉》小說時認為原著賦予底層女性多元的能動性，跳脫了女性受害者的想像。她指出鄉下酷兒是同時蘊含「低階」與「性／別歪斜」的群體，有其低階位置不同的世界觀、情感與身體想像。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，以混雜的政治作為文本的閱讀策略，用底層觀點批判同志研究的中產階級傾向。³⁵

³³ 有關「齷齪感」的討論，可參見劉人鵬、丁乃非對於《逆女》的討論。她們認為，對於有爭議的階級／族群如何被「齷齪感」所遮蔽，容易轉化為敘事上恐同錯位的另一座標。這對本文關於階級、族群與性／別論述的多所啟發，詳見劉人鵬、丁乃非，〈含蓄美學與酷兒政略〉，頁 22。

³⁴ 如聞天祥，〈孽子：只有淺淺的痕跡〉；黃儀冠，〈性別符碼、異質發聲：白先勇小說與電影改編之互文研究〉；陳儒修，〈電影《孽子》的意義〉。

³⁵ 鄧雅丹，《《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》。

我認同鄧雅丹的分析觀點，並認為電影比小說更進一步，透過女同志情欲與女性身體的展演，將女同志與女性主體與能動性，更為清晰地凸顯出來，尤其藉由一些不同於原著的改編，加強了女性意識與女同志主體，以下將從《失聲畫眉》的影像與劇情分析來探討此一論題，主要分成三個面向：一、電影與小說原著敘事者與角色的異動；二、同性情欲與異性戀情欲再現的對比；三、異性戀女性處境的再現；四、豔舞與女體再現的處理。

首先，電影將原著中的主述者慕雲與介入家鳳、愛卿戀曲的阿琴合為一個角色，一方面跳脫了小說中慕雲充滿對歌仔戲文化的哀悼，以及對女同志戀情不無微詞的負面敘述傾向；另一方面電影也將慕雲從旁觀與偷窺的角度，改為涉入同性情事的當事人。在電影敘事的過程中，不斷透過慕雲童年看戲的主觀鏡頭，暗示其對小生潛藏的欲望，童年時期她看戲時觀看及欲望投射的對象多是小生，來合理化了其面對家鳳（與愛卿決裂後）的主動接近，雖不無尷尬卻也無法拒絕，因而陷入愛欲與矛盾的掙扎。電影在處理這段女同志情欲戲時，透過藍色濾鏡和配樂，暗示其對於童年的回憶（因為早先電影對其童年觀影經驗常使用同樣的濾鏡與同一段配樂來再現），呈現慕雲因欲望與現實的兩難產生掙扎。慕雲的掙扎主要來自對於愛卿的愧疚，而非她對同性情欲的全然抗拒。影片有意透過家鳳的主動靠近，勾引出慕雲潛藏的同性情欲，讓慕雲從原著的旁觀到電影中的涉入，更加強調女同志情欲存在的可能性。

其次，相較於其他異性戀情欲的再現，《失聲畫眉》電影中對於女同志情欲的再現可說是相對「完整」。電影呈現的「完整」有兩方面：一是性愛再現的完整性，二是情愛敘事的完整性。《失聲畫眉》對於女同志的情欲敘事，不僅是床戲上的連續性與完整度，還包括對於情愛敘事的鋪陳與張力。電影透過家鳳、愛卿、慕雲三人的互動，以及家鳳和愛卿前女友（小貞）隱隱的矛盾、衝突，具體呈現了女同志情愛的複雜性。而相對的，電影在處理異性戀情欲、關係時，往往突出其較為單一的負面傾向，如團長與小老婆（阿金姨）的暴力衝突，或肉感姨與先生（阿輝）建立在某種需求與利益關係上的性愛。相較於片中對於家鳳、愛卿女女性愛的激情與激情過後溫存的畫面，片中唯一一場肉感姨與阿輝的異性戀床戲，則顯得令人莞爾。在這場床戲之前，影片先呈現肉感姨這個許久沒出現的丈夫突然來到戲班，後來才得知他來戲班的目的有兩個：一、賣女兒綁戲、以拿錢花用；二、找肉感姨上床。前者凸顯了父親主導了女兒的命運，在重男輕女的觀念下，女兒被賣入戲班成為一種常態；而後者的異性交歡過程，在影像敘事中卻被「外力」——床鋪旁掉落的飲料罐——所中斷。這段電影運鏡是如此鋪陳的，當阿輝正要與肉感姨親熱時，鏡頭橫移到一旁的飲料罐，

透過飲料罐的晃動暗示兩人正在「辦事」，但飲料罐卻隨之傾倒、噹啷落地，並吵醒了慕雲，這段異性戀性愛敘事隨之中斷。瓶罐落地的影像與音效，先在電影畫面中形成一種滑稽感，繼而透過慕雲被驚醒與無奈的嘆息，暗示了兩人性愛嘈雜、擾人清夢的無奈。相較於家鳳、愛卿女女性愛的激情、完整與夢幻，肉感姨與阿輝的異性性愛在電影中則顯得突梯而滑稽。

值得注意的是，電影中的異性情欲與同性情欲兩段床戲，都是以慕雲的反應作結，也顯示了電影對於兩者態度的差異。在家鳳與愛卿性愛過後的早晨，慕雲看到愛卿脖子上的吻痕，稍感疑惑。此時一旁的肉感姨叫她別覺得奇怪，並表示這種事（女同志戀情）在戲班很正常啦，就像豆油哥和小春一樣。慕雲點點頭表示瞭解，肉感姨以直同志³⁶的角度，啟蒙了慕雲這個潛藏著同性欲望的女子，讓她瞭解女同志也有實際的肉體關係。肉感姨的話，既是說給慕雲聽，也是說給觀眾聽。在原著中，這段話本由阿琴之口說出，而電影取消了阿琴的角色之後，並沒省略這段話，仍由另一個角色（肉感姨）來說明，可見這段話對電影的敘事來說相當重要，無法省略。這樣的對白設計，無疑是想透過日常生活裡的尋常對話，告訴眾人女同志在戲班中是常態，而女同志情欲更是正常關係。透過肉感姨的話語，電影傳達了對於女同志情欲與身份的正視，也正常化了女同志情欲的存在。

再者，雖然《失聲畫眉》電影並非全然美化女同志間的情感糾葛，³⁷但相較於片中所呈現的異性戀情感，尤其以團主與二老婆阿金的關係作為主要敘事的軸線，不難發現電影對於戲班中以男性團長為首的異性戀父權文化有著更為強烈的批判。若仔細觀察，在《失聲畫眉》的影像敘事與剪接中，每個重要場景、戲劇張力的轉折，幾乎都與團長和二老婆的矛盾、衝突相關。阿金作為戲班事務的主要打理者，卻沒有主導權，更要承受來自於丈夫的管控、家暴與虐待。最後，丈夫故計重施搞大了第三個老婆的肚子，換取岳父為女兒遮羞的高額費用，要求原配離婚再娶。阿金終於無法忍受長期無名無份且遭丈夫毒打的處境，而挺著懷胎多月的大肚子，起身反抗。電影主要的人物與情節敘事便停留在阿金姨反抗／反擊先生暴力的這一幕裡，這和原著小說的結局有相當大的差異，完全是電影所增添的段落。我認為電影中，阿金的反抗與最後的尖叫，乃代表受父權壓迫的底

³⁶ 「直同志」乃用以指稱對於同志友善的異性戀。

³⁷ 電影中所再現的女同志情愛中，也有若干暴力與衝突，如家鳳與愛卿的爭執、家鳳對於慕雲的身體接觸等。

層女性發聲，而非落入傳統鄉土女性歇斯底里的刻板印象。因為電影是透過一步步劇情的醞釀，有意識地堆疊呈現阿金這個女人在漢人父權家庭結構中的弱勢處境，最終才醞釀了阿金驚人的絕叫與反擊。當中，呈現了阿金所受到的種種委屈，無不引發戲裡戲外眾人的同情，戲中也呈現團員們幾度勸阻團長家暴的場景，合理化阿金最後的反抗，並非無來由的歇斯底里。

從上述電影的敘事鋪陳到結局的設計可以發現，《失聲畫眉》相當重視女性視角，甚至可以說，整部片是以眾多的女性生命史交織而成，尤其以阿金在婚姻體制外無名無份的家庭關係、與丈夫不對等的互動作為敘事推動的主要動力。換言之，《失聲畫眉》對於（非）婚家中的異性戀女性地位的關注並不亞於女同志，甚至在情節鋪陳與鏡頭剪接方面更加重要。而除了以阿金為主的女性角色外，電影對於其他女性生命受迫於男性與父權結構無奈與曲折，都有不同層面的關注。如對於肉感姨被丈夫所迫要將女兒送入戲班綁戲；金蓮因婆家壓力不得不結束其相當得心應手的情色表演，返回鄉里顧檳榔攤，還要承受鄰里的說長道短、指指點點；阿珠曾在團主誘騙下失身等等，種種女性遭遇、處境的鋪陳，都在在可見電影對於女性困境的關注與同情。

此外，《失聲畫眉》不僅呈現了諸多異性戀女性的困境，另一方面也展現了某些女性的主體性與能動性。受環境影響、為求生存，戲班不得不演出豔舞以維持生計，電影中的女性對此狀況採取不同的態度與應對姿態，有如阿珠、慕雲等人對此作法不以為然者；也有如金蓮、阿玲、鳳凰、麗美等人這樣，藉由女性身體的展演，展現獨特的女性魅力，尤其是號稱「國際舞后」等級的金蓮，對於情色表演與身體的自信，不僅在舞台上主導了觀眾的目光，在台下她也以此為傲。從原著到影片，金蓮都是一個喜歡從事豔舞表演的演出者，而我認為影片的拍攝手法，更賦予其顛覆男性凝視的可能性。

金蓮表演豔舞的片段堪稱《失聲畫眉》電影中最裸露的女體再現，在影片中是由以下幾個段落所組成：（一）金蓮著裝登台：電影先以幾個特寫鏡頭，快速切換金蓮換舞台裝、穿胸罩、戴耳環、穿高跟鞋，接著以中景仰角的方式拍攝金蓮在後台抽煙，聽到主持人的介紹後，她瀟灑地丟掉煙蒂，以煙視媚行的姿態，微笑眨眼出場。（二）金蓮正式登場：以遠景的長鏡頭定位在主舞台上，金蓮從舞台左側以側身的方式緩緩地擺動著身體入場。此時她僅著演出裝扮色彩濃厚、鑲著銀色流蘇的內衣褲與高跟鞋，遮住重點部位，而傲人的身材以側面的方式呈現在觀眾面前。電影鏡頭充分展現她對自己身體控制的力道、扭動的姿態，以全身入鏡的方式拍攝這部

分的展演。(三) 金蓮登台後的演出：進入舞台中央後，鏡頭以近景、中景、遠景的方式交互切換，拍攝金蓮拿著圍在脖子與身上的羽毛條作為演出道具，藉由羽毛條的擺動、遮掩，讓自己的身材時而展現、時而遮掩。特寫金蓮臉部表情或肢體時，則是拍攝她有意主動挑逗觀眾的姿態，以有限的裸露方式，主導觀眾的目光。

在這整個豔舞的段落，鏡頭多以金蓮全身或半身的方式拍攝，並以金蓮居於主動的視角，間或回望鏡頭、直接面對鏡頭的方式，增加其主動性與能動性，突破男性凝視與偷窺的效應。唯一可能有凝視女體之虞的鏡頭，為後段所拍攝的金蓮大腿與小腿，但這個鏡頭電影是透過剪接的方式，以金蓮的主觀鏡頭來呈現，等於是她凝視自己的腿部、自信演出的一部份，並非滿足男性凝視的欲望。

在這場豔舞表演中，電影將金蓮再現成舞台上的女王，掌握著芸芸眾生的目光；而台下觀眾多是面目模糊的存在，攝影機往往是以遠景的方式俯拍群眾的姿態。鏡頭的角度呈現了《失聲畫眉》對於女性表演者與觀眾的權力關係與位階，片中對金蓮多以仰拍的方式呈現，而觀眾則以俯拍、遠景的方式來帶過；而且在展演過程中，金蓮充分展現了對於身體與表演的自信，也有著睥睨一切眾生的姿態，顯見兩者的關係與位階；換言之，是跳豔舞的金蓮掌握了觀看位置的主導權，想要給台下的觀眾看到或看不到什麼，而非觀眾擁有凝視權力。如此一來，便翻轉了看與被看的關係，女性豔星主導且奪回了身體展演的主控權。因此，《失聲畫眉》對於女體的再現是具有女性主體性與能動性的，與莫薇 (Laura Mulvey) 所指的一般主流電影鏡頭與剪接方式總習於以男性凝視的眼光，碎裂化女體的偷窺方式或特寫鏡頭相當不同。³⁸

《失聲畫眉》對於女性身體表演有著精彩的刻畫，另一方面，卻也透過女性表演者對於裸露尺度的堅持，展現了對於女性身體展演的底線與自主性。影片中，不論是歌仔戲演員或者跳豔舞的女演員，即使面對來自各方、黑道的壓力，從不妥協做全裸演出。這倒不是因為她們歧視全裸演出，而是在情色表演中，她們堅持自己擅長的演出形式。電影充分展現這些女性演員和情色表演工作者所堅持的細節，不僅賦予了女性能動性，也支撐了女性的主體性，讓情色表演與女性主體相互生成。電影中對於女性的身體自主性，不僅表現在情色表演上，也展現於性交易中。《失聲畫眉》透過鳳凰的自願賣淫，展現其某種身體自主權；而戲班的其他團員得知

³⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narration Cinema," *Screen* 16.3 (1975): 6-18.

後，也沒有太多道德批判。台灣關於性交易的辯論及法律上的爭議，一直到近年才有比較具體的共識。³⁹而《失聲畫眉》在 1990 年代之初，面對性交易的態度便有如此的展現，可說是相當具有前衛色彩的。

最後，《失聲畫眉》中的女性在面對男性暴力或性別文化上的不平等時，也並非一路挨打，而是適時地做出抗拒與反擊。除了在結局中，阿金對團主做出最致命的一擊外，其他女性團員面對團裡男性的語言暴力、開黃腔等現象，並未處於柔弱的位置任人擺佈，而是用言語、動作來回嗆或幽默式的化解，尤以鳳凰的回應、反擊最具力道。如眾人在嘲笑鳳凰「白虎」的身體特徵與性交易時，鳳凰反而彰顯了自身「白虎」的特殊性，提高其身體獨特性與位階。換言之，《失聲畫眉》對於女性主體性的宣示，不僅在大處著眼，也在小處著手，除了在結局裡進行最後的反撲，也在日常生活裡進行無所不在的游擊。

四、「女女同盟」的可能與困境

從上述兩節的分析可以發現，《失聲畫眉》並非蓄意物化女性、偷窺女體與女同志情欲的電影；相反的，它是一部具有女性與女同志主體意識的電影，甚至可說是一部異性戀女性與女同志高度聯盟的電影。過去《失聲畫眉》的研究往往聚焦於女同志身上，但電影還呈現了各種女性情誼與女性處境的相似性，彰顯了異性戀女性與女同志「女女同盟」的可能性，而本文認為重新為女同志找回與其他女性的連結是重要的。

這樣的「女女同盟」一方面透過異性戀女性與女同志的女性身份、位置、情欲與困境所連結，另一方面則是透過女性彼此間的支援與情誼所共享。關於前者，就影片的內外部效應而言，片中的女性情欲及女同志情欲都面臨了想被看見卻也不被看見的狀況，一方面女性需求、身體展演的欲求不被肯認，如金蓮的豔舞表演不被認可、阿金的伴侶位置既無法獲得法

³⁹ 依據 2009 年 11 月 6 日大法官釋字第 666 號解釋，《社會秩序維護法》第 80 條第 1 項第 1 款「罰娼不罰嫖」的規定，違反憲法平等原則而違憲。大法官並宣告兩年定期失效，於此期間屆滿前（2011 年 11 月 4 日），立法院通過修法，《社會秩序維護法》修正後改為「在性交易區域內娼嫖不罰、區域外娼嫖皆罰」（參見第 80 條、第 91-1 條）。但目前尚未有任何地方政府設立專區，故實務上形成娼嫖皆罰的吊詭現象。參見司法院〈大法官釋字第 666 號解釋〉，http://www.judicial.gov.tw/constitutionalcourt/p03_01.asp?expno=666（2017.7.10 徵引）、《社會秩序維護法》，「全國法規資料庫」網站：<http://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=D0080067>（2017.7.10 徵引）。

律的保障、也無法得到丈夫實質的尊重；而另一方面，電影呈現了諸多女女情欲也不被異性戀、父權社會所肯認。因此，這些女性與女同志同時承受了性與性別雙重面向的束縛。這樣的困局正如何春蕤在〈婦女運動·女同性戀·性解放〉裡所指出的，許多女性與女同志所遭受的壓迫，不僅僅是性別壓迫，也是性的壓迫，兩者同樣承擔了社會體制、文化對女性「性」的污名與宰制。⁴⁰

《失聲畫眉》並沒將女同志與女性人物處境劃開，而是有意識的並置，極具洞察力地凸顯出女同志與女性人物所共同面臨的性別結構僵局與困境。在女性身體展演方面，在電影之中，金蓮也因為家人反對而無法繼續從事她喜歡的豔舞演出工作；而在電影之外，這些女體再現也飽受輿論的批評壓力，而這都不僅僅是性別的不平等，也是一種性展演上的不平等。因為金蓮從事的表演工作，是會展現性魅力、挑動人欲望的工作；然而相較於名模的走秀、裸露被視為時尚展現，豔舞卻被視為一種較為低下階層的表演。正如蓋兒·魯冰（Gayle Rubin）提出所謂「性階層」的說法，她指出性壓迫的重要關鍵就是性愛模式的階層化，各種不同的性愛、情欲展演模式，可能因為牽涉到不同因素、性質而被區分出高下。在一夫一妻的異性戀體制中，排序最高的是，在婚姻內為了生殖所從事（無花招、無情趣用品等介入）的「好性」。而其他從事各種非生殖的性實踐、使用道具的性、S/M 的性、婚外的性、公共場所的性、性交易、同性戀的性……等等，都被視為不同程度的「壞性」、不健康的性。⁴¹因此《失聲畫眉》裡各種女女情欲、女性身體展演都不被社會輿論所認可，女性必須在婚家體制中，符合父權結構與異性戀家庭主義所期待下的「賢妻良母」才能被認同。

而對於女同志來說，在性別與性傾向的雙重弱勢上，一方面是女同志身份不被承認，二方面是即使社會「含蓄寬容」地默許女同志的存在，但女女之間的情欲不被看見也不被承認（相較於男同志族群，則往往會被恐同者在「性」的層次上大做文章）。女同志及其情欲的不被看見，與其女性的性別身份相關，也與異性戀社會的陽具中心主義有關，換言之，這是性別與性階層雙重壓迫下的交互作用。因而《失聲畫眉》的女同志情欲再現

⁴⁰ 何春蕤，〈婦女運動·女同性戀·性解放〉，顧燕翎、鄭至慧編，《女性主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》（台北：女書，1999），頁 279-287。

⁴¹ Gayle Rubin, "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality," in *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Carole S. Vance (London: Pandora, 1992), pp. 267-293.

所遭受到的批評與困境，正是此一社會結構與意識形態下的具體顯現，這也是女同志與男同志在父權結構下，所面臨的性別結構課題，必須與男同志分別看待，而與異性戀女性的情欲展演困境合而觀之。

另一方面，《失聲畫眉》除了揭露女同志與女性的困境外，亦透過在情節中，各種女女情誼的交往、連結與相互支持，突出這種「女女同盟」（異性戀女性與女同志）的可能。例如豆油哥將珍藏歌仔戲系譜的拱樂社時期相簿交給慕雲，象徵了傳承了歌仔戲文化的記憶與情感；而阿金在給慕雲出班前，非但不計較她期約未滿，還多給慕雲薪資與紅包；在阿珠對戲班產生不滿時，慕雲也傾聽她的委屈、並協助她跑班。這一段段的女性情誼，都是在仍充滿男性權力的狀況下所能做的些微抵抗與連結。電影最後更大幅改動了原著的結局，透過團長的三妻四妾以及對於阿金長期的言語、肢體家暴，控訴團長作為父權文化既得利益者的得寸進尺，終讓阿金忍無可忍、起身反抗，在電影的最後一刻展開反擊與叛逆的絕叫。尖銳的叫聲一方面代表她被迫壓抑許久的情緒，另一方面也代表了阿金的女性意識從此覺醒。

不過，《失聲畫眉》在凸顯「女女同盟」可能性的同時，也勘透了女同志與女性在當代社會結構與處境裡所需面對的難題，既遭遇外部異性戀、父權體制的壓力與威脅，內部也存在著充滿挑戰的艱難課題。電影刻畫在對女同志相對「寬容」的戲班環境裡，雖有其外在處境所要面對的困境，如豆油哥不被原生家庭接受等難題、面對外人不熟悉所產生的懷疑與眼光（如慕雲剛開始看待家鳳、愛卿性愛後的吻痕）；但電影的主要敘事似乎更強調同志伴侶相處與情感內部的課題，最後更以愛卿的自殺來暴露情感內部的難題。即使家鳳、愛卿兩人本來濃情蜜意，有心共度生活，但各種誤會、衝突、人事的往來變換，都可能產生情感的變化。換言之，《失聲畫眉》正面呈現了女同志主體，但既沒有美化女同志，也非醜化女同志，而是揭露了情感的殘酷面；不論是同性伴侶（如家鳳、愛卿）或異性伴侶（阿金、團主），兩者的多角關係、情欲的轉化、承諾的變動都是可能存在的，而這些殘酷的現實，也可能造成具體的傷害。

電影以一種同性、異性伴侶關係雙線對照的方式揭露了情感變化的特質、情欲流動的可能與殘忍。電影敘事隱隱地質疑了對於情感、婚家關係的穩定性與浪漫想像，《失聲畫眉》既指出了女性、女同志在當前文化結構中所承受的不平等待遇，卻也同時戳破了女同志與女性寄望於情感與婚家想像烏托邦的可能性。這跟原著有很大的不同，原著裡藉由自殺事件讓愛卿、家鳳言歸於好，但電影並沒有給出這樣一個破鏡重圓的結局。關於女

同志的三角習題，電影的敘事只停留在愛卿送醫的一幕裡，並未交代她的生死，更不知道她和家鳳的未來如何，女同志戀曲與三角關係的種種到此中斷。自殺事件後家鳳、愛卿沒有再出場，表面上的情節鋪陳讓這段情感難題處於曖昧的狀態，而愛卿、家鳳也免於受責，反倒是慕雲成了代罪羔羊，被豆油哥斥責。但實際上，透過電影情節的安排，家鳳先是誤會愛卿在先，後又勾搭慕雲在後，這種敘事方式都會讓觀眾隱隱然譴責了家鳳不成熟的情感處理方式。愛卿的自殺作為固然是抗議家鳳的移情別戀，卻也彰顯了對於女同志婆位置的堅決認同與渴求，《失聲畫眉》凸顯了平常容易被忽略隱匿的婆主體，讓人無法漠視她的存在與需求。只是這樣的渴求卻似乎只能在家鳳的身上實現，因而電影在呈現女同志伴侶關係時，仍然不可避免地落入了一對一關係的想像裡，卻也同時暴露了這種單偶情愛想像與關係的不穩定性。

而阿金的反抗，停留在一聲淒慘的絕叫中。鏡頭拍攝周圍哭鬧不休的幼兒的身上，以及眾人目睹這悲劇性的一幕，卻不知所措的淒慘神情中。整部電影的主要情節至此結束，接著鏡頭拉高到周圍環境高樓密佈的大遠景上，仰拍這些現代化的樓房，而以比較低的鏡位拍攝戲棚下破落的幾個空鏡頭。這些電影語言一方面凸顯了在高樓環伺的現代化都會中，鄉土文化的式微已無法抵擋；另一方面則以特殊的剪接方式，凸顯女性命運的難測。

在阿金與丈夫的衝突中，電影刻意用慢動作與反覆停格的畫面，來凸顯阿金的憤怒與長期累積的情緒，更透過消除環境音的方式，讓阿金最後的吶喊尖叫顯得格外淒測與淒厲。此時在片中象徵鄉土文化傳承的月琴也摔落到地上，影片的剪接將女性的生命與歌仔戲文化的式微交織在一起，暗示了對於女性的未來同樣感到悲觀與同情。在當時 1990 年代初期台灣高度恐同忌性的大環境裡，連朝向兩性平等的修法方向都有重重困難的情況下，⁴²電影並沒給予這些底層鄉土女性和女同志一個光明的未來，在種種游移抵抗及叛逆的絕叫之後，留下了一個無言靜默的結局。影片最後的幾個鏡頭暗示了喧囂世界依然高度運轉，然而女性、女同志與鄉土文化的命運，卻彷彿凝滯在幾個停格的空鏡頭裡。因而《失聲畫眉》電影既蘊含了後來風起雲湧、百家爭鳴的性別基進意涵，卻也反映了女性與女同志面對當下異性戀、父權體制的困局與沒有出口的抑鬱、徬徨。

⁴² 參見尤美女，〈民法親屬篇修法運動與台灣婦女人權之發展〉，東吳大學張佛泉人權研究中心人權文獻網，http://www.scu.edu.tw/hr/document_imgs/documents/d6_7.htm (2017.7.5 徵引)。王曉丹，〈台灣親屬法的女性主義法學發展——以夫妻財產制為例〉，《國立中正大學法學集刊》第 21 期 (2006)，頁 35-70。

五、結論

本文認為《失聲畫眉》作為台灣第一部直接呈現女同志性愛的電影，正因其毫不隱藏地展演女同志情欲與女性身體，而導致社會的恐慌與輿論的批評。這樣的現象恰恰反映出 1990 年代，台灣社會對於同志的恐懼與偏見，乃是在保守意識形態下，以「含蓄」進行修辭與權力運作的包裝，甚至仍影響到對當前的同婚議題、性別平等教育的討論與立法問題，《失聲畫眉》所遭遇的正是主流「含蓄美學」品味下的偏見與暴力。因此，本文重新檢視 1990 年代初期「含蓄」美學與政治，如何作用於《失聲畫眉》電影的批評中，並重新解讀《失聲畫眉》的影像敘事、女同志情欲再現、女體展演及相關的性別政治。

文中一方面呈現其如何受到主流輿論與「含蓄政治」的打壓；另一方面則分析電影如何透過種種手法，在凸顯女同志情欲的同時，也突出了同為女性的困境，形成反含蓄的抵抗策略。冀能透過《失聲畫眉》的影像分析，打破女同志影像與情欲再現上的枷鎖，並在本土情境中，重新思考女性與女同志連結的可能性，破除「含蓄政治」作用於女性與女同志身上的性污名與效力。另一方面，也希望藉由《失聲畫眉》電影所透露的女同志與女性處境，重新思考在標榜 LGBT「同運一家親」的大傘底下⁴³，實際上在台灣既有的文化脈絡與社會結構中，女同志仍處於性別與性傾向上的雙重弱勢，突出其有別於男同志的位置與處境，冀能破除以同志作為一個同質性群體所產生的「大同世界」的迷思，凸顯同志社群中「男女有別」的差異性，同時指出《失聲畫眉》再現策略在當年時空脈絡裡的困境與侷限性。

本文認為在 1990 年代初期保守的社會氛圍中，《失聲畫眉》能揭露女同志與女性同時遭受到的性與性別雙重壓迫，並進行有意識的批判與日常游擊；以女女情欲再現顛覆異性戀思維，打破女同志情欲影像再現上的枷鎖與中產階級品味，翻轉了女性身體展演與男性凝視的權力關係、位階，更進一步建立了女同志觀影位置與 T、婆快感展演的模式；另一方面以「女女同盟」的影像敘事，凸顯異性戀女性與女同志兩者的情感連結與關係處境，提供了女性連結、反抗與另類實踐的可能，固然仍有其時代環境的侷限性，但仍形塑了複雜多元的鄉土女同志與底層女性主體，蘊含了豐富的美學與政治潛力，足以作為台灣本土女同志電影的重要成就，其歷史價值與意義值得重新被肯認與記憶。

⁴³ LGBT 乃指女同志、男同志、雙性戀、跨性別，而台灣的同志運動多半涵蓋此四種族群。

引用書目

- 不著撰人，〈《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》（1991.7.26），第 15 版。
- 尤美女，〈民法親屬篇修法運動與台灣婦女人權之發展〉，東吳大學張佛泉人權研究中心人權文獻網，http://www.scu.edu.tw/hr/document_imgs/documents/d6_7.htm，徵引日期 2017 年 7 月 5 日。
- 王君琦，〈在影史邊緣漫舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》〉，《文化研究》第 20 期（2015），頁 11-52。
- 王德威，《閱讀當代小說：臺灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流，1991）。
- 王曉丹，〈台灣親屬法的女性主義法學發展——以夫妻財產制為例〉，《國立中正大學法學集刊》第 21 期（2006.10），頁 35-70。
- 包黛瑩，〈一個小社會的完整呈現：第四次百萬小說徵文決審過程紀錄關於《失聲畫眉》〉，凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1993），頁 257-271。
- 司法院大法官解釋，〈釋字第 666 號〉，http://www.judicial.gov.tw/constitutionalcourt/p03_01.asp?expno=666（2017.7.10 徵引）。
- ，〈釋字第 748 號〉，http://www.judicial.gov.tw/constitutionalcourt/p03_01_1.asp?expno=748（2017.7.10 徵引）。
- 白先勇，《孽子》（台北：允晨，1990）。
- 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》（1991.10.16），第 22 版。
- 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），頁 67-107。
- 江浪，《失聲畫眉》（台北：龍祥電影，1992）。
- 自立早報，〈向被遺忘的藝術工作者致敬！《失聲畫眉》座談會，與會者咸認搬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》（1991.6.14），第 18 版。
- 何春蕤，〈婦女運動·女同性戀·性解放〉，顧燕翎、鄭至慧編，《女性主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》（台北：女書，1999），頁 279-287。

- 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）。
- 李笠，〈失「身」畫眉〉，《自由時報》（1991.7.15），第8版。
- 李琳，〈試論華語女同性戀電影的書寫悖論〉，《當代文壇》2009年第2期（2009），頁116-119。
- 房運梅，〈21世紀華語女同性戀電影解讀〉，《綿陽師範學院學報》31卷第九期（2012），頁137-140。
- 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》（1991.10.25），第15版。
- 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）。
- 林茂賢，〈失聲畫眉話題失焦觀念失身〉，《民生報》（1991.7.16），第14版。
- 社會秩序維護法，「全國法規資料庫」，<http://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=D0080067>（2017.7.10 徵引）。
- 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），頁74-103。
- ，〈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、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田，2007），頁197-273。
- 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）。
- 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），頁91-127。
- 范銘如，〈女性為什麼不寫鄉土〉，《台灣文學學報》第23期（2013），頁1-28。
- 凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990）。
- ，〈我寫失聲畫眉（再版序）〉，凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報，1990），頁6-11。
- 張娟芬，《姊妹「戲」牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998）。
- 張雙英，《西方視域下的——字源語文與文學文化》（台北：學生，2013）。
- 莫言，〈哭泣的畫眉〉，《自由時報》（1991.7.27），第8版。
- 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》（1991.6.29），第19版。
- 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006）。

- 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），頁 317-401。
- 陳儒修，〈電影《孽子》的意義〉，陳芳明、范銘如主編《跨世紀的流離：白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》（台北：印刻，2009），頁 277-290。
- 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》12 期（2011），頁 89-133。
- ，〈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（2016），頁 1-35。
- 程波，〈身體經驗與策略性想像——近年中國女性導演華語同性戀題材電影的一種闡釋〉，徐南鈺主編，《粵海述評·藝無涯》第 18 期（2017），http://www.sohu.com/a/148089180_297849（2019.9.9 徵引）。
- 黃儀冠，〈性別符碼、異質發聲：白先勇小說與電影改編之互文研究〉，陳芳明、范銘如主編《跨世紀的流離：白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》（台北：印刻，2009），頁 291-327。
- 楊翠，〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》20 期（2008），頁 253-282。
- 虞戡平，《孽子》（台北：群龍影業，1986）。
- 聞天祥，〈孽子：只有淺淺的痕跡〉，《攝影機與絞肉機：華語電影 1990-1996》（台北：知書房，1996），頁 221-223。
- 劉人鵬、丁乃非、白瑞梅，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（桃園：中央大學性／別研究室，2007）。
- 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），頁 79-112。
- 鄧雅丹，《《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治》（新竹：國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2005）。
- 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），頁 79-109。
- 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》（1992.4.27），第 22 版。
- Leung, Helen Hok-Sze. *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*. Vancouver: The University of British Columbia Press, 2008.
- Martin, Fran. *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2010.

-
- Muley, Laura. "Visual Pleasure and Narration Cinema." *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Rubin, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." In *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Ed. Carole S. Vance, 267-93. London: Pandora, 1992.
- Silvio, Teri. "Lesbianism and Taiwanese Localism in *The Silent Thrush*." In *AsiaPacifiQueer: Rethinking Gender and Sexuality in the Asia-Pacific*. Ed. Peter A. Jackson, Fran Martin, Mark MacLelland and Audrey Yue, 217-34. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2008.

Female Alliance: Representations of Sexuality and Gender Politics in *The Silent Thrush*

Tseng, Hsiu-Ping*

Abstract

This essay analyzes the film *The Silent Thrush*, the earliest lesbian film among the reserved ones in Taiwan. It investigates the influence of homophobia in Taiwan's society on lesbian film criticism and how the film's depiction of lesbian desire and the performance of the female body highlights the subjectivity and agency of lesbians and women, while revealing the social inferiority of lesbians and straight women. By focusing on the film's narrative of *female alliance*, this essay identifies the distinct position and condition of lesbians within Taiwan's cultural and social context in comparison to their gay counterparts, so as to foreground the gender perspectives which queer studies usually neglects. This essay argues that, through blunt representation of lesbian lust and the female body, *The Silent Thrush* eliminates the impact of social stigma and discrimination on the desire of both heterosexual women and lesbians imposed by the mainstream gender hegemony. By affirming lesbian and female subjectivity and agency, this film challenges the male gaze and bourgeois taste. Such a narrative articulation of living conditions of both heterosexual women and lesbians formulates the complexity and diversification of local lesbian and lower-class female individuals, and thus implies abundant aesthetic and political potentialities. This essay also points out the difficulties and limitations which *female*

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

alliance faced in the context of heteropatriarchy during the time when this film was produced. In reconsidering the meaning and the historical position of gender politics in the lesbian film *The Silent Thrush*, this paper aims to expand the scope of gay-men-dominant study of Sinophone queer cinemas.

Keywords: lesbian desire, local women, local lesbian, lesbian film, queer film, queer cinema