

# 彩虹岛上家国梦

——台湾同志电影的系谱与政治

韩琛 邱伊萌

(青岛大学 文学院, 山东 青岛 266071)

**摘要:** 20世纪90年代以来,同性恋/酷儿题材电影在台湾蔚为潮流,并逐渐形成一种类型化的同志电影。台湾同志电影挑战了保守刻板的主流性政治,创造出兼具先锋性与商业性的同志电影文化。然而,台湾同志电影对同性恋的景观化再现,迎合了异性恋中心主义社会的奇观化凝视,而关于彩虹岛的同志共同体想象,则无法摆脱后殖民性与台湾民族主义的政治无意识,从而与塑造台湾主体意识的主流国族叙事达成合谋。台湾同志电影建构了一个“后殖民台湾同志”镜像,其所投射的依然是台湾社会纠结于国族身份辩证的历史悲情。

**关键词:** 同性恋/酷儿亚文化;台湾同志电影;国族寓言;台湾民族主义

**中图分类号:** J905      **文献标识码:** A      **文章编号:** 1005-7110(2017)06-0022-07

契合于同性恋运动在20世纪90年代台湾社会的兴起,同性恋/酷儿亚文化亦成为台湾电影的一个重要内容,几乎每年都有数部同性恋/酷儿题材的剧情片出现,并形成了一种类型化的“同志电影”<sup>①</sup>潮流。同志的现身说法、同志运动的风起云涌、同志电影在台湾社会大量出现并在院线公映,一方面表明社会整体的异性恋中心主义体制的松动与妥协,同志与同志亚文化可以自由地浮出社会地表,从而构成一个开放社会之相对多元性/别图景;另一方面也意味着台湾主流意识形态对于同志亚文化的成功吸纳与主流化,在通过承认同志亚文化凸显自身之政治正确的同时,亦将之形塑为构成在地政权历史合法性的重要元素。总体

上,台湾同志运动、台湾同志电影的兴起,虽然是台湾社会政治民主化、文化多元化的一个重要组成部分,但是却并没有完全独立于“后解严台湾”之国族主体重构的社会风潮,此一时期的民主主义运动、女性主义运动、同志解放运动,皆与台湾社会20世纪80年代以来激烈的国族身份辩证密切相关。这就导致台湾同志电影体现出一种高度寓言化的特征——讲述同志经验的故事隐含着对台湾国族认同政治的曲折表述,打造同志社群同构于打造台湾国族的政治策略,构建台湾同志镜像也是想象一个区隔于大陆中国的“台湾国族共同体”的文化实践之一。意即,台湾同志影像的频频出现,非但没有导致社会性/别秩序的真正重

收稿日期: 2017-09-12

作者简介: 韩琛(1973-),男,山东黄县人,文学博士,青岛大学文学院教授;邱伊萌(1993-),女,新疆乌鲁木齐人,青岛大学文学院硕士研究生。

①同志电影即同性恋/酷儿电影。酷儿是“queer”一词的音译,有怪异、奇特、非主流之意,原系西方主流文化对于同性恋者的贬义称谓,后来被性激进主义者用以指认LGBT等所有非异性恋者,即所有在性倾向方面与主流文化和占统治地位的社会性别规范、性规范不符的人。同志是华语社会的同性恋/酷儿修辞,由香港导演林奕华首创,进而风行于整个华语世界,其借用孙文遗言“革命尚未成功,同志尚需努力”,来形容并激励同性恋者的性平等诉求。挪用同志这一革命称谓指代同性恋/酷儿身份,是华语世界同性恋/酷儿群体的创造性文化再生产,暗示了同性恋/酷儿这一性身份所蕴含的乌托邦主义精神:他/她们致力于创造一个性/别平等的大同世界。彩虹是同志/酷儿象征,意为性光谱的开放、多元与包容。台湾导演周美龄曾经拟定一个“六色彩虹同志影像计划”,计划拍摄六部电影,迄今完成其中三部,分别是《艳光四射歌舞团》《刺青》和《漂浪青春》。在2009年的台湾电影《带我去远方》中,台湾本土即被暗示就是一个理想中的“彩虹岛屿”。

构,反而落实了性/别再造与主流权力的勾连,同志的现身表演在带来解放快感的同时,也再生了新的政治压迫与文化压抑。本文通过梳理台湾同志电影的历史系谱,试图重新从边缘位置质询已然主流化、商业化台湾同志话语,以揭橥令其模塑成“影”的知识体制、权力结构和国族政治。

### 一、同志电影在台湾

台湾同志题材的文艺再现首先出现于文学领域。1960年,白先勇在《现代文学》发表小说《月梦》,开创了台湾同志书写之先河。1986年,第一部同志题材电影《孽子》在台湾公映,这部电影亦改编自白先勇的同名小说。台湾同志电影发生于20世纪80年代台湾的民主化、本土化浪潮之中,并与此一时期蔚为大观的“台湾新电影”彼此共振,预示着一个真正公民主体的全新台湾社会的到来。社会运动激荡、新潮文艺兴起、西方文化冲击构成的自由氛围,是同志文艺在台湾社会兴起的背景。至20世纪90年代,随着政治解禁的深入、社会风气的开化、多元认同氛围的形成、同志运动的深入发展,台湾电影的同志镜像逐渐完成了一个——从污名到正名、从“单纯同志”到“酷儿同志”的成长进程。

同志显影阶段(20世纪90年代前期)。这一时期的台湾同志电影一共有四部:《孽子》(1986)、《双镯》(1990)、《失声画眉》(1991)和《喜宴》(1993)。《孽子》《双镯》《失声画眉》皆改编自知名台湾小说。由于台湾社会仍显保守的社会风气以及“恐同”压力的存在,致使同志镜像大多呈现为一种无名甚或污名化的状态,并没有对异性恋霸权构成挑战,这些电影甚至以同志与父权和解、复归核心家庭作为政治正确的修辞。电影《孽子》以家庭亲情遮蔽同志爱情,并用“艾滋病恐慌”污名化同志间的性关系,电影不但在台湾电影检查制度的压力下删剪同志亲密情节,而且极其戏剧性地突出了同性恋的所谓“病态”特征。《双镯》《失声画眉》虽然以女性同性恋情为叙事主体,但两部电影其实是一种展览主义式的民俗电影,乡土风俗的展示淹没了电影的同性恋意涵,甚至于女性同志情欲也被表征为一种东方/本土情调,显示出一种自我东方化的后殖民倾向。

这一时期最为重要的同志电影是李安导演的《喜宴》。这部电影刻板化中国/西方的二元结构,将同志爱情故事策略性地放置于美国,故意造成同性恋与西方等等的错觉,以规避社会保守意识的压力。电影叙事本身也以“父子和解”为主

要线索,从而复制了《孽子》的“放逐/还家”逻辑。不过,《喜宴》荣获柏林电影节金熊奖的结果,让这部电影意外地带来了台湾同志电影之历史性出场的文化意义“台湾从没有过一部电影让社会造成这么重大的对(男)同性恋正面同情、尊重与肯定的影响的话题,甚至连反同性恋的人士都开始含蓄了起来,而原本对同性恋(这玩意儿?)既无激情也不排斥的新人类干脆视为自己的装饰与时尚!”<sup>[1]</sup>。概而言之,此一阶段台湾电影中的同志只能是“在场的不在场”状态,在场是指同性恋及其亚文化前所未有地现身于电影,不在场则意味着其现身是一种匿名性、污名化的现身,同志的性/别身份认同不是电影的主要立意所在。

同志正名阶段(20世纪90年代后期)。政治解严之后,台湾社会话语众声喧哗,西方同性恋、酷儿理论落地生根,而社会民主运动的风起云涌又刺激了同志群体的政治热情,这就使得20世纪90年代台湾社会的同志运动此起彼伏,形成了一个空前“志同道合”的社会氛围。1992年,台湾金马奖以“爱在艾滋蔓延时”为主题首开同志电影展映先河,引介多部西方“new queer cinema”(新同志/酷儿电影),并引起社会轰动,而“同志”一词作为“同性恋/酷儿”的正面转喻,也由此从香港落地台湾。同志运动、理论翻译、同志影展等因素的彼此激荡、相互作用,令20世纪90年代后期的台湾同志电影不再王顾左右,而专注于同志身份认同与同志爱恋本身的叙述。此一时期的台湾同志电影主要有《强迫曝光》(1995)、《河流》(1997)、《美丽在唱歌》(1997)、《夜奔》(2000)、《海角天涯》(2000)。

在这些电影中,陈若菲的两部作品《强迫曝光》与《海角天涯》,体现了台湾的同志电影从关注外在性身份认同到注重内在情感体验的巨大转变。1995年的《强迫曝光》描述了台湾男同志辗转于“柜里柜外”的忐忑与挣扎,自我曝光同志身份的“出柜”与否,成为同志面临的身份困境。这当然显示了日渐开放的台湾社会依然保守、传统的面向,在日常生活之中、而不是政治正确的层面接受同志群体,并不是几次同志运动就可以彻底实现的,而是需要一个相对漫长的时间。然而,5年之后,在2000年完成的电影《海角天涯》中,同志们其实已经不再纠结于性身份的问题,而是在与台湾自然风物的通感中体会同志之间的歌哭聚散。从“出柜”与否的身份挣扎到顺天应人的同性恋絮语,同志镜像也从强调身份认同的政治抗

争性,过渡到了再现同志的个人化情感。林正盛电影《美丽在唱歌》则描述了两个彼此陌生的青年女性之突如其来的同性爱情,女性同志间的性交流得到了极为大胆的表达。与之前的电影相比,这一阶段的台湾同志专注于同志的身份认同与爱情书写,因此是更为严格意义上的同志电影。

酷儿同志阶段(21世纪以来)。新世纪以来的台湾同志电影,已经逐渐变成一种类型电影。同志亚文化不再仅仅是艺术电影的题材,也成为商业电影的时尚元素。即便像《艋舺》(2010)这样极其商业化的偶像/黑帮电影,也不忘在其中掺杂暧昧的同性情谊。这个阶段的台湾同志电影空前繁荣、蔚为大观,主要代表性作品有《蓝色大门》(2002)、《十七岁的天空》(2003)、《艳光四射歌舞团》(2004)、《爱丽丝的镜子》(2005)、《盛夏光年》(2006)、《当我们同在一起》(2006)、《刺青》(2007)、《漂浪青春》(2008)、《乱青春》(2009)、《双》(2013)、《醉·生梦死》(2015)。这一阶段的台湾同志电影迅速商业化、类型化,并进一步衍生出许多亚类型。易智言的《蓝色大门》以校园青春题材结合同志元素,消减一般同志电影沉郁、压抑、边缘的前卫因素,形成了一种风格清新的同志成长电影类型,其后的《盛夏光年》等电影,皆是这种类型的延续。《十七岁的天空》《当我们同在一起》则戏谑化同志题材,打造出一种轻松愉快的后现代同志喜剧,对于同志们的性故事、性景观的电影再现,不再试图体现一种激烈反主流、反文化的亚文化政治,而是刻意契合于主流商业文化、大众文化的潮流。

这一时期,周美玲是最为突出的台湾同志电影导演,她将电影镜头深入到同志空间的边缘领域,将被主流同志文化、主流同志群体遮蔽的另类同志族群再现出来。扮装皇后的生死恋(《艳光四射歌舞团》)、底层同志的颠沛生活(《漂浪青春》)等边缘同志图景皆被关注,凸现了同志族群的内在多元性、阶层性。同志群体实际上也是一个充满了权力对抗、阶层区隔与文化争夺“亚社会”空间,所谓“众性平等”的大同世界,即便在同志社群的内部,也是一个可望而不可及的乌托邦想象。酷儿化是这个时期台湾同志电影的主要倾向,不仅同性恋者,双性恋者、易装者、跨性别者都在电影中现身。很多时候,台湾本土酷儿未必要以惊俗骇世的性操演挑战主流社会的性边界,但是,当《爱丽丝的镜子》中的女主角游弋于双性之间、《艳光四射歌舞团》中的扮装皇后惊艳现身时,其对于

含蓄内敛的东方性政治造成的颠覆性、挑战性亦不可轻忽。也许,商业化、类型化是台湾同志电影之情非得已的生存策略,但其志在抵抗的激进性政治意涵,也并不会因此而消失殆尽,这些同志电影总是时刻在搅动并拓展着台湾社会的性边界,从而让更多的另类“性/别”身份及实践,被台湾社会及其公共文化场域承认并接纳。

经由三十余年的发展,台湾同志电影不断冲撞着保守刻板的主流性秩序,试探异性恋中心主义形塑的性底线,并创造出一种兼具抗争性与商业性、前卫性与类型化的同志电影亚文化。台湾同志的影像建构一方面动摇了台湾社会传统的性/别压迫体制,修正着社会大众对于同性恋的污名化认识;另一方面,同志镜像亦在呼应着台湾同志运动对于同志主体的召唤。在台湾同志电影内外,一个“想象的台湾同志共同体”似乎已然成形。

## 二、彩虹岛的真与幻

同志群体的社会互动过程、文化创造与社会实践,往往会营构出一个独立于社会整体性空间之外的同志亚文化空间。这个同志边缘空间既是一个“他者空间”,异性恋主流社会籍由窥视其在场而确证自身的中心性;也是一个想象的“主体空间”,同志在此通过性操演获得身份认同,进而形构一种同志共同体想象。同志空间是一个既置身于现实社会之中、又质疑现实社会的异托邦空间——一种介于现实与虚构、压抑与自由之间的真实乌托邦。同志空间是荷尔蒙涌动的身体空间、幽秘隐蔽的私人空间、性欲漂流的社交空间的三位一体。其既是导演周美玲试图通过六部不同色彩的同志电影建构起来的“彩虹国度”,也是小说《孽子》中的无政府主义王国:

在我们的王国里,只有黑夜,没有白天。天一亮,我们的王国便隐形起来了,因为这是一个极不合法的国度:我们没有政府,没有宪法,不被承认,不受尊重,我们有的只是一群乌合之众的国民。……我们是一个喜新厌旧、不守规矩的国族。……我们那个无政府的王国,并不能给予我们任何的庇护,我们都得仰靠自己的动物本能,在黑暗中摸索出一条求存之道。<sup>[2] (P2)</sup>

黑暗、隐形、乌合之众、动物本能等等,一同构成了中心、正统、光明之外的幽灵国度,异性恋中心社会在排斥同性恋群体的同时,也制造了一个



为“酷儿/同志”们所认同的“异质空间”。“极不合法”一方面是主流异性恋社会对于同志的法理性污名,即在法治层面剥夺同志的性权利,另一方面又激起了同志性操演的空前欲望,还有什么比“极不合法”的性,更能体现同志之性实践的先锋性与差异性。实际上,“极不合法”的同志边缘空间被社会主流权力体系形塑出来的同时,又不断地地质疑着主流性权力体系,同志在其中通过不断自我复制的“非异性恋”的性/别实践,既暴露出主流性/别秩序的内在虚幻性和历史建构性,又展示出人类的性/别认同与表演的无限可能性。同志情欲的“极不合法”首先体现在不为父权制家庭所接纳。在诸多台湾同志电影中,同志为父权制核心家庭放逐或自我放逐,成为同志寻求一个“自由空间”的开端,同志电影叙事往往由此开始。

最早的台湾同志电影《孽子》在其开场,就是父亲对于同性恋儿子的驱赶,儿子被迫离家并进入同志无政府王国;《十七岁的天空》的序幕则是台南乡下同志离开乡土家庭,进入台北都市的酷儿天堂;《漂浪青春》的真正开端发生在电影的第三部分,TV竹篙决定离家去寻找自己的同志生活。“离家”或“被离家”是一个为主流社会放逐的象喻,父母/家庭/婚姻是异性恋中心主义的社会结构的核心意象,脱离父母的监控、家庭的束缚和异性恋秩序,成为同志寻求身份认同的关键一部:温暖和谐、秩序井然的父权核心家庭,无从容纳同志的性/别越界与身体发言,因为其在根本意义上的反生殖化特征,意味着对于父权家族血统的中断。实际上,同志被剥夺了进入主流家/国叙事的资源,因此必须出现在“其他地方”,即只有在家国之外的“其他地方”,同志们才能够挥洒欲望、自由发言。电影中的同志似乎只有离家、去国、自我放逐,才有可能找到、组成一个同志国度。

直到今天,其他地区的华语同志电影——譬如中国大陆的同志电影,还处于一种展示同志情欲、并表现其与传统性秩序之间的冲突的阶段,这在20世纪90年代以来的第六代同志电影中多有展现<sup>[3]</sup>。与之相比,台湾同志电影显然极为超前,已经在试图表现台湾同志构成的同志国度。1986年的电影《孽子》中的同志社群虽然最后风流云散,回归父权家庭或者不知所踪,但是其所形成的集体记忆,却在暗暗召唤着“孽子”们的集体认同,并形成了一个台湾同志国的政治意识。2002年的《十七岁的天空》则将“台湾同志大游行”纳入到电影叙事之中,虚构的电影空间与现实的同志运

动有效联结起来。同志社群空间内的身份表达与社会交往,由于同志群体的街头运动而具有了反抗性的积极面向。同志空间的形成、同志权力的表达,只有在一个同志社群形成的状况下才能有效实现。在台湾同志电影这序列中,我们可以非常明显地看到台湾同志共同体形成、现身与行动的脉络。

在台湾同志电影序列中,《艳光四射歌舞团》具有别样的同志共同体的意义。电影中的几位扮装皇后是在男同志社群内处于较为低阶位置的“C妹”(即sissy boy,被污名化的娘娘腔男同志),这些被贱斥的低阶同志形成了一个彼此抚慰、相濡以沫的社群,个体无法承受的情感波折、社会压力在彼此的安慰与团结中得以化解,而四处流动表演的电子花车舞台,则是他们集体体现身的另类空间:婉转撩人的唱腔、五彩缤纷的烟火、流光溢彩的花车,还有艳光四射的扮装皇后,的确构成了一个高潮迭起、扑朔迷离的乌托邦景观。至于扮装皇后在日常生活中的性别反串,其实也在实践着颠倒阶层、恍惚性别的越界政治。台湾同志电影既强调同志身份的“同”,也表达酷儿差异的“异”,异同相间、交叉混合,共同构成了一个异托邦般的同志世界:“我们同在一起”也是“我们异在一起”。

台湾同志电影虽然营造了一种“彩虹国度”般的嘉年华奇观,但是其日益显著的类型化、商品化趋向,使之逐渐失去了批判异性恋霸权的政治性和运动性,并陷入了一种尴尬的两难境地:对于同性恋的景观式再现反而强化了异性恋的霸权,“同志异托邦”在丧失激进性和批判性之后,沦为一种“他者化”的“异样情调”,并承受着来自主流社会的视觉压迫。首先,同性题材电影的大量涌现,是台湾电影工业为挽回颓势,而不得不借助的一种“类型化”策略,以“同志奇观”引发大众窥淫热情,对于同性恋景观的色情消费消减了其原本的解放性。其次,同志的性、身体在部分电影中变成了一种符号化的功用性色情<sup>[4]</sup>(P103),同性恋形象作为供异性恋观看的素材,被带入异性恋中心主义的表征结构,非异性恋/非生殖的同志影像诱发的恋物癖胜过了其带来的阉割威胁<sup>[5]</sup>(P651),同志被剧情片的表述政治牢固地绑定于社会整体性象征秩序之中,诸多同性恋影像似乎不过是异性恋的可疑贗品。另外,很多非同志导演的同志电影实际上是复制、挪用主流社会关于同志的刻板印象,往往证明了异性恋对于同性恋的“边缘化生产”的政治合法性:“一个雄性十足的讨厌同性恋

的男性在定义他自己的‘正常’的时候,只能用与他不同的人——一个女性化的同性恋男子——作为对比的方法来定义。”<sup>[6] (P137)</sup>最后,台湾同志电影的异托邦想象,大多呈现为一种平庸保守的中产阶级格调,纯净、浪漫的大都市同志情欲景观,往往湮灭了同志/酷儿之极为复杂、斑驳的性光谱。台湾同志电影的中产化、商品化趋向,是其现实批判性丧失的主要因素。一如同志“出柜”要面临的身份困境一样,台湾同志电影要么符合主流性秩序而得承认,要么成为游走于院线之外的孤魂野鬼,而“向边缘而在”的状况,也许才是一个“彩虹国度”可以真正栖身的空间所在。

在2009年的台湾电影《带我去远方》中,患有色盲的女孩暗恋表哥,但表哥却是一个同志,两个“非常主体”都渴望到梦想中的他乡——彩虹岛旅行。然而,同志表哥意外变成植物人,色盲女孩也困扰于失色世界的黯淡消沉,彩虹岛变得遥不可及。某天雨后,色盲女孩从梦中醒来,居然在海边看到绚丽彩虹跨越天际,原来彩虹岛并不遥远,便在脚下的本土台湾。彩虹岛竟然是个自我指涉的台湾寓言:对于性别、族群等对立结构的逾越,将召唤出一个平等、多元、自由的台湾主体空间。不过,色盲女孩刹那痊愈的“人间奇迹”却暗示,这不过是一个试图遮蔽所有歧视、区隔和创伤的神话叙事。

### 三、后殖民台湾同志

“我们的王国”“同志的天空”“彩虹国度”“酷儿乐园”等“国”“族”“家”想象,是台湾同志电影虚构同志共同体的重要策略。台湾同志电影的初衷或者是为戏拟“国族”修辞,但也将同志认同之“国族转喻”的悖论一同带入:国族想象区隔主体/他者的排他性认同策略,难道也是台湾同志政治的一部分?台湾同志影像的国族寓言化是一个交叉着彼此悖反的解构/结构台湾国族想象的矛盾性论述,既表征了同志主体对异性恋中心主义的台湾国族认同秩序的反抗;也反映了台湾同志电影对于台湾民族主义运动的“曲折承认”——即以一种异议性的酷儿/同志立场,从边缘的角度介入并诠释了所谓“多元一体”的“台湾主体意识”。

同志无祖国。从同志叙事反国族的意义层面看,同志社群对于“国族”称谓的热衷,其实是一种戏谑化、后现代的反讽策略。实际上,同性恋的性/别实践对异性恋伦理和生殖主义的彻底背离与反动,注定要切断“家”“族”衍传的可能,在本质上就是反“家”“族”“国”的,因此注定与家/

国意识形态形成冲突,同志的“孽子”污名就来自于其性实践对于“家”“族”“国”终结的威胁。无论是《孽子》中的“玻璃/飞鸟王国”,还是《艳光四射歌舞团》中的流动的“sissy家族”,皆是酷儿社群构成的独立于“家国”之外的“性/情国族”。台湾同志对于“国族”概念的盗用,“是对目前台湾国族政治的介入,要把国族论述酷儿化,但绝不是国族主义式的固定本身的认同并且和其他认同隔离。”<sup>[7] (P39)</sup>也就是说,同志在被异性恋中心的国家机器监控、扭曲的同时,也不断出没于同一性的国族共同体空间。日常空间和公共空间皆被他们改造为一个酷儿王国,酒吧(《十七岁的天空》)、学校(《盛夏光年》)、健身房(《当我们同在一起》)、三温暖(《河流》)、影院(《美丽在唱歌》)皆无例外,并将其“政治不正确”的性/身体实践释放其中。朱伟诚认为,同志运动可以形塑出一种“性异议公民权”,在“酷儿化”现有国族认同的同时,想象一个属于自己的乌托邦<sup>[8]</sup>。

然而吊诡的是,如果台湾同志电影真的是一种抵/破国族的叙事,台湾“电影机器及其电检制度”,如何能够容忍同志电影的生产并公映?可能的解释是,“政治异议性”的同志电影并没有溢出台湾社会的主流政治框架。台湾同志叙事以及台湾同志运动的兴起发展,都内在于台湾社会民主化、本土化、去中国化的整体性历史脉络之内,同志论述也是主流国族想象形构自身历史正当性的因素之一。故此,台湾同志电影似乎一直与台湾社会之国族主体辩证的历史进程契合:《孽子》中同志身份合法性的危机未必不是台湾20世纪70年代以来国家合法性危机的反映;20世纪90年代电影中同志出柜困境的解决当然也可以看作台湾战胜中国结的寓言;2000年之后的“彩虹国度”又怎能不与多元一体的台湾主体意识产生瓜葛。台湾同志电影并没有摆脱台湾民族主义霸权意识形态的覆盖,而且以“台湾同志解放史”的形式征兆了这个文化/政治霸权蜕变成型的过程。此便是朱伟诚所谓“前进国家”对同志的正面召唤:“国族大叙事之如此铺天盖地,以致一切(包括同志)都被吸纳进去,也不全然都是如此负面与工具化,其吸纳的方式也有可能是给予同志此类弱势主体一个参与国族打造的位置——也就是将同志象征化的同时,把它‘提升’到具有国族叙述的意义。然而却不是所有的国族叙述皆有此兴趣或能耐,因为如要‘正面肯定’地召唤同志,其本身得有某种程度的进步性,尤其是在性政治方面。”<sup>[8]</sup>



依据上述逻辑,同志电影的现身反映了台湾社会的性政治/政治的进步性,而同志叙事亦可被“提升”到“国族寓言”的意义,进而证明台湾民族主义运动的历史合法性。首先,部分台湾同志电影以抑郁的叙事营造了一种“同志悲情”,同志离散的“孤儿意识”使之形成了彼此认同的共同体渴望。1996年,台湾同志组织运动,反对政府将台湾“同志圣地”——“新公园”改名为“二二八公园”,台湾同志被压抑的“历史悲情”,借助台湾民族主义对于“台湾悲情”的铭写而浮出水面,似乎彼此冲突的两种主体叙述显示了相同的逻辑:弱势、边缘族群的“历史悲情”是二者建构新主体意识的共同前提。其次,除周美玲的几部剧情片之外,大多台湾同志电影缺乏对于“sissy同志”“跨性别同志”“异装同志”等弱势同志族群的关注,一种“雄性气质”的男同志形象成为主流的同志影像。《孽子》《十七岁的天空》《让我们同在一起》等电影无不是这种霸权式男同志“雄性气质”的反映,而其与主流异性恋政治对于“男性气质”的推崇不谋而合。边缘的同志身份与强烈的雄性气质的结合,很大程度上暗合了台湾主体意识的悖论性:一种交织了边缘身份与霸权意识的矛盾复合体。最终,逃离“家国”的“孤儿同志们”,被统合于“多元文化主义”的台湾国族想象之中。

台湾同志电影的“寓言性”还体现于其全球/本土的后殖民混杂特征。台湾同志电影以视觉形式在全球范围内表现台湾同志,既呼应了全球化流动、新殖民混杂与消费一体化的新世界秩序,又展示出似乎与全球化对抗的在地性、抵抗性与地方民族主义,从而将本土的特殊性立场与资本主义全球化的普遍性诉求有效地结合在一起。实际上,同性恋作为一种现代性话语,本来就是西方殖民主义的知识遗产,并造成了中国旧有情欲图景的撕裂,因为中国传统的知识体系中,“同性恋”这个概念是不存在的。在西方性观念、性知识、性秩序的规训下,被殖民者不得不在新的性秩序中重新发明自己的“性”。今天看来,台湾同志依然处身于这个殖民逻辑中,同志运动是对欧美同性恋运动的模仿,而同志电影也是对西方“新酷儿电影”的追随,一切同志景观皆笼罩于西方都市同志霸权的阴影之下,台湾同志运动、台湾同志电影其实一直内含着一个自我殖民化的历史脉络。

后殖民性特征最为明显的台湾同志电影莫过于《十七岁的天空》,电影呈现了三个不同的同志空间:台南乡土同志空间、台北都市同志空间、西

方发达同志空间。乡土同志空间在电影伊始即被弃绝,乡土同志必须进入台北都市实现自己“性梦幻”,而台北同志则通过电波不断传递着自己对于西方同志的爱恋。在乡下同志倾慕台北同志、台北同志艳羡西方同志的“情欲连环套”中,一个殖民/压迫秩序被有效的生产出来,你是否是一个“合格的同志/酷儿”其实并不取决于你的性向,而是必须依照西方同性恋文化标准加以审视衡量,没有接受这种“文化殖民”的“乡土同志”,根本不是正确意义上的“同志”。而其他同志电影,如《喜宴》《双镯》《艳光四射歌舞团》等,用同志情欲混合民俗景观,以一种自我东方化的性奇观,刻意迎合西方目光的恋物化凝视。台湾同志电影不无“寓言化”地指认着台湾的后殖民郁结:它在否定殖民者同时又将之变成欲望对象,并将殖民他者内化于自身的认同建构中。

台湾同志电影的边缘立场和抗争姿态,本是20世纪90年代以来台湾反国家主义社会运动的重要内容之一,其通过“酷异化”的性/身体展示,不断动摇着异性恋中心的国族政治想象。但同时,台湾同志的性/身体也成为意识形态国家机器争夺、询唤的对象,并试图将之统合于其“打造台湾国族”的整体脉络之中;而台湾同志论述对于西方同志理论的学舌,又使其身份辩证与主体认同带有后殖民的烙印。这是一个极为反讽的局面,以反抗“帝国主义、国族主义、异性恋中心主义”的身体/性殖民为目的的台湾同志叙事,最终却尴尬地发现殖民者居然内在于自身欲望之中,并自我异化为“后殖民/国族同志”。

### 小结

性/别不简单,同性更复杂。性、性别及其社会实践、知识生产与文化再现,与权力话语、国族政治之间存在着隐秘的联系,至于同志的性实践及其电影生产,同样被制约于有关快感、知识、权力与国家的意识形态体制中。福柯认为,“重要的(至少是最重要的)不是去了解我们是否对性说是或否,我们是否宣布禁忌或许可,我们是否肯定它的重要性,或者是否否定它的结果,我们是否改变我们用来指称的词语,而是要考虑我们谈论性的事实、谁在谈论性、我们谈论性的地点和观点、煽动我们谈论性并且积累和传播性话语的各种机构,一句话就是要考虑全部的‘话语事实’和‘性话语实践’。”<sup>[8] (P9)</sup>以这种整体性的认知性及其再现的权力关系的角度来看,台湾同志电影的确反映了一个“开放社会”的性/别解放奇观,然而这

些诉诸于认同政治的同志镜像,在塑造一个“想象的同志共同体”的同时,并没有脱离意识形态国家机器的主体再生产机制,这使得有关性/身体解放的同志叙事,成为台湾新的国族主体打造的文化象征。“后殖民台湾同志”就是台湾同志电影所建构起来的身份想象,后殖民主义、台湾民族主义构成了其进行主体再造的政治无意识。总之,台湾同志电影所投射的依然是当代台湾社会纠结于国族身份辩证的历史悲情。

---

#### 参考文献:

- [1] 李幼新.同志电影的影片展演与影响延展[J].联合文学,1997,13 (4).
- [2] 白先勇.孽子[M].桂林:广西师范大学出版社,2010.
- [3] 韩琛.对抗的激情与快感的政治——同性恋亚文化与“第六

代”电影的同性恋影像[J].山东师范大学学报,2007,(1).

- [4] 让·波德里亚.消费社会[M].刘成富,全志钢译.南京:南京大学出版社,2006.
- [5] 劳拉·穆尔维.视觉快感与叙事电影[A].周传基译.李恒基,杨远婴主编.外国电影理论文选[C].北京:三联书店,2006.
- [6] 凯纳·玛斯特.内外有别的政治:酷儿理论、后结构主义和性社会学观点[A].李银河译.酷儿理论[C].北京:时事出版社,2000.
- [7] 卡维波.什么是酷儿[A].何春蕤编.酷儿,理论与政治[C].台北:中央大学性别研究室,1998.
- [8] 朱伟诚.国族寓言之下的同志国:当代台湾文学中的同性恋与国家[J].中外文学,2007,36(1).
- [9] 米歇尔·福柯.性经验史(增订版)[M].余碧平译.上海:上海世纪出版集团,2011.

责任编辑:冯济平

## National Dream on the Rainbow Island: the Genealogical System and Politics in Taiwan's Queer Films

HAN Chen QIU Yi-meng

( College of Liberal Arts, Qingdao University, Qingdao 266071,China )

**Abstract:** Since the 1990s, queer-theme films have become a trend in Taiwan and gradually formed a type of "queer films". Those films challenge the stereotypes of the mainstream conservative politics, creating a queer-film culture featuring both pioneer and commerciality. Their landscape of the representation of homosexuality meets a spectacle of gaze in a heterosexual-love centered society. The imagination of a community of "gay heterotopias" cannot break away from the post-colonialism and the political unconsciousness of Taiwan nationalism, thus falling into a conspiracy with the mainstream narrative which shapes the Taiwan subject consciousness. Those queer films forms an image of "post-colonial homosexuals in Taiwan" which is still a projection of the historical pessimism of the Taiwan society struggling with a national identity.

**Key words:** homosexual/queer subculture; queer films in Taiwan; national allegory; nationalism in Taiwan