

# 性別反串、異質空間、 與後殖民變裝皇后的文化羨嫉

國立交通大學語言教學與研究中心副教授

張靄珠

在 1998 年，變裝模仿秀在三台無線電台的黃金時段綜藝節目蔚為風潮。節目製作人紛紛邀請年輕的男性觀眾表演變裝秀，模仿國內外知名的女性影歌星，互比妖嬈。一時之間，模仿變裝秀成為提高收視率的法寶。這樣的風潮一直到新聞局在 10 月間對相關節目處以每集十五萬元的罰款，並以妨害善良風俗，對兒童身心不宜為由，禁止模仿變裝秀在黃金時段播出，變裝秀風潮才逐漸冷卻。

在這些變裝秀中，年輕的男性觀眾往往以性感冶豔的裝扮，配合知名女性歌星的錄音帶，邊唱邊舞，而電視畫面中偶而也會對照以其所模仿歌手的 MTV 帶，讓觀眾比較他們模仿得像不像。在變裝秀後也會讓這些模仿者以男兒身現出原形，讓觀眾評比他們在男裝與女裝之間的差異，也比較一下他們適合扮演男人還是女人。這些夾雜著懸疑與趣味的變裝秀中所展現的亦中亦西亦東洋，忽男忽女的混雜美學 ( hybrid aesthetics )，倒頗能引起觀眾的好奇與興趣。例如，在八月份的「天才 Bang Bang Bang」月冠軍賽，即是由各週競賽中脫穎而出的冠亞軍齊聚一堂，力拼勝負。他們模仿的偶像歌手在外型或表演風格上亦具備高度的文化混雜性：或是揉雜了美國白人、黑人及拉丁風格（如：蒂納透納、瑪丹娜、惠妮休士頓）；或是溶混了台灣和日本的裝扮（徐若瑄）；或混雜以台灣和原住民的特色（張惠妹）。而獲選晉入決賽的男性觀眾，也多具跨文化背景：或曾長期居住於英、美等國；或其父母為異族通婚（父親為美國人母親為台灣人，或父親為台灣人母親為原住民等）。

當這些男性表演者以性感濃豔的裝扮、高度誇張的女性特質 ( heightened femininity ) 來模仿偶像級的女歌手時，男性表演者自身不但化為視覺美感之溢現 ( spectacle of excess )，亦反襯出那些偶像歌手之女性特質的模仿性結構 ( imitative structure )。他們為那些原已具備文化混雜的偶像，再拌雜以想像中的「中國」特質 ( imaginary Chineseness )，為觀眾製造出幻想空間，將其欽羨 ( want-to-be-ness ) 投射於這些偶像之上。而性別和種族符碼的時空之旅，又

往往在文化交界 (cultural liminality) 進行，具備時間延異 (temporal deferral) 和極其形似、又不盡然 (partial splitting) 的弔詭與罅隙 (Homi Bhabha 1994:51)。例如，在西方的文化工業中，「混雜」(hybridization) 早已成為商業機制用以包裝、促銷文化產品的一種策略，用以滿足消費者的戀物凝視 (fetishizing gaze)：非裔美人的族裔特質 (blackness)，可能被挪用來包裝文化偶像，使其具備原始情調與性魅力的誘惑 (the primitive and the sexual) (Franz Fanon 1967:165-75; Paul Gilroy 1994:23:33)；而同性情慾則被挪用來增添文化商品的異國情調與性感色彩 (the exotic and erotic) (Eve Kosofsky Sedgwick 1993:141-53; Judith Butler 1993:124-27; Diana Fuss 1994:211-32)。但是，一旦時移地轉，這些文化偶像、商品和消費者的戀物凝視之間卻可能產生關係和意義上的變化。例如：台灣的歌迷可能在蒂納透納和惠妮休士頓的身上看到了象徵進步時髦、迷人性感的西方女人形象，卻忽略其黑色族裔的特質；他們可能在瑪丹娜身上看到的是優越的白種女人形象，卻無感於她許多表演中的同性情慾暗示。另一方面，台灣歌手張惠妹的原住民血統和長相特質，則亦可能被強調渲染，以包裝其原始情調與性魅力。換句話說，在上述這些綜藝節目的變裝模仿秀中所投射的文化欽羨與混雜美學，正也反映出像台灣這樣的多重文化交界地帶所蘊藏出來多重文化殖民性與模仿性。侯米 巴巴曾指出，殖民模仿 (colonial mimicry) 乃是被殖民者企圖模仿殖民者，這種模仿乃是經過「一種否定的過程 (a process of disavowal)，企圖再現另一種不同的模式 (representation of a difference)」。

經過愛恨交織的模仿，被殖民者再現了殖民者的部份模樣，但是又「不盡相似」(almost the same, not quite)。這不盡相似的部份其實正潛藏著被殖民者那騷動不安的欲望；「這份騷動不安，緣自於文化、種族與歷史的差異，終究會威脅到殖民當權者那自戀式的需索」(Homi Bhabha 1984:128-129)。

在性/別建構方面，變裝秀 (drag) 則是遊走於戀同情結 (homophilia) 和恐同厭懼 (homophobia) 之間的灰色地帶：變裝表演者可能會被用來暴露異性戀機制中性別規範的誇張性與模仿性 (hyperbolic heterosexual gender norms)；但也可能被用來把性別規範中的誇張模仿結構予以強化、理想化，使其看來有若天生本應如此；其效果如何則涉及變裝表演的對象、場合及觀眾的心態。茱蒂 巴特勒 (Judith Butler) 提及對變裝秀的看法，認為變裝秀雖然不一

定具備顛覆性，卻寓言性的指涉向異性戀的性別鬱結（allegorize heterosexual melancholy）。她認為，在異性戀機制的性別認同過程中，男性（masculine gender）/或女性（feminine gender）一方面拒絕承認男性/或女性為其愛慾對象之可能性，但是另一方面不但無由把其鬱結從悲悼失落（grieve）的過程中釋放出來，卻反而加強自身對男性/或女性特質的模仿與認同，藉以將其否定對象的特質內化，強化，保留於自身的認同建構中（Judith Butler 1993:234-35）。

事實上，主體建構往往涉及性別與種族的夾纏鞵羈，在認同過程中，性別差異並不一定凌駕於種族差異之上。在探討台灣後殖民情境中的年輕男性模仿西方女性偶像歌星（這些女性歌手本身即已經過高度文化混雜性的商業包裝）時，我們又何妨把巴巴的「殖民模仿理論」和巴特勒的「性別鬱結」理論混雜一番，用來解讀台灣的後殖民變裝皇后。後殖民變裝模仿不正也寓言性的指涉向殖民者的鬱結：殖民者（如西方、白人、異性戀）拒絕承認被殖民者為其受慾對象的可能性，因而經由混雜（hybridizing）過程，將他者（黑人、東方、同性戀者）的特質，保留於自身的認同建構當中，然而這樣的保留過程，卻也同時交雜了矛盾與厭懼的情緒（ambivalence）。

如果我們把後殖民變裝秀置於台灣的社會歷史脈絡（context），並對照中國表演藝術的性別反串傳統，我們發現其背後的社會心理以及美學意義就更為複雜，也可注意到性別反串不僅是文化表演，也是文化偽裝（masquerade and camouflage），隨著時光的移轉變遷而同時掩飾卻又襯映出性別、種族、國族、乃至階級之間的緊張與利害關係。中國表演藝術的反串傳統，可遠溯至十二世紀，當時即已有女演員反串男角。不過反串大行其道始於十八世紀末期，當時清朝政府為了杜絕娼妓，禁止女演員在公共場所演出。當時的京劇戲班子只得借重男演員來反串旦角，以為權宜之計。戲班子紛紛物色相貌清秀、家境貧困的男孩，長期對他們施以嚴格的訓練，讓其模仿女人的一顰一笑與舉手投足。換句話說，戲班子對旦角的挑選，乃是選取具備陰柔特質的男孩，經由訓練打造，讓其演出男人心目中的女人。然而，經過高度程式化（codified）的表演訓練，風格化（stylized）的舉止動作，如蘭花指、雲手、臥魚、踩躑（模仿女人裹小腳走路）等，這些由男性反串的旦角，本身即已成為逾溢美學之景觀（spectacle of excess），其陰柔與女性化程度甚至逾越了真實生活中的女人。

當京劇中男演員反串的旦角在舞臺上展示其風格化的「女性」魅力時，他

們也創造了一個幻想空間 (fantasy space)，在這幻想空間中，反串的男演員和男性觀眾透過虛構的、風格化的女性角色來交換男性欲望。戲園裡的空間亦可視為類似於傅柯所言的「異質空間」(heterotopia) (Michelle Foucault 1967:22-27)。這樣的異質空間是建構於異性戀機制的全視空間 (panopticon) 監控之下，帶著隔離的性質卻容許禁忌的小小逾越；異質空間可能同時再現，甚至反轉真實空間與烏托邦，卻未能完全脫離於異性戀權力凝視的掌控。以京劇而言，京劇上演的劇碼和主題往往謹守三綱五常或是忠孝節義的框架，反映出儒家教化的主流價值。但是在那些花前月下、顛鸞倒鳳的男歡女愛場景中，卻見男演員反串的旦角以精緻的身段，流盪的眼神，微妙的操弄情色氛圍，引發男性觀眾的無限遐思，也勾引其對浪漫情愛的嚮往，這樣的浪漫情愛，往往是他們無法從媒妁之言、父母之命的婚姻中獲得的。在男演員反串的旦角、生角和男性觀眾的情慾互動之間，其實也暗藏同性情慾的流動空間，宛如容許性別逾越，愛慾出軌的小小烏托邦。

但是，這樣的異質空間畢竟未脫離異性戀機制的監控，也未能自外於現實權力關係的運作。遊走於恐同與戀同的灰色地帶，許多反串旦角的男演員在戲園之外成為男妓 (相公)，換取較好的物質生活。例如：《品花寶鑑》，便有六十回記載京師男伶的生活：「京師狎伶之風，冠絕天下，朝貴相公不相避忌，互成慣俗。」。然而這樣男歡男愛的關係在階級上是不平等的。男性恩客往往以其王侯高官或士大夫的身份地位而免於責難批評，但是相公卻備受歧視，成為邊緣人。換句話說，異性戀的恐同凝視是帶著階級歧視的，男性恩客與相公之間的不平等關係其實是或多或少複製了日常生活中男女之間的不對等關係。

諷刺的是，由性別反串所突顯出來的階級歧視到了二十世紀初期卻由於中國民族主義的興起而改變。曾經一度，性別反串成為西化、進步、新潮的象徵，甚至成為一種激進的宣示姿態，因而也得以跨越階級、或是菁英與非菁英之間的界線。在十九世紀末與二十世紀初，由於西方列強的瓜分與入侵，使得中國面臨前所未有的危機。為了抵拒西方帝國主義，中國民族主義也開始醞釀勃發。許多知識份子眼見西方船堅砲利，更提出全盤西化的主張，呼籲師法西方的民主、科學，以迎頭趕上。在這種情況下，似乎西化就意謂著進步和現代化。其中激進者甚至認為儒家教化與其所標榜的價值 (例如「吃人」的禮教) 乃為中國現代化的絆腳石，因而在心態上全盤否定中國的傳統。隨著救亡圖強的政治社會運動的興

起，文化運動也風起雲湧，其中劇場也被視為改造社會，喚醒民眾意識的途徑之一。學生和知識份子紛紛利用話劇和街頭劇來傳揚民主、進步、改革的理想。唯當時處於救國圖強以及新舊交替的時代，仍講究男女有別，一般民眾仍舊不能接受女演員或女學生在外面「拋頭露面」的情況，而在戲院中亦是男女觀眾分席而坐，所以大部份的職業劇團和業餘劇團仍舊沿用全部用男演員的卡司。在 1911 年民國革命和 1919 年五四運動的兩波話劇運動中，知識份子和學生全力推動西式話劇的演出以反應時潮，他們或改編西方著名劇本，或呼應西方民主自由的意念自行創作（如胡適即創作過劇本《終身大事》），然後由男演員在話劇公演中反串那些象徵西化、進步、拋卻三從四德、而去追求浪漫情愛或革命情懷的女主角。在這兩波話劇運動中，如中共前總理周恩來以及弘一大師李叔同等都曾為活躍於學生劇團的演員，亦是反串擔綱的「女」主角（Chou Katherine Hui-ling 1997:19-20）。

在現代中國，知識份子對於性別角色的認知反應往往和他們對西方的文化羨嫉（cultural ambivalence）夾纏膠鞵。性別變裝似乎總是和種族和國族認同糾結難分，而男性/陽剛與女性/陰柔的二元劃分則恰恰寓言式的指涉（allegorize）向象徵範疇（symbolic norms）與真實範疇（realness norms）的幻識情境（phantasmatic status），也益發暴露出主體建構往往涉及性別和種族認同交錯矛盾的模仿性結構。中國知識份子出自於對西方的文化羨嫉，因而模仿西方，以圖迎頭趕上，在這樣的矛盾心態下，西方話劇中由男性反串被解放的女性，象徵著西化、新潮，乃至對女性、對中國的救贖；但是，另一方面，對另一些受西方思潮影響的知識份子而言，性別反串卻意味著保守、落後，乃至「違反自然」的。例如，戲劇學者周惠玲即曾指出，民初第二波話劇運動的改革代表洪深，便是受了佛洛伊德的影響，決心革除中國話劇中性別反串的「陋習」。洪深在美國哈佛大學追隨戲劇大師 George Pierce Baker 學習戲劇，於 1922 年學成歸國。他回國後致力於話劇改革，主張在舞臺上讓演員各自還原其男兒身或女兒身。他追溯自己可能是讀了太多佛洛伊德的性別理論，瞭解到「性倒錯」和「性變態」的觀念，因而認為舞臺上的性別反串是不自然、令人厭惡而無法忍受的。經由洪深大力推行的結果，話劇逐漸揚棄了男演員反串女角的傳統，而走向男演員飾男角、女演員飾女角，改變了中國戲劇舞臺的風貌（洪深 1935:12;Chou Katherine Hui-ling 1997:65）。而另一個把性別、種族、和國族建構互為轉喻的例子則為小

說家郭沫若。郭沫若在其作品中以二元劃分，把富強的西方和男性/陽剛劃上等號，而另一端則把中國的積弱不振歸諸於中國男人的缺乏男子氣概，因而呼籲男女同胞均應擺脫那卑屈順服的娘娘腔，學習西方的陽剛威武，讓中國再振「雄」風，或成為強國（郭沫若 1926:194-96; Chou Katherine Hui-ling 1997:53）。如果我們挪用巴特勒的「性別鬱結」（gender melancholy）來解讀郭沫若那「追求男子氣概」（becoming masculine）以強國強種的主張，則我們亦可說郭沫若對於西方的文化羨嫉正也寓言式的指涉向性別鬱結（gender melancholy）和殖民模仿（colonial mimicry）交錯之情意結：被殖民主體抗拒陽剛/西方為其所愛之可能性，卻又無由釋放其傷痛，反而懷著羨嫉與厭懼的矛盾情結來內化、強化自身對陽剛/西方之模仿認同。

性別反串不僅反應中國對西方的文化羨嫉，也同樣映照出西方對東方，以及對女人的戀物想像與自戀投射。京劇名旦梅蘭芳在 1930 年代赴美巡迴演出所引起的旋風即為一例。梅蘭芳是第一位在美國舞臺演出的京劇演員。在 1930 年 2 月 6 日，梅蘭芳率領京劇劇團在紐約百老匯四十九街的劇院首演，開始了為期半年，巡迴全美的公演。當時雖值美國經濟蕭條，梅蘭芳在紐約為期二週的演出卻場場爆滿，黃牛票從一張美金五元喊價到十八元（梅紹武 1991:262）。據梅蘭芳之子梅紹武引述，當時美國各大報章雜誌如紐約時報、紐約晚報、芝加哥論壇報等劇評家均對梅蘭芳讚譽有加。他們把梅的精緻劇藝之美比喻為「異國情調的藝術」、「古瓷瓶和東方地毯」（J. Brooks Atkinson），「中國繪畫和雕塑」（Stark Young），「白鴿」（George C. Warren）。他們認為梅蘭芳所反串的旦角，其出神入化，直追「希臘神話中的維納斯與海倫」（Charles Eugene）；梅的反串所呈現的深邃美妙的情感和溫柔卻有力的韻律已不是在模仿女人，而是完美的呈現了女人的「本質神髓」（essence of woman）；梅的扮裝表演再現了「中國人理想境界中永恆的女人」（Arthur Ruhl）。這些劇評家的讚美固然出自於他們對梅蘭芳的欣賞，但是卻也不經意的流露出西方劇評家經由梅蘭芳而投射出對中國、對女人的戀物凝視。梅蘭芳所反串的旦角已被化約、轉喻（metonymy）為那「女性化」的、不可言喻、卻又難以穿透理解的「中國」；這個「中國」彷彿一張尚未顯像的負片（negative transparency）（Homi Bhabha 1994:112），讓西方往其投射其文化焦慮和自戀式的凝視。梅蘭芳的扮裝表演似乎讓西方劇迷們暫時逃離經濟蕭條現實，回到那不存在的、永恆的神話和原初渾沌之境，而東方/女人似乎

就意味著那原初渾沌的部份摹仿與複製。

到了二十世紀中期，中國現代話劇早已揚棄了性別反串的傳統，但是性別反串仍舊在傳統戲劇如京劇、歌仔戲中大行其道。所不同的是，這時流行的是女人反串男角，原因之一，是社會大眾已能接受女性藝人在外「拋頭露面」的事實。以台灣為例，自國民政府遷台後，大力扶植京劇，成立劇校與軍中劇團，以發揚國粹，作為打造國族文化認同的一部份。當時劇校培養出來的京劇演員如紐方雨等，即以反串小生而當紅。但是，首度以反串小生而風靡全台，掀起一陣旋風的，卻屬香港女星凌波。在 1962 年，香港邵氏公司製作的黃梅調電影《梁山伯與祝英台》在台灣放映，捧紅了嶄露頭角的凌波。電影《梁祝》在台灣所向披靡，固然部份歸因於其大成本的精緻製作（以當時的水準而言），以及當時在台灣尚屬創新的新綜藝體彩色闊銀幕電影技術。但是伴隨梁祝電影而颯起的凌波現象，其社會心理因素卻更耐人尋味。凌波的影迷大部份是家庭主婦和女學生，其年齡從七、八歲到七、八十歲。這些影迷在戲院前排隊買票一站數小時，就是為了一睹梁兄哥的風采。有些人據說是看這部片子看了七十多遍、每一次看到痴情的窮書生梁山伯為了相思富千金祝英台吐血而死，就淚如雨下，泣不成聲。

以當時台灣的文化生態而言，這部在香港殖民地拍攝，缺乏「政治正確」意識型態，而以性別符碼、情慾扮裝（樂蒂飾祝英台女扮男裝又回歸女兒身，凌波反串梁山伯，兩人由同性同窗變為異性情侶、苦命鴛鴦）來愉悅觀眾的電影，顯得有些「另類」。當時台灣面對海峽對岸「萬惡的共匪」，隨時處於「反攻大陸」的備戰狀態，所有的文化活動和休閒娛樂都在國家意識型態機器的嚴密操控之下。大陸自民初和三 0 年代以降那歌頌浪漫情愛與革命情懷的左翼文學遭到禁印，日據時代的台灣文學作品亦早被查禁。民眾日常生活所能接觸到的是反共文學或反共話劇、廣播劇、愛國歌曲、或是懷念大陸錦繡河山的抒情歌。在 1955 年前後，政府以杜絕迷信和浪費為由，一度禁止拜拜、廟會，以及相關的露天地方戲曲表演，因之也造成和民眾生活較為親近的地方戲曲如歌仔戲等急遽的沒落。平劇雖經政府大力推廣，受限於語言、唱腔及演出場地，其觀眾曾並未普及。

從社會心理層面來看，在國家機器的操控下，「政治正確」似乎也意味著「性正確」，對女性的要求尤然。當時社會不容許女性在公開場所展現對情慾對象的追求或展示自己的性魅力。初高中的女學生仍舊活在層層桎梏當中：男女分校、髮禁、制服、收到情書就要受教官處分等等；大多數的婦女囿限於家庭的私領域，

則需謹守相夫教子、「增產」報國的教喻，以為男人「反共抗俄」的後盾。在這樣的狀況之下，凌波現象代表的什麼意義呢？由凌波反串梁山伯，以其橫斜的眼波、俏皮的酒窩，以及瀟灑的水袖和玩扇甩扇功夫，再加上似有若無的情慾挑逗，使得台灣的女影迷為之傾倒、心簇神搖。事實上，凌波的性別反串，並未脫離傳統京劇中扇子生的角色類型，其溫文儒雅，瀟灑陰柔兼具之美，亦是長久以來中國南方文學所歌頌的美男子典型。但是，《梁祝》中梁山伯對祝英台痴情執著、至死不渝，倒是反轉了傳統戲曲古典和浪漫文學中那佳人為了一見鍾情的才子，予生予死、殉情殉節的公式。在六〇年代初期的台灣，女性情慾備受壓抑且不容對男性公開示愛的年代，梁兄哥那游走於陽剛與陰柔之間的風采魅力，以及梁祝之間變男變女的性別符碼操弄，的確為當時老老少少的女性編織了情慾幻想空間：一方面反映了她們對溫柔、體貼的情人的企盼，一方面也投射其變身為男人，以享有較大自由的渴望。而對梁兄哥的集體崇拜，則如一場公開的祭儀，為女性備受壓抑的集體原慾（libido）找到傾洩的出口。如若問及波迷對凌波反串梁山伯之性別認同，則多數回答是「女人演出男人的故事」。但是如果問到由一個男演員來演梁兄哥又如何，則大多會認為男人演的梁兄哥會魅力大減。看來波迷對梁兄哥的著迷，乃在其遊走於陽剛陰柔、男男女女之間，兼之梁祝戀情亦是融合了同性同窗愛慕與異性愛戀，凡此種種均開放了迥異於男女二元論的情慾想像，這樣的情慾想像雖然經過約制（sanctioned imaginary），卻潛藏著以同性情慾流動來滲透異性戀教喻之可能性。此外，當時全台各地的波友會中，很多出錢出力為凌波奔走的波迷是大陸來台的官太太或女性民意代表（如已故立委楊寶琳等）。她們對凌波的愛慕多少摻雜著濃烈的懷舊情結，對於這些甫自戰亂逃亡中安定下來的波迷而言，《梁祝》那人工佈景（當時在「鐵幕」中實景拍攝的電影是絕對遭禁的）所鋪陳的故國山河、亭台樓閣、與鴛鴦蝴蝶也難免勾引起其對美好的過去不再，閒情雅致的生活不再之歎噓感嘆。有趣的是，相對於晚清的男戲迷把對男伶的愛慾延伸至戲園之外，多數本省外省女性波友們則把對銀幕上梁兄哥的愛戀轉移成銀幕下母女姊妹之情，紛紛認凌波為乾女兒或乾姊妹。從這樣的角度去看性別反串演員和觀眾的情慾互動，我們可說不僅是演員操弄著性別符碼的曖昧性來挑逗情慾想像，觀眾在界定自己和銀幕偶像的關係時，也不自覺的反覆置換性別符碼，迂迴遊走於異性愛戀與同性情慾之間的灰色地帶，藉以通過異性戀機制的審禁機制（censorship），而擁有（having）自己的情慾對象。在這

樣的情慾幻想空間中，情慾對象、性別認同、和性別符碼之間的關係是鬆動的，並無必然的對應關係，且是可以挪移、模仿、或重組的。

繼凌波之後另一個造成風潮的性別反串女演員則是歌仔戲明星楊麗花。楊麗花的旋風則是夾著本土化的浪潮，以及電視的普及，颳進了家家戶戶。自七〇年代中期以降，台灣遭受一連串的外交挫敗，包括 1974 年台灣退出聯合國與 1978 年美國和台灣斷交、承認中共等等。凡此種種，均加速了政治文化認同的本土化呼聲，而地方戲曲再度重拾生存空間。和六〇年代的凌波相比，楊麗花的反串扮相更具陽剛性，也更為自由的出入於扇子生和武生之間。隨著電視普及和歌仔戲的重生，楊麗花的影迷遍及鄉間各角落的本省籍觀眾。

到了九〇年代初期，電視黃金時段綜藝節目又興起了男演員反串女角之風。例如：在「鑽石舞臺」裡，張菲和陽帆常常反串家庭主婦或阿嬤，演出喜劇橋段。他們的表演常常融合了性與政治，結合荒謬的喜劇情境和台灣解嚴後各種脫序的社會現象，頗能博得觀眾一笑，大受歡迎。在這些喜劇橋段中，性別反串給了男演員較大的空間，插科打諢，講黃色笑話或是做些性暗示的動作（如摸胸部、檢查生理特徵，乃至模仿性交動作等）---這些動作如果是由男演員對女演員來做，或是由女演員講黃色笑話，則可能會遭審遭禁。和一般電視劇由女演員飾演的女角相比，這些男演員反串的滑稽女角往往在男女關係上較為主動，較具侵略性；但是另一方面，他們也誇張的把女人演成荒謬、愚蠢、瑣碎，以及屈居於男人之下的生物。例如，張菲所飾演的菲媽常常一再重複倒茶、遞送報紙等等動作，希望喚起她那漫不經心、翹著二郎腿看報的老公的注意。然而每當夫妻倆談論起台灣的社會政治話題時，菲媽往往制約式的自我否定，等待著老公替她說出她心中的觀點（黃麗瑛 1994:42-54）。在「鑽石舞臺」中，陽帆飾演另一個喜角楊婆婆，則帶著無厘頭的侵略性。她曾在某個喜劇橋段中應徵工作。被詢及工作能力時，她用黃色笑話以及帶著侵略的性暗示動作把雇主給嚇退了。楊婆婆在男女關係上的主動之所以讓雇主退避三尺，其關鍵乃在於她的其貌不揚，這點反襯出中國社會中男性對女性所持的刻板形象：一個女人如果想具備性魅力，則必須容貌美麗且採取被動（起碼是欲擒故縱）。最後，楊婆婆變成了一個從男人的位置來發言的女人（phallic woman），揮動著一把陽具似的大刀朝男雇主揮砍。然後兩人滑稽荒謬的扯扯大刀，諧仿交媾的動作，不斷從一個直男人（straight male）的觀點來嘲弄女性（或同性戀）（黃麗瑛 68-76）。另一個綜藝節目備受

爭議的滑稽反串角色是由 1999 年董至成反串的董月花。董月花後來因為客家社群嚴重抗議其醜化客家族裔特色而喊停。無論如何，台灣的電視觀眾對於由男性反串之滑稽女角的差別待遇（如：接受像菲媽或楊婆婆這樣把女人矮化、瑣碎化的角色，卻無法忍受董月花對客家族群的嘲弄），正說明了反性別歧視的論調有時是為了鞏固族裔認同而用，因之觀眾會為了族裔形象受損而力爭，卻無視於對女人的普遍歧視與嘲弄。

在九〇年代中期，由於西方文化工業中扮裝之蔚為時尚，台灣亦受其影響，變裝秀在台灣的酒吧和秀場中大受歡迎。在 1994 年，「紅頂藝人」歌舞團啟用多達十五人、清一色的男性卡斯，由男性藝人穿戴假髮、絲襪、旗袍和高跟鞋，載歌載舞、互比妖嬈。而經由扮裝或變性的第三性公關，也在南台灣的酒廊和酒吧中陸續出現。許多媒體對變裝者的報導往往是「比女人還女人」。這樣的報導也渲染了性別符碼鬆動所引起的性別焦慮。例如，中國時報便曾報導一位女性觀眾在觀賞紅頂藝人的變裝歌舞秀之後，尷尬的走出戲院，說是看完他們「比女人還女人」的身段風姿，讓她自慚形穢（中國時報，1995 年 5 月 28 日，頁 15）。在距晚清一百年後，由男性反串的「理想美女」身穿絲襪高跟鞋，絕地反攻、捲土重來，引起現實世界中男男女女的性別焦慮，也再度暴露性別形塑的模仿結構：女人應該繼續扮演男人眼中的理想女人嗎？男人可以愛上這些「比女人還女人」的變裝者嗎？

毫無疑問，本文開頭所提及的電視模仿變裝秀如「天才 Bang Bang Bang」等則亦是上述反串歌舞秀風尚之延續。在對照中國表演藝術的反串傳統後，我們不免要問一個問題：為什麼政府審禁電視綜藝節目的模仿變裝秀，怕其妨害善良風俗，對兒童是不良示範，卻對傳統戲曲如京劇、歌仔戲中的性別反串視之為發揚國粹的一部份，甚至贊助其到國外巡迴演出，讓其充當文化大使？是不是因為傳統戲曲中的性別反串、異國情調的服裝、高度程式化（codified）風格化的動作正符合了西方再現機制（representational apparatuses）中對所謂「中國純粹性」（Chinese Authenticity）的要求？又或者滿足了西方的戀物凝視，在這樣的凝視下；把他者的差異性予以固定、局部化、物化，變成其視覺範圍裡可觀看、量測、掌控之客體。

而另一方面，類似「天才 Bang Bang Bang」或「台灣紅不讓」中的變裝模仿秀，卻潛藏著鬆動現有異性戀教喻的可能性，而引起官方取締。在這些節目

中，表演者在變男變女之間快速的置換性別符碼，引起性別混淆和性別焦慮。主持人要求變裝表演者在反串知名女藝人後，恢復自己的男兒身，然後要裁判和觀眾評比他們扮女人適合還是扮男人適合。這些變男變女的遊戲，固然是製作人希望增加趣味性和懸疑性，以提高收視率，然而這些性別遊戲也暴露出既存的性別偏見以及男女二元論的模仿性結構<sup>26</sup>。例如：在某些變裝者恢復男兒身，展示其鍛鍊過的臂肌和「男子氣概」時，主持人或裁判會很誇張的上前摸摸他的肌肉，露出羨慕的神色，然後慶幸他身為男兒身，還是作男人好。某些較具陰柔氣質的變裝者在穿戴上假髮絲襪磨模仿知名女藝人時，身段靈活、風情萬種，但是當他們恢復男兒身，被要求展現「男子氣概」時，卻顯得極不自然，而引起觀眾哄然大笑。裁判和觀眾的反應流露出一般人對男性/陽剛、女性/陰柔的二分法概念，而在其性別抉擇中，似乎男性又優於女性。從另一方面來看，當這些嫵媚陰柔的變裝者「模仿」著一個男人「應有」的樣子，走著誇張、不自然、甚至笨拙的台步，使其男兒身看來就像是種扮裝（masquerade），也暴露出性別形塑本身的模仿性結構。並且，變裝者快速在真真假假、男男女女之間轉換著性別符碼，固然使其扮裝更具戲劇性，但是也模糊了真實與擬像（simulacrum）之間的疆界，且擾亂約定俗成的觀視（gaze）與欲望（desire）之間的性別對應關係（如男性凝視且慾求女體、或女性凝視且慾求男體等），而引起性別焦慮。此外，雖然這些綜藝節目的變裝模仿秀事先經過排練，也經過節目審查，卻仍有「漏網之魚」，不時可見他們在接受主持人訪問的即興發揮，有些人觸及時下的性別議題，有些人表達較為開放的性觀點，也有些暗示自己的同性情欲傾向。

另一個使的綜藝節目模仿變裝秀遭禁的原因，則是這些變裝秀所模仿的西洋或日本偶像歌手，深為年輕人所喜愛，因之擔心這種「不男不女」或是「又男又女」的變裝造型，也被視為時髦、新潮而遭年輕人競相模仿，混淆了性別符碼的界線。同時，綜藝節目之變裝，也可能在符號流動之間被男女同志運動挪用，做為同志意識之聯結。

台灣的男女同志運動，在九〇年代中期到達高峰，其策略之一，便是挪用通俗文化的偶像和質素，投射以同性情慾互動情境，並且做為同志集體動員的活動設計，企圖從文化的歪斜（oblique）曖昧地帶，做為同志文化實踐的出發點，一方面逾越（passing）官方的審查禁制（censorship），增加其在媒體的曝光率，一方面則利用一般大眾對於通俗文化偶像的崇拜和高度興趣，來引起他們對同志

運動的注意。例如，在 1996 年初，當台北市長陳水扁進行「博愛特區解嚴」空間規劃案，企圖把台北市博愛區從國民黨的威權象徵系統中解放出來，重新形塑以台灣意識及市民意識。在這項空間規劃案中，台北市新公園被規劃成二二八紀念公園。此項計畫引起男女同志的反彈，因為台北市新公園自五 0 年代以來便是男同志的社交以及情慾空間。在長達月餘的「同志空間行動」中，其活動項目之一便是票選同志夢中情人，透過網路、媒體、以及在同志酒吧散發五千張選票，請男女同志從文化偶像及公眾人物中票選夢中情人。由於這項長達月餘的活動具備高度的趣味性，也頗能製造爭議性的話題，使得同志運動能夠長期的、固定的、在大眾媒體版面曝光。

除了挪用通俗文化的偶像，在男女同志運動的集體行動中，戲劇、扮裝 (drag)，面具，化妝舞會 (masquerade) 為其經常使用的行動策略。這樣的行動策略，乃是呼應其「集體現身」(collective coming out)，或「選擇性現身」(selective coming out) 的原則。台灣的男女同志認為和西方社會相較，同志在中國社會裡面臨強大的家庭壓力。但是有時為了喚醒集體意識或是抗爭不合理的社會制度，又不能不對媒體曝光，傳播其理念和想法。為了解決這種兩難，他們通常在遊行示威或是舉行記者會時會戴上面具、或是扮裝 (drag) 出現，以掩飾其個人真實姓名和身份 (王皓薇 1997:52-58)。這樣的「集體現身」和「選擇性現身」究竟算不算真的現身，在同志圈內外都曾引起激烈辯論。然而，其以文化扮裝及偽裝 (masquerade and camouflage) 來掩飾差異性，正凸顯了男女同性戀者在異性戀機制社會裡其社會文化間之闕如，也缺乏一個發言位置 (Ivy I-Chu Chang 1997 : 245-47)。

在男女同志集體行動的戲劇扮裝 (drag)，傳統戲曲的元素也是其借喻和挪用的對象。例如，在 1995 年端午節於台大校園所舉行的「男女同志覺醒日 (Glad)」以及其他有關的同志嘉年華活動，「臨界點劇象錄」劇團便以全部女演員或全部男演員的卡司演出《白蛇傳》的人蛇越界之戀作為性別和情慾逾越 (愉悅) 的集體召喚。在 1996 年 8 月所舉行的男女同志嘉年華活動中，由學生所組成的全部男卡斯扮裝劇團「白雪」和「紅綾金粉」在台北街頭演出，吸引了上千觀眾 (紀大偉 1997:163-68)。

同志的扮裝，在其社交或集體行動的公共空間創造了一個異質空間，使其能夠逾越禁忌，營造一個暫時的情慾烏托邦。然而，這個異質空間仍舊在異性戀

機制全視空間的監控之下，一旦回到正常的權利運作關係，扮裝者便有遭到暴力懲罰之虞。例如，自八〇年代末期，台灣的女同志酒吧開始興起，為女同志提供了社交場合和情慾互動空間。在這些酒吧中，T（女同志中較陽剛的角色）往往經由束胸和模仿男性的舉止和穿著，和婆（女同志中較陰柔的角色）相互調情，飲酒作樂，而從壓抑中暫時得到抒解

某一回，一群 T 穿戴起男人的服裝，相約去牛肉場看脫衣秀。然而，她們的女人身份被一群男性觀眾視破，而被打的鼻青臉腫（簡家欣 1997:71-75）<sup>8</sup>。另一個例子，則是科學園區某高科技公司的男性工程師，由於對女人的欽羨，經常穿戴假髮、女裝到女性的三溫暖去觀察模仿女性的舉止動態。但是，某一回因為被工作人員發現其為男性而送警法辦。此事經由媒體報導後，儘管此君擁有美國知名大學博士學位，也保持良好的工作紀錄，但其所屬公司在事發隔日便以「道德操守」為由令其辭職。上面這些例子凸顯了異性戀再現機制（representational apparatuses）之性別權利關係之不均衡：女人或是同性戀者的身體在公共空間或私人場所被物化、被意淫、被窺視早被視為理所當然。然而，女性或同性戀者卻往往不被允許回看（looking back），難道是，那帶著女性情慾或同性情慾的「回看」所顯示的歧異性與騷動不安，威脅擾亂了支配者的自戀凝視與需索？

和上述這些例子相較，在美國所拍攝的變裝秀《巴黎妖姬》（Paris Is Burning）及其戲裡戲外風波，則是一個更極端的例子，說明了主體認同的建構過程及涉及性別、種族、階級之幻識結構（phantasmatic structure）。後殖民變裝催化了性別、種族、階級符碼的時空之旅，經由變裝秀所營造的異質空間容許小小的跨界逾越（愉悅），變裝者也可經由其所欽羨之對象，來形塑自己的認同。然而，那從主流象徵系統邊緣回返的慾望亦可能因為主流象徵範疇（symbolic norms）和真實範疇（realness norms）的干涉、禁制，而造成幻滅，去認同化（disidentification）。《巴黎妖姬》（Paris Is Burning）其戲裡戲外的發展正足以說明這種幻識追求（phantasmatic pursuit）的起滅過程。《巴黎妖姬》乃是 1991 年，由耶魯大學畢業的白人女同性戀文化工作者珍妮（Jennie Livingston）所導演錄製的。珍妮以人種誌紀錄片（ethnographic documentary）形式，拍攝從 1987 年到 1989 年紐約市哈林區夜總會及酒吧的變裝表演競賽（大部份在 Imperial Elks Lodge 舉行）。這些變裝秀的參賽者大部份是非裔或拉丁裔的男同性戀者或變性人，而且大部份來自貧窮家庭。他們變裝模仿對象則多為各行各業

的女子。如：有人模仿白人女性高級主管或長春藤名校白人女學生；有人模仿有名的模特兒；也有人模仿代表黑人街頭次文化的女人形象。這項變裝大賽的評比標準乃是比較誰模仿得「最自然」、「最像」。珍妮除了按照年月先後順序剪輯這些變裝模仿秀的實況，也穿插了這些男同性戀變裝表演者的訪談，內容包括變裝表演的動機，圈內的生活，男同性戀者對愛滋病的恐慌等等，並以攝影機拍攝下他們的社區生活和家族般聚在一起的日常動態。

在九〇年代初期，《巴黎妖姬》可說是帶起了變裝風尚，有些參賽者以此為跳板，踏入了星途。但是，他們的下場有幸有不幸。例如：威利 尼將（Willi Ninja）後來偽裝（passing）成直（straight）男人，曾和瑪丹娜合作演出，也星途順暢。然而，《巴黎妖姬》的另一員維納斯（Venus Xtravaganza）則下場悲慘。維納斯在其現實生活中偽裝成白女人，希望藉此找到一個可以託付終生的男人，過著郊區白人汽車洋房的日子。但是，由於其變性手術並非天衣無縫，而被一個男客戶識破「她」的「小秘密」。他氣憤維納斯隱瞞「真正的性別」來引誘他。因而在小旅館中將其謀殺截肢（Peggy Phelan 1993：91-95；Judith Butler 1993：128-31）。維納斯選擇做白女人說明了後殖民變裝遊戲中，性別和膚色的光譜排列之優劣順序。拉丁俊男對白種女人產生欽羨，乃因在他所處的美國社會中，既「白」又「女」（whiteness and femaleness）不僅僅是「色相」而已，也是一種優越意符，也是「幻識許諾」（phantasmatic promise）（Judith Butler 131）---起碼在其性別越界遊戲中是一種優於有色女人或女同性戀者的抉擇，提供給他階級越界，攀向中產階級的機會。

「變成白女人」代表了向上層階級攀爬的幻識許諾，驅策著維納斯的認同過程，而其戲裡戲外的變裝表演，也不斷的形塑其認同。但是，白女人的幻識許諾確是植根於異性戀機制的商業市場和情慾交易中。維納斯藉著性別和種族雙重偽裝而成為白女人，把自己變成具有市場價值的商品，也藉著情慾交易所帶來的利益把自己變更有消費能力的顧客---獲得更多的財富，較好的社會地位等。

維納斯的變裝遊戲中，「變成白女人」的抉擇凸顯了美國社會中有色女人或女同性戀者的相對劣勢地位---在商業機制中，後者是較不具市場價值（less marketable）也較不吸引人（less desirable）。然而，那終結維納斯的一刀又意謂著什麼呢？在男權凝視（male gaze）的再現機制中，維納斯經過一連串性別符碼的置換，變成了女人（becoming woman），也變成了陽具所欲求之物或陽

具的代替品 ( becoming phallus )。但是，她的男性客戶由於發現了她身上那陽具的「疑」跡，厭懼交湧，因而終結了這場變裝遊戲，也封閉了所有潛藏的性別越界之可能。在他的認定裡，「她」是個女人，女人是不能擁有陽具的 ( having phallus )。這一刀，劃清了性別符碼遊戲的界線：女人可已變成陽具所指及其慾求之物 ( becoming phallus )，但是，女人不能擁有陽具 ( having phallus )；又或者，陽具的慾求對象不能是個男人。終結了維納斯的一刀，也取消瓦解其變裝身分：她不再是個女人，然而她亦難以還原成「擁有陽具」的男人。這一刀，劃出了同性情慾異質空間與異性戀全視空間之間的界線，非男非女使她成為不堪的棄物 ( abject )，再度被排除於性別與種族的邊陲，繼續鞏固美國社會那以男性白人為中心的異性戀機制的疆界。維納斯藉性別和種族雙重越界向上層階級攀爬的起滅過程，說明了性別、種族、階級欽羨、殖民模仿、和認同形塑之間的弔詭矛盾，也說明了主體建構涉及性別、種族、階級的幻識結構。

不論是性別反串或是後殖民變裝，均催化了性別、種族、階級符碼的跨時空之旅，造成疆界的鬆動。雖然未必具有顛覆性、反串和變裝向來是種文化變裝和偽裝 ( masquerade and camonflage )，同時掩飾卻又重覆敘述 ( reiterate ) 性別、種族、階級的利害、緊張、與不均衡的關係。從中國傳統的性別反串，到後殖民變裝秀，身體的展演由政治欲望的私密寓言 ( domestic allegory of political desire ) 而邁向，種種寓言在不同的時空及所在 ( locations ) 進行種族、性別、階級膠鞅夾纏的幻識轉化 ( phantasmatic tranformation )。反串和變裝也寓言式的指涉向性別鬱結和殖民模仿交錯之情意結。在這樣充滿了文化羨嫉、愛恨夾纏的弔詭過程中，「他者」何時可以回看？

註解：

☞ 清代相貌美豔嬌柔的男優引起男性戲迷的愛戀與慾望，也受到傳統階層和士大夫的歡迎，而在戲園子外成為相公，伴酒拌眠，於古籍上多有記載，如《清稗類鈔》、《品花寶鑑》、《古春風樓鎖記》、《金壺豚墨》、《菽園契談》等等，均有描述。華人同志文化研究學者周華山在其《後殖民同志》一書中，對這些古籍中有關男優和客卿之間的男歡男愛，做了一番整理、摘錄。周華山認為客卿與優伶的關係，正如中國傳統裡的同性性事，論述界線不是同性戀或異性愛，而是在主客尊卑的權力關係。見周華山《後殖民同志》，香港同志研究社：頁 332-35。

☞ 關於台灣電視綜藝節目的變裝模仿秀，大眾傳播學者林宇玲持類似的看法，認為這種表演一方面暴露男女二元論的模仿性結構，一方面流露出既有的性別偏見。林宇玲曾從媒體分析的角度，對「台灣紅不讓」單元變裝秀，作詳細的解讀及分析。見林宇玲 解讀台灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化：以「台灣紅不讓」的「變男變女變變變」單元為例 此文刊載於《第四屆性教育、性學、性別研究暨同性戀研究國際學術研討會》，中央大學性/別研究室出版。

☞ 簡家欣在其對 T 婆文化研討中指出，在早期（例如八 0 年代初期）台灣女同志酒吧中的 T 常常是模仿男人的角色，和婆社交調情。然而到了九 0 年代，則有了不同於 T 吧的 T 婆文化出現，有些女同志主張不要作 T 婆的角色二分法，以免複製異性戀機制中男女性別二分法的權利關係，而是把平行對應於男女刻板角色的身體造型/個性/氣質/社經地位...等等種種成分元素交錯並置，而形構出新的 T 婆文化。簡家欣在對女同志的田野調查和訪談中，根據受訪者對 T 婆的角色想像，而各列出十餘種 T 和十餘種婆的角色類型，來說明九 0 年代 T 婆角色的分殊化。見簡家欣《喚出女同志：九 0 年代台灣女同志的論述形構與運動集結》，70-89。

#### 引用書目

- Bhabha, Homi K. 1984. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28:125-53.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.
- Chang, Ivy I-chu. 1998 *Remapping Memories and Public Space: Taiwan's Theater of Action in the Opposition Movement and Social Movements, From 1986 to 1997*. Taipei: Bookman Books LTD.
- Chou, Katherine Hui-ling. 1997. *Staging revolution: Actresses, Realism, and the New Woman Movement in Chinese Spoken Drama and Film, 1919-1949*. Doctoral Dissertation, Performance Studies Department at New York University.
- Chung, Mingder. 1992. *The Little Theater Movement of Taiwan (1980-89): In Search of Alternative Aesthetics and Politics*. Doctoral Dissertation.

- Performance Studies Department at New York University.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Weidenfeld.
- Foucault, Michel. 1986/1968. "Text and Contexts Of Other Space." *Diacritics* 16:1(Spring):22-27
- Fuss, Diana. 1994. "Fashion and the Homospectatorial Look." *On Fashion*. Eds. S. Benstock and S. Ferriss. New Brunswick, N. J.: Rutgers UP, 211-32.
- Gilroy, Paul. 1994. "After the Love Has Gone: Bio-politics and Etho-poetics in the Black Public Sphere." *Public Culture* 7.1:23-76
- Peggy, Phelan. 1993. *Unmarked*. Routledge
- 王皓薇。1997。 不要交出遙控器：同志要有「現身」自主權。《騷動季刊》。1月。52-58。
- 包天笑。1990。《釧影回憶錄》。台北：遠流出版社。
- 林宇玲。1999。 解讀台灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化：以「台灣紅不讓」的「變男變女變變變」單元為例。《第四屆性教育、性學、性別研究暨同性戀研究國際學術研討會論文集》。中央大學性/別研究室。
- 周華山。《後殖民同志》。1997。香港同志研究社。
- 洪深。1935。 我們的打鼓時期過了嗎？。《良友日報》39：12-13。
- 胡適。1919。 終身大事。《新青年》6，No.3（5 March）。
- 紀大偉。1997。 世紀末的華麗：扮裝風暴的欲望表演。《酷兒啟示錄》台北：元尊文化。63-68。
- 郭沫若。1925。《三個叛逆的女性》。上海：現代生活出版社。
- 梅紹武。1991。 五十年前京劇藝術風靡美國。《梅蘭芳藝術論評》。台北：商鼎文化出版社。262-68。
- 黃麗英。1994。《解析三台綜藝節目的性別論述》。文化大學新研所碩士論文。
- 歐陽予倩。1958。《自我演戲以來》。北京：中國戲劇出版社。
- 簡家欣。1997。《喚出女同志：九0年代台灣女同志的論述形構與運動集結》。台大社會學研究所碩士論文。
- 簡家欣。《喚出女同志：九0年代台灣女同志的論述形構與運動集結》：71-76