

# 身障・底層・跨世代： 周美玲《漂浪青春》中的同女漂浪與 女同志情慾實踐

曾秀萍

國立臺灣師範大學臺灣語文學系副教授

## 中文摘要

本文將重探周美玲電影《漂浪青春》(2008)中對於底層女同志情慾再現與處境分析,一方面持續進行有關性/別政治分析,同時也強調其他交織性的面向,諸如:身心障礙、階級、世代、地域、家國體制權力等課題。文中首先將深入分析常被前人所忽略的底層視障女同志主體,論述其在社福體系及健全主義下所遭受的困境。並探討電影中的T婆再現,並指出《漂浪青春》透過多對T/婆關係、情慾互動的展演,翻轉了一般人對女同志T婆角色扮演的刻板印象。最後則探討片中跨世代/跨時代的(老年)女同志傳承、及其如何翻轉/操演(異性戀)婚姻,形成另類的情感共同體、多元家庭。

本文以「漂浪」來指稱這些底層女同志的文化特質,但同時也強調《漂浪青春》再現同女漂浪之際,也預示了角色們在歷經創傷後,猶能打造烏托邦的未來。文末指出《漂浪青春》以火車、鐵道等意象,貫串電影的三段式結構,以今昔交錯、虛實相映的手法,串連了跨世代/時代的酷兒實踐,展現了異質的酷兒時空。本文希望藉由對於《漂浪青春》的探討,能突顯非主流、非都會、非中產階級、

非知識菁英的底層女同志銀幕形象，豐富華語女同志影像的多元樣貌，並反思同志電影中的性／別差異及階級化現象。

關鍵詞：底層女同志電影、視障女同志、老年女同志、T 婆形象、多元成家

# **The Disable, Underclass, Intergenerational: On the drifting lesbians and homoerotic practice in Zero Chou's *Drifting Flowers***

Tseng, Hsiu-Ping

Associate Professor,

Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,

National Taiwan Normal University

## **Abstract**

Revisiting the representation of the underclass lesbians' sexual desires and situations in Zero Chou's *Drifting Flowers* (2008), this article, on the one hand, highlights the analysis related to the politics of sexualities, on the other hand, underlines other aspects interweaved with sexualities, such as disabilities, classes, generations, regions, and the nation-state's institutions, as well as power. This article first analyzes in-depth the visually impaired lesbian subject of the underclass, which has been neglected in the related literature to display the predicament of a queer with disabilities under the welfare system and ableism. By discussing the butch-femme representation in the film, this article intends to point out how *Drifting Flowers* topples the stereotypical butch-femme role-playing by depicting the relationship and homoerotic interaction among several lesbian subjects. Finally, this article explores the intergenerational/ cross-era inheritance in the film by discussing how (elderly)

lesbians reverse/ perform the idea of (heterosexual) marriage with the formation of an alternative affective community and a gender-diverse family.

This article uses the term “drifting” to name the cultural feature of these underclass lesbians and to underline that while representing the draftiness of lesbians, *Drifting Flowers* also hints at the characters’ ability to build a utopian future after underdoing the traumatic experience. This article ends with discussing the imagery, such as the train and railroad running through the three parts of the film to create the intersection of the present and the past, as well as the virtuality and reality, connecting the particular queer time and heterogeneous space where the intergenerational/ cross-era practice of queer eros is possible. *Drifting Flowers* exemplifies various lesbian images in Sinophone cinema. By reading it closely, I hope to emphasize the lesbians who are not the mainstream, urban, middle-class, or intellectual elites but belong to the underclass to reflect on the phenomenon in tongzhi/ queer cinema where gender and sexualities are differentiated and stratified.

**Key words:** lesbian cinema, visually impaired lesbian, elderly lesbian, butch/ femme representation, gender-diverse family

# 身障・底層・跨世代： 周美玲《漂浪青春》中的 同女漂浪與女同志情慾實踐

## 一、前言：女同志電影與階級、性／別政治

在當代華語同志電影中，男同志影像的能見度較高，也已經累積了不少研究成果；相較之下，女同志影像資源與研究上仍有不少落差值得關注。王君琦曾指出，雖然許多男同志電影在國際影展或在地社群裡受到矚目、歡迎，固然提升了亞洲、華語地區同志的能見度，卻也顯示出女同志資源的匱乏與階級、性別上的弱勢<sup>1</sup>，其觀察至今仍值得參考。而本文進一步認為，相較於華語男同志電影常呈現的中產階級婚家想像，不論是《囍宴》（1993）的異性戀婚姻、或《滿月酒》（2015）的同志婚姻，常再現以浪漫愛為核心價值的單偶制家庭模式，並且利用階級、種族位置較低的女性來（婚配、代孕）借腹生子、傳宗接代，一再傳達維繫父系家族血緣的意識型態，也再次鞏固了中產階級「性愛—婚姻—家庭」三位一體的主流想像。台灣的女同志電影則呈現了多樣的底層關懷，不僅豐富了同志族群的圖像，也質疑了主流異性戀婚家體制的僵化，提供了不同的底層女同志觀點。過去我曾以凌煙（1965-）的小說《失聲畫眉》（1990）與江浪所改編的

\* 感謝審查人悉心匡正與建議，讓本文更為完善。寫作期間，也承蒙許多學界師長、朋友鼓勵，在此一併致謝。本文為國科會計畫「同女漂浪：台灣同志電影中的底層女同志再現與性別政治」（MOST 106-2410-H-003-131-MY2）研究成果，感謝國科會對本研究的支持、補助。

<sup>1</sup> 王君琦，〈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（2004年4月），頁7-10。

同名電影《失聲畫眉》(1992)指出，這兩部作品是台灣最早為鄉土、底層女同志發聲的文本，這些鄉土、底層的女同志情慾實踐有別於都會菁英酷兒的性別操演模式，豐富了台灣同志社群的多樣性，也具有本土的同志美學與政治潛力<sup>2</sup>。

本文認為這樣的潛力，也延續到周美玲 (Zero Chou, 1969-) 的女同志電影《漂浪青春》(2008) 之中。周美玲的電影有別於台灣賣座的男同志電影其主要背景多在都會區、或集中於中產階級的形象 (如：《十七歲的天空》(2004)、《關於我和鬼變成家人的那件事》(2023))，而是加入更多非菁英、非主流的同志身影，讓這些平常較被漠視的底層、邊緣的同志社群被看見。目前有關周美玲電影的研究雖不少，但往往著重在女同志情感、或鄉土民俗表現的部分<sup>3</sup>，而忽略了身障、底層、性／別 (本文在此特別指的是男、女同志的兩性差異) 等因素。本文則想透過周美玲的女同志電影《漂浪青春》，分析其底層女同志影像的再現，挖掘同女漂浪的特殊性與弱勢處境，在性／別分析的框架下，也強調階級、身心障礙、城鄉、地域、年齡等交織性的權力、資源等因素，探討非都會、身障、底層、老年、兒少的女同志情慾，如何處於邊緣位置。

我認為「階級與性別」(尤其是「女」同志所面臨的經濟壓力、父權結構困境) 是《漂浪青春》所再現的焦點。在《漂浪青春》中有許多非都會、非菁英、跨世代的底層女同志主體，如：出身布袋戲班的竹篙、跳豔舞的水蓮、視障女同志菁菁，以及菁菁有同性情慾傾向的小妹妹 (妹狗) 等，再現了非都會、底層、身障、兒少「女」同志的生存處境，突出了跨世代的女同志所面臨的不同困境。

<sup>2</sup> 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 年 12 月)，頁 1-35。曾秀萍，〈女女同盟：《失聲畫眉》的情慾再現與性別政治〉，《臺灣文學研究彙刊》第 22 期 (2019 年 8 月)，頁 25-52。

<sup>3</sup> 如：游婷敬，〈映照台灣性別光譜的同志電影——從周美玲導演的作品談起〉，收錄於陳明珠、黃勻祺編，《台灣女導演研究 2000-2010——她·劇情片·談話錄》(台北：秀威，2010 年)，頁 108-109。張靄珠，〈哀悼愛情：周美玲《刺青》與《豔光四射歌舞團》的酷兒操演與羞辱轉化〉，收錄於張靄珠編，《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》(新竹：國立交通大學出版社，2015 年)，頁 289-331。Leung, Helen Hok-Sze, "Homosexuality and Queer Aesthetics." in Yingjin Zhang, ed., *A companion to Chinese Cinema* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), pp. 518-534.

同時也突顯了在同婚平權之前，台灣的鄉村或非都會區及非菁英階級也自有一套涵養同志、多元性別族群的方式。

《漂浪青春》為三段式電影，三段的敘事結構依序為：一、〈妹狗〉，二、〈水蓮〉，三、〈竹篙〉；結構上雖分為三段，但三段故事中的人物相互關連，以跨世代的女同志人物為主軸，跨越不同年齡、時代、地域與城鄉，交織出多元的關係網絡。而前行研究多依照電影的三段式結構與各段標題〈妹狗〉、〈竹篙〉、〈水蓮〉，將討論集中在這三個角色身上，而忽略了菁菁此一重要的身障女同志角色<sup>4</sup>。

本文則認為影片中的身障女同志再現非常值得注意。在《漂浪青春》的第一段電影敘事中，標題雖為〈妹狗〉，但情節實則圍繞著妹狗的姐姐菁菁、菁菁後來的女友竹篙三人的關係發展與故事。我認為不能忽略菁菁作為視障女同志的角度，電影突顯了視障女同志身為身障、女性、女同志的多重弱勢處境。如此忽略身障者的研究傾向，長期存在於台灣電影研究中，紀大偉曾指出：身心障礙的影視作品往往會重其身心障礙的「敘事」，而忽略了「身心障礙」本身，讓身心障礙成為「輔具」或「義肢」<sup>5</sup>。此外，過去學者常將身心障礙和同志處境相類比、作為參照<sup>6</sup>；本文則是要將兩者相結合，指出《漂浪青春》正視了非異性戀身障者的情慾探索，及其在家庭和社會中的處境，並突出了身障的主體性。因此，本文將在第一節的分析中，優先討論《漂浪青春》中如何再現視障女同志的情慾實踐。

而在文中以「同女漂浪」來指稱《漂浪青春》中這些非都會、非菁英的底層女同志生存處境。「漂浪」一詞具有古典中文、日文、台語的傳統，用來強調台

<sup>4</sup> 如：林柔漪，〈電影作為同志運動媒介之策略與侷限：論周美玲的彩虹三部曲〉（台北：國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文，2014年）。

<sup>5</sup> 紀大偉，〈情感的輔具：弱勢，勵志，身心障礙敘事〉，《文化研究》第15期（2012年9月），頁107。蔡孟哲以愛滋為例，也有類似的觀點與分析：蔡孟哲，〈愛滋、同性戀與婚家想像〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第33期（2013年12月），頁47-78。而在近期的身心障礙研究中，學者們則試圖彰顯這些身心障礙再現所具有的文本與歷史意義，如：紀大偉，〈悲情身體，治療時間：從台語片贖回視覺障礙歷史〉，《中外文學》51卷2期（2022年6月），頁59-96。

<sup>6</sup> 如：紀大偉，〈在身心健全主義底下：戒嚴時期袁瓊瓊小說的「身心障礙」和「家醜身體」〉，《台灣文學學報》第43期（2023年12月），頁43、51。紀大偉，〈身心障礙，科技，文學〉，《台灣學誌》第11期（2015年4月），頁118-119。

灣獨特的殖民歷史、本土文化與多元性別的混雜性<sup>7</sup>。而在目前的使用中，多保存於台語和華語中，常用來形容戲班四處遷移、演出的生活型態，或流浪的人生旅程<sup>8</sup>。這頗符合《漂浪青春》中所展現的底層、鄉土、戲班女同志等台灣本土特色<sup>9</sup>。《漂浪青春》與《失聲畫眉》所再現的女同志都是遊走在庶民階層或在下層階級討生活的人物，從事民俗曲藝、江湖賣藝甚至賣笑的生活，這類同女漂浪的狀態，也有別於主流同志的中產階級情調。「漂浪」也指陳其底層生存狀態的飄零處境，同時指涉其特殊的工作型態、展演方式，並扣合了《漂浪青春》中底層、鄉土，常使用台語的非都會語境。

此外，本文標題與行文選擇使用「女同志」、「同女」一詞，以突顯其女性位置與男同志的差異，而以「酷兒」來指稱男、女同志、跨性別等性別少數社群，避免將「女同志」統稱在「酷兒」的大傘之下，乃出自以下考量：(一) 根據趙彥寧、張娟芬、陳昭如等多位學者的研究指出，由於男、女同志所處的性別位置不同，其所面臨的困境也不一樣<sup>10</sup>；而在漢人親屬結構與意識型態下的婚家觀念，女同志在性別與性傾向上同時承受父權和異性戀霸權的壓迫<sup>11</sup>。(二) 承上所述，

<sup>7</sup> 在古漢語中多做漂流、漂泊、行止不定之意；如《三國志魏志傅嘏傳》：「又昔孫權遣兵入海，漂浪沈溺，略無子遺。」、《百喻經估客駝死喻》：「捨根取末，不求其本。漂浪五道，莫能自出。」參見羅竹風主編，《漢語大詞典》（縮印本·中卷）（上海：漢語大詞典出版社，1997年），頁3414。日文之意也相似，如：陳蕙貞著，王敬翔譯，《漂浪的小羊》（台北：臺大出版中心，2015年）。

<sup>8</sup> 如：文夏的台語歌曲〈漂浪之女〉、邱坤良講本土戲劇的專著：《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》（台北：遠流，2008年）、周美玲的女同志電影《漂浪青春》等等。本文所指稱的「漂浪」與「飄浪」同義，但尊重原著作者的用字，在此暫不統一使用。

<sup>9</sup> 我也曾在過去的研究中使用「飄浪」一詞來指稱性少數人物跨國、跨地和在地漂泊流浪的狀態，強調小說主角作為跨性別者所經歷的考驗，不僅僅是一般人共有的性別操演經驗，而是一種更為坎坷的「跨性別漂浪」。藉此反思當代所頌揚的性／別越界與扮演，也可能是終身銘刻於身體、心理的創傷以及無法跨越的障礙。曾秀萍，〈扮裝台灣：《行過洛津》的跨性別飄浪與國族寓言〉，《中外文學》39卷3期（2010年9月），頁87-124。本文則將此詞拓展至女同志研究的面向，文中使用「漂浪」而非「飄浪」乃為了與《漂浪青春》之片名用字一致。

<sup>10</sup> 例如：女同志同時承受性別（女性）、性向、父權、經濟、階級上的壓迫，而男同志則時常與愛滋汙名連結，但有時也還崇尚／擁有父權紅利、甚至有厭女傾向，兩者的次文化也不盡相同。陳昭如，〈婚姻作為法律上的異性戀父權與特權〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第27期（2010年12月），頁147。

<sup>11</sup> 張娟芬，《姊妹戲牆：女同志運動學》（台北：聯合文學，1998年）。鄭美里，《女兒圈：台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》（台北：女書，1997年）。趙彥寧，《戴著草帽到處旅行：性／別、權力、國家》（台北：巨流，2001年），頁98。

在目前的國家、體制與社會文化中，女同志、男同志、跨性別等性少數的處境，各有不同的差異和處境，若使用「酷兒」一詞，男、女同志所面臨的性別差異與困境不容易被突顯。(三)《漂浪青春》中關於底層女同志的再現也呈現出「男女有別」的狀態。例如：竹篙和水蓮，都受限於女性／女兒的身分，在重男輕女的漢人家族社會中，相當程度要聽命於兄長與父親，失去在家中的發言權、繼承權。

本文一方面持續對於父權、異性戀霸權及身心健全主義下的家國體制進行批判；另一方面也將進行內部反思，省視當前同志文化論述、資源多聚焦於都會、男同志、中產階級化所造成的侷限，希望能拓展底層、身心障礙、老年等多重邊緣的女同志主體，在「同(志)中有(差)別」的觀點。文中將分析片中同女／盲女／童女／鄉土／底層 T 婆的漂浪處境與性別政治，並探討其在漂浪處境中所遭逢的創傷、及其所展現的韌性。第一節將探討視障女同志菁菁的婆主體及其作為視障者在健全主義體制中的困境，並分析妹狗——也就是菁菁的妹妹——這位女童／同女／童女的成長歷程；第二節則探討竹篙作為 T 的認同與情慾探索、身體感與再現；第三節則探討水蓮從青春到老年的情慾與多元成家的實踐，及其在堅韌中難免仍會遭受的酷兒創傷與記憶，探討同女漂浪的辛酸與重生。文末並討論電影中常出現的火車、鐵軌等相關鐵道意象在電影中的作用，如何貫串電影的三段式敘事，並整合了老、中、青、兒少等多段跨世代、生老病死的同志生命故事，展現特殊的酷兒時間與異質空間和多元樣貌。

## 二、看得見與看不見的婆主體：視障女同志與童女的情慾探索與肯認

身心障礙者的情慾、性權與多元性向的可能，常被社會所忽視<sup>12</sup>，而在《漂浪青春》中則細膩地呈現視障女性歌手與 T 樂師的愛戀。電影在一開始的火車與鐵軌場景之後，便出現這位視障女歌手歌聲的畫外音；爾後鏡頭從火車、鐵軌上，

<sup>12</sup> 參見相關研究，如：邱大昕，〈盲人如何成為異性戀再談視障者的性／別教育〉，《性別平等教育季刊》第 62 期（2013 年 3 月），頁 14-20。汪靜如，〈不可見的認同：視障者女同志認同歷程探究〉（台北：臺北市立體育學院身心障礙者轉銜及休閒教育研究所碩士論文，2010 年），頁 33。

拉回室內的場景、來到視障女歌手身上，先以特寫帶出她唱歌的嘴形，暗示她就是唱歌的人。隨後鏡頭拍攝菁菁的臉部表情，只見身為走唱歌手的她，站在台上演唱<sup>13</sup>，但眼神並沒隨著歌聲流轉與演唱現場的觀眾互動，影片用這樣的開場方式來讓觀眾覺察——菁菁是個視障者。

接著是一個建立鏡頭，鏡頭拍攝她演唱時的環境是家酒店，客人有的喧鬧、喝酒，有的聽歌。鏡頭並照到酒店的角落邊上，年幼的妹妹正看著姐姐唱歌，隨著妹狗凝視的目光，鏡頭稍微拉近，照到台上還有個叼著香菸、T 模 T 樣的手風琴樂師（竹篙）正在為視障女歌手菁菁伴奏。爾後演唱完畢，透過菁菁下台回家、走路需要妹妹（妹狗）領路、分享演出現場的狀況（00：03：56），讓觀眾確知菁菁就是個視障者，在日常生活中，有一部分非常依賴明眼人的妹狗。在《漂浪青春》中菁菁有其弱勢之處，也有其韌性，尤其展現了她身為視障女同志的主體性。（詳見下文分析）

通常非異性戀女性身障者的情慾受到雙重歧視，而且容易隱蔽在健全主義的意識型態中，隱而不顯，成為生活中處處可見的微歧視。某次演講我提到了《漂浪青春》這部電影，並播放了菁菁（視障者／婆）和竹篙（明眼人／T）兩人情慾互動的片段。看完這場戲後，現場的有位聽眾如此提問，他說：「菁菁會不會是因為竹篙『剛好』在她身邊，她才變成女同志？」但這樣的說法突顯了幾個常見的迷思：（一）首先，身障女性的情慾本來就已經很難被肯認了，而視障者作為女同志的可能性，更令人無法想像，這其實帶有「強迫異性戀」的迷思，預設了所有人「都是異性戀」。（二）其次，這位觀眾也預設了只有 T 才是女同志，而婆常是受到 T 的影響而「變成」女同志的。這種唯有（健全／明眼）T 的出現，才有（視障）婆的說法，不僅忽略了身障女性作為情慾主體的可能性，也忽略了婆的主體性。

但《漂浪青春》在影片中的處理，翻轉了上述的刻板印象，開展了視障女同志主體性的建構。片中直接展現菁菁作為視障女同志的情慾場景，這場戲發生在她面對妹妹即將被送養的無奈與分離的悲傷中，她不禁痛哭失聲。而身旁的竹篙

<sup>13</sup> 周美玲，《漂浪青春》，（新北：台聖，2008年），影片時間（00：02：06）。後引述段落將直接於文末標註影片時間。

正在安慰她，影片中呈現了菁菁主動地開始撫摸竹篙的臉、嗅著竹篙的氣味，並吻了竹篙、進而有更親密的纏綿<sup>14</sup>。換言之，《漂浪青春》展現了菁菁雖為視障者，但她動用了許多非視覺的感官，包括觸覺、聽覺、嗅覺、歌聲及親密的肢體動作，來接近她所心動的對象竹篙。電影並沒落入視覺感官的霸權<sup>15</sup>而忽略了視障者所擁有的自主性。一個人性傾向的探索與情慾自主權，絕不只靠視覺來展演。如同邱大昕在視障研究中指出，視障者性別展演方式、認識世界的方式非常多樣，能藉由語言或非視覺意象得到豐富、多樣的知覺經驗，足以對以視覺為主流的性別秩序形成挑戰<sup>16</sup>。《漂浪青春》中，菁菁的情慾實踐與探索，正是以視障女性與女同志的身分，同時挑戰了一般人對於身障女性的情慾想像，展演了身障情慾的多樣性與可能性。

此外，菁菁也以主動親吻、接近的婆情慾主體，挑戰了唯有 T 出現、才有婆存在的迷思。影片中雖看似由明眼人／T（竹篙）先示好，但也是菁菁更主動、積極的回應（包括撫摸、親吻等情慾的展現），才促成這段女女戀情。不論是菁菁的示弱、兩人的獨處、或竹篙的示愛，也並非 T 能單方面促成。因此我們必須放掉以為視障者無能去（感覺／感受）愛、無法察覺自己性傾向的偏見，捐棄以為明眼人才能主導，而視障者只能配合、從屬的情慾想像。菁菁在影片中的舉止，不論是主動親吻、廟口擁抱，或者被動等待，都是一種對於親密關係的渴求與展演，其主動性或主體性，並不亞於明眼的竹篙，兩人在愛戀關係中是平等的。換言之，菁菁作為視障的婆主體乃是透過她自己一步步的實踐形成的，並非依託在他人的形象上所建立。《漂浪青春》正面肯認了身障女同志婆的主體性，也打破了身障女性與女同志「無性」的迷思。在下文的討論中，更將看到《漂浪青春》中諸多的婆形象與主體，是如何勇敢實踐、甚至啟蒙 T 的同性情慾。

<sup>14</sup> 在更早的一個酒店場景中，本來台上是由菁菁獨唱的，後來變成竹篙伴奏且和她一起合唱：「誰人用心製造了這杯好酒，乾杯以後，讓我對你動了真情。」（00：07：38-58）竹篙在唱這句話時，深情地看著菁菁，菁菁也合唱了這句歌詞，代表了兩人的情愫藉由歌聲開始萌芽。

<sup>15</sup> 由視覺感官所主導的系統，往往太強調、看重視覺，而忽略了其他感官開發與感受的可能性，或者降低了對視障者判斷力的信任感。

<sup>16</sup> 邱大昕，〈盲人如何成為異性戀再談視障者的性／別教育〉，《性別平等教育季刊》第 62 期（2013 年 3 月），頁 17。

再者，《漂浪青春》並沒如多數影視作品將殘障隱喻化<sup>17</sup>，而是活生生地讓她經歷、也讓觀眾參與障礙者生活中的不便。電影中設計盲女在廟會節慶時上街，除了是妹狗妒忌姐姐與竹篙情感發展而衍生出的環節外，它讓盲女暴露在人山人海、人來人往、鞭炮環伺的廟口、街頭，顯示出其身障經驗的「日常」，在陌生的環境或時空中，仍是在摸索、害怕、恐懼中度過的，突顯視障的特殊性，在看不到路況，卻聽得到喧囂，加深了其內在的恐懼與茫然。鏡頭的旋轉、搖晃，全景式的拍攝，體現了菁菁內外在的慌張。

不過，女同志的身分與衣櫃處境依然對菁菁帶來了些困境，例如她似乎無法直接跟妹狗說明她與竹篙兩人的愛戀關係，而導致兩人間的疏離與嫌隙。正如汪靜如研究所指出的，對於視覺障礙同志來說，資源和內外支援系統的缺乏，以及無自主性的生活空間，使其幾乎陷入孤立無援的困境中，成為弱勢中的弱勢；他們一方面想讓家人了解自己的性傾向，又怕傷害家人或被家人傷害與不接受，因此陷入兩難的困境中<sup>18</sup>。

其次，身為視障者的關係，也讓菁菁的職業選擇減少、以走唱為生，而走唱多屬夜間工作。片中的社福單位以妹妹不宜跟著姐姐走唱、過夜生活為由，強制介入，將妹狗送至寄養家庭。菁菁的身障身分與底層階級的位階，使得她在國家治理與社福體制中，「不夠格」成為妹妹的照顧者。劉人鵬在其障礙研究中曾指出，社福政策這種看似「善待」身障者的「照護」體制，所要維繫的秩序也是具有階序性與排除性的，仍是從「健全主義」的觀點出發，認為殘障者比非殘障者低下<sup>19</sup>。平雨晨也指出，主流社會、國家體制往往對女性身障者預設了框架，認為她們無法勝任社會所賦予成為母職的期待<sup>20</sup>。這樣的狀況就如同《漂浪青春》

<sup>17</sup> 劉人鵬曾指出，在許多電影、文學或大眾傳媒的再現中，經常將殘障隱喻象徵化，殘障的生活經驗若不是隱形，就常被以「正常」經驗為中心，僅作為補充、限制或殘缺不足來呈現。劉人鵬，〈沒有眼睛可以跳舞嗎？——汙名、差異與健全主義〉，收錄於H-德克森·L·鮑曼等著，劉人鵬等編，林家瑄等譯，《抱殘守缺：21世紀殘障研究讀本》（新北：蜆樓，2014年），頁15-16。

<sup>18</sup> 汪靜如，〈不可見的認同：視障者女同志認同歷程探究〉（台北：臺北市立體育學院身心障礙者轉銜及休閒教育研究所碩士論文，2010年）。

<sup>19</sup> 同註17，頁13-14、20、22、23-25。

<sup>20</sup> 平雨晨，〈性別化的汙名：相較於男性，女性身障者的身體自由被嚴重剝奪〉，（來源：<https://www.thenewslens.com/article/85718>，2023年12月12日）。

中的菁菁，因為其視障女性的身分及在底層走唱的生活，就被認為是無能照顧妹妹的，被迫與妹妹分離。而《漂浪青春》在影片中，刻意呈現了社工、社福體制的介入，如何拆散兩姊妹的過程，無疑帶有批判國家體制及健全主義的色彩，並讓人進一步反思，是否姊妹分離、強制寄養是最好的方式？能否有其他配套措施、想像與可能？而菁菁被健全主義的社會、國家體制視為「不夠格」作為一個家長，但本文也想強調菁菁這個視障角色，如何從被認為「不夠格」的狀態中，長出新的情慾主體位置。

除了對於多重邊緣的視障女同志有所呈現，《漂浪青春》也難得地探索了另一個常被忽略的女童同志情慾。周美玲的《漂浪青春》刻意鋪陳妹狗從童年萌發的同性情慾，自然有其政治性：一方面衝撞既有體制、打破對於孩童的刻板印象；另一方面，也透過這個角色，細膩地刻劃了小女孩的同性情慾如何啟蒙、發生和肯認，片中一再呈現她對 T 樂師（竹篙）的關注與凝視。影片對竹篙、菁菁與妹狗三人輪流拍攝的手法，也暗示了未來姊妹兩人與樂師的「三角關係」。也由於妹狗對於竹篙的愛戀、占有與嫉妒，導致了她對菁菁、竹篙說謊，製造了對於視障姐姐菁菁，相當危險的處境。

但我認為這並非用謊言、欺騙所能詮釋，而是妹狗和菁菁存在著複雜的依附關係，卻又因夾雜著三角戀情的矛盾與對於自己可能會被排除的焦慮所形成的。由於身為女童／童女的妹狗，由於年紀小、更沒有傾訴的管道及可使用的資源，才會導致一連串的心結。但妹狗的同性情慾也不因到了寄養家庭就終止，電影裡描繪了她中學時期的女同志戀曲，甚至在全班面前大聲地對愛慕對象告白，表示：「喜歡就喜歡，是男生女生又有什麼關係！」（00：34：43）影片展現了妹狗從童女到成年、從中小學到大學，對女同志主體的高度認同與實踐。

《漂浪青春》透過菁菁與妹狗這對姊妹的情慾實踐，打造了一則視障女同志多元情慾實踐的故事與主體，彌補了身障女性情慾再現的匱乏，呈現其多樣性與自主性，也讓一般而言不可見／不可現的女童（同性）情慾被正面表述出來。而下文將探討另一個華語影視文化中，也較為少見的陽剛女同志再現。

### 三、性／別角色展演：T 婆形象的塑造、翻轉與情慾探索

T 婆情慾組合、互動模式是台灣女同志文化中重要且不可或缺的一環<sup>21</sup>，但女同志電影中，卻少有陽剛的 T 形象出現<sup>22</sup>，甚至對於 T 婆文化也曾出現批判的聲音<sup>23</sup>。台灣的女同志電影，除了九〇年代早期的《失聲畫眉》有明顯的 T 婆配對與陽剛 T 形象以外，其餘的女同志電影少見有較為陽剛的 T 形象<sup>24</sup>。在這樣的影視環境中，《漂浪青春》突出竹篙的陽剛型 T 形象，便有其重要性與特殊意義。

在《漂浪青春》裡，周美玲創造了多對 T 婆角色形象與配對關係，如 T 樂師竹篙和視障歌手菁菁、外型陽剛的阿海和女性化的水蓮，以及上小節所述的妹狗，從小到大對於竹篙與中性女同學的愛戀等等。以下將探討《漂浪青春》中，貫串第一段敘事〈妹狗〉與第三段敘事〈竹篙〉的女同志 T 角色竹篙對於性別、性向的探索，及其身為鄉土女同志／T 所面臨的「同女漂浪」處境。

我認為竹篙的女同志漂浪處境乃由三方面所構成：一是其作為女同志 T 的角色，更容易被辨識出來，而遭受家庭、社會的歧視；二是其身為布袋戲班第二代，但其身為底層、女性的身分，讓她受到家父長制及財產分配的限制；三是作為一個在鄉下成長的 T，片中呈現了她孤軍奮鬥的成長歷程，難以想像自己的性

<sup>21</sup> 參見張娟芬，《愛的自由式：女同志故事書》（台北：時報，2001年）。台灣同志諮詢熱線協會，《阿媽的女朋友：彩虹熟女的多彩青春》（台北：大塊，2020年）。

<sup>22</sup> 馬嘉蘭（Fran Martin）在討論女同志電影時曾指出，華語女同志電影常偏向以陰柔女性作為女同志形象。Martin, Fran, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2010), p. 182. 林柔漪也有類似的觀察：林柔漪，〈電影作為同志運動媒介之策略與侷限：論周美玲的彩虹三部曲〉（台北：國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文，2014年），頁62。對電影製作方來說，這或許有著商業市場的考量。此外，梁學思也曾對強調（性／別）流動的酷兒研究提出反思，她認為酷兒論述偏好流動性與矛盾曖昧，卻輕視／忽略既有的（T／婆）角色分類，這種傾向也可能消除了女同志文化中的歧異性，應追溯另類性別與女性愛欲的系譜，來建構更多元的女性陽剛／陰柔文化。Leung, Helen Hok-Sze, "Thoughts on Lesbian Genders in Contemporary Chinese Cultures", *Journal of Lesbian Studies*, vol. 6, no. 2 (2002), pp. 123-133.

<sup>23</sup> 趙彥寧研究指出，九〇年代台灣女同志論述興起之際，女性主義色彩較濃厚的校園菁英與女同志圈，曾批判早期（較底層）的 T 婆文化，認為 T 複製了男性形象與文化。但趙彥寧認為這類的女性主義女同志論述實際上是複製了中產階級的意識型態與美學品味；也將 T 婆性別展演的課題，轉化為「本地的」和「西方的」的二元對立，看似製造了全球性的性少數認同，實際上卻帶有「內在殖民主義」的傾向——直接或間接壓迫了透過身體展演來創造女同志身分與認同的 T 婆文化實踐者。趙彥寧，《戴著草帽到處旅行：性／別、權力、國家》（台北：巨流，2001年），頁71。

<sup>24</sup> 如《藍色大門》（2002）、《孤戀花》（2005）、《渺渺》（2008）等片。

別、性向及未來。竹篙因性別角色、階級、性別、地域所構築而成的漂浪處境，在影片中又環環相扣，相互交織而成，導致她不得不離鄉背井，離家到其他地方打拼、謀生。

首先，《漂浪青春》敘述竹篙從青春期的性別與情慾認同的迷惘，而同時又要面臨來自社會、家庭的性別化規範的壓力，展現在她對於內外服飾、身體感和情慾之上。林柔漪曾指出，竹篙真正抗拒的是這些象徵符碼所共同指涉的女性化意涵<sup>25</sup>。相較於穿胸罩所引發的反感<sup>26</sup>，竹篙以紗布纏束胸部後，即使必須忍受不舒適的悶熱感（劇中以拉衣口搧風和吹電風扇的情節來展現），在心理、表情上卻顯得較為輕鬆自在，兩者形成顯著的對比。因而竹篙看似「自殘」的纏胸舉動，實際上是一種達到身體安居感的自我體現<sup>27</sup>。

而根據趙彥寧的研究，T 要束的胸部是女性化的胸部，在視覺上避免被結構化的男性凝視物化。但巧妙的是，T 對自我胸部的擬像是在可見與不可見的接合點上。根據趙彥寧對於 T 的訪談、田野調查表示：「束胸是有技術的，你要把它變小，但不能完全變平。」<sup>28</sup>這也有趣的型塑出竹篙在電影中，兩次被摸胸部的橋段：第一次是妹狗偷摸竹篙的胸部，恰恰是要辨識竹篙的女性身分，但又非一般女性的中性模樣；而第二次則是回溯竹篙在青春期的經歷，竹篙騎機車載水蓮，坐在機車後座的水蓮，聽說竹篙的哥哥希望竹篙跟水蓮一樣能登台跳豔舞攬客時，水蓮直接摸竹篙的胸部說：「哪有可能啊！」這時 T 的胸部又是無法被那麼女性化及商品化的，既要與一般異性戀女性和女同志的婆有所區別，又不能如同男性一樣完全無胸部。因而，這種 T 模 T 樣身體展演，或可被視為第三種性別，難以用既定的主流性別框架來定位。

<sup>25</sup> 林柔漪，〈電影作為同志運動媒介之策略與侷限：論周美玲的彩虹三部曲〉（台北：國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文，2014年），頁64。

<sup>26</sup> 影片中，竹篙被迫試穿了媽媽買的胸罩，卻對粉紅、蕾絲的造型，還有穿上胸罩後突出的胸部感到不舒服、噁心，馬上迅速脫掉。（01：14：30）接著鏡頭帶到她所穿的四角褲。

<sup>27</sup> 同註25。「身體安居感」一詞，則為何春蕙在跨性別身體研究中所提出，本文認為在此也適用於分析竹篙作為T的性別特質、打扮與體感經驗。何春蕙，〈認同的「體」現：打造跨性別〉，收錄於何春蕙編，《跨性別》（桃園：國立中央大學性／別研究室，2003年），頁14-15。

<sup>28</sup> 趙彥寧，〈性、性意識及身體建構——形塑台灣女同性戀的身體美學〉，收錄於何春蕙編，《性／別研究的新視野——第一屆四性研討會論文集（上）》（台北：元尊文化，1997年），頁104-107。

然而，如此 T 模 T 樣的竹篙，一方面背負了被家人、陌生人性別審查與兄長重男輕女的壓力，影片中不斷顯示，她在公廁、車站，都被人質疑性別身分。應驗了主流社會性別二分的框架與無所不在的監控系統，干涉個人的性別特質與身體型塑、打扮。竹篙不只遭到家人們的微詞（如母親對於其內衣、胸部裝束的干涉，兄長對她「半男娘」的羞辱）；就連陌生的路人、打掃廁所的阿姨、查票員等，幾乎每個人都可以用性別二分的常規，來對她進行的性別與身體的檢查和批判。

也由於竹篙的性別展演不符合主流腳本中的「女性常軌」，更加重其在重男輕女的家庭結構下的多重弱勢、漂浪的處境。趙彥寧在〈老 T 搬家〉的系列論文中，曾多次重申中老年女同志如何因為在漢人家庭結構中位居弱勢，容易喪失各種物質基礎，進而被迫流離、落入底層的狀態<sup>29</sup>。我認為《漂浪青春》中竹篙的處境也是如此，竹篙母親和叔父本來要將家中的布袋戲班分做兩班，一班讓竹篙掌團，但遭到竹篙哥哥的反對而未果。竹篙的哥哥甚至揶揄、嘲諷竹篙的同性情慾傾向不能結婚，而無法獲取嫁妝。電影反映了父權社會中的婚家觀念與財產分配上的異性戀霸權，也突顯了同婚通過前，女同志的另一種困境。

而在同性情慾的探索上，一開始竹篙也是挫折的，她曾跟男同志好友阿彥說，自己喜歡的女同學小君說，竹篙如果是男生就好了，結果小君就去交了一個真正的男朋友（01：08：58）。這是 T 在異性戀霸權下常見的弱勢處境，往往在追求同性愛的過程中，不敵異男在社會家庭結構上的優勢。而一連串情感與家庭關係的挫敗，也影響了竹篙的自信，讓竹篙懷疑起自己的性別、性傾向與位置。

幸而此時在水蓮這曾與竹篙家同場拼台的布袋戲班二代的引領下，竹篙展開新的性別探問與情慾探索。兩人在下戲後，於廟口相遇，同樣遭逢家庭與情感挫折的兩人，在黑夜中展開一場機車夜遊。電影以慢動作的鏡頭，帶到夜間空空蕩

<sup>29</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〉，《台灣社會研究季刊》第 57 期（2005 年 3 月），頁 41-85。趙彥寧，〈往生送死、親屬倫理與同志友誼：老 T 搬家續探〉，《文化研究》第 6 期（2008 年 3 月），頁 153-194。趙彥寧，〈不／可計量的親密關係：老 T 搬家三探〉，《台灣社會研究季刊》第 80 期（2010 年 12 月），頁 3-56。趙彥寧，〈與之共老的酷兒情感倫理實作：老 T 搬家四探〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 40 期（2017 年 6 月），頁 5-51。

蕩的無人橋上，畫外音傳來機車的聲音，緊接著的鏡頭帶到竹篙載著水蓮騎機車夜遊（01：27：16-18）。這場機車夜遊，宛如公路電影的橋段，代表了兩人的摸索與成長。兩人在黑夜中的橋上騎車長嘯、大聲歡呼，完全不在意其他人的眼光與之前的情緒壓力（01：27：57），此時電影又響起手風琴——這個代表竹篙未來職業、專長的配樂。這時影片中兩人青春的嘶吼與音樂的迴盪，代表了竹篙對於壓抑許久的委屈感、及其所受到的性別二元壓迫的解放。這座夜間夜遊的橋樑，象徵了竹篙性別認同解放的開始與過渡；這趟夜間的移動與遊蕩，也預示了往後其性別流動與性向曖昧的可能性。

下個場景，兩人又騎車回廟口，在大雨滂沱中，坐進貨車裡躲雨。水蓮用手帕擦拭著被淋溼的身體，這時鏡頭拍攝水蓮微露的香肩與低胸、雨水在她的皮膚上，分不清是雨水還是汗水，象徵了情慾的蠢蠢欲動，讓竹篙看得既害羞又悸動（01：28：34），此時水蓮與竹篙展開一連串關於性別、性向的探索與對話：

水蓮：「你想不想親我啊？」（水蓮作勢挑逗竹篙）

竹篙：「我不能脫。」

水蓮：「你不是喜歡女生嗎？」

竹篙：「可是我不喜歡我自己的樣子。」

水蓮：「你不喜歡自己是女生喔？」

竹篙：「可是我也不想當男生啊！我不知道啦！這樣我到底是算男生還女生？」

水蓮：「當然是女生，一個不喜歡自己身體的女生啦！」

竹篙：「可是，女生可以喜歡女生嗎？」

水蓮：「當然可以啊！愛就愛啊！不過，你會喜歡我這種花枝招展的女生嗎？」

竹篙：「會啊！那你會喜歡我這種半男娘的查某？」

水蓮：「我本來就喜歡這樣啊！那有什麼要緊？」（01：30：28）<sup>30</sup>

<sup>30</sup> 本段對話多為台語，引文則依照影片裡的字幕呈現。

這段對話顯示出竹篙被夾在二元性別框架中的困擾，不知道自己到底算男生還是女生，也對自己的女性身體感到些微的不適，也不喜歡以女體示人（她跟水蓮表示：「我不能脫」）。在這段場景中，雨的意象代表了一方面代表了情慾的困惑、啟蒙、探索與開展；尤其雨水打在車窗上時，鏡頭在車內拍攝竹篙臉上被雨水所倒映的陰影與流動，呼應了竹篙對於自己性別、性向的困惑、懷疑與流動性，這種雨水倒影彷彿流過臉上的特寫，始終用於竹篙臉上、身上，而不在水蓮身上；換言之，電影如此拍攝的手法，暗示了竹篙對於自身定位的困惑與曖昧不明的狀態（01：30：14）。

而年輕的水蓮作為一個婆、也是女女情慾先行者<sup>31</sup>，在此啟蒙了困惑於性別與性向的竹篙。首先，她肯認了竹篙特殊的性別身分，是「一個不喜歡自己身體的女生」。但對於這樣的女生，水蓮是坦然接受的，當竹篙問水蓮會喜歡像自己這樣「半男娘」的女生嗎？水蓮給予肯定也熱情的答案，隨後也主動親吻了竹篙，開啟雙方的情慾試探。這段性別、情慾與性向探索的戲，就結束在兩人親吻後，相視而笑之處（01：31：21）；同時輕快的手風琴配樂再度響起，一個過肩鏡頭從後方照著兩人的背影及車窗外的雨景，並停留在水蓮耳環的蕩漾之中，以慢動作鏡頭拍攝耳環在兩人的笑語中，輕輕晃動、閃閃發亮的情景，象徵了這場雨中情慾探索的唯美與曖昧。

在《漂浪青春》中，相較於青春期對自我定位還很不確定的 T，婆似乎都更早長出「女人喜歡女人」、「女女情慾」的主體性。如在〈妹狗〉的段落中，妹狗多次表述自己喜歡 T（竹篙）和女同學；而視障的姐姐菁菁，也主動回應了竹篙的感情。在〈竹篙〉這段落裡的水蓮，也肯定的跟竹篙說：「女生當然可以喜歡女生，愛就愛啊！」，在這部電影裡，婆幾乎都是非常具有主體性的角色，對於自己的同性情慾傾向有高度自覺，甚至引導 T 認識自己、開發 T 的情慾和感情；一再展現婆的主體性，扭轉了女同志關係中，T 比較主動、而婆比較被動的刻板印象。《漂浪青春》給這些勇敢的婆更具主動性的位置：由婆的堅定，襯托出

<sup>31</sup> 片中在水蓮與竹篙相識於舞台上共舞之際，以其他鏡頭、眼神互動，來暗示水蓮與當時在台下的 T 女友鬧不愉快。

T 在成長中的茫然；另一方面也突顯了早年鄉土女同志，無法為自己命名的狀態<sup>32</sup>。

「婆」角色在周美玲電影中具有相當程度的重要性，張靄珠曾針對周美玲另一部女同志電影《刺青》裡的婆（小綠）以網路情色表演，擾亂、嘲諷了男性凝視，暴露了性／別模仿的幻識結構<sup>33</sup>。而這些性別展演在《漂浪青春》也有諸多的呈現，例如水蓮在跳豔舞時，看似迎合了異性戀男性的凝視，但在她的表演中實則充滿女性身體的自覺，並主動挑選 T（竹篙）作為表演夥伴，破除男性觀眾的凝視。而且，《漂浪青春》比《刺青》更進一步地突出了婆的主體性，婆不再隱身於電腦螢幕背後、網路世界之中，而是更多樣性地體現在現實人際互動與鄉土、邊緣的異質空間中，並以多個婆角色的再現，產生集體性現身的效果。這些個性鮮明的銀幕形象，改變了婆在女同志刻板印象中的隱性角色，甚至更為強悍地捍衛女女情愛，並撫慰在性別二分秩序下較受壓迫的 T，而非僅是作為依附 T 的角色而存在。

在上述的騎車夜遊、卡車中的情慾探索等夜戲之後，影片放了一個藍天白雲的空鏡頭，代表兩人各自突破了某種自我認同與人際困擾、親密關係的關卡、雨過天青，但這兩個青少年還是對人生充滿疑惑，水蓮問：「以後我們會變成什麼樣子啊？」（01：31：51）這時鏡頭拍攝著，兩人在雨過天青後的清晨，坐在廟口前，仰望著剛朦朧亮的天空，討論著未來。竹篙表示：「我應該會離開家吧……我家的戲班是我哥的，我想要獨立生活。」（01：32：19）——當竹篙說這句話時，鏡頭以仰角拍攝竹篙仰望藍天、望向遠方的眼神，展現在她開始在重男輕女與恐同歧視環境下所長出的自主性與堅定、獨立的性格。而兩人也都同時許願，

<sup>32</sup> 台灣本土的女同志文化與早期的情慾再現，與台灣的戲班文化有諸多關連性，相關研究可參見曾秀萍，〈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〉，《淡江中文學報》第 35 期（2016 年 12 月），頁 1-35。曾秀萍，〈女女同盟：《失聲畫眉》的情慾再現與性別政治〉，《臺灣文學研究彙刊》第 22 期（2019 年 8 月），頁 25-52。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。而近年的鄉土女同志作品，以黃惠偵導演的兩部紀錄片《我和我的 T 媽媽》（2016）、《日常對話》（2017），呈現台灣早期在鄉村成長的（中老年）女同志，及戲班文化、陣頭中的女女情誼／情慾，最受注目。

<sup>33</sup> 張靄珠，〈哀悼愛情：周美玲《刺青》與《豔光四射歌舞團》的酷兒操演與羞辱轉化〉，收錄於張靄珠編，《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》（新竹：國立交通大學出版社，2015 年），頁 300-307。

彼此都能找到一個相愛的女生。(01:32:34) 鏡頭拉遠，拍攝雨過天青，兩人坐在面口戲台前談心的場景，為《漂浪青春》的竹篙段落與整部電影的結局，展現了一個較為希望、明亮與充滿憧憬的未來。

#### 四、跨代來作伙：老年女同志創傷、婚姻操演與跨世代連結

##### (一)「假」結婚？真作伴：多元的婚家操演與協商

紀大偉在〈愛情來作伙〉一文中指出，女同志多有經濟共生的物質基礎<sup>34</sup>；而在《漂浪青春》中的老年女同志、男同志也有共同生活的物質基礎，並形成情感共同體<sup>35</sup>來相互照顧。在〈水蓮〉這個段落裡呈現，水蓮在適婚年齡時，因受異性戀體制霸權的影響與來自原生家庭的壓力，與男同志好友阿彥（假）結婚，但兩人實際上分別擁有各自的同性伴侶，也各自生活。在電影裡雖然同志仍受迫於異性戀婚家結構而被迫進入婚姻體制，但我認為《漂浪青春》卻也重新操演婚姻關係，展現了同志如何顛覆、或與異性戀婚家體制進行協商的方式，突破以往的婚家想像。

電影敘述年老的水蓮因伴侶的過世而憂鬱、並罹患阿茲海默症，將來探望的男同志友人／名義上的先生阿彥，誤認為其女同志伴侶阿海。而另一方面，阿彥則因感染愛滋與伴侶的外遇，離開與男同志伴侶的同居生活，因此心情低落而有放棄治療、浪跡天涯的念頭。臨走前他前來探望水蓮，出乎預料地展開了一段男女同志年老之際，相依相伴的故事。這段年輕時為了應付異性戀機制的「假結婚」，到了年老時變成了「真作伴」的多元家庭，轉化了老年水蓮和阿彥各自面臨的哀悼與憂鬱<sup>36</sup>。在〈水蓮〉這段裡也探討了老年同志、照護等議題，這對與

<sup>34</sup> 紀大偉，《同志文學史：台灣的發明》（新北：聯經，2017年），頁163-209。

<sup>35</sup> 乃借用紀大偉的用詞，他在分析杏林子與鄭豐喜作品中的身心障礙敘事時，運用「情感的共同體」的概念來指稱情感經濟的體系。在共同體中，參與者互交換情感勞動的成果，得以互相撫慰情感。紀大偉，〈情感的輔具：弱勢，勵志，身心障礙敘事〉，《文化研究》第15期（2012年9月），頁104-105。不過在紀大偉的文章中，他所指的共同體，具有個人和家庭、黨國、宗教等大敘事的色彩，而本文比較想指稱兩位老年、殘酷兒的多元成家、相互扶持。

<sup>36</sup> 此觀點受到張靄珠的研究啟發，參見註33，頁289-331。

原生家庭疏離、又沒有法律保障的（老年）同志們無疑是一個日益重要的課題，當其年老、失能後，經濟相對弱勢的女同志又該何去何從？過去「假結婚」的不得已，在這部電影裡巧妙地成為老年可運用的照護與相互扶持的資源，某種程度上體現了女、男同志多元成家的可能性，《漂浪青春》對於異性戀婚姻體制所進行的翻轉，展現了多元的婚家想像。同時，也破除了同志與異性戀家庭對立的二元關係，進行了相當程度的協商。

換言之，《漂浪青春》中不只透過各種 T 婆角色的型塑進行了性別操演，也透過「假結婚」進行了「婚姻」操演，值得注意的是，這樣的操演性並不限於真實婚姻、假結婚，或是同、異性戀的婚姻關係，所有的婚姻模式與展現都具有某種程度的操演性。而在《漂浪青春》中，則是透過水蓮、阿彥這對男女同志的假結婚（或稱為「形式婚姻」、「形婚」）來展現婚姻當中的操演性；換言之，這場看似男女配對的「異性戀」婚姻、婚禮，實則是同志在異性戀婚家壓力下所演的一場戲。但影片對於這場不得不的「婚姻」，並沒有展現過度的悲觀，反而在人生下半場、兩人都失去伴侶的老年生活中，成為彼此的支柱，可說是多元婚家關係中，暫時性的假配偶，卻成了永遠的親人，開展了親密關係的多元性。

同時電影也對身障與陪伴的關係做了些省思與辯證，本來阿彥因得到愛滋，在早期還沒有好的治療方式時，服藥的副作用讓他抗拒治療；而男友的背叛，更讓他心灰意冷，本來是想離開這世界的，他說：「活著沒意思。」此時水蓮回應：「怎麼會沒意思呢？有我在啊！」於是，本來想來道別的阿彥，因著水蓮的一句話留下了。阿彥原是想來探望失智的水蓮、跟她告別，後來卻變成是水蓮，來守護感染愛滋的阿彥，陪他就醫、吃藥，避免他發病，也預防阿彥離家出走。電影鏡頭呈現水蓮守在門口、拄著柺杖、打盹的身影（01：36：03），讓人為之動容；透過此鏡頭，電影同時也宣示了門裡房內的阿彥／阿海，與門外的水蓮，兩人開始在同一個屋簷下生活的場景。

但即或《漂浪青春》展現了對於多元成家的新想像，但影片中同時也呈現了水蓮從年輕到了老年、失智的情況下，長期存在的酷兒創傷，尤其集中出現在以下的三個段落中。一次呈現在她喃喃自語中說，父親許久沒來探望她了，每次都找她和比較男性化的伴侶阿海的碴，所以她希望阿彥／阿海不要太高調、打扮得

太男性化，以免被說是「半男娘」，萬一傳到父親那去，「事情又大條了」。(00：59：35)這表示在水蓮老年失智的記憶裡，依然留有面對父親恐同、排斥其同性伴侶的恐懼與創傷記憶，是面對異性戀霸權與父親所留下的陰影。

另一次則呈現在對於阿彥的穿著打扮上，她認為阿彥——實則在她心目中是女同志伴侶阿海，穿著太男性化，怕被人說閒話。顯示出在曾經的過往中，女同志所遭受的性別常規化與壓迫，她直到年老都還是記得，並為此希望阿彥／阿海做出調整。於是阿彥順應水蓮的要求著女裝外出後，被公園的青少年霸凌，此時阿彥忍不住責怪水蓮說：「如果不是你，我也不會變成這樣！」這樣的話語，打開了水蓮心中身為同志的「負罪感」，她哀怨難過的說：「從一開始就不該要你跟我在一起。」(01：02：57)因為她把阿彥認成伴侶阿海，隨後便哭著離開。這個橋段一方面呼應水蓮身為婆，年輕時對於 T 的主動追求與同志情感的堅持；另一方面也呈現出她對於女同志戀情可能隨時不保的恐懼。

還有一次則出現在她走失、忘了回家的路後，阿彥到警局要領她回來時，警方在與阿彥確認身分時，阿彥說，他是水蓮的先生。此時假結婚的先生身分，竟然成了他和水蓮合法的連結。然而這種回答卻讓水蓮有點緊張，馬上驚慌小聲地跟阿彥／阿海說，「在外面不能說這麼明啦！」她改口跟警察說，「她是我的好姊妹啦！來帶我回去的。」(00：53：38)這些對話、情節，間接突顯了水蓮和阿海這對女同志戀人在過去曾受到的恐同壓力，讓她們無法對外承認自己真實的伴侶關係，這樣的內在創傷，甚至影響到了老年。這幾個段落表現了，水蓮遭受原生家庭、異性戀體制等壓迫的記憶一直延續到老年痴呆之後，間接也反映出同志在異性戀父權家庭與警察、醫療等國家體制中所遭受的暴力與不公平對待。因而即使年老生病的水蓮忘了很多事，對於創傷、迫害卻記得異常清楚，內在仍然有陰影，並會進行諸多自我審查。

《漂浪青春》除了使用對話，展現出水蓮心理的創傷外，也用外在的環境，來突出水蓮年老、失去伴侶的迷茫，這樣的場景主要呈現在水蓮要尋找離家出走的阿彥時。她白天矗立在車水馬龍的街頭，導演以仰拍的鏡頭，進行連續 180 度旋轉環繞的拍攝水蓮在車陣嘈雜中的茫然失措；另一方面，也拍她夜晚迷失在橋上，過橋時俯瞰著橋下水面的波光、迷離的燈光倒影，有如鏡花水月、呈現迷濛

的景色。這些車水馬龍的場景、聲音，相較於下一節要討論的火車與軌道，呈現了不同的地景，也反映了人物角色間不同的心境變化。車水馬龍的聲響，多半在電影中圍繞著對前程感到茫然、徬徨的角色，如水蓮、阿彥等，突出了一種人在此中的渺小、手足無措。而火車雖然有時也有類似的象徵，卻也有更多不同的再現方式與詮釋空間，以下將進一步分析電影中的諸多鐵道意象與酷兒串連。

## （二）火車意象與跨世代酷兒的串連

我認為《漂浪青春》這部跨年齡、世代、地域，從兒童、青春到中老年的跨世代（女）同志故事，以多次的鐵道場景，透過今昔交錯及並置的手法，開展出多元混雜的酷兒時空，構築了烏托邦的可能性。從片頭開始到影片結束，導演拍攝了多次的火車與鐵軌等意象，不僅在三段式的電影結構中具有串場的功能，更在不同段落的影像敘事裡有不同的意涵，成為重要的意象與連接跨世代同志生命與敘事的關鍵。

首先，在影片一開始，便出現火車正在行駛的畫外音，接著鏡頭逆向拍攝往前疾駛的火車軌道，接著在鐵道聲中，傳出菁菁演唱歌曲的畫外音，用台語唱著：「香～香香～」的歌詞（0：00：18-20）。但與此同時，影像出現的則是火車上坐著兩個年長者，一個是由陸奕靜飾演的老年女同志水蓮，她回首、起身，往車廂後方走去；另一個則是她假結婚的男同志先生阿彥，他正在火車上小睡（0：00：23-29）。

爾後出現火車外的窗景、樹景，隨著火車的疾駛，窗外的景色也飛逝、匆匆而過。鏡頭將視角帶到月台、鐵軌後，又移到車廂之內，以正面的鏡位拍攝水蓮這個老年女同志，鏡頭裡的她似乎正在找尋著什麼，在車廂內走動（00：00：37）。這時手持攝影機輕微晃動、老年女同志一邊在走動，兩眼雖然略顯疲憊，卻有種探尋的眼光（00：00：47）。接著鏡頭又帶回到鐵軌，但這次是在山洞中，拍攝在黑暗閃爍的鐵軌（00：00：51），爾後鏡頭拉遠，照到逐漸離開的山洞，藉由外面的天光，帶出軌道彎曲的線條，也看到山洞外的陽光。接著在遠離的黑暗軌道中，打出中英文片名《漂浪青春》（*Drifting Flowers*）。這樣的電影開場和寓意，

暗示了整部片對「漂浪青春」的回顧，而這樣的「漂浪青春」中，有光亮、也有黑暗，人生的起落，就彷如火車般行駛於明與暗之間。下一個場景切換，鏡頭拍攝正在唱著〈香香〉這首歌的視障女歌手菁菁（00：01：08）。而車廂上的老年女同志水蓮彷彿正「尋聲而去」，而歌聲就跟軌道一樣，帶著觀眾跟隨主角們，走入「漂浪青春」的記憶與時光中。

火車在片中常扮演串起主人翁過往記憶的角色，同時也展現了往事如何影響現在、現在與過往並置、今昔交錯的時空。例如剛考上大學的妹狗，在坐在返回寄養家庭的火車上，回憶起年幼的她和姐姐、竹篙三人相處的過往，此時電影中充滿火車行駛中的聲音，並用火車窗外的風景，疊映出妹狗回憶的場景（00：34：30），來表現記憶深處與此時此刻的共存，同時也再現其同性情慾的啟蒙場景。爾後她又回憶起中學時候喜歡女同學、勇於出櫃，但也遭受情感挫折的各個片段，於此暗示了她對於女同志主體性的追求，不因挫敗而屈服於現實。

火車偶爾也在重現回憶之中暗喻了危險，這個片段出現在阿彥跟男友分手之後，他拎著行李行走在軌道旁，不知該何去何從，此時傳來火車將近的鳴笛聲和畫外音（00：46：21）。緊接著鏡頭拍攝火車從右側行駛而來，這是本片中，第一次由外部正面拍攝火車的畫面，然而這個鏡頭的鏡位幾乎直面著火車，火車從右方駛入快速逼近，在視覺效果上，猶如朝著阿彥的所在位置而來（00：46：23）。此段落中的橘紅色火車／快車代表了危險，這樣拍攝的影像效果，讓觀眾產生緊張感，似乎阿彥有可能被火車撞上，或者自己面向火車自殺。接著鏡頭拍攝火車從前方呼嘯而過，整個畫面都是火車的橘紅色的車身（00：46：28），當火車通過之後，電影以閃回的方式，呈現阿彥回憶中、發現男友外遇的畫面（00：46：31）。這是整部片唯一的一台橘紅色火車，象徵了阿彥在分手後的心理狀態與現實處境的危險，有種警示的效果。

而在影片中，相對行駛速度相對較為緩慢、內部座椅為綠色的區間車，則是象徵了人生的旅途，時而茫然困惑、時而舒緩可讓主人翁審視過往。前者如在這列火車上的水蓮與阿彥，水蓮起身走向後方車廂，呼喚、尋找著已經過世的伴侶阿海；而阿彥也隨之起身在車廂裡走動，但他也是漫無目的與茫然的，一直喃喃自語著：「我要去哪裡……？」、「我也不知道我要去哪裡……」等話語（01：04：

00) 在這個段落裡，使用手持攝影機拍攝，鏡頭搖晃、畫面也有模糊之感，呼應了這兩位年長同志對於過往生命創傷的叩問，與當下心裡的徬徨迷惘。後者則如妹狗，坐在火車窗邊靜靜的沉思、沉澱過往、甚至放下過往（以撕毀、隨風飄散的信紙作為象徵）。然而不論是怎樣的狀態，這個以綠色為基調的火車場景，在影片裡相對於橘紅色的火車，則是較為安全的場域，人物還能在火車上走動、穿梭、逡巡或沉澱心情，即使茫然，也有帶有追尋的意味。

隨後鏡頭拍攝老年的水蓮與阿彥坐在雨後的月台上，阿彥將他所寫愛心／協尋字條放進串珠中送給水蓮。水蓮將手舉高，看著手鍊在閃爍，天邊映著一道彩虹。象徵兩人的人生雨過天青，開始走向另一個階段、相互扶持，形成另類的多元家庭與照顧關係（01：07：11）。此時雖然有小妹妹過來問陰柔特質的阿彥，「你是阿公還是阿嬤？」但馬上被一旁的媽媽制止。這個橋段相當不同於阿彥著女裝在公園裡被青少年欺負的場景，一方面這個小女孩的問法與語氣，並無惡意，只是代表她被性別二元框架所侷限，發出好奇，就如同第一段裡的妹狗對竹篙一樣；另一方面，媽媽適時的制止，並表示這樣的提問並不禮貌，又更進一步地彰顯性別與人權、隱私在此時的進步。當這對母女走後，阿彥與水蓮也相視一笑，代表這時他們對於性別二分的世界與他人的質疑已經不太在意。正如林柔漪所言，正是阿彥與水蓮共通的受到主流異性戀霸權壓迫歧視的生命經驗，促成兩人相互理解憐惜，進而互助扶持的基礎<sup>37</sup>。

電影最後一場戲又回到區間車上，從妹狗的眼光，帶出了穿過上個車廂、走進這個車廂的老年阿彥和水蓮（01：33：18）。接著電影以火車外的窗景為背景，打上導演與攝影師英文名字 Zero+Hoho Film 的字樣。鏡頭並帶到站在最後一節車廂的竹篙，拍攝她背對鏡頭、看著火車行駛、逐漸消失於眼前的鐵道與景象（01：33：33）。這是影片在火車上頭一次拍攝竹篙的全身鏡頭，也可以明顯的看出，她背上背的是電子琴，代表她已擁有另一個專業，而離開家鄉的布袋戲班、出外打拼。而這個背對著觀眾、凝望遠方鐵軌的鏡頭，一方面暗示著她要乘著時代的列車，往前駛去，離開家鄉探尋更開闊的酷兒生命；另一方面卻也表示了，她對

<sup>37</sup> 林柔漪，〈電影作為同志運動媒介之策略與侷限：論周美玲的彩虹三部曲〉（台北：國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文，2014年），頁76。

於故鄉的懷念與不捨、頻頻回首。最後一幕，鏡頭拉遠，以中遠景拍攝著竹篙的背影，同時拍攝最後一節車廂在山洞裡過彎的畫面，火車離山洞口越遠，陽光也就越少，竹篙的身影就逐漸的隱沒在黑暗的山洞之中，電影就結束在火車於山洞裡行駛全黑的畫面（01：33：45），但這也是全片中第一次捕捉山洞的同時，也有人存在的畫面，而以前面幾個影片中拍攝火車過山洞可以推知，黑暗也只是暫時的，火車終會駛出山洞、重見光明。

《漂浪青春》透過火車隱喻了各種人生處境與場景，在最後的片段中，更讓剛考上大學的妹狗與離家的竹篙、年老的水蓮、阿彥，一同出現在同一列火車上，這種有如魔幻寫實的場景，並不合乎影片中人物的年齡與時間序；但我認為《漂浪青春》正是要打破線性的時間與整齊的空間秩序，並置這些不同階段的性少數人物，也產生和主流對抗與錯置、流動的酷兒時空想像與跨世代連結。同時也暗示著，人的一生從青春、中年到衰老，也可能在同一台火車上並置、穿梭；回憶和現在、過去、未來的時空，總是多方交互影響著。電影以此挑戰了主流物理時間上的想像與邏輯，擴展了對於人生開展、重疊、多元交織的可能性；也暗示了同志族群跨世代的多樣性與生命的循環往復，串起生命的不同階段，讓火車的意象從台語片和侯孝賢電影中代表城鄉差距、異性戀男女分離的場景，轉化為跨世代、鄉土酷兒追尋自我的所在。

## 參考書目

### 一、專書、影片

H-德克森·L·鮑曼等著，劉人鵬等編，林家瑄等譯，《抱殘守缺：21世紀殘障研究讀本》（新北：蜃樓，2014年）。

台灣同志諮詢熱線協會，《阿媽的女朋友：彩虹熟女的多彩青春》（台北：大塊，2020年）。

何春蕤編，《性／別研究的新視野——第一屆四性研討會論文集（上）》（台北：元尊文化，1997年）。

何春蕤編，《跨性別》（桃園：國立中央大學性／別研究室，2003年）。

邱坤良，《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》（台北：遠流，2008年）

周美玲，《漂浪青春》（新北：台聖，2008年）。

紀大偉，《同志文學史：台灣的發明》（新北：聯經，2017年）。

陳明珠、黃勻祺編，《台灣女導演研究 2000-2010——她·劇情片·談話錄》（台北：秀威，2010年）。

陳蕙貞著，王敬翔譯，《漂浪的小羊》（台北：臺大出版中心，2015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）。

張靄珠編，《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》（新竹：國立交通大學出版社，2015年）。

趙彥寧，《戴著草帽到處旅行：性／別、權力、國家》（台北：巨流，2001年）。

鄭美里，《女兒圈：台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》（台北：女書，1997年）。

羅竹風主編，《漢語大詞典》（縮印本·中卷）（上海：漢語大詞典出版社，1997年）。

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

Zhang, Yingjin, ed., *A Companion to Chinese Cinema* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012).

## 二、論文

### (一) 期刊論文

王君琦，〈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（2004 年 4 月），頁 7-10。

邱大昕，〈盲人如何成為異性戀再談視障者的性／別教育〉，《性別平等教育季刊》第 62 期（2013 年 3 月），頁 14-20。

紀大偉，〈情感的輔具：弱勢，勵志，身心障礙敘事〉，《文化研究》第 15 期（2012 年 9 月），頁 87-116。

紀大偉，〈身心障礙，科技，文學〉，《台灣學誌》第 11 期（2015 年 4 月），頁 118-119。

紀大偉，〈悲情身體，治療時間：從台語片贖回視覺障礙歷史〉，《中外文學》51 卷 2 期（2022 年 6 月），頁 59-96。

紀大偉，〈在身心健全主義底下：戒嚴時期袁瓊瓊小說的「身心障礙」和「家醜身體」〉，《台灣文學學報》第 43 期（2023 年 12 月），頁 26-56。

陳昭如，〈婚姻作為法律上的異性戀父權與特權〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 27 期（2010 年 12 月），頁 113-199。

曾秀萍，〈扮裝台灣：《行過洛津》的跨性別飄浪與國族寓言〉，《中外文學》39 卷 3 期（2010 年 9 月），頁 87-124。

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，〈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 年 12 月），頁 1-35。

- 曾秀萍，〈女女同盟：《失聲畫眉》的情欲再現與性別政治〉，《臺灣文學研究彙刊》第 22 期（2019 年 8 月），頁 25-52。
- 趙彥寧，〈老 T 搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身分初探〉，《台灣社會研究季刊》第 57 期（2005 年 3 月），頁 41-85。
- 趙彥寧，〈往生送死、親屬倫理與同志友誼：老 T 搬家續探〉，《文化研究》第 6 期（2008 年 3 月），頁 153-194。
- 趙彥寧，〈不／可計量的親密關係：老 T 搬家三探〉，《台灣社會研究季刊》第 80 期（2010 年 12 月），頁 3-56。
- 趙彥寧，〈與之共老的酷兒情感倫理實作：老 T 搬家四探〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 40 期（2017 年 6 月），頁 5-51。
- 蔡孟哲，〈愛滋、同性戀與婚家想像〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 33 期（2013 年 12 月），頁 47-78。
- Leung, Helen Hok-Sze, “Thoughts on Lesbian Genders in Contemporary Chinese Cultures”, *Journal of Lesbian Studies*, vol. 6, no. 2 (2002), pp. 123-133.

## （二）學位論文

- 汪靜如，〈不可見的認同：視障者女同志認同歷程探究〉（台北：臺北市立體育學院身心障礙者轉銜及休閒教育研究所碩士論文，2010 年）。
- 林柔漪，〈電影作為同志運動媒介之策略與侷限：論周美玲的彩虹三部曲〉（台北：國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文，2014 年）。

## 三、電子媒體

- 平雨晨，〈性別化的污名：相較於男性，女性身障者的身體自由被嚴重剝奪〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/85718>，2023 年 12 月 12 日）。

