

# 電影《孽子》的意義

陳儒修

國立政治大學廣播電視學系副教授

## 中文摘要

本論文擬探討白先勇先生的小說《孽子》改編而成的影片《孽子》。研究發現，不僅小說開啟台灣同志文學的創作風潮，改編之後的電影也不遑多讓，同樣具有承先啟後的重大意義。一九八六年出品的《孽子》打破多項禁忌，它首度讓同志影像現身於台灣的大銀幕上，影片內容也挑戰父權與異性戀體制建構的傳統社會規範，甚至於因為歷史時空的因緣際會，似乎也預示台灣即將在政治、社會、文化等方面朝向自由開放的多元方向發展。

然而本研究另有一層意涵，試圖由電影美學出發，探尋《孽子》的「電影性」，也就是檢視影片敘述結構與影像風格中，不時展露的「自我反射」特質。另一方面，如果將本片放回台灣電影的歷史脈絡，一九八六年標示著台灣新電影運動的結束，是一個時代的結束，也是另一個新時代的開始，即使台灣新電影運動相關論述仍舊不斷展開，《孽子》卻相對地被忽略了。如今重新賞析本片，可以更清楚地看到《孽子》在電影語言與技法的創新突破。最後本文以回顧過去二十多年來台灣同志電影的發展脈絡，總結《孽子》的意義。

關鍵詞：白先勇、孽子、台灣電影、自我反射、同志電影

# The Meaning of The Outsiders

Ru-Shou Robert Chen

Associate professor, Department of Radio-TV, National Chengchi University

## Abstract

*The Outsiders*, adopted from Pai Hsien-Yung's novel of the same name, is marked as the first gay film in the history of Taiwan cinema. Both the original novel and the film have their epoch-making significance in many respects. Both challenge rigid rulings of patriarchy and heterosexuality in Taiwan. The film, ironically made in 1986, was destined to witness the transformation of Taiwan in political system, social tolerance, and cultural diversity. The paper would like to address the meaning of *The Outsiders* from this perspective. This paper will also study the film from the point of view of cinematic aesthetics. Again, 1986 is an important year for Taiwan cinema, because it was the end of the New Taiwan Cinema movement. It was also the beginning of the gay cinema for the next 20 years, in which *The Outsiders* plays a pivotal part. Even so, it is overlooked by almost all studies of Taiwan cinema in this period. This paper would like to examine innovations of mise-en-scene and the use of self-reflexivity in this film. Finally, this paper will end with a look of the trajectory of gay film in Taiwan cinema since *The Outsiders*.

**Key words:** Pai Hsien-Yung, *The Outsiders*, Taiwan cinema, self-reflexivity, gay film

# 電影《孽子》的意義

## 一、前言：一個時代的結束與一個時代的開始

小說《孽子》不僅是台灣現代文學的重要作品，它也被確認為台灣同志文化的重要里程碑，不僅開啟同志文學的創作風潮，也使得關於同志的各種議題逐漸受到重視。

白先勇先生是以這幾句話展開小說：「在我們的王國裡，只有黑夜，沒有白天，天一亮我們的王國便隱形起來了……。」這段文字雖然是在描述以台北新公園（今二二八和平紀念公園）為具體實景的同志「黑暗王國」，同樣的文字，也可以用來指涉觀賞電影的「光影世界」。在電影誕生一年後的一八九六年，同樣是小說家的俄國人高爾基如此記錄他看電影的經驗：「昨晚，我在幻影王國，但願你知道在幻影王國裡有多麼不可思議！那是一個沒有聲音、沒有顏色的世界，每一樣東西——土地、樹木、人、水和空氣，都沉浸在單調的灰色中……，那不是現實生活，只是現實生活的幻影……。」<sup>1</sup>高爾基觀看的黑白默片，可能是類似紀錄片形式的街道風光，或者是自然景觀的畫面，銀幕上人物動作忽快忽慢，加上沒有聲音、沒有顏色，使得他能立即辨認電影的不真實，頂多「只是現實生活的幻影」。

而在一八九八年，中國一位記者在《遊戲報》寫下他初次觀看電影的經驗，他與高爾基一樣，都訝異於黑暗中出現的影像：「昨晚，我的朋友帶我去『奇園』看一場表演，當觀眾聚集後，燈光熄滅，表演開始，在我們前面的銀幕上，我

<sup>1</sup> Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》（台北：遠流，2002年），頁42。

們看到了一段影片……，觀眾感覺就好像身臨其境，真令人興奮！」<sup>2</sup>這位記者比較不在意影片沒有聲音與顏色，然而他指出了電影的幻影特色：「突然之間，燈光再度亮起，所有的影像消失了，這真是一場不可思議的奇觀。」<sup>3</sup>這樣的說法，有如呼應白先勇對於「同志王國」的描述。

許多早期評論者都跟高爾基一樣，對電影有著矛盾情結，一方面對電影世界的可能性賦予各種幻想，一方面則直覺地認為電影是「壞東西」，會把觀眾帶離現實，墜入魔鬼和罪惡的淵藪。這樣矛盾的想法，同樣可以應用於同志的影像呈現上。電影或許跟音樂會、戲劇表演一樣，要在黑暗中觀賞，然而電影與這些藝術形式最大的不同，在於觀眾必須放棄理性思維，並且暫時擱置對於影片內容的各種懷疑，而自願接受電影所提供的敘境世界。同時，電影觀眾被固定在座位上，只能往前看的目光必然被龐大銀幕所映照的光影所吸引，如同飛蛾撲火一般。電影帶給觀眾的「致命的吸引力」，如同新公園帶給同志族群的感受一樣。問題是：這樣的吸引力，會不會因為影片放映完畢、燈亮之後，所帶給觀眾的震撼與情緒上的感受，就此停止？恐怕未必，法國電影符號學家梅茲（Christian Metz）一直在追問一個問題：「為何觀眾會不斷回到電影院？」——就是因為電影激起觀眾不可企及的慾望，才會使得他們一而再、再而三的去觀看電影。由此來看《孽子》的開場白，同樣可以斷定：當新公園由黑夜轉為白天，同志王國並不會消失不見，頂多只是隱形起來。

今天我們肯定《孽子》為風起雲湧的同志運動開了第一槍，而由小說改編成的電影《孽子》（1986）更具有承先啟後的重大意義。一九八六年九月間，執政當局提出「時代在變，環境在變，潮流也在變」的說法，蔡源煌教授認為「這是近四十年來在政治作風上最令人振奮的一個提示」<sup>4</sup>。諷刺的是，這個說法也可以視為當時的國民黨政權敲起自己的喪鐘，因為在同一年裡，台灣第一個反對黨「民主進步黨」正式成立，接著在隔年（1987），政府宣布解除長達三十八年的戒嚴令，從此展開台灣民主政治體制。

<sup>2</sup> Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》，頁 41。

<sup>3</sup> 同上註。

<sup>4</sup> 蔡源煌著，〈解嚴後的文化氣候〉，出自《解嚴前後的人文觀察》（台北：遠流，1989 年），頁 239。

影片《孽子》在一九八六年出現，便見證了新舊政治體制的交替。而就台灣電影脈絡而言，《孽子》同樣標示著一個舊時代的結束與一個新時代的開始。一九八〇年代初期，台灣新電影運動崛起，正好對應著台灣社會劇烈變化的時候，焦雄屏教授認為台灣新電影運動的重大意義，便在於「以與過往斷裂的形式及體質，召喚著新的時代與新的觀眾，……，以突破性的成熟美學與本土性的現實關懷，在國際上頭角崢嶸，成為外交頻頻失利下，仍念茲在茲追求身份認同的藝術言說 (discourse)。」<sup>5</sup>一般公認台灣新電影運動始於一九八二年《光陰的故事》，結束於一九八六年底一群電影與藝文人士發表的「民國七十六年台灣電影宣言」<sup>6</sup>，因為到了該年，台灣電影整體票房慘澹，又遭逢好萊塢電影壟斷與香港電影大舉入侵，加上主管電影的政府機構未能善盡輔導與督導的權責，以及大眾媒體同樣失職，只願報導明星的隱私醜聞，不願正視電影為文化事業。種種不利的現象累積起來，社會輿論不思檢討，竟然拿台灣新電影開刀，認為是這些「藝術電影」把台灣電影「玩完」，於是才有「台灣電影宣言」抗議的聲音出來反駁。然而台灣電影從此成為票房絕緣體，也是不爭的事實。

短短曇花一現的台灣新電影運動的確如焦雄屏所言，為台灣電影奠立了有別於其他國家電影的美學表現與主題意識，並且屢獲國際影展肯定，由此脫穎而出的導演如侯孝賢與楊德昌，成為下一代電影工作者學習與崇敬的對象（從蔡明亮一直到今日的魏德聖）。然而這股電影運動風潮，還是結束於《孽子》出現的一九八六年。

值得注意的是，在所有關於台灣新電影運動的論述與文獻資料（不僅量大且仍在持續生產中），《孽子》就如同它的同志主題一樣，是隱形不見的，幾乎找不到一篇文章提及這部作品，一直要到一九九五年影評人聞天祥在一篇短評中，才以三分之一的篇幅評析本片<sup>7</sup>。《孽子》無法列入台灣新電影運動的系列影片中，還是與上引焦雄屏定義台灣新電影有關，後者共通的主題是以帶有自傳色彩的童年往事，引領觀眾尋求本土意識與身份認同，自然不是《孽子》所

<sup>5</sup> 焦雄屏編著，《台灣電影 90 新新浪潮》（台北：麥田，2002 年），頁 vi。

<sup>6</sup> 參見焦雄屏編著，《台灣新電影》（台北：時報，1998 年），頁 111-118。

<sup>7</sup> 聞天祥著，〈真愛滋與假同志系列〉，出自《攝影機與絞肉機——華語電影 1990-1996》（台北縣中和市：知書房，1996 年），頁 219-223。

關切的。或許是這樣的原因，我們需要從新電影運動結束之後（或稱為「後新電影時期」）的台灣電影脈絡來界定《孽子》，焦雄屏在《台灣電影 90 新新浪潮》的第二篇序言中，提綱挈領地界定一九九〇年代台灣電影的特色，或可做為參考，她列舉了三個主題——目光：當代、後現代都會美學、儒家精神再檢討<sup>8</sup>。我們認為可以挪用來說明《孽子》開啟新時代的存在意義，因為從《孽子》之後的二十年間，每年均可找出一部關於同志題材或者有同志角色的影片，還不包括紀錄片。同志電影已成為台灣電影的特色之一<sup>9</sup>，而且這些同志電影都在處理上述三個主題。

由上述的討論可以得知，一九八六年對於台灣的政治社會與歷史文化等層面，都產生著關鍵性的變化，主要表現於民進黨成立與《孽子》的出現。民進黨與《孽子》，代表台灣傳統文化裡的「國」與「家」面臨解體的危機。民進黨對於一九四七年以來國民黨威權體制的衝擊，並非本文所要處理的範圍。就《孽子》而言，張小虹教授在「不肖文學妖孽史：以《孽子》為例」宏文中，直指該小說真正的「大逆不道」，在於解構儒家傳統的家庭倫常，她並以「不孝」與「不肖」兩個同音字，解析同性情慾帶給父權社會的焦慮不安，以及為何是如此的「洪水猛獸」：《孽子》的真正的大逆不道，不僅僅在於同性戀，更在於將華人社會、儒家傳統、宗法父權下「父慈子孝、兄友弟恭」的倫常律令加以怪胎情慾化。

《孽子》不僅破裂化原生家庭的玫瑰色幻象，更開展出怪胎家庭的各種光怪陸離<sup>10</sup>。聞天祥在他的短文中，首先肯定《孽子》是台灣第一部同性戀電影，不僅影片中有同性戀角色，更是以台北的男同性戀族群為影片關注對象，因此本片具有時代性的里程碑意義<sup>11</sup>。聞天祥同時指出本片的缺失，在比較原著小

<sup>8</sup> 焦雄屏編著，《台灣電影 90 新新浪潮》，頁 xii-xvi。

<sup>9</sup> 同志影片列舉如下：1989—國中女生；1990—雙燭；1991—失聲畫眉；1992—五個女子與一根繩子；1993—喜宴；1994—愛情萬歲；1995—寂寞芳心俱樂部；1996—美麗在唱歌；1997—河流；1998—女歡；1999—女湯；2000—千禧曼波；2001—藍色大門；2002—你那邊幾點；2003—最好的時光；2004—十七歲的天空；2005—天邊一朵雲；2006—盛夏光年；2007—刺青；2008—飄浪青春。

<sup>10</sup> 張小虹著，〈不肖文學妖孽史：以《孽子》為例〉，收入《怪胎家庭羅曼史》（台北：時報出版，2000年），頁 27-73。

<sup>11</sup> 聞天祥著，「真愛滋與假同志系列」，收入《攝影機與絞肉機——華語電影 1990-1996》（台

說與電影之後，他認為影片過份「通俗劇化」，並且把同性戀形象「悲情化」，好像同性戀就帶有種種「不幸」的包袱（例如家庭不幸福、身世不明、行為不檢點等），這些缺失使得《孽子》無法成為同性戀電影的經典，然而他還是肯定本片，認為它留下了一個歷史印記，後人將記得，台灣在一九八六年將小說《孽子》拍成電影。

本文則擬另起爐灶，回歸《孽子》電影文本，探究影片的光影世界與新公園的黑暗王國，是如何交會在黑暗中唯一光亮的所在——電影銀幕。另一方面，本文擬採用精細閱讀的方式，分析《孽子》的場面調度與構圖方式，使得電影中的同志角色有如銀幕下的電影觀眾，時時面對著有如電影畫框的場景，好像他們在看著電影中的電影，用以證明《孽子》影像語言的精湛與突破。

## 二、電影的光影世界與同志的黑暗王國

虞戡平導演在一九八三年完成《搭錯車》，以華麗的歌舞與通俗劇結構鋪陳外省老兵在台灣被人忽視的生活困境；接下來的《台北神話》（1985）也是運用好萊塢式的情節（外省老兵兼司機開著娃娃車出遊，卻被誤為綁架），表達他對弱勢者的關注。兩部影片的票房成績不惡，卻也引發是否有剝削弱勢族群的爭議。到了一九八六年，在與白先勇教授多次商討劇本之後，虞導演終於將《孽子》搬上銀幕，算是台灣第一部正面呈現同志議題的影片。只不過面對當時保守的社會氛圍，即使小說在多方議論中已經出版三年，要把它拍成電影所面臨的阻力更大。虞導演在多次訪談中表示<sup>12</sup>，這部根本沒有任何同性戀肉體接觸的影片，在送交電檢處審查時，仍然被剪了二十一刀才准上映。

或許是因為這些原因，《孽子》影片中的台詞並沒有出現「同性戀」、「同志」這類的詞彙，僅有「老玻璃」、「小玻璃」，以及當時將 AIDS 譯為「愛死病」之類的負面稱謂，同志酒吧則用英文 gay bar 說出來，避免使用中文。電影海報使

---

北縣中和市：知書房，1996年），頁221。

<sup>12</sup> 最近一次是研究者與虞導演的個別訪談，時間是2008年9月25日，地點在公共電視台辦公室。

用「0與1的掙扎！」與「孽子為您打開那扇神秘的玻璃窗」等宣傳語句，前者令人聯想到同性戀刻板印象的0號／1號區分；後一句則延續「玻璃」的負面比喻，同時將同志族群神秘化。如果再對照前述高爾基初次觀賞電影的神秘感受，這樣的詞彙除了有意激發觀眾窺淫好奇的欲望外，其實也很準確地點出，進入電影院的黑暗空間之後，本就期待著展開一場獵奇之旅。

海報上引人注目的圖像，是孫越飾演的「楊師傅／楊媽」身著浴袍、頭髮用粉紅色浴巾包著、臉上塗抹著不均勻的面霜、加上左手翹起蘭花指、右手拿著小鏡子的典型娘娘腔造型，以及下面用男性符號♂圈住兩位主角的照片，勉強以刻板形象建構當時對於同性戀族群的想像。英文片名 *The Outsiders* 同樣界定一九八〇年代同性戀的社會位置，也就是居於社會邊緣或者是社會黑暗面。所謂「中心—邊緣」或「裡—外」的位置，自然是一種相對結構，如果就實際地理空間而言，同志族群所處的新公園不僅位於博愛特區內，還緊鄰著台灣政治權力中心——總統府，一點都不邊緣。

《孽子》以長拍一隻孤鳥在天空飛翔的鏡頭開始，用來比喻楊師傅為他找回來的同志所拍的照片合集《青春鳥集》，他在片中說了兩次：「這群小孩如同失去窩巢的鳥，拼命的飛，最後飛到哪裡，連自己也不知道。」這裡出現電影與小說略為歧異的觀點，白先勇的小說使用這個比喻，在於強調同性戀族群的





悲壯，電影則用來合理化楊師傅為何要四處找這些孤鳥，並且為他們找個家。類似的宿命論出現在王家衛《阿飛正傳》（1991）的無足鳥傳說：「有一種鳥生來就沒有腳，只能在風中飛呀飛，累了就睡在風中。這種鳥一輩子才下地一次，就是死亡的時候。」後者或許顯得悲壯些，不過楊師傅為這些青春鳥的補充說明，值得玩味，他說同志生來就帶股野勁，「就像這島上的颱風、地震一樣，無止無休。」這句話使得台灣的同志族群有了無法忽視的在地性，同樣也預示本片將開啟台灣同志電影的創作風潮。

小說《孽子》一開始，在獻詞之後，李青就被父親逐出家門（「三個月零十天以前，一個異常晴朗的下午，父親將我逐出了家門。」）。影片敘事順序略有不同，影片開始於一支手電筒的探照光源，接著照亮李青與校工的「淫猥行為」，李青驚慌失措的神情出現在這個片段最後的停格畫面裡，下一個畫面才是他被父親鞭打並逐出家門。手電筒就如同電影放映機，往前投射的光束總是會照亮某些事物，並且成為（觀眾）注目的焦點，又無所遁形。

影片以李青為主角的敘述結構遂成為：離家→尋家→回家，而如同前面張小虹所指出的，李青在片中尋找的家，不再是一般的家庭，而是「怪胎家庭」。由於李青在片尾終於回家面對父親，形成首尾呼應的結構，所以影片開場李青被父親邊打邊跑的鏡頭位置，與片尾的畫面構圖類似，只不過後者的攝影機逐漸升高，畫面不再侷限於老舊眷村的巷道，而是有著開闊的視野，可以同時看到後面的高樓大廈與空曠的背景，照虞導演的說法，這代表父子和解的開始，有如一個新希望的開始。

整部影片除了最後這個戶外白天場景，象徵著開放與希望的期待之外，其餘為數不多的日景都帶有死亡、衝突與不安的意涵，例如李青尾隨龍子去公墓、以及李青去探望不久後就病逝的母親等場景。虞導演在訪談中表示<sup>13</sup>，日景還帶有回憶的意涵，例如李青回想帶弟娃去找母親的過程，以及現實社會對同志的壓迫。整體而言，《孽子》的場景仍以夜景與室內景為主，虞導演透過新公園噴水池的遠景固定鏡頭，由人煙稀少的日景，漸漸轉為熱鬧滾滾的夜景，點出

<sup>13</sup> 最近一次是研究者與虞導演的個別訪談，時間是2008年9月25日，地點在公共電視台辦公室。

關鍵性的轉變。這裡的同性戀黑暗王國就等同於電影的黑暗世界，總是要到燈暗了之後，它才會活過來，戲才上演。

虞導演的影像創作巧思，主要在於運用電影世界的光與影來比喻同志的世界。在李青瑟縮在新公園博物館角落時，楊師傅的身影比他的人更早出現在畫面中，先是鏡頭朝著地面拍攝楊師傅的影子從右方入鏡，越拉越長，接著才出現楊師傅走入鏡頭。同樣在龍子第一次出現時，也是先由他的影子映照在地面，接著才出現他的身體。這兩個鏡頭帶有懸疑效果，不過也透過影子的虛幻性，比喻同性戀者身份的不確定。而在楊師傅帶領李青回家的畫面裡，在他們經過蓮花池上小橋時，他們是背離鏡頭，走向畫面的背景一片亮光之處，我們觀看著他們朝向光明處離去，似乎代表一種希望，然而也可以解釋為楊師傅正帶著李青進入同性戀的王國。另外龍子與火鳳凰爭執的場景，也是在橋上，背光效果使得兩個人的身體成為只有輪廓的剪影，同樣是一個固定鏡位的長拍鏡頭，使得觀眾隔了一段距離觀看他們所處的神秘世界。

上述這幾個畫面令我們意識到：觀看同志世界就等於觀看電影的場面設計。這樣的領悟，在盛公宴會的那場戲表現得更加清楚。本段場景是一場宴會，到了宴會結束時，鏡頭不斷往後拉開，由原先的全景鏡頭逐漸變成超長望遠鏡頭，此時希爾頓飯店頂樓燈火通明的宴會現場已看不清楚，鏡頭不斷往後變焦的結果，只變成台北夜景裡的一簇光芒而已。這樣的場面設計與鏡頭運動方式，都具有自我反射意識存在，令觀眾注意到電影的本質。

### 三、電影的指涉

《孽子》片中不斷出現有關電影的指涉，有時候是藉用這些符號來標示電影敘境的時間與空間向度，例如李青帶著弟弟去找離家出走的母親時，他們到了母親表演的「小東寶歌舞團」的戲院，外牆上同時掛著《蒂蒂日記》與《八百壯士》等影片的看板，電影觀眾可以由此察覺影片設定的年代。還有在片中不時出現遠距離長拍鏡頭，不僅把觀眾設定為「遙遠的觀察者」(Distant Observer，藉用 DonaldRichie 的書名 *To the Distant Observer*，例如前面提到楊

師傅把李青帶回家的畫面)；片中人物的觀看方式也常常是遠距離的，使得觀看的視野形成縱深。換句話說，導演運用這樣的場面設計，把片中人物等同於銀幕外的電影觀眾，他們跟我們一樣，也在遙遠地觀看電影。就以李青與龍子第一次邂逅為例，在他們要離去時，鏡頭先切換至楊師傅等人的近景，畫面中四個人物一致望向右方，再由他們的觀點反切回去時（猶如前一個鏡頭的反拍鏡頭），兩個人已走遠至畫面的背景深處。

另外在龍子對李青述說他在紐約的流浪生涯時，畫面採取蒙太奇疊影效果：以他們的上半身為前景，背景則是紐約的摩天樓地景（包括已不存在的世界貿易大樓）。這樣的鏡頭設計，就如同在搬演「電影中的電影」。還有在李青帶著弟弟去找離家出走的母親時，他們到了母親表演的「小東寶歌舞團」的戲院，外牆上掛著《蒂蒂日記》與《八百壯士》的看板，電影觀眾可以由此察覺影片設定的年代。

另一處關於電影的指涉，出現在楊師傅與曼姨經營的「藍天使」餐廳，餐廳名稱不僅取代小說原有的「安樂鄉」，還可以回溯到瑪琳黛德麗主演的《藍天使》(Der Blaue Engel, 1930)。本片描述夜總會的歌舞女郎，竟然使得一位大學教授神魂顛倒，使得後者拋棄教職，甘心在她身旁扮演小丑。這種帶有毀滅的愛情力量 (l' amour fou)，就如同楊師傅描述同志之間的戀情：「不動情則已，動起情來一發不可收拾」，才會導致龍子殺死火鳳凰的悲劇。而在「藍天使」的牆壁上，掛著卓別林、瑪麗蓮夢露、詹姆士迪恩等人的照片，同樣在建構「片中片」的情境。

此外，楊師傅在片中演唱「你也在這裡」，歌詞仍舊指涉到電影：「彷彿相遇在一個劇本裡，你是路人甲，我是路人乙，對白沒有幾句，只是輕輕一聲：『哦，你也在這裡！』」除了道出同志心情，也把電影創作元素放入劇情結構裡。

#### 四、性別倒錯與性別扮演

《孽子》主要人物（李青、小玉、老鼠、吳敏）都在尋找家，虞導演認為回歸家庭才能提供給人基本安全感，只不過片中由曼姨與楊師傅提供的家是性別倒

錯的，曼姨是本片唯一的異性戀角色，透過兩個人的對話，似乎暗示楊師傅曾經救過曼姨，所以他們才會在一起。然而曼姨的強勢還是壓過楊師傅的陰柔，片中她的聲音總是比別人大，電影中的楊師傅雖然說是結合小說中傅老爺、郭老與楊教頭三個角色，他的「娘味」仍不時展現出來（例如海報上頭披粉紅色浴巾、臉上塗抹面霜的造型）。這樣的家庭組合已經改變傳統異性戀家庭的性別分工。

然而若進一步歪讀本片，會發現最有趣的人物是小玉。小玉這個角色是由女性（田威威）扮演，短髮加上修長身材，令人聯想到希拉蕊·史旺在《男孩別哭》（*Boys Don't Cry*, 1999）飾演生理性別為女、性別認同為男的角色，只不過田威威不僅裝扮成男生，還要扮演成男同志，她／他的性別倒錯更勝過於前者。

小玉在片中不斷在尋找生父、或者是可以認同為父親的男人（林桑與龍船長），一直到影片結束時，還跑到日本尋找。如果此時引入佛洛伊德精神分析學說，尤其是戀父情結，我們不禁要問：他到底要什麼？按照小玉的說法，他什麼也不要，他「要一口咬掉他（父親）那東西，誰叫他生出我這孽種來」，小玉這句半認真半戲謔的話語，一方面是自我妖孽化，承認自己的不男不女（戲外身份與戲內身份的混雜），一方面則暗渡父子戀或父女戀的情慾，而最終目的卻是要將父親閹割，形成反伊底帕斯情結的大逆轉。

而在這部導演宣稱沒有同性戀肉體接觸的同志電影中，也唯有小玉因為性別扮演的混雜，被允許出現親密接觸的戲：這是在小玉認識龍船長之後，兩人在廁所前面互相凝視，小玉向前握住龍船長的手，接著鏡頭下移，呈現小玉身體上提，做出接吻的姿勢。電檢委員之所以沒有剪掉這段畫面，或許就是因為小玉的戲外性別終究是個女的。

巴特勒（Judith Butler）在《性／別惑亂——女性主義與身份顛覆》一書中，對於性別有著精闢的詮釋，她首先界定「性別」這個詞彙結合了性、性意識、欲望、經驗等概念，她接著指出：「性別不是名詞，也不是一套自由浮動的屬性，……，性別被證實為踐履性的——也就是說，它構成它該有的身份。就這層意義而言，性別總是一種行動（doing）」<sup>14</sup>由此檢視田威威飾演小玉的雙重性

<sup>14</sup> Judith Butler 著，林郁庭譯，《性／別惑亂——女性主義與身份認同》（苗栗縣三灣鄉：桂冠，2008年），頁38。

別扮演，似乎可以合理化小玉的言行，以及對於父親的愛恨情仇。小玉的第一層扮演（女性飾演男性），是以男人的身份進入電影敘境，畢竟這是一部關於男性的電影，使她具有與其他男性角色等同的行動力。而小玉的第二層扮演（飾演同性戀），反而成為一種偽裝，就如同巴特勒引用費倫茲（Ferenczi）的說法：「同性戀男人誇大他們的異性戀意識來『護衛』他們的同性戀傾向」<sup>15</sup>，我們可以用來解釋小玉對父親的敵意（想咬掉他那東西），因為那就是他對自己身份認同的焦慮來源，他必除之而後快。或者說，他至少在口頭上要表達這個行動的意圖，他的性別身份才得以確認。

## 五、從「玻璃」到同性戀，從同志到酷兒

即使《孽子》在電影影像風格上有著精彩的表現，然而當時台灣的文化政治氛圍，並無法使它獲得應有的肯定，例如在當年的金馬獎，只有李黛玲（曼姨）獲得最佳女配角的提名，對於影片的其他角色可以說是「視而不見」。不過這並不代表其他地方的同志社群沒有注意到它，虞導演表示，本片在一九八六年受邀參加洛杉磯同志影展，並且被選為開幕片。它同時也在紐約影展放映，獲得全場觀眾起立鼓掌致意。這點說明早在一九八〇年代，《孽子》原屬於在地政治、歷史、文化糾葛的同志題材，其實已經介入全球化性別論述裡，只是在那個年代裡無法感受得到另一方面。Fran Martin 引用袁則難政治解讀《孽子》所做的宣稱：「新公園是台灣的縮小版」<sup>16</sup>，從而展開她對這本小說的分析。這樣的宣稱，可以說呼應楊師傅把同志情慾與台灣的颱風、地震之在地性接合的比喻。只不過 Martin 更關切：到了一九九〇年代以後的台灣，同志的主體位置何在？她同樣認為這是個全球化性別論述與本土文化政治接軌的議題<sup>17</sup>。

由此我們可以透過《孽子》遙望近二十年後的《十七歲的天空》（2004）。《十七歲的天空》始於一場春夢——兩個俊男僅著泳褲在水中擁吻，接著便是

<sup>15</sup> Judith Butler 著，林郁庭譯，《性／別惑亂——女性主義與身份認同》，頁 81。

<sup>16</sup> Fran Martin, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*, Hong Kong: Hong Kong Ulliversity Press, 2003, p.47。

<sup>17</sup> 同上註，頁 3。

男主角梳妝打扮之後，準備北上尋找他的夢中情人，故事內容便圍繞在男主角真的遇到他愛戀的對象之後，所發生的種種趣事，屬於典型的愛情喜劇，只不過不是男生追女生，而是男生追男生。

本片號稱台灣第一部同志喜劇，在該年獲得觀眾熱烈的迴響，台灣票房超過新台幣八百萬元。《十七歲的天空》裡的男同志，已不需要像《孽子》一樣，透過被父親逐出家門的悲情儀式，始能宣告與父權體制決裂。實際上，到了二十一世紀，不僅是同志自己選擇離家，也不再需要傳統定義的家，父親形象與父親律法（Law of the Father）更在《十七歲的天空》中完全缺席，銀幕上只有一群男同志肆意揮灑青春。代表黑暗王國的新公園不再出現，取而代之的是喧囂歡樂的同志酒吧 Funky 與 Fresh，如果這樣還不能證明台灣同志族群已與世界接軌，那就看看他們在片中穿著 Jean-Paul Gautier、Gucci、Abercrombie & Fitch 等世界名牌服飾，以及他們的活動範圍遍及台北熱門景點，而不是只能被迫選擇在黑夜的新公園裡。他們驕傲地現身，已不再像《孽子》裡的那群孤鳥，只能躲起來——躲著有形的警察臨檢，以及無形的父權壓制（例如李青不斷躲著父親）。一九九〇年代以後的同志形象，代表台灣不再受困於家國的現代性論述，反而進入「全球—在地」的後現代論述，至此，Martin 的問題或許已經迎刃而解。