

揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論¹

馬嘉蘭

澳洲拉卓布大學電影研究講師

翻譯：陳鈺欣

國立台灣大學中文系學生

王穎

國立台灣大學外文研究所碩士班學生

校訂：朱偉誠

國立台灣大學外國語文學系助理教授

摘要

在這篇論文中我主張，在二十世紀末與二十一世紀初的台灣，同性戀是依據一個看與被看的視覺典範生產出來的。更明確的說，這篇論文的論證，是環繞著同志現身和同志曝光這兩個觀念間的張力而構築的。論文的前半聚焦於「曝光以及對於同性戀媒體化的觀看，而在現下此刻，這種觀看是極具意義地透過電視。藉著突顯電視媒體在呈現「同性戀」時的諸種運作，我意在探詢這種型塑同性戀文化能見度的特定技術機制（technologies）。論文的第一部分仔細探討了同性戀是如何透過電視的技術與文化機制而顯露，或是弔詭地揭發卻被說成是「躲躲藏藏」，或是使之消失。在論文的後半，我則將閱讀邱妙津一九九四年出版的女同志小說《鱷魚手記》，思考這個文本如何在台灣這種特有的恐同境遇中——也就是將同性戀型塑為一種傷害性凝視的對象——仍然能夠使同志現身的策略想像成為可能。

關鍵字：同性戀／同志、現身／曝光、媒體偷窺、電視、視覺性、邱妙津／《鱷

¹ 這篇論文摘錄自我的專書《定位性相：台灣小說、電影與公眾文化中的酷異再現》（*Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*），將於2003年初由香港大學出版社出版。〔譯校註：在這篇論文的原文中，「現身」等中文詞彙都是以羅馬拼音的形式出現，爲了在譯文中保留這種區分，此類詞彙將與中文書的引文一樣，以楷體加以表示；另外爲了符合此間文學論文的體例，原文中純粹爲了引用書目的注釋，則取消併入正文。〕

在這篇論文中我主張，在二十世紀末與二十一世紀初的台灣，同性戀是依據一個看與被看的視覺典範生產出來的。更明確的說，這篇論文的論證，是環繞著同志現身和同志曝光這兩個觀念間的張力而構築的。論文的前半聚焦於「曝光以及對於同性戀媒體化的觀看，而在現下此刻，這種觀看是極具意義地透過電視。藉著突顯電視媒體在呈現「同性戀」時的諸種運作，我意在探詢這種型塑同性戀文化能見度的特定技術機制（technologies）。論文的第一部分仔細探討了同性戀是如何透過電視的技術與文化機制而顯露，或是弔詭地揭發卻被說成是「躲躲藏藏」，或是使之消失（參閱周倩漪 1997: 67）。在論文的後半，我則將閱讀邱妙津一九九四年出版的女同志小說《鱷魚手記》，思考這個文本如何在台灣這種特有的恐同境遇中——也就是將同性戀型塑為一種傷害性凝視的對象——仍然能夠使同志現身的策略想像成為可能。

視覺性、臉孔和同性戀曝光

我曾在別處討論過白先勇《孽子》開頭的那段文字，在其中新公園這個同性戀王國、以及其所衍伸代表的同性戀本身，都被描述為在視覺上佔有一個無法界定的位置，也就是在黑暗與光明、隱與現之間（Fran: 1998）。現在，我想要將關注焦點轉移到書中另一個以曝光為主題的段落。《孽子》中第三部分的背景設定在一個位於台北、名為安樂鄉的同性戀酒吧，該酒吧是書中年輕人的一位老前輩〔楊師傅〕所開，而阿青和他的朋友則作為酒保受雇於此。糟糕的是，這間酒吧終於還是被一名來自八卦媒體《春申晚報》的記者發現，他寫了一篇題為〈遊妖窟〉的聳動報導，並且告訴讀者這間酒吧的詳細位置。第二天晚上，酒吧裡湧進了大批看熱鬧的男女客人，迫不及待想要一睹「人妖」的風貌。阿青這樣描述當天晚上在酒吧裡工作的情形：

那群少年一進門，一雙雙的眼睛便骨碌骨碌轉，到處在搜索找尋，接著便交頭接耳，指指點點起來。〔……〕

酒吧檯週圍，浮動著一雙雙帶笑的眼睛，緊緊跟隨著我和小玉，巡過來巡過去。我跟小玉圈圍在酒吧檯內，讓那一雙雙眼睛從頭睨到腳，從腳又一寸一寸往上爬，一直爬回到我們的臉上來。那些眼睛，從四面八方射過來，我們無法躲避，亦無法逃逸。〔……〕突然間，我覺得那些眼睛，就像那群激怒的黃蜂一般，一隻隻緊盯在我的頭上臉上，死死咬住不放。（白先勇，1992: 353-355）

這段文字，透過將周圍旁觀者無形的目光具體意象化為對阿青與小玉臉孔的獵食，突顯了被曝光為同性戀時痛楚的羞恥與焦慮。阿青覺得那些眼睛好像黃蜂一

樣盯著他的臉，是因為在這個脈絡中，被看就等於被視為同性戀，而被視為同性戀就是被旁觀者獵食的眼睛所代表的文化權威懲罰。這段文字樹立了曝光的模式，持續影響到九〇年代的同志文本。在這個模式中，同志主體受到傷害，是因為她或他的臉孔屈辱地暴露於一個被想像成是大眾觀者（mass spectator）的社會集體之前，而正是被這個敵對的觀者所看造成了同志主體的傷害。在這個建構中，臉孔被特別強調，因為它一方面是個人主體明確無誤的標記，也同時由於在象徵意義上，「臉孔」的份量使得它成為社會位置銘刻的表面。在這個例子中，讓自己的臉被曝光為「同性戀」的臉，等於就是丟臉，等於是讓自己的社會位置遭到徹底的動搖。²我在這篇論文裡所要論證的是：同志對於曝光的強烈焦慮，不能單純地以台灣相對於其他國家（例如美國），對於同性戀者在法律與社會保護、乃至權益方面的欠缺來說明。我的提議是，將曝光與現身兩者皆視為當今台灣特定有關同性戀論述中的構成元素，而這個論述，就如同面具的轉喻一般，是透過對視覺以及隱／現動力的訴求，來建構〔同志〕主體的。而同志對於曝光的焦慮，則可以被解讀為針對這個特殊且具有在地特性的、對於同性戀論述建構的回應。

值得注意的是，上述說法中面對同性戀的大眾觀者之所以成為可能，是因為大眾傳媒的技術機制。儘管在上述那段設定於七〇年代早期的引文中，人們湧至那個酒吧是因為平面媒體的報導，但在九〇年代的台灣，是電子視覺媒體，也就是電視，最直接地成為對同性戀懷有敵意的大眾觀者的凝聚表徵。

媒體偷窺

「強迫出櫃」（outed）在〔中文〕同志論述中一般的說法是曝光，字面的意思是：「被暴露在亮光中。」在分析近來的同志文本時，趙彥寧注意到同志（過度）曝露的危險亮光所對應的，其實是「出櫃現身」的一些想像狀態，而這些狀態的型構看來是特屬於台灣的同志論述的。說的明確一些，趙觀察到在九〇年代台灣的脈絡中，同志現身的訴說對象，一直被設定成是一般媒體的代表。她說：「在台灣，『現身』尚具有……認識論上的特殊意義：……現身的對象在『主流』同志論述中均被設定為與大眾傳播媒體般具有再現影像能力的權力主體」（2001: 31）。趙認為這個在曝光中具有威脅性的光，可以被想像為一種照亮「舞台」的聚光燈，而遭過度曝光的同志則被擺置在舞台上，成為視覺媒體機器專有的那種觀看所看的對象。在這個意義上，曝光就成了現身潛在語意邏輯（semantic logic）一種強化的表現。如果現身意味著讓身體／自己在隱含的觀者之前被看見，曝光則意含了那個讓人看見的「光」的強化，使之變成傷人的刺眼亮光（a wounding

² 參閱 R. C. Morris 就跨性別的泰國人妖（kathoys）公開、性別化的表演所提出的相關論點：她認為他們的屈服與一種「臉孔」體制有關，她稱之為「關於凝視的論述」（1997: 65）；還有 S. R. Munt 關於怪胎羞恥與充滿偷窺慾的異性戀中心凝視間關係的討論（1998: 5-6）；以及 E. K. Sedgwick 在〈怪胎表演〉（"Queer Performativity"）（1993）中，對於羞恥感與怪胎之間密切關係的討論。

glare)。

媒體偷窺在台灣挺同志的文章中，是不斷被提出且加以譴責的。³由於被曝光在一個嗜血媒體前的威脅無所不在，它遂成為同志採取面具策略的一個主要動力。張小虹在她關於「集體現身」(collective coming-out)的討論中就這樣認為：「部分同志曾以戴『面具』的方式出現於抗爭活動之中，〔……這樣會〕防媒體偷窺、階段性保持身分不曝光的不得已考量」(1996: 60)。同時，林賢修則援引傅柯來描述「同性戀」在當今的台灣，如何一旦獨立出來成為一個特定範疇，就會持續需求關於這個主題大量的解說論述。他這樣描述同性戀在台灣媒體與公共領域中的不斷出現：「烈士生來就是要被犧牲的，要求同性戀者全盤曝光的道德邏輯，其實真正的目的在製造一個又一個的烈士，當同性戀者懶得去隱瞞她或他的性傾向時，馬上就要被套上勇者的光環，而代價就是無止境的靈魂和肉體的剖白」(1997b: 46)。林的論點使我們得以考量「同性戀」與媒體解釋報導間的連接，因為同性戀被建構為一個別的、「不正常的」的性相，所以必須不斷地解釋自己並且被解釋。而在關於同志主體、媒體機器以及現身實踐彼此間關係的一個格外具體的說法中，同志運動者齊天小勝更明白突顯了同性戀曝光與大眾媒體攝影機的這種連接。呼應林將同性戀描述為必須不斷訴說以及展現他／她性傾向的「烈士」，她寫道：

在台灣做同志運動，為了擴散理念、凝聚分散的族群，現身幾乎只是為了和媒體做「交換」，我給你一張臉（附帶真實姓名），你給我幾秒鐘（或幾百個字）……就好像是一個 sacrifice。當現身成為一個獻祭的儀式，誰出來誰就是萬眾矚目的牲品，〔然後〕牲品被擺上祭台〔而祭台就是〕攝影機鏡頭裡，報紙社會版上，學術研討會中。（齊天小勝等，1997: 46）⁴

對於將「媒體」視為同志曝光無所不在的集體觀者與主導者(agent)這樣的說法，齊天小勝賦予了它積極的政治意含。她指出，媒體作為中介者，其實也能運用來為同志的利益服務，也就是散播同志運動的資訊到台灣的偏遠地區以及散居各地的同志個人。在刻意進入這樣的交換中，集體的同志主體重新獲得了部分的主導。儘管如此，跟媒體的這個交換，依然免不了要付出同志個人的面孔或真實姓名以為代價。因此，那個將「真實身分」如此這般獻祭給媒體貪婪嗜血偷窺的同志，也就被想像為遭到媒體機器徹底摧毀，而「攝影機的鏡頭」也就成了那個因過分曝光而死去的個別同志主體的祭壇。

³ 可參看馮光遠在立法院公聽會上關於同性戀受到「媒體偷窺」的抗議（同志工作坊，1993: 20）。

⁴ 亦可參閱周倩漪（1997）所說同志面臨的難題，因為同志一方面感到有必要藉現身來肯定自己的社會存在，另一方面又要面對通常是恐同的傳媒體系，在呈現他們的「真實臉孔」與揭露他們的「真實姓名」時，對他們個人造成的傷害。

媒體偷窺與電視

在齊天小勝關於同志遭媒體曝光的描述中，提到做為同志主體「祭壇」的不僅是鏡頭，還有報紙版面。但我認為，九〇年代同志發言人最常提及的「偷窺媒體」，主要應該還是（雖然不全然是）電視媒體。這當然一部分是理所當然的，因為電視在九〇年代的台灣是新聞與娛樂的主要媒介。⁵同時也因為，在九〇年代的台灣，大眾媒體中對於同性戀帶頭展現出煽情、而且一般來說帶有恐同心態的執著迷戀的，正是晚間新聞、新聞專題報導以及綜藝節目（Sang, 1996: 150-152）。電視，無論無線或有線，都一再證明它對於同性戀意象的執迷，正如同志歷歷指證的那樣。一九九七年發生的一個事件正可說明此點：三月二十二日晚間六點的黃金時段，一個全國性的無線電視台（華視），播放了一集名為「華視 1800」的新綜藝節目，其中的單元包括一位名叫劉俊達的男大學生在電視上的「出櫃」。劉的母親跟他一起受邀到節目中，但事先並不知道她的兒子「喜歡男人」（劉在她以及電視鏡頭前如此坦承），更不知道他有意要讓這個事實如此戲劇化地公告週知。這引起軒然大波，因為全國性黃金時段的電視節目竟如此不尊重地對待劉毫無預警的母親，使她飽受屈辱；然而使事情變得更複雜的是，劉的經紀人向華視抱怨說，劉原本同意「出櫃」承認他是雙性戀者，但華視卻在節目宣傳時將它說成是「同性戀出櫃」，而且公開說劉是同性戀。面對這個呈現失誤的情形，「華視 1800」的發言人辯稱：「如果是雙性戀者，很難處理，對觀眾也沒有那麼大的吸引力。」⁶從這位發言人的說法可以明顯見出，同性戀的意象在九〇年代的台灣已經成為一種具有高娛樂價值的商品。它「對於觀眾的吸引力」是不證自明的，而且是高收視率的保證，因此電視頻道可以（甚至隱然可被原諒地）權宜製造根本不存在的同性戀景觀。在這個事件之後，印刷精美的同志雜誌《G & L》當時的主編安克強公開抗議說：「電視媒體為滿足主流市場的偷窺慾望，違反媒體道德傷害無辜」。⁷安的評論，明白將批判性同志論述中對於媒體偷窺的說法，連接到了尤其是電視媒體對於同性戀聳動意象的運用。

另一個由電視新聞團隊犯下的類似案例，足堪為上述同志主張最具典範意義的說明例證的，是發生於一九九二年、同志所稱的「台視新聞事件」。該年三月，台灣三家無線電視台的另外一家（台視）的一位女記者〔璩美鳳〕，為了「台視世界新聞報導」這個節目，帶著一台隱藏式攝影機進入了一家女同志酒吧，在未經酒吧客人同意甚至不知情的情況下拍攝了她們。這些酒吧中女客的畫面，配上記者恐同的旁白說明，在台視的晚間新聞播放後，造成了當中幾個女客重大的災

⁵ 田弘茂引用一個 1987 年的估計，在台灣電視機的擁有率達 90%（Tien, 1989: 195-215），而鍾偉文（音譯）等則宣稱在 1988 年時，每一百戶家庭擁有 106.6 台電視機，達到飽和率（Chung, Cheng, & Tseng, 1994）。中華民國廣播事業協會在 1979 年一項出版統計中宣稱，該年擁有電視機的家庭比例超過 97%，其中還有 10% 的家庭擁有超過一台（中華民國廣播事業協會，1979: 89）。

⁶ 這是徐紀琿〈新節目引出性爭議〉（1997a）一文中引述華視該發言人的話。對於這個事件進一步的討論，見周倩漪（1997）。

⁷ 徐紀琿，1997b 中引述安克強語。

難，因為她們毫無預警地被強迫曝光給家人知道。⁸儘管新聞評議會最後裁定這個節目報導不當，台視也被迫道歉，但是像這樣根本就是在偷窺的電視新聞和採訪媒體，運用類似的隱藏攝影機技巧，使不知情的同志被迫曝光的類似事件，在此之後仍然持續發生：單在一九九八這一年，就有至少兩個重要的事例。⁹

電視與視覺性

在齊天小勝的說法中，攝影機之所以會被認為是「祭壇」，主要的原因是它有能力將同性戀個人的視覺影像公諸於世。同志論述對於媒體偷窺的批判，一貫地套用「曝光」以及「偷窺」之類的用語，有效地建立了一種以視覺為觀點的、針對電視的分析模型，因為攝影機正是將它的「眼睛」固著在同性戀那被客體化而且毫無防衛的主體身上。然而這個認為電視主要是透過它的視域（visual register）來產生效果的看法，卻似乎與近來關於電視的論述相衝突。這些近來論述，常對原來與電影關聯發展的「凝視（gaze）」理論，移植運用在電視這種構成並不不同的技術機制感到懷疑。例如，珍·傅爾（Jane Feuer）就明白質疑「偷窺」理論這樣從電影批判論述到電視批判論述的移植，她寫道：「電視最重要的幻覺，就是它〔讓我們覺得它〕是個互動的媒介，而不讓我們察覺自己其實是盯著一個自我封閉的敘述（diegetic）空間朝裡看。」儘管如此，我仍然認為，在討論同性戀與電視的關係時，視覺還是最重要的界域（register），而偷窺的概念也仍是關鍵（1986:104）。¹⁰

為了仔細發展這個論證，我想要回到約翰·艾里斯（John Ellis）的著作，近來針對電視的獨特性所發表的許多論述都直接間接地提及他。在他一九八二年的著作《可見的虛構》（*Visible Fictions*）中，艾里斯詳細論證了電視在與電影相較時，與偷窺具有的不同關係。¹¹在艾里斯的詳細論述中，我最有興趣的部分，是他關於那由電視機器（apparatus）所建立起來的，在觀眾、機制（mechanism）自身與影像三方間關係的說法。為了將電視的操作與電影做對照，艾里斯像傅爾一樣，認為電視缺乏在觀眾與意象間的全然分離，但這種分離卻是電影凝視這種偷窺的決定性條件。電視的影像不但明白意識到觀眾的存在，它還常常直接向觀眾說話（像是「你」，「在家中的你」等等；Ellis, 1982: 132-133, 138）。電視這種

⁸ 見倪家珍，1997: 128。倪提到有些女性，這樣被曝光給家人知道之後，在家中受到了肢體暴力的攻擊。

⁹ 一個類似的事件，這次是東森有線電視網所犯的，發生在一九九八年。在這個事例中，一名東森的記者偷拍了以同性戀為主題的電影《美麗少年》的首映。這部片子的畫面，第二天晚上出現在東森台播放的一個四十分鐘長的節目中。同年也發生另外一個類似事件，就是華視新聞的工作人員秘密地拍攝了一間女同志酒吧，然後在華視新聞中播放。詳情可見「女權上路」網站。

¹⁰ 此外，在分析電視新聞文本異質的空間並置時，Doane 主張：「電視是告知多過再現」（1990: 225）。

¹¹ 在《可見的虛構》中，艾里斯主張，由於看電視的居家環境常常令人分神，以致電視觀眾事實上很少將視線停駐在螢幕上，而是透過音效被引導去注意重要的資訊，所以電視應該被理解為一聽覺而非視覺的媒體：因此電影的「戀視慾（scopophilia）」以及它對視覺的偏愛，與電視的獨厚聽覺形成強烈的對比（Ellis, 1982: 127-144）。

直接說話的做法，其效果是建構了三個不同的位置：播放電視的影像成了第一人稱單數或複數（「我」，「我們」），觀眾成了它第二人稱的說話者（「你〔們〕」），而更關鍵的是，「這些第一、第二人稱所指涉的合起來所可以觀察及猜想的那些第三人稱——也就是『他』、『她』、『他們』。」（Ellis, 1982: 139）而一種專屬於電視的偷窺形式，就在於這種對第三人產生的集體共謀的觀看。艾理斯寫道：

〔相對於電影而言，在電視中〕觀眾與影像間的距離縮減了；但是卻建構了一種補償性的距離，這是介於由「我」和「你」組成的直接對話社群，和這個社群之外的那第三人之間的孑然區分。那個永遠被意含著、且常以對之直接說話的形式被說出的「他們」，於是成了一個它者，一個處身於共識之外卻又維持那共識的群聚（grouping）。對於這些局外人所採取的一些標準態度是：恩賜式的照顧、仇恨、刻意忽略、憐憫、泛泛的關照、冷漠。（Ellis, 1982: 139）

這種「它者」的群聚會被直接提及，而且也透過隱含的方式在結構上永遠存在；這種隱含以電視偷窺的方式最直接引發同志的關切。艾理斯寫道：「電視是觀看的眼睛（eye），也是被建構為偷窺者的『我（I）』，從一個安全的位置調查〔『他們（them）』〕」（Ellis, 1982: 164）。艾理斯以英國電視為例，指出被歸在「它者」範疇的有「家庭主婦」、「黑人社群」、以及「外來移民」。而我則主張，在九〇年代的台灣，同志和同性戀這個概念範疇，就構成這個不斷被執迷呈現的電視「它者」。¹²

電視的這種一般傾向，即建構視覺的觀注並將之集中於那想像成電視對話之外的第三人稱「它者」，對於同性戀此一主體特別具有影響，因為這個主體與視覺性之間的關係原就十分緊張。瑪莉·安·朵安（Mary Ann Doane）認為「電視的知識在於費力讓看不見的東西變為看得見……其認識論的工作是讓事情浮上檯面、是暴露……」（1990: 226-227）。朵安的說法，對於同性戀在電視中的出現特別具有啟發性。因為同志在電視攝影機前所害怕的正是曝光。而且，同性戀可以被理解為一個以視覺性為核心的主體：既然它在想像中總是隱的，那麼異性戀正常（heteronormative）社會主要的文化任務之一，就是去「暴露」它，使它出現。也因此，同性戀做為這樣一個被陰影覆蓋、總是有可能而且有危險不見蹤跡的實體，便成為曝光這種電視認識論工作的理想對象。¹³

在進一步說明由同性戀秘密所構成的衣櫃與偷窺式的電視曝光之間的關係時，林賢修提出，在媒體中同性戀這種煽情的掌控出現，其功能其實是作為一種「偷窺秀」，以一窺關著門的櫃內春光。根據林的說法，同性戀如果公開亮相，

¹² 林賢修寫到台灣媒體總是將「同性戀」呈現為發生於「別處」時，提出了一個類似的看法：他認為這個課題是被製造成「他的事」（1997b: 140）。

¹³ L. Edelman 在談到《生活》（*Life*）雜誌一九六四年的一篇文章時，曾提出關於同性戀作為「一種『秘密』或未被說出的狀況，所以需要新聞媒體的審視和曝光」這樣的論點（1994: 152）。

必然是以一種被掌控的景觀呈現給具有偷窺慾的大眾觀者看的。他寫道：「其實主流社會並不怎麼在乎誰和誰在衣櫃裡搞什麼把戲，但千萬，千萬拜託請把門關好，關上門的衣櫃留著鑰匙孔，孔中的精彩畫面一遮一掩，比大太陽下的活春宮還要生猛有力」（1997b: 50）。我想提出的是，在九〇年代的台灣，做為「衣櫃鑰匙孔」的正是電視。而電視那種「鑰匙孔偷窺」式的觀看，其最明顯的例證，就是在這十年中，那一堆以隱藏式攝影機拍攝的新聞與專題報導的內幕揭露，對於不知情的同性戀個人的報導。試舉數例：一九九二年台視新聞世界報導對於女同志酒吧的秘密拍攝；一九九八年底，華視對於女同志同樣的隱藏式攝影機新聞；還有東森有線電視網在一九九八年非法翻拍、播送電影《美麗少年》首映的片段，以做為同性戀新聞「紀錄片」的部分畫面（見註 16）。在近來的同志文本中，無所不在的電視技術機制成了一種符號，代表將同性戀視為其客體的、帶有敵意的大眾觀者或是集體之「眼」。

在〈作為民族誌的影片〉（“Film as Ethnography”）一文中，周蕾（Rey Chow）重構了羅拉·莫薇（Laura Mulvey）對於視覺具有性別特質的說法，以便對民族誌與視覺之間的關連提供一個理解。她認為，既然「作為古典人類學操作前提的這種觀察者／被觀察者的二元結構」是繫於「西方」觀察者與被觀察的「它者」之間潛在的不平等，那麼莫薇對於凝視具有性別化關連的洞見，也可以用來考量其所具有的民族誌關連（1995: 177）。她說：

莫薇提醒我們注意，「被看（to-be-looked-at-ness）」所型構的，不僅是景象，也是影像組織的方式……因為在我們的文化中，看與被看通常被分別歸給男人與女人，因此視覺在一開始就承載著性別的不平等。將莫薇的主張補充以人類學的處境，我們同樣可以說視覺在一開始就承載著民族誌的不平等。（1995: 180）¹⁴

將周蕾的主張補充以對台灣電視媒體中同性戀呈現的檢視，我們也可以說，在這樣的脈絡中，視覺在一開始就承載著性傾向的不平等。在很大的意義上，同性戀在九〇年代的台灣，透過電視新聞與採訪媒體的運作，在文化上正構成了這樣一種「被看」的狀況，就如同莫薇與周蕾分別針對陰柔特質（femininity）與「它種」族裔（“other” ethnicities）描述的那樣。在此，同性戀，和其他脈絡中的陰柔特質和「它種」族裔一樣，也是根據一個包含了看與被看兩方的視覺典範而被型構出來的。對於這樣一個似乎永遠在事前就被恐同的凝視暴力剝奪了力量的主體而言，又有些什麼抗爭策略是可以想像的呢？在下面的部分，我將討論邱妙津的小說《鱷魚手記》，看它是如何將同性戀與視覺性之間困難的關係戲劇化，並且提出同志抵抗的一些可能策略。

¹⁴ 這個論點在 Fanon 那篇〈黑的事實〉（“The Fact of Blackness”）中得到強有力的驗證，見 1972: 77-99。

文本現身：《鱷魚手記》

《鱷魚手記》在當代台灣的女同志小說中已然具有「經典」地位。就像白先勇的《孽子》和朱天文的《荒人手記》等其他「經典」文本一樣，它對於「同性戀」的文化構成與九〇年代同志想像的營造都是十分重要的。回想它出版時的狀況，洪凌令人動容地說：「到了 1994 年燠熱的夏天，壓抑而燥鬱的台灣文壇終於出現了一條無法令人忽略其存在的鱷魚。就此，臺灣的女同性戀聲音真正地在小說場域與讀者反應之間展現力量」（1996: 64；黑體為筆者所加）。正如洪凌所提示的，這本小說的重要性不僅在於文學方面，也關乎女同志次文化的組成與認同。紀大偉認為這本小說在當時首度挑起了關於女同志次文化的公開討論（1998: 142），簡家欣也將它指名列入九〇年代同志必讀的三本在地小說之一（1997: 67），而劉亮雅則譽之為「九〇年代臺灣女同志書寫的里程碑」（1998: 111）。¹⁵

《鱷魚手記》的敘事由兩條不同的線組成。第一條是暱稱為拉子的年輕女性第一人稱的自敘，訴說她在台大的四年大學生活。在這段期間內，她與另一個女學生水伶之間感情狂暴的愛戀，以及後來與第二個女人小凡差可比擬的關係困頓。第二條線則是語調詼諧多過認真的第三人稱敘述，描述一個卡通式、不具性別的鱷魚的日常生活：它住在當代台北，念茲在茲地隱瞞它是隻鱷魚的事實，以穿著「人裝」並且避免招惹不必要的注意的方式不讓大眾與媒體發現。然而，島上的民眾還是在他們之間察覺到一些這種鱷魚的身影，於是小說中逐步升起一股媒體臆測的狂熱，直到鱷魚幾乎被哄騙上鉤，要在一群熱切的旁觀者面前褪去人裝。此時拉子介入，將這個單純天真的生命——它前此一直為擔憂曝光而感到焦慮——拖到她在地下室的房間，在這裡她跟鱷魚一起拍攝了一卷帶子，後來交給台視播出。小說的最後描述了這部片子的最後一個畫面，就是鱷魚坐在著火的木盆中飄向大海，旁白則是拉子這部日記體小說的靈感來源，也就是英國男同志導演德瑞克·賈曼（Derek Jarman）在電影《花園》（*The Garden*）中說的：「我無話可說」。

蕭瑞莆曾指出《鱷魚手記》突顯了「媒體偷窺」的方式，透過描寫主要是電視媒體對於鱷魚的窮追不捨，暗暗指向一九九二年的「台視新聞事件」（1996: 51）。接下來，我將要延續蕭提出的論點，檢視這本九〇年代早期的「經典」女同志文本中所描述的，關於同性戀、曝光以及現身彼此電視呈現之間的關係。我對於這本小說的閱讀將延續先前關於同性戀、電視觀看、以及同志抵抗策略的討論。

在給水伶的一封信中，拉子這麼寫著：「順任自己的愛欲，吃下女人這個『食物』，我體內會中毒，面臨這樣的設計，我跟自己解釋有三條路可走：（1）是改

¹⁵ 簡家欣提出的另外兩本小說是朱天文的《荒人手記》與吳繼文的《世紀末少年愛讀本》。在〈幸福正在逼近〉中，魚玄阿璣和鄭美里也認為該書出版後不久，主人翁拉子就成了台灣女同志的代表與認同焦點（1994: 94）。桑梓蘭也以對邱妙津這本小說的討論，來總結她探討現代中國文學與文化中「冒現的女同志」（Sang, 1996）的博士論文。

變食物(2)發明解毒劑(3)是替代性生存策略」(1994: 151)。排除前兩條可能的路，拉子只剩下第三條路可走：「替代性生存策略」。這樣的替代邏輯在整本小說中扮演著關鍵作用。紀大偉認為這個替代策略，其實就上演於「鱷魚」與「手記」這兩個文本位置之間。女同志拉子與鱷魚之間明顯的隱喻關係——也就是說，鱷魚可以被解讀為拉子或是她女同志愛慾的文本化「替身」——或許是這本小說最淺顯易懂的潛在意含。除了拉子常常將自己稱為「怪物」或「怪獸」外，拉子的位置之所以會讓人立即覺得與鱷魚相互對應，主要是因為他們共有的、面對視覺和「現」的緊張關係(1994: 66-67, 76, 138, 146)。一方面鱷魚將它的綠皮軀體藏在「人裝」之內，在另一方面拉子則寫道：「我變成對整個活下去的恐懼怪獸，自覺必須穴居，以免在人前現出原形」(1994: 58)。後來，當拉子向她的朋友夢生表白她跟水伶的關係時，她如是描述自己透露這個秘密的感覺：

這股附體般隨傳隨到的羞恥感，像是隱形緊箍著我的身體的皮衣，長久以來霸道地畫下我跟別人的疆界……「夢生，我跟一個女人真實地相愛著，我有生路！」說完淚水不聽使喚地滑下，我噤住聲音，驕傲自己終於把皮衣衝破一個洞，想到與皮衣間的掙扎，無限心酸。(1994: 166-167)

拉子由羞恥感構成的「皮衣」明白令人想起鱷魚的「人裝」，所以可以說，鱷魚的偽裝身分正是拉子作為一個躲在衣櫃裡的——或是「戴上面具的」——女同志的文本替身。¹⁶而這本小說的主要隱喻揭露同性戀偽裝成「鱷魚」，正是因為這些詞語每一個都和視覺有關。同時，「鱷魚」與「女同志」的對應，也因著拉子的羞恥皮衣與鱷魚人裝的聯繫而加強，這是因為羞恥本身就可以被視為一種與「酷異(queerness)」在基本構成上相聯的感受。賽菊克(Eve Kosofsky Sedgwick)寫道：「酷異……可能可以方便地想成首先意指……一個既是嬰兒也是小孩的群體……它們的身分感受，由於某種原因，最持久地調整成羞恥的調性」。¹⁷在這個例子中，拉子與皮衣的關係，就如女同志與羞恥的關係，以及鱷魚與人裝的關係。既然羞恥的感受極具意義地受到看與被看的關係所催化，拉子的羞恥感與視覺性的關係當然也不只如此，而同時與它的隱喻化，也就是那件可以交替隱藏展現拉子認同的皮衣有關(1994: 5)。

如果鱷魚真與拉子等同而且掩藏的是同性戀主體自身，那麼藉著鱷魚的身影呈現的同性戀，一直念茲在茲的是讓自己躲避集體的「人們」，因為它感覺他們的雙眼無時無刻不死盯著它(1994: 62, 89)。鱷魚身上感受到的這種集體的觀看尤其是來自媒體所形成的「天羅密網般的監視」(邱妙津, 1994: 158)。¹⁸而這種

¹⁶ 紀大偉在《晚安巴比倫》中也有類似論點(1998: 144)。

¹⁷ Sedgwick, 1993: 13。〔此處引文的概念頗為複雜，所以雖然版本不盡相同，讀者仍可參看 E. K. Sedgwick, 〈情感與酷兒操演〉(譯：金宜蓁、涂懿美，校訂：何春蕤)，《性／別研究》3-4(1998)：90-108(106)。〕

¹⁸ 邱妙津, 1994: 158。邱的文本，乃至同志對於一般電視機器的回應，驗證了 Jonathan Crary 對於傳科隱然將景觀與監視相對立說法的反駁(Crary, J. (1989) *Spectacle, Attention,*

媒體化的觀看特別屬於電視新聞媒體。〔在小說中，〕「台視新聞世界報導」（就是那個在一九九二年報導女同志酒吧的節目）每晚都會播放一段「鱷魚新聞」，而在「鱷魚熱」熱到最高點時，專長為鱷魚研究的大學教授還與電視台簽約，主持名為「鱷魚夜窗」（1994: 62, 238）之類的綜藝節目。同時，「保鱷組織」與「滅鱷行動聯盟」的公開辯論「由三家電視台聯合轉播，在晚上六點的黃金時段播出」（1994: 240）。在這本小說的高潮結局，鱷魚終於出現在台視晚間七點的新聞時段中，因為所有人都收看而造成全島一切活動暫停：

從中午開始，台視的電視畫面，就連續地在邊緣打出一行特訊的字：「本台獨家收到第一名鱷魚寄來的寫真錄影帶，特於晚間七點的台視新聞播放，敬請密切注意。」

七點一到，家家戶戶都守在電視機前面，「中視」跟「華視」乾脆播放卡通影片。（1994: 282）

透過這些方式，小說所呈現的同性戀主體一如前述：這個主體持續不斷面對著自己在視覺技術機制的「祭壇」上可能受到的傷害，但那些機制卻又恰恰構成了它的社會存在。因為鱷魚不僅是同性戀的隱喻，它也是同性戀在電視媒體的文化生產中，所變成的那隻集體觀看的怪獸對象的據實表現。這本小說所書寫的同性戀，是透過視覺媒體的技術機制構成的，但它卻又將這些機制視為它的追捕者（參看 Sang, 1996: 197）。在這個意義上，這本小說完成了對於電視機器一個批判性的回應，讓電視那些永遠在製造——而非只是單純地呈現——同性戀的機制不再顯得理所當然。

由於鱷魚在小說中最初出現時並不是一個獨立自主的角色，而是報紙的頭條，這意味著我們或可將它讀為媒體的產物，而不僅是一個媒體報導的對象（55）。更重要的是，鱷魚未加偽裝的樣子，只能透過視覺技術機制（那也是迫害它的觀者）的中介，才能為小說中的其他人物以及讀者所見。當拉子跟鱷魚同住在地下室的房間裡時，鱷魚只允許拉子透過她的 V8 攝影機看到它未著人裝的樣子：它對著攝影機的鏡頭說話，而拉子則透過觀景視窗觀察它（1994: 174）。沒有中介的鱷魚在書中從未出現此一事實，或許可以被認為代表著「鱷魚」（也就是同性戀）這個議題，事實上正是被那個它必須藉之才能顯現的媒體所構成的。鱷魚某晚看著看著就在浴缸中睡著的那個名為「電視評論」的節目，就展現了如是的眼光。〔節目中的〕電視專家宣佈：「為了保護國格，新聞局統一規定，關於鱷魚的新聞，在影像技術必須經過特殊處理，所以看起來有噴霧的效果」（1994: 87）。上述對於「國格」的關切，顯然影射了國家法律向來以妨害風化或妨害善良風俗的名義起訴同性戀的作法。還有，宣佈規定鱷魚的影像在新聞播報中出現時必須噴白「霧」處理，引發了被噴霧的鱷魚到底如何能被證明真是鱷魚的問題。就像一般的面具遮掩策略一樣，這個策略也保留了一個可能，那就是面

具之後所遮掩的可能並不是宣稱的那樣。如果鱷魚只能以看不清楚的特效型態出現，那麼或許有可能特效所遮掩的並不是鱷魚的臉孔，而是它的缺席不在：有可能鱷魚，精確地說，其實是那個機制自身的效果，而它的存有只是這個面具機制（masking device）的產物。

我們可在以下的段落中讀出類似的結論，在其中，鱷魚透過攝影機中介的「內容」變成了奇異的空無：

V8 攝影機固定在牆角對準鱷魚，我邊吃著蔬菜拉麵，邊把眼孔對準觀景窗，螢幕上的小鱷魚手舞足蹈地自言自語起來，滿坑滿谷的話從鱷魚嘴裡吐出來，愈來愈快，像高速放映，最後的聲音只剩下長串的唧—唧—唧…，就這樣鱷魚不眠不休連續講了三天三夜。（1994: 161）

由於被簡化成——或是被顯露成——一個平板化的的媒體景象，螢幕上的小鱷魚在這個段落中變成只是它自己的影像。它試圖要說出自己的故事，卻被它的媒介化所打亂了，於是它自己變成「像高速放映的影片」，而它說的話語全成了不可解的電子唧聲。此處，就如同它被噴霧處理的出現一般，鱷魚完全成了這個技術機制自身的副產品：一個靜止不動的東西。鱷魚的「內容」（它的話語與身體實質）被掏空了，而我們也發現，如果鱷魚只是因著作為媒介化的觀看對象而存在，那麼當這個機制的「眼」終於能夠「看到」這個對象時，那個對象的存有卻變成僅是那個眼的效果。透過這樣戲劇性地描述鱷魚與視覺性之間弔詭的關係，小說並未將同性戀呈現為一個實在（substantial）或是未落言詮（prediscursive）的實體，而是觀看關係的效果。鱷魚的段落並不意在「展現」（show）同性戀，而是試著展現同性戀如何被展現，以及更重要地，去展現那些展現它的方式如何構成了它的文化存有。

當周蕾同樣以民族誌和視覺性的觀點來討論中國大陸「第五代」的電影時，她將包括張藝謀在內的第五代中國導演的電影中關於「中國性（"Chineseness"）」戀物符碼的過分展現，詮釋為一種弔詭的策略，意在反駁「西方」觀察者以「被看」來建構中國「它者」的方式。然而令人意外的是，周認為這些導演透過這種自我民族誌化的做法，將「中國」自覺地呈現為西方凝視下的客體，已然可以有效逆轉那總是有利於西方觀察者的權力關係，而以主動曝露的方式奪回主導權。她寫道：

如果東方主義……其中一部份是偷窺式的侵略，那麼張〔藝謀〕所製造的毋寧是一種曝露狂式的自我展示，其非常過度的方式便蘊含了對於東方主義自身偷窺慾的批判……這種民族誌接受了東方主義的歷史事實並且進行批判……透過搬演嘲擬東方主義的視覺性政治。（1995: 171）

把〔這段文字中的〕東方主義換成恐同症，也就是我先前對於邱妙津小說中鱷魚

段落的論點：藉由演出並且誇大恐同媒體的偷窺慾望以及其同性戀主題之間的關係，那些段落對於恐同的視覺政治進行了批判。然而不僅如此，周的論點更使我們得以從反抗性的曝露此一觀點，來思考邱的小說，尤其是它的日記部分。

事實上，周蕾將曝露闡釋為對抗偷窺侵略所運用的策略，這種說法強烈呼應了以〔歐美〕同志「站出來」為範本的同志現身策略。在這個策略中對於「同志認同（“gay identity”）」的宣稱肯定，目的在一勞永逸地解除未確認的同性戀施加於個人身上的暴虐統治。¹⁹出櫃者藉由主動承認〔自己的〕同性戀所試圖移除的，正是別人這種在認識論上的特權基礎——他們或認為自己在某人不知情的情況下對他或她略有所知，或是雖然現下尚未具有這種有力的認為，但永遠有可能而且有危險如此具有。出櫃在這個意義上可以被解讀為試圖為同性戀劃下最後一道關鍵防線，以削弱因為猜測臆度而來具有損害力而且不可控制的影響。同時，它帶著「驕傲」所承認的，是一個照理來說是羞恥的身分認同，而正因為此一羞恥感，那些將自己置身於這種認同範圍之外的人方才具有力量。²⁰出櫃可以被理解為對於同性戀一種主動且勝利的展示，以回應潛在偷窺的恐同，因為後者在認識論上的特權正源自於它認為自己〔比當事人〕知道得多，事先「早已看見」。那些人具有力量，是因為他們相信自己對於「玻璃櫃（glass closet）」中的人知道得更多，但他們是如何獲得這個關於他人是同性戀的「特權知識」的呢？難道不是藉著環顧找尋它（*looking for it*），藉著運用他們的凝視穿透櫃子的玻璃主動試圖去發現這個「同性戀」？所以，這個說法認為，當同性戀被驕傲地展示了，那恐同猜疑的偷窺凝視也就失去了它的力量。然而在一個把同性戀以特殊銳利的方式，在文化上建構為惡意的公共凝視對象這樣的脈絡中，這個邏輯將會如何運作呢？（參看 Sang, 1999: 151）

紀大偉認為，隨著邱妙津一九九五年六月在巴黎的自殺成為眾所皆知的新聞，也就是在《鱷魚手記》出版一年之後，這本小說已經變得非讀不可——它贏得了重要的時報文學推薦獎、而且在邱妙津死後二刷——這是鑒於書中對於作者的一生與性格可能會有的揭露（1998: 140-141）。的確，隨著邱妙津的死，她的作品經常被讀成含有此類線索。舉例來說，桑梓蘭把《鱷魚手記》看作「自傳」，甚至將拉子稱作「妙津」（Sang, 1996: 234）。同樣的，邱妙津的小說《蒙馬特遺書》的封底薦語寫著：「本書是作者最後一部小說作品，亦是她竭盡『畢生』心智的生命之作，既含蘊自畫像的況味，更刻劃了一個年輕女子在異國生涯中的夢想追求。」但是一般將邱妙津的作品視為「自畫像」或是「近乎自傳」的讀法，除了閱讀大眾對於邱死亡情境的高度興趣，也可能是受到寫作風格本身的提示。²¹在邱辭世後一九九六年出版的《蒙馬特遺書》，以第一人稱觀點敘述一個來自台

¹⁹ 參照 Sedgwick, 1990: 80。也可參考朱偉誠在〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉中對於這點的討論，尤其有關一九九六年台大學生會選舉時將候選人強迫曝光的打擊效果（1998: 49-50）。〔此處及後面書目中，對於作者引用的朱偉誠論文資料有所修正，因為原引之會議論文係屬初稿且現已不易查閱，所以代之以正式發表之期刊論文。〕

²⁰ 關於羞恥與衣櫃，見 Chekola, 1994。

²¹ 紀大偉描述《鱷魚手記》在風格上「近乎自傳」（1998: 140）。

灣的年輕 T 的經驗，她如同撰寫此書時的邱妙津一樣住在巴黎。小說在邱自殺前完成，書前寫著：「獻給死去的兔兔／與／即將死去的我自己」。小說開場敘述主角埋葬了一隻名為兔兔的兔子，結局則表達了主角自己對於死亡的慾望。換句話說，小說明確無誤地將自己標示為自傳。《鱷魚手記》亦復如此。同樣的，它的日記體敘事也是第一人稱，而且包含了邱個人生活經驗的敘述：也就是在台大的四年大學生活。就像《蒙馬特遺書》中有關時間的狀況一樣，《鱷魚手記》文本中明確指出的、拉子在台大唸書的日期，和邱自己在那兒就學的時間相符合。²²文本也提到了小說寫作的過程，反身指涉自身即為構成敘述一部份的系列日記。拉子描述這些日記記錄了「我成為我」的過程，後來她將其中一本給了水伶，因此，她解釋道，我們現在讀到的文本第一部分不是日記原本，而是她依憑後來的回憶重寫的版本（1996: 36, 198-205）。如此小心翼翼製造出來的「真實」日記的感覺，不得不令讀者猜測拉子和邱之間的可能關連。

邱在這兩本女同志小說中的寫作風格都是心理寫實主義：它們記錄了女同志主角們的生活，並經由它們和邱本人生活（至少就其眾所公知的部分）之間的相近而獲得真實感。而且，這些小說為讀者製造的「寫實」景觀明顯地標示為係屬於女同志：組成這些文本的日記條目與信件，絕大部分寫的是主角關於她與其他女子愛欲關係的省思。換言之，這本小說所展示的，正是那被媒體和大眾文化永無止境索求的同性戀景觀，然而它也演出以及批判了它們的運作。如果將鱷魚段落中對於那界定同性戀的媒體偷窺的批判，與日記段落中對於「女同志」鮮明形象的展示這兩者加以並置，就會發現周蕾的詮釋框架對於這個文本的適切。一方面，小說中的鱷魚段落對於使同性戀成為恐同凝視景觀的生產過程加以戲劇化的呈現並且批判，在另一方面，它的日記部分又以周蕾所提的方式回應此一再現系統，主動為那個恐同凝視所最想要的景觀，提供了一個清楚寫實的展露。透過這樣的方法，就像周蕾說的，「『我們』和『他們』再也不能安全地區分開來；『看的對象』此刻正看著『看的主體』在觀看」（1995: 180-181）。這是一位女同志就同性戀這個主題對恐同偷窺慾的挑戰，透過運用偷窺者被捉到在看的樣子，而捉到它的則是以自己為主題的景觀畫作中，叛逆地向它回看的女同志主角／作家。

因此《鱷魚手記》一書所實踐的策略正是現身的策略（參看 Sang, 1996: 196）。當紀大偉的小說《膜》對於將同性戀置於隱／現狀態間的文化生產的回應是，在文本層次上複製面具效應，將它自己隱的同性戀主題用潛藏暗示與言外之意加以掩飾，邱的小說則搬演了那製造而且界定同性戀主題的視覺關係，在一個意義上是順從地，僅僅為了回應對於「同志」曝光的恐同要求，但在另一個意義上卻又是叛逆地透過展示女同志來加以回應。那利用「曝光」恐懼而掌控「同性戀」的力量，因此透過拉子日記當中女同志主角／作者的主動「現身」而受到了象徵式的挑戰。²³

²² 在一些台灣女同志的次文化圈中，普遍知道邱小說中主角的愛人即是邱自己先前的伴（不只一個），某些甚至叫著同一名字的不同版本。感謝倪家珍提醒我注意及此。

²³ 參見 Sedgwick 在〈酷異表演〉中所說的：「每當演員，或是表演藝術家，也許我可以再加上

而製作那捲交給台視在黃金時段播出的鱷魚自殺錄影帶，則是拉子抵抗式曝露的最終演出。隨著鱷魚坐在著火的澡盆中漂向深海而亡，拉子以賈曼之口對收看節目的觀眾說：「我無話可說。」但「賈曼」到底是關於什麼無話可說？她此處說法的文法結構有所透露。「賈曼說『我無話可說。』」這個句構可以被詮釋為具有如下諸種意義：「我有不可說的話」，或是「我有話，不可說。」這些說不出口的話的主題其實不脫「同性戀」本身：由於面具的持續效應，這些話不能被說出口。²⁴

劉人鵬與丁乃非曾觀察到同性戀如何被周華山所描述的、獨特的「中國式」社會系統製造成不可說的事。周提供了一個事例（令人費解地做為同性戀「中國式寬容」的例證），一個雇主辭退了一名員工，理由不是因為他是同性戀，而是因為那被認為更「寬容」的理由（仍是欲加之罪），即他的工作表現未達標準。劉與丁寫道：「『同志職員』知道，老闆也知道，在可說的之外，還有不可說『為什麼被驅離』的理由。這世界的秩序就是，有一些東西比其他東西更可說，所以，讓不可說的留在陰暗的影子下面吧，永遠不要說？……我們認為，這樣一種維繫和平的方式，本身就是一種恐同」（1998: 148-149）。劉與丁對於周的批評，證明了「同性戀」與不可言說之間強固的聯繫。當周認為老闆拒絕正面談到這個主題的作法，顯示了對一個大家都相信必然存在實體的「默言寬容」，劉與丁卻證明此一邏輯事實上是將「同性戀」製造成一件不可說的事，以致於不可言說與「同性戀」仍然在構成上緊密糾纏。

透過說出「我無話可說」，「賈曼」弔詭地對同性戀的議題做出了公開宣稱的效果，因為這個議題正是透過可說話語的缺乏，來意在言外地加以指涉。然而不僅如此，她也讓那個使〔同性戀〕主體（不）出現的可說／不可說體制變得「超公開」（hyper-public）。就如同全書的一貫策略，這些話語均有雙重效果。它們在戲劇化的同時，也批評了那個將同性戀置於隱現之間不可能位置的再現體制，同時它們也令那個既被索求又被禁止呈現的主體以抵抗的方式曝露。透過公開承認缺乏可以說的話語，該書事實上正是以自有的批判性語言大聲地發言。當然，在事實上，「同性戀」在書中絕非無法說出。當「賈曼」說「我無話可說」時，一本明白有著女同志主角／作家的小說已經被完成了，其主題正是「同性戀」公開出現的有限選擇。以批判的方式誇大呈現「同性戀」以自我形式出現的不可能，可以被認為正是以這些〔自我的〕方式形成了這種出現。它揭露了一種存有：這

認同政治中的運動者，將她或他『嬰兒期』自戀的景觀提供給觀看的眼晴時，（可以說）舞台已經搭好了，所呈現的若不是主體被拒絕反饋所造成的羞恥感（the shame of refused return）再一次誇張的滅頂；就是透過自戀迴路的那種倒影回看的成功脈動（the successful pulsation of the mirroring regard through a narcissistic circuit），而此迴路被他原先班底的浮誇（the hyperbole of its original cast）……變得斷斷續續」（Sedgwick, 1993: 6）。依我看邱的擬自傳小說正提供了這樣的景觀，且與 Sedgwick 在此勾勒的那些景觀具有類似的潛在涵義。〔這樣單引一段，Sedgwick 複雜的文字意含不但難以翻譯傳達，就連直接閱讀原文也十分不易理解，恐怕務必在全篇的脈絡中才能索解，一個可供參考的中譯見前註 17（與此處所引相關段落見 103-104）。〕

²⁴ 將拉子引用賈曼的話詮釋為對壓迫力量的叛逆回應，是可以在賈曼的《花園》一片中獲得支持的，因為「我無話可說」這句話後面接的是「我顫抖的雙手無法表達我的狂怒」。

也就是一種形式的「現身」。

在這篇論文中，我主張同性戀在台灣主流霸權文化中的生產根據的是一種視覺性的經濟，在其中它被構成爲惡意凝視的對象。就如同近年來對於這個特定主題執迷的電視呈現所說明的，這個文化最主要要求於同性戀的，就是它以此種方式出現，也就是屈服於以攝影機爲代表的文化權威、屈服於那「無形體的凝視所具有的特權，那有權力製造身體、但自己卻不是形體的凝視」(Butler 1993: 136)。而在這個例子中，這種爲電視的凝視所製造出來的形體就是同性戀自身的形體。同時，正如同志作家與運動者對此主題的眾多討論所闡明的，也同時有一種被感知到的——可能也遭到質疑的——需求，那就是需要一種正是建立在可見與出現之上的「同志」政治，一種「現身」的政治。²⁵但是在這兩種讓同性戀可見的要求間有所衝突。因爲要如同志的可見政治所要求的那樣不計一切地以同性戀代表的方式出現，就必然要甘冒巴特勒(J. Butler)所說「共謀、重覆、再陷傷害」的危險，因爲以同性戀的狀態出現就是順從地回應對於可見同性戀的恐同召喚(1993: 136)。這就是齊天小勝關於現身是獻祭儀式、出現的人是獻祭犧牲、攝影機鏡頭是祭壇的說法(1997: 44)。可是這樣一來，同志要如何才能找到展現他們存有的方式，是可以消除這個同性戀與視覺的特殊形構所造成的、潛在的未戰失敗呢？

我已經試著展現，邱妙津作品中所實踐的同性戀主動自曝，正爲這樣抗拒式地使「同性戀」可見指出了幾種可能。一方面，公開承認同性戀可以有效反轉那衣櫃與面具皆賴以爲效的羞恥規訓。然而，更特定地說，同性戀的主動自曝，對於同性戀就得以如是方式出現的恐同要求，其實是構成了一種叛逆的高度服從(hyper-conformity)。²⁶透過對於此一命令的過度順從，這個策略產生了一種雙重效果，它既曝露了做出此種主張的那個文化權威的暴力殘酷，而且也讓那些被如此要求的人的強韌力被看見，他們配合的方式，正挑戰著他們勉力遵守的那個要求的正當性。

《鱷魚手記》所造成的女同志現身，其意義來自于它的自我定位，作爲對一個特定在地的再現體制的抵抗性回應。在近來關於非歐美脈絡中性相認同的討論中有一種傾向，將女男同志「站出來」讓社會看見視爲一種「西方」的典範，也許對於在地的性文化並不恰當或甚至有害。²⁷然而正如《鱷魚手記》所證明的，讓同性戀主體可見的許多方式——也就是許多現身的形式——所代表的，與其說

²⁵ 關於現身，見張小虹，1996: 50-77；周華山，1997；朱偉誠，1998；趙彥寧，1997 以及 2001: 25-54；林賢修，1997a 以及 1997b；王皓薇，1997；周倩漪，1997；齊天小勝等，1997；劉人鵬與丁乃非，1998。

²⁶ 參看 Chow, 1995；以及 Butler, 1993: 121-140。她們各自檢視在族裔或性相上被標示的主體，先前就已受到凝視經濟的不平等所傷，因此以對視覺律法超順服（他們也藉此與之對抗）的方式操演抵抗。Chow 在中國大陸第五代電影的「自我民族誌」中見到這套邏輯的運作，Butler 則是在扮裝表演的某些例子之中。

是與後石牆世代「女同志」或「男同志」此類概念範疇的認同，不如說是對於確實可標為「恐同」的在地狀況的批判交戰。這些例證所提示的是，「出櫃」或許可以被標示為西方的，但這並不必然造成在顯然非「西方」的脈絡中，必須完全排除意在使同性戀存有可見的策略。因為「可見」不是單一的，而是多樣的；而「看得見的同性戀」的特質則隨著性相、視覺性、以及這兩者之間關係的不同組成安排而有所不同；畢竟公開出現所代表的力量對於同志而言，是一種不應被輕忽的力量。²⁸

引用文獻

中文部分：

Fran, Martin 馬嘉蘭(1998)〈衣櫃，面具，膜：當代台灣論述中同性戀主體的隱／現邏輯〉（紀大偉譯），《中外文學》，312: 130-149。

女權上路(1999)《又見歧視扭曲同志事件：連署支持「獨立製片捍衛智慧財宣言」》網頁。上網日期：1999年12月10日。網址：

<http://www.womenet.org.tw/action/film/protest.html>。

中華民國廣播事業協會(1979)《中華民國廣播年鑑》。台北：中華民國廣播事業協會。

王皓薇(1997)〈不要交出遙控器：同志要有「現身」的主權〉，《騷動》，3: 52-58。

白先勇(1992)《孽子》。台北：允晨。

同志工作坊(1993)《反歧視之約》。台北：同志工作坊。

朱天文(1994)《荒人手記》。台北：時報。

朱偉誠(1998)〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究季刊》，30: 35-62。

吳繼文(1996)《世紀末少年愛讀本》。台北：時報。

周倩漪(1997)〈現身與變身：媒體中同志身影的流變與可能〉，《騷動》，4: 67-72。

周華山(1997)《後殖民同志》。香港：香港同志研究社。

林賢修(1997a)〈同志運動的無頭公案〉，《騷動》，4: 62-66。

———(1997b)《看見同性戀？》。台北：開心陽光。

邱妙津(1994)《鱷魚手記》。台北：時報。

———(1996)《蒙馬特遺書》。台北：聯合文學。

洪凌(1996)〈蕾絲與鞭子的交歡：從台灣當代小說詮釋女同性戀的慾望流動〉，《中外文學》，25.1: 60-80。

紀大偉(1998)《晚安巴比倫：網路世代的性慾、異議與政治閱讀》。台北：探索。

倪家珍(1997)〈九〇年代同性戀論述與運動主體在台灣〉，何春蕤編《性／別研

²⁷ 例證見周華山，1997 以及 Manalansan, 1997。

²⁸ 參看劉人鵬與丁乃非在〈罔兩問景〉(1998)中對於周華山的批判。

- 究的新視野》，上冊，125-148。台北：元尊。
- 徐紀瑋(1997a)〈新節目惹出性爭議〉，《中國時報》，1997年3月24日：21。
- (1997b)〈劉俊達不後悔，但對不起媽媽〉，《中國時報》，1997年3月24日：24。
- 張小虹(1996)《慾望新地圖：性別·同志學》。台北，聯合文學。
- 魚玄阿璣、鄭美里(1997)〈幸福正在逼近：台灣同性戀社會史的初步回顧〉，《聯合文學》，148: 89-95。
- 趙彥寧(1997)〈出櫃或不出櫃？這是一個有關黑暗的問題〉，《騷動》，3: 59-64。
- (2001)《戴著草帽到處旅行：性／別、權力、國家》。台北：巨流。
- 齊天小勝等(1997)〈牲禮、英雄或戰略家：「現身」於現階段台灣同志運動的發展及其意義〉，《騷動》，3: 45-51。
- 劉人鵬，丁乃非(1998)〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉，《性／別研究》，3-4: 109-155。
- 劉亮雅(1998)《慾望更衣室：情色小說的政治與美學》。台北：元尊。
- 蕭瑞莆(1996)〈另一種視觀／看法：閱讀／書寫邱妙津的《鱷魚手記》及德瑞克賈曼的電影《花園》〉，《中外文學》，20.1: 39-59。
- 簡家欣(1997)〈書寫中的現身政治〉，《聯合文學》，148: 66-69。
- 西文部分
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex."* New York and London: Routledge.
- Chekola, Mark (1994) Outing, truth-telling, and the shame of the closet. In Timothy F. Murphy (Ed.), *Gay ethics: Controversies in outing, civil rights, and sexual science* (pp. 67-90). Binghamton, NY: Haworth.
- Chow, Rey (1995) *Primitive passions: Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chung, Wei-wen, Jei-cheng Cheng, & Fan-tung Tseng (1994) Taiwan, Republic of China. In Geogrette Wang (Ed.), *Treading different paths: Informatization in Asian nations* (pp. 160-171). Norwood, NJ: Ablex.
- Doane, Mary Ann (1990) Information, crisis, catastrophe. In Patricia Mellencamp (Ed.), *Logics of television: Essays in cultural criticism* (pp. 222-239). Bloomington: Indiana University Press.
- Edelman, Lee (1994) *Homographesis: Essays in literary and cultural theory*. New York and London: Routledge.
- Ellis, John (1982) *Visible fictions: Cinema, TV, video*. London and New York: Routledge.
- Fanon, Frantz (1972) *Black skin, white masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London: Paladin.
- Feuer, Jane (1986) Narrative form in American network television. In Colin MacCabe

- (Ed.), *High theory / low culture: Analysing popular television and film* (pp.101-114). Manchester: Manchester University Press.
- Manalansan, Martin F. IV. (1997) In the shadows of stonewall: Examining gay transnational politics and the diasporic dilemma. In Lisa Lowe & David Lloyd (Eds.), *The politics of culture in the shadow of capital* (pp. 485-505). Durham: Duke UP,
- Morris, Rosalind C. (1997) Educating desire: Thailand, transnationalism, and transgression. *Social Text* 52-53: 53-79.
- Munt, Sally R. (1998) Introduction. In Sally R. Munt (Ed.), *Butch / femme: Inside lesbian gender* (pp. 1-11). London and Washington: Cassell.
- Sang, Tze-lan Deborah (1996) The emerging lesbian: Female same-sex desire in modern Chinese literature and culture. Ph.D. diss., University of California at Berkeley.
- (1999) Feminism's double: Lesbian activism in the mediated public sphere of Taiwan. In Mayfair Mei-hui Yang (Ed.), *Spaces of their own: Women's public sphere in transcultural China* (pp. 132-161). Minneapolis and London: Minnesota University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990) *Epistemology of the closet*. London: Penguin.
- (1993) Queer performativity: Henry James' *The Art of the Novel*, *GLQ*, 1(1): 1-16.
- Tien, Hung-mao (1989) *The great transition: Political and social change in the Republic of China*. Stanford: Hoover Institution.

The Crocodile Unmasked: Towards a Theory of *Xianshen*

Fran Martin

Lecturer, Cinema Studies Program, La Trobe University, Australia

Translated by **Yu-hsin Chen**

Student, Department of Chinese Literature, National Taiwan University

and Ying Oona Wang

MA Student, Graduate Institute of Foreign Languages and Literatures, National
Taiwan University

Translation Revised by Wei-cheng R. Chu

Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National
Taiwan University

Abstract

In this essay I argue that *tongxinglian* in late-twentieth century and early twenty-first century Taiwan is produced according to a visual paradigm of looking and being looked at. Specifically, the essay's argument is structured around the tension between the concepts of *tongzhi xianshen* and *tongzhi puguang*. The first part of the essay focuses on the relationship between *puguang* and a mediatized look at *tongxinglian* which, in the current moment, is indicatively televisual. By foregrounding the workings of television media in representing *tongxinglian* I aim to interrogate one of the specific technologies that organizes the cultural visibility of *tongxinglian*. This section asks detailed questions about *how tongxinglian* is made to appear—or is paradoxically exposed as “hidden,” or is made to disappear—through the technological and cultural mechanisms of television. In the second part of the essay, I read Qiu Miaojin's 1994 lesbian novel *The Crocodile's Journal*, considering how that text enables the imagining of tactics of *tongzhi xianshen* within Taiwan's specific regime of homophobia that constitutes *tongxinglian* as the object of an injurious gaze.

Keywords: homosexual/gay, coming-out/exposure, media voyeurism, television,
visuality, Qiu Miaojin/*The Crocodile's Journal*