

台灣新生代女性導演的酷兒影像： 社會性 / 別的文化實踐與想像

許如婷（玄奘大學大眾傳播學系）

酷兒影像作為一種性／別協商、認同與身體實踐的場域，在台灣同志運動發展中扮演了重要角色。本研究以台灣新生代女性酷兒電影導演為對象，深入詮釋她們電影中的「酷兒性」及其性／別想像實踐。本文首先試圖勾勒同志／酷兒電影史的發展輪廓，提出以女性導演創作為焦點的酷兒電影史。透過深度訪談與文本分析，本研究發現女性酷兒電影史是同志／酷兒運動的翻版，再現了社會同志／酷兒的文化樣貌。同時，在同志與酷兒交織的身分認同中，新生代女性酷兒電影導演將同志身分轉化至創作認同過程，實踐了超越社會性／別框架的酷兒影像創作。此外，她們藉由將同性戀常軌化的敘事方式，構造了一套同志／酷兒與異性戀普同的文化邏輯，並且擬化一個同性戀與異性戀彼此對照的酷兒景觀。於是，新生代女性導演的影像提供了一種「酷兒時空」的想像，是非典型日常生活模式的另類空間之挪用。最後，新生代女性酷兒電影導演試圖尋找「前輩酷兒的身影」，描繪了屬於前輩酷兒的異質歷史與生命經驗。綜合以上，本研究期待能提供酷兒影像更多元、更完整的討論，並在台灣同志／酷兒的發展光譜中，持續關注酷兒文化的社會實踐與想像。

關鍵詞：女性電影、同志、酷兒、酷兒電影

收稿日期：2021 年 7 月 28 日；接受日期：2022 年 3 月 14 日。

致謝詞：謝謝匿名審查人及編輯委員會的指正與建議，使本文得以更臻完善。特別感謝新生代女性之酷兒電影導演在百忙之中接受訪談，並分享自己的創作經驗與生命故事，謹以本文獻給妳們。

一、台灣新生代女性電影：社會性／別身分交織的酷兒影像現身

回顧台灣女性爭取性別平權的筆路藍縷之路，乃經歷歐美 1970、80 年代西方女性主義思潮的啟蒙；1990 年代婦女解放及社會運動同盟、嵌入西方女性主義的思潮及女權意識高漲，致使台灣於 1990 年代中、後期，在「性別主流化」(gender mainstreaming) 價值理念中，社會性別意識解放(許如婷，2008, 2012)。因此，2000 年以降台灣社會性別樣態展現的是：女性不再被「他者」、「弱勢」與「附屬」身分標籤所羈絆，並在政治性(政策、法律及制度)、文化性(社會規範、教育及日常文化)和家庭(親屬關係、性別角色)等公私領域與男性平起平坐。面對女性意識的覺醒、傳統父權體制的崩解，一種流動、去中心的性別意識，以及多元理論的性／別觀點之辯證伴隨而生，成為現今社會性別認同的主流。接著，歷經 2013 年「台灣伴侶權益推動聯盟」推出「多元成家」草案，2019 年台灣成為亞洲第一個同志婚姻合法化的國家後，同志研究(LGBT studies)與酷兒理論(queer theory)更成為呼應女同性戀者(lesbian)、男同性戀者(gay)、雙性戀(bisexual)及跨性別(transgender)等社會複雜性別身分處境、交織糾纏對話的觀點與議題。

台灣同志婚姻合法化彰顯的是同志運動經營茁壯有成，並在社會相關非營利／營利組織，例如：同志諮詢熱線、性別人權協會、伴侶權益推動聯盟、同志遊行聯盟與同志家庭權益促進協會的推波助瀾下，屬於台灣在地的同志／性別文化醞釀而生。1980 年代出現的酷兒理論，於 1990 年代回應了同志研究所面臨的瓶頸。其中，同志研究乃建立在根深蒂固的身分認同上，試圖將同性戀「常規化」、「常

軌化」(homonormativity)，然而在社會長期對同志冠上邊緣標籤、愛滋污名、「出櫃」(coming out)現身及恐同(homophobia)等疑慮氛圍中備受考驗。因此，酷兒理論是同志觀點的轉折，挑戰了二元性別常規與顛覆異性戀霸權模式，並強調流動的、多重的「性傾向」(sexuality)，更批判異性戀機制的產生根源是壓抑同性慾望及亂倫禁忌(incest taboo)之文化規範不斷重複的結果(Butler, 1990)。

於是，酷兒作為一種將同志「酷兒化」(queering)的論述，很自然地涵蓋各種複雜、非二元及奇異的性／別身分。酷兒主體逐漸主導了全球／台灣目前的性別議題風潮，帶來一種異於常規的身體、時空及生活日常之性別實踐。倘若將酷兒性(queerness)置入電影場域，轉引Pierre Bourdieu觀點，他主張藝術創作是社會與文化實踐的結果，其中藝術生態裡的權力累積、轉移與運作構成了文化場域的基礎，並「再現」(representation)社會文化機制。¹因此，面對酷兒化的社會性別文化，以電影為主的藝術創作，是否可尋見酷兒身影、影像書寫及美學？換言之，以電影影像作為酷兒文化的再現場域，則酷兒想像的實踐具有哪些蘊意？又具有哪些酷兒文化意義？諸多種種的疑問，興起本研究的動機。

社會文化、性別發展歷史互為牽動，則電影影像與酷兒身分的交織，也滋養了台灣女性電影創作延伸至新的議題，尤其展現在2010年代後期的新生代女性電影導演創作。回顧台灣女性電影發展歷史，1990年代的女性電影試圖以影像創作為手段，凸顯婦女在社會中受壓迫的現況，以喚起女性意識，並提供女性藉由影像抒發、批判甚

1 此處所討論藝術「再現」之過程乃參考Bourdieu(1993)所提出的相關討論，強調藝術品與社會政治、文化等面向具有密切的關聯性，是不同機制再現與實踐的結果。

至揭露自我經驗的發聲機會。於是，台灣「女性藝術」與「女性電影」作為 1990 年代女性意識的反動，交相提問：「是否有偉大的女性藝術家或女性導演？」²1990 年批判「父權體制對女性藝術家或是女性導演的種種扼殺、社會結構禁錮」，2000 年歡慶「女性藝術集結，書寫女人經驗、為女性電影藝術史杜撰」（許如婷，2008）。時序進入 2010 年至今的女性電影發展，呈現的是新生代女性電影導演人才輩出，她們已經不需要考慮創作上性別身分的處境，也不再談及關於女性身分在電影創作中的形態，亦不須回應性別認同諸多的策略立場質疑（林珮淳，1998；陸蓉之，2002；簡瑛瑛，2000；謝鴻均，2003），甚至創作題材多元足已在影壇嶄露頭角，與男性導演平起平坐。

因此，台灣女性電影作為一種社會性／別、運動發展歷史的翻版，呼應著社會性別議題的轉向，它曾經仿效婦女解放運動模式爭取女性電影創作；然而，伴隨同志、酷兒運動與同性成家話題的大放異彩，新生代的女性電影創作呈現何種性別創作樣態？這是台灣女性電影發展至今，相關研究所未觸及的議題。因此，在女性電影創作領域中「是否有偉大的酷兒導演？」成為在當今酷兒觀點引領的思潮中符合時宜之提問。再者，如同 Chris Holmlund 與 Cynthia Fuchs 主張：如果社會運動的目的是透過強烈有力的宣傳，而達到政治與社會的改變，則酷兒紀錄片／影像便是一個「抵抗的場域」（site of resistance）

2 此處的提問乃參考美國藝術批評學者琳達·諾克林（Linda Nochlin）在 *Woman, Art and Power and Other Essays* 一書中，首先發難提出經典的「為何歷史中沒有偉大的女藝術家」疑問（Nochlin 1970: 1-3），開誠布公地說明了藝術領域長期再現的最大問題——女性的缺席。她認為女性在藝術中缺席，乃因學院排斥、訓練過程的限制，以及女性生涯行動中衝突的態度。因此，藉由諾克林的觀點，本研究延伸討論「是否有偉大的女性導演？」

(Holmlund and Fuchs, 1997: 8)，此種酷兒影像提供了社會「酷兒凝視」(queer gaze)的視角，亦融入了酷兒影像創作者、觀看者與酷兒身分者之間性／別的凝視立場 (McNealy, 2021)。那麼，新生代女性電影創作者的酷兒身分、酷兒影像帶來哪些酷兒話語的書寫？又實踐了哪些酷兒場域文化？而此酷兒發展脈絡又為何？

酷兒影像作為性／別協商與身體實踐的場域，於 1992 年出現的「同志新浪潮」(queer new wave)，催生了「新同志電影」(new queer cinema)風潮；台灣國際女性影展 (Women Make Waves International Film Festival, WMWFF) 成為酷兒影像發表平台之一；台灣國際酷兒影展 (Taiwan International Queer Film Festival, TIQFF)、GagaOOLala 酷兒線上影音平台，廣納國際各種以酷兒為題之影像作品，台灣女性電影邁向酷兒化發展。因此，新生代女性電影導演不論是酷兒身分、酷兒影像都是本研究分析對象，此外伴隨酷兒話題 (出櫃、扮裝、敢曝、多元成家、同婚家庭)，她們的創作所展現的酷兒美學，實具探討意義。再者，就女性電影發展歷史而論，本研究可以填補女性電影 2000 年代至今論述的缺口，修復新生代女性電影、酷兒身影匱乏之發展系譜，相信是目前文獻較少觸及並具有研究價值的議題。從呼應「女性酷兒導演一直都在」的社會性／別現況，為台灣女性電影史縫補酷兒電影史內涵，並勾勒新生代酷兒身分、酷兒影像構築之酷兒電影史的輪廓與樣貌，是本研究的重要研究問題。期待本研究的討論能為台灣女性電影銜接酷兒論述，並呼應社會性別話題轉向，以深入詮釋新生代女性電影導演及作品的「酷兒性」，進而為女性電影的酷兒文化想像與性／別實踐，建構一種關於酷兒電影史的詮釋輪廓。更重要的是，藉由分析與討論以回應酷兒觀點，並與之對話、交互援引詮釋。

二、女性導演的酷兒電影史想像：同志／酷兒運動文化的翻版

試圖為台灣女性電影發展勾勒屬於酷兒想像的發展歷史，是本研究的核心議題之一。其中，以電影為主並強調女性酷兒電影史的輪廓，因為電影產業一直是以男性為主導的場域（袁伊文，2004；許如婷，2008），「女性電影」作為一種反動，是以「女性」進行拍攝並作為主要角色（Haskell, 1974），強調女性的經驗、情慾與生命之創作。時序進入現今跨性別、流動的性別認同時代，「女性電影」與同志／酷兒議題結合，凸顯女性創作的酷兒影像的重要性，也是本研究以此為探討主軸的原因。然而，酷兒電影發展是社會性／別文化生產模式中，同志及酷兒運動、政治認同、文化場域、性別知識論述及社會物質性等交織建構而實踐。於是，本研究在討論策略上，將採取融入台灣同志、酷兒之社會議題及性／別發展過程的諸多脈絡，以連結酷兒電影史的討論。尤其是1992年歐美的同志／酷兒風潮席捲亞洲，帶來了一股「同志新浪潮」，也成為同志電影發展的重要分水嶺（顏培鑫，2009），並開啟「新同志電影」風潮，因此本研究的討論重點亦將以1990年代後的同志、酷兒電影發展為主。

回顧台灣電影發展史中的同志、酷兒身影，最早乃經歷戒嚴時期1985年第一部描寫同性情懷的《孤戀花》；1986年以原著小說改編的《孽子》，詮釋同性少年面對社會與家庭傳統文化壓抑的悲情故事；1991年的《雙鐺》主題是鄉村女孩面對傳統父權價值、異性戀主流的羈絆，發展出的女性情誼。其中，不論導演敘事的緣由是否以同志／酷兒為主軸，但在社會性／別保守、父權政治壓制及文化禁慾的氛圍中，同志／酷兒身影的出現提供了窺看社會「性少數」（sexual

minority) 情慾流動、性別認同之視角，並且構造不同於異性戀霸權 (heterosexual hegemony) 的性／別文化想像。倘若酷兒紀錄片／影像是「抵抗的場域、酷兒的凝視」，則戒嚴時期至 1990 年代的酷兒身影，試圖帶來的是性別主體的流動、二元性別解構與異性主流文化語境的翻轉，並且纏繞在「出櫃」及隱密禁忌的話題交錯上。

伴隨歐美同志運動思潮的興起，1992 年台灣的同志／酷兒電影百花齊放。此時，金馬獎國際影片觀摩展史無前例地推廣同志電影，並將原隱喻歧視的「同性戀」一詞以在香港具有正面、肯定意義的「同志」取代 (李幼新，1997: 82)。³ 此時期較為人熟知並具有話題性的同志影像，包括：1992 年李安的《喜宴》描繪東方同性之間的細膩壓抑情感，以及面對傳統父權傳宗接代的性別期待之苦楚；蔡明亮 1994 年的《愛情萬歲》，道盡城市生活中同性戀與異性戀的孤獨寂寞，1997 年的《河流》挑戰社會異性戀規訓體制，藉由社會禁忌 (父子同性情慾關係) 解構性別常規；林正盛及柯淑卿 1997 年的《美麗在唱歌》，敘述女同志自我察覺的掙扎、逃避與認同過程。以上 1992 至 2000 年的同志／酷兒影像創作，試圖與社會性別結構中壓迫根源、異性戀規範／象徵秩序及同性戀厭惡進行對話，並藉由一種保守、曖昧與隱晦的方式，繪製屬於同志／酷兒的文化模式。期間，《喜宴》榮獲柏林影展金熊獎，並入圍金球獎與奧斯卡金像獎最佳外語片；《愛情萬歲》奪下威尼斯影展金獅獎，讓台灣在地的同志／酷兒書寫敘事傳揚國際。因此，此時期的酷兒紀錄片／影像作為一種鑲

3 「同志」現今儼然已成為「同性戀者」的代名詞，此用語來自香港，是華人同志論述的源頭之一，而從 1989 年開始舉辦至今已達十餘屆的「香港同志影展」(Hong Kong Lesbian and Gay Film Festival)，以同志的概念說明同性戀者之間同盟集結的性別立場。

嵌於 (embedded in) 同志形象、同志權利及社會抗爭的手段，是一種呼應全球酷兒潮流、展演在地酷兒實踐的文化想像。

1990 至 2000 年間台灣關於同志／酷兒的話題，不論是酷兒空間的創構、政治政策與電影文化都躍進發展。其中，同性戀聚集的社交場所（公園、酒吧、三溫暖、公廁）（趙彥寧，1998）及其他另類空間出現；女同志團體「我們之間」在 1990 年代成立，是目前歷史最悠久的同志團體；1993 年台灣大學男性戀社 Gay Chat 成立，為最早被允許的校園同志社團；1995 年「同性戀人權促進小組」成立；1998 年第一個政府立案通過的同志團體「台灣同志諮詢熱線」成立，加速了同志／酷兒的性別認同合法化及文化流通。這段期間值得一提的是，為了爭取女性藝術創作之社會平權，1993 年台灣女性影像學會（現名為台灣國際女性影展）成立，提供女性影像創作者發聲的平台，並作為當時女性電影的同志／酷兒創作之多元發表形式之一。因為如此，邁入 2000 至 2010 年，同志／酷兒電影的發展系譜結合主流電影映演與台灣國際女性影展，顯得更為豐富多產，包括：2002 年易智言的《藍色大門》，2005 年曹瑞原的《青春蝴蝶孤戀花》，2006 年陳正道的《盛夏光年》、姚宏易的《愛麗絲的鏡子》，2008 年程孝澤的《渺渺》、陳宏一的《花吃了那女孩》，以及 2009 年李啟源的《亂青春》，帶動了同志／酷兒電影的拍攝風潮，並為此類型題材的影像開拓收視群及市場生產機制。

如上述，2000 至 2010 年期間的同志／酷兒電影的生產模式邏輯，提供了多數由男性導演拍攝女同志故事的敘事結構，而女性導演的創作仍為少數，並且女女情愛比男男情愛更受觀眾青睞。其中，女性導演的創作包括：周美玲 2001 年的《私角落》、2004 年的《豔光四射歌舞團》、2007 年的《刺青》、2008 年的《漂浪青春》，2003 年

王毓雅的《飛躍情海》，2004年陳映蓉的《十七歲的天空》，2010年王小棣的《亂馬》；題材囊括青春校園同性純愛、青少年次文化、家庭問題、性／別認同、跨性別裝扮、同志生命經驗與生命史等，強調了同性戀者可見性（visibility）的重要，以及建立在可見性上的身分政治而爭取公民權利（如：同性婚姻）（林書怡，2018）。因此，電影作為異質文化、異性戀常規（heteronormativity）的顛覆，在此時期同志／酷兒氛圍濃厚的性／別認同中，創構了「同性戀者的社會集體想像」，藉由影像再現了同志的物質空間、身體展演、流動情慾及性別實踐。有別於戒嚴時期至1990年代酷兒的孤寂身影，此時期的酷兒影像被愛的氛圍所籠罩，脫離過去不斷追尋性別身分認同、自我壓抑及矛盾焦慮的無奈。

台灣2010年迄今的同志／酷兒發展，在全球「酷兒運動」浪潮中，取代了1970年代崛起的同志運動，此時社會的性／別發展乃從狹隘關注同性戀的「非主流性取向」，邁向「跨越」、「超越」性別的酷兒議題。在影像創作領域，2014年國際酷兒影展的出現，提供了酷兒身分發聲及現身的平台。此期間的台灣酷兒潮流跟上全球酷兒脈動，不論是否具有酷兒身分，彷彿全球、本土都融入交錯的「酷兒時間」（queer time）（Halberstam, 2005: 4-6），亦即一種以酷兒為主的時間、空間、次文化生活及社會制度（尤其是家庭制度）的情境，而此時空是偏離主流社會性／別的既定框架模式，也是對主流異性戀規範性敘述的破壞。要之，台灣的酷兒影像回應了「酷兒時間」發展光譜，是一種「酷兒性」生活方式、非典型生活樣態的再現（Halberstam, 2005: 152）。

如上述，酷兒影像創作的題材是酷兒生活「日常性」（everydayness）的種種，將酷兒視為平常人般的生活形貌，在許多女

性導演的創作中皆可看見，包括：王品文 2014 年的《我們之間》；張瓊文 2015 年的《When Mom Visits》；周美玲 2016 年的《偽婚男女》與 2017 年的《替身》；2018 年徐譽庭的《誰先愛上他的》、巫虹儀的《二號球衣》、羅俐欣的《羅比與冰冰》及朱芳誼的《EEL》；2019 年王品文的《軍犬》、陳品儒的《來跳舞吧》及郭冠伶的《泳隊》；2020 年陳可芸的《她他》、陳怡妤的《幸福選擇題五部曲：三人行不行》、周美玲的《愛·殺》及王彥蘋的《雨水直接打進眼睛》；2021 年謝羽筑的《無邪》及鄧依涵的《第一次遇見花香的那刻》等等。這些女性導演的酷兒創作多半以短片為主，唯獨鄧依涵的《第一次遇見花香的那刻》，以酷兒影集的方式呈現，開啟台灣酷兒影像邁向「大眾化」市場的商業操作邏輯。總結來說，以上酷兒影像不論是凸顯酷兒情慾狂放、青春同志情事、酷兒敢曝／扮裝、性別身體展演、生活記事及家庭壓力等，都再現了酷兒日常生活的文化樣態，是一種「酷兒生活模式」的展現。

此起彼落的同志／酷兒身影，伴隨著 2017 年同志婚姻權進入大法官釋字回應同志合法成家訴求、2019 年台灣成為亞洲第一個同志婚姻合法化的國家，此時夾雜著多元成家議題、展現不同形式同志家庭（成員、家庭關係）面貌的作品，成為酷兒影像的新面向。其中，黃靖閔 2013 年的《海倫她媽》講述同志家庭中，母親無法想像自己將有與主流社會不同樣態的「女婿」之複雜心情；詹婉如 2014 年的《陽光下的彩虹》描述女同志與伴侶經歷跨海取「精」生子的過程；郭昕盈 2016 年的《筑位》描繪跨性別者（男跨女）與女同性戀合法成婚的日常；黃凱薈 2017 年的《花兒花兒幾時開》記錄兩位馬來西亞同志伴侶成家的想像，充滿著離鄉背井的惆悵；朱詩倩 2020 年的《非法母親》揭露同婚法案通過後，同志伴侶仍然難以合法孕育子女

的困境及求子的艱辛歷程。此時酷兒影像也進入了「後同婚時期」，將同志／酷兒的奇觀（同婚、孕育、變性）轉變為平凡日常，並試著為主流異性戀歷史中排除、壓抑的「酷兒時間」生命樣態勾勒了多元想像。

同志／酷兒身影的多樣貌，除了上述討論之外，一種歷史回溯式的同志／酷兒身影尋找，為同志／酷兒的現身歷史、時空帶來更多話題。其中，黃惠偵 2016 年的《我和我的 T 媽媽》和《日常對話》，帶出當代同志運動中的前輩酷兒身影，記錄母女之間的互動與長年的沉默（林書怡，2018；陳佩甄，2020）；翁語彤 2020 年的《宵禁》，以真實事件為藍本而改編，描繪美麗島事件的父權社會背景，圍繞性少數受害者所展開的同志敘事，其中更連結社會階級、政治文化緊張議題；黃孟雯 2019 年的《日安午夜，再會彼時》，以 1938 年生的「阿寶」為主角，描述她喜歡女人的生命經驗。以上的酷兒影像，試圖凸顯主流歷史時間系譜中被排除的各種前輩酷兒身影與生命樣態，作品從酷兒角度出發，探尋歷史事件中酷兒的現身，建構出非主流的台灣歷史，亦修補前輩酷兒的相關論述。

綜上而論，本研究為台灣女性導演的同志／酷兒影像編織電影史想像，乃以同志／酷兒文化的發展歷程為分期，其中 1985 至 1990 年的酷兒電影反映出對異性戀常規的反抗，為同性戀身分的抑鬱與壓抑，做了「出櫃」式的隱晦敘事；1990 至 2000 年同志／酷兒運動大張旗鼓，影像與社會同志／酷兒物質性、文化生產結合，宣揚同性多元情慾、同志現身、奇觀扮裝及性別認同；2010 年迄今的影像「酷兒性」，帶來「酷兒時空」的想像，並在同婚合法議題與「後同婚時期」情境中，描摹酷兒日常生活模式。以上的描繪，為台灣酷兒電影史的樣貌創構了一種文化式的想像，不僅再現台灣本土同志／酷兒發

展的歷程，也提供了對同志／酷兒電影歷史發展最近期的文獻參閱。於是，經由文獻爬梳過程得知新生代女性導演的酷兒影像創作面貌，也成為本研究訪談探詢意願的創作者。同時，亦發現了新生代女性導演的酷兒影像創作獨特之處。

三、新生代女性同志／酷兒影像創作者

本研究以同志／酷兒為主題，試圖探討在台灣新生代酷兒電影領域中，女性導演的「酷兒性」，亦即自己的酷兒身分或非酷兒拍攝的酷兒影像，以探究她們構築的酷兒文化想像與性／別實踐。為了豐富討論，本研究乃以深度訪談為主、電影之文本分析為輔而加以討論。

研究過程（研究對象、形式）的幾個面向重點說明如下。其一，如前述考量在父權體制、男性主導的電影場域中，女性創作者相對為少數，此產業中女性的創作具有重要性，因而選擇女性導演為研究對象。然必須說明的是，筆者並非刻意製造二元結構以區分生理與社會性／別，而是在流動的、非固定及顛覆的社會性／別文化樣貌下，同志／酷兒在屬於酷兒的時空中，具有多元性／別展演、情慾模式、變性與酷異的實踐方式。若研究策略模糊將影響分析詮釋，因而以（生理）女性電影導演為研究對象。此外，本研究以新生代的創作者為主，即年齡界於 25-40 歲之間。此年齡層考量為呼應台灣在 1990 年開啟的同志、酷兒文化議題，並在 2000 年後迄今經歷多元成家、後同婚時期之合法政策，酷兒潮流已席捲全球，界於此年齡區間的（生理）女性電影導演，正身處此世代且創作相關題材，但目前相關研究較未觸及，本研究的討論因此深具意義。

其二，本文所研究的女性電影導演是否具有同志／酷兒身分，基

於個人隱密的性／別私領域，在此並未刻意事先設定，只要是創作了同志／酷兒電影的（生理）女性導演即是筆者探詢意願的對象。這些電影新生代女性導演包括：王品文、王逸鈴、王彥蘋、朱詩倩、朱芳誼、巫虹儀、翁語彤、陳可芸、陳品儒、陳恰好、黃惠偵、黃孟雯、黃凱薈、郭冠伶、郭昕盈、張瓊文、詹婉如、鄧依涵、劉于瑄、謝羽筑、魏芝璿與羅俐欣（依照姓氏筆劃排序）。

其三，為確認研究對象的適合性，本研究界定她們的作品需在電影院映演，台灣國際女性電影展、台灣國際酷兒影展或其他影像參展（賽）、映演機制（國內／國際）發表，但發表數量不限。接著，藉由多種管道與名單內的女性導演聯繫，並預擬訪談大綱以供訪談意願參考，最後取得王彥蘋、朱芳誼、翁語彤、陳可芸、陳品儒、黃惠偵、黃孟雯、劉于瑄與魏芝璿（依照姓氏筆劃排序）導演的意願回覆，確認為本研究訪談對象。訪談對象相關資料可參閱附錄。這些訪談對象的性／別取向上，非同志身分者為少數，多數為同志身分，在女同性關係中有扮演 T（tomboy）抑或婆（P）的角色。

其四，確立了以上訪談對象的定位和策略後，本研究擬定的訪談問題包括：創作者是否具有同志／酷兒身分、同志／酷兒身分的認同過程及生命經驗、創作的緣起、創作中所呈現的同志／酷兒意涵及蘊意、不同作品中的同志／酷兒敘事改變與轉向等。筆者於 2021 年 10 月開始聯繫訪談者，⁴歷經三個月完成所有訪談及研究分析撰寫，分析結果和重點討論如下。

4 本文於 2021 年 7 月投稿，後經外部審查人及編輯委員會之修改建議，於 10 月加入訪談資料再改寫為本文。

四、新生代女性酷兒影像的性／別文化實踐與想像

在同志／酷兒風潮席捲全球與本土、多元成家合法通過的台灣文化情境中，有別於 1990 年代以前及期間的同志／酷兒影像，新生代女性的酷兒影像創作，從反抗主流異性戀、社會性少數壓制之性／別認同的隱晦再現，已經邁向一種酷兒日常、生活模式的刻印，並在酷兒後同婚情境中描述家庭關係、孕育生命等議題。同時，台灣的酷兒路線始終內接在（inscribed）具體的性／別運動社群內被辨識，並有別於主流化常規路線，朝向一種能夠被辨識的酷兒想像（甯應斌，2011）。因此，如果酷兒影像作為一種性／別運動，那麼新生代女性的酷兒影像帶來了哪些性／別文化的實踐與想像？

（一）「同志」或「酷兒」？超越社會性／別框架的影像再造

酷兒概念最早由西方女權主義者 Teresa De Lauretis 所提出，她使用此詞彙的原因是：「同性戀已不再是偏離於主流固定的性形式現象，也不再是正常性慾常規的變異」，其中男女同性戀已被重新定義為他們自身權利的性與文化形式，即使它還沒有被定型，但為了棄絕舊有的話語，「酷兒」提供了可能的路徑（De Lauretis, 1991）。於是，酷兒帶來了全新的性文化，不僅顛覆異性戀的霸權，凸顯並包容所有的弱勢及差異，也超越了社會性／別同性戀與異性戀的僵化、常規模式，更彰顯同志與酷兒彼此的纏繞交織，即「異」的酷兒和要求「同」的同志，兩者同時並存，妳／你可以是個「同志」，也可以同時做個「酷兒」（紀大偉，1997: 57）。然而，回顧台灣近年同志和酷兒運動的發展歷史，雖各有屬於自己的進程，但卻又複雜幽微、相互

牽連，呈現混沌狀態，這些展現在本研究的酷兒影像導演的性／別身分與認同上，也顯得微妙奇特，對於究竟該用「同志」或是「酷兒」來定位自己的種種疑惑，尤其投身在影像創作，她們是如何想像自己「同志」或「酷兒」的身分，繼而再造酷兒影像（queer re-making），是本研究欲討論之處。

新生代女導演中，黃孟雯為女同志，在青春期就知道自己的性／別角色，也對社會性／別文化脈絡中自身的存在與處境定位充滿困惑，隨著年紀增長在「同志」與「酷兒」的定位上，才找到了自處的方式。她說：

酷兒和同志的確在性別認同上的意義不太一樣。對我來說，在生活或與人互動（比如與同志朋友或同學或工作的朋友等實際的生活），我的認同是同志，並不會刻意強調自己是酷兒。但在創作上或執行計畫時，我會展現酷兒身分，因為酷兒對我來說，有一個行動的意義，同志是關於我的性取向，但酷兒代表了我以同志這個身分實踐了什麼，電影創作計畫就是展現我酷兒身分的具體實踐，因此在創作上會較強調酷兒這部分。（黃孟雯）

在創作中，黃孟雯是以酷兒的身分來界定自己，而女同志是她的性別傾向，她在影像創作中的酷兒身分展現了女同志性取向的實踐。此外，陳品儒為了探尋自己在感情關係中的狀態，於2017年開始酷兒影像創作，包括：《呼叫冥王星》（2017年）、《曖昧是友善的狗》（2018年）、《來跳舞吧》（2019年），是自己在同性關係中，一種鍾情於欲拒還迎、曖昧情愫發展題材的喜好，以及擅於敘述不被定義是愛情或是友情的美好樣態，也是自己對流動的、無界限酷兒身分

的實踐。她娓娓道來：「邁向多元社會，性別沒有絕對，但在傳統的父權、異性戀框架中，同性戀被標籤化。我界定自己是酷兒，因為它的意義更多元、流動。」因此，陳品儒的酷兒影像是自己在同性關係中性／別傾向的再現，尤其是她作為同志（陽剛）那方的角色，以及自我同志情感的投射。

誠如上述，黃孟雯與陳品儒以同志／同性傾向投射酷兒電影的創作，而她們酷兒的身分則在公共領域與自我主張中「現身」，如同朱芳誼的想法：

國中、高中時我很介意被說是同性戀，後來大學就不會排斥。因為後來酷兒概念出現，代表著多樣貌的性別，我比較認同這樣的界定。我喜歡女生，但是在同性關係中扮演哪種類型就沒有固定的樣態，有時是陽剛的、有時是陰柔的，視感情狀態而有所不同。（朱芳誼）

在朱芳誼的同性認同中，以陽剛的特質展現為主，但對於感情對象的特質卻不拘，而在創作中再現了自己的性／別認同。2018年的《EEL》酷兒作品中，描述兩個女生（都市女、鄉村女）一段如同異性戀模組的愛情。其中，劇情刻意凸顯如同異性戀會出現「渣男」般，同性戀中也有「渣女」，並且同性戀的女女（T或婆）也並非總是固定的樣態。因此，同志與酷兒之間的重疊、映照與交織，在新生代酷兒影像創作者的性／別認同過程中，面對社會長期的「異性戀鑄模」（the heterosexual matrix），亦即：「在性別認同中，受到伊底帕斯情結影響，藉由亂倫禁忌和同性戀禁忌（taboo against homosexuality）之文化語境，壓制了同性的慾望」（Butler, 1990）。藉

由 Judith Butler 的話語而論，社會對同性與亂倫禁忌的論述系統建構（Foucault, 1976/ Trans. Hurley, 1990），致使同性戀長期面對的社會壓抑，如同酷兒影像導演翁語彤所述：「我在國中時期對自己的性別認同質疑，後來創作《双生花》是比較貼近自己性別認同的作品。」在《双生花》中，透過亂倫禁忌以批判父權、踰越道德，討論一個人的血緣與性的強烈關聯性。更甚者，翁語彤繼《双生花》作品之後，在《宵禁》拍攝時的性別認同狀態是：「我在情感上保持沒有性別的狀態，沒有設想是同志。」在她的創作中性／別是流動性、非固定的樣態，而自己較認同酷兒的身分。

酷兒的出現，為同性戀長期被貼上的負面標籤及邊緣處境，找到釋放的出口。於是，新生代女性酷兒影像創作者，將同志身分（identity）轉化至影像創作認同過程（identification），進而實踐酷兒的文化想像。如同魏芝璿的《九點之後》創作：

我們都知道社會對待同性戀者還是有需要努力的地方。在《九點之後》的男女主角泰迪、美安為何要私底下偷偷地相愛，就是因為他們知道這樣的關係暴露出來，對他們可能不會是好的結果。如同我或是很多人會害怕坦誠自己是同性戀者的原因，也是因為知道自己可能不會被社會全然的接受。（魏芝璿）

新生代酷兒影像創作者面對社會性／別多元的樣態，以同志身分投入酷兒影像創作，她們呈現的是從被本質化的「同性戀」身分（具體少數、個別的生活經驗抽象而成普遍身分），進入到酷兒的身分（在本質化的共同普遍身分內部尋求差異），即同志的酷兒化。而此酷兒影像構築的樣態，是一種新的酷兒再造文化，此過程經歷如

同 Eve Kosofsky Sedgwick 的「羞辱轉化」(shame transformation) 觀點，亦即「羞辱」是酷兒主體在認同時，能夠把別人對酷兒的羞辱場景，當作一種能量轉換來源，進而以自信、反抗的態度來稱呼自己 (Sedgwick, 1998 / 金宜蓁、涂懿美譯, 1998)。如同黃惠偵的創作《我和我的 T 媽媽》、《日常對話》，不只是同志電影，也想傳達自己與同志媽媽的關係：「在我的成長過程中，知道媽媽是同志，我想透過電影釐清自己的疑問，身為同志的小孩，壓力不是媽媽給的，而是社會對同志不認同的人給的。」因此，面對社會對同志的負面標籤論述，黃惠偵經歷此階段成長過程，作品上映時正值多元成家法案通過，讓作品被看見，亦坦誠地呈現自己的經歷（覺得身為同志家人的羞恥、壓抑）以及跟同志媽媽的關係，將羞恥感轉換於創作表達。

綜合上述，新生代酷兒影像導演將同志身分融入創作，加以翻轉 (subvert)、挪用 (appropriate)，而賦予影像獨特的酷兒性；或將自身對同志認同的想像，投注於影像創作實踐。因此，對她們來說，同志是一種性取向，酷兒則是具有行動意義（實踐同性戀）的身分。在此同志酷兒化的再造影像文化中，乃不斷重現、逆轉和重塑同志、跨性別與雙性戀等不同性／別樣態。

(二) 酷兒化的視角：同性戀常軌化與普同化的再敘事

1990 年代受到根植於西方女性主義脈絡發展而出的同志理論、同志運動及酷兒觀點影響，建造了台灣多元、流動的性／別環境。伴隨社會性／別多元認同、合法性及同志文化的提倡，同志／酷兒踰越了「同性禁忌」氛圍、「出櫃／現身」與否及「莫言寬容」(劉人鵬、丁乃非, 1998) 的社會論述框架，來到一種「文化形貌轉換」

(the transformation of cultural configuration) (王雅各, 1999: 30-31) 的樣態。其中, 1992 年金馬獎的同志電影播放, 致使新同志電影熱潮的興起, 國際女性影展特設酷兒專題、2014 年國際酷兒影展相繼出現, 為酷兒影像提供發聲平台, 並藉由社群媒體平台持續營造話題的熱度。然而, 如上述以同志/酷兒為中心, 結合社會運動、論述話語、文化政策, 酷兒影像及其展演之媒體平台所構築出的「酷兒景觀」(queer landscape),⁵即新生代酷兒影像的「酷兒景觀」, 有哪些關於酷兒的文化想像意涵? 此景觀以酷兒影像、媒體影像播放平台所形塑的「社群意識」(sense of community) 具有何種意義? 新生代酷兒導演創作究竟是對多元性/別認同的串聯及集結? 或是欲再現酷兒集體的想像? 抑或是將酷兒常軌化的敘事? 本研究以新生代酷兒影像創作者的視野立場而回應以上問題。

在同志/酷兒的發展論述中, 為了呼應與召喚同志/酷兒的社群想像, 不論西方或是台灣都有諸多轉喻的詞彙模式。從 1970 年美國女同志女性主義者之間盛行的「女同志國」(Lesbian Nation)、1990 年代基進運動團體所稱的「怪胎(酷兒)國」(Queer Nation), 到本土同志較為熟悉的白先勇於 1970 年所稱的「我們的王國」, 乃至台灣 1990 年代同志運動發展蓬勃, 以及台大男同性戀研究社編撰《同性戀邦聯》(朱偉誠, 2005; 卡維波, 1998; 羅敬堯, 2005)。各種詞彙的交錯, 試圖建造了一種同志/酷兒之集體行動意義。以新生代酷兒導演王彥蘋的作品來說:

5 此處的「酷兒景觀」(queer landscape) 概念, 乃參考 Arjun Appadurai (1996: 27-47) 所提出「全球地景」概念, 進而延伸思考由酷兒文化建構的「酷兒景觀」具有哪些意涵。

《雨水直接打進眼睛》是以我在中山女高的記憶為發想，我想透過愛情想像，來描述一段以「愛」為出發點的高中生情感，雖然結尾是悲傷的。其實沒有特別要強調同志，我覺得故事的劇情就像是描述一般異性戀的情感發展模式般，跟不同性傾向的愛並沒有什麼差別。（王彥蘋）

王彥蘋的創作試圖強調「同性戀與異性戀並沒有差異」，並企圖召喚我們（同性戀）和你們（異性戀）是一樣的認同立場，如同異性戀的情感發展過程般，「同性戀的初戀模式也是會經歷甜蜜、遺憾及傷痕」。從王彥蘋的視角出發，同性戀與異性戀都是社會性／別的多元樣態，她認為自己的酷兒影像僅是呈現一段初戀的美好與感傷。如同「異性戀透過男女相愛故事的不斷重複，已然天經地義化了自身的存在，並且從而箝制了其他情慾發展的可能」（朱偉誠，1997），酷兒影像亦是不斷藉由同性戀愛故事的重複，自然化同性戀的存在，呈現一種將同性戀常軌化的敘事。

除了王彥蘋的作品，朱芳誼的《EEL》創作也傳達相同的想法：

我的創作觸發點聚焦在描繪現代社會年輕人的愛情觀，想透過現代年輕人的愛情觀，表達感情游移的狀態，因為自己渴望愛情。創作裡呈現一般戀人的情愛故事，其實不論異性戀和同性戀都一樣，在愛情的模式中也是相同。（朱芳誼）

朱芳誼的創作呈現新世代年輕人的愛情觀，談及不論同性或是異性戀情都存在游離、曖昧與不確定的狀態，她說：「我在國中時常有個疑問，為什麼會有很多女生喜歡女生，而我喜歡的女生喜歡男

生。」延伸朱芳誼作品的討論，社會對於二元對立的同性戀與異性戀之框架，製造一種狹隘的局限，忽略了社會性／別之交錯、重疊之多樣貌，即朱芳誼跟每一個人都相同，她的情感邏輯與其他人的模式沒有差異，「喜歡她的人她不喜歡，她喜歡的人不是酷兒」，如此來看，同性戀與異性戀都是相同的，在性／別的認同光譜中不應該是毗鄰路徑。此過程即如英國男同志理論家 Jonathan Dollimore 所說：「面對男／女、異／同相互界定、相互環扣的二元對立時，即異已進入相同之循環，所有壓抑、遏止與置換，皆經由毗鄰與類同而回返」（張小虹，1996）。

相繼而來，將酷兒戀情視為如同異性戀般的常軌敘事，同性戀藉著與異性戀相互纏繞、異已進入類同而重塑同性戀的酷兒性、常態化。如同魏芝璿的酷兒影像作品凸顯了相同觀點：

我在《九點之後》想表達，跨國同婚情侶其實跟一般的異性戀情侶或是一般的同志情侶，在生活上沒有任何差別，但是卻因為法律的限制而無法結婚（相處在一起），我並沒有想要特別呈現他們同性戀情的關係，因為我認為愛是沒有差異的，都是以愛為出發的感情為何要分別對待。（魏芝璿）

魏芝璿的作品將本土同志／酷兒的文化想像，跨越國家的疆界，而提出每個國家的同志情感並無不同，都是以愛為基礎而開啟，是一種我們與你們連結的集體想像。因此，台灣新生代酷兒影像導演所建構的酷兒景觀，是同性戀（次文化）與異性戀（主流文化）相互仿擬、異／同環扣與非我／非你的想像，透過酷兒影像的再鑄模，自然化酷兒情感模式。

劉于瑄的創作《親親》，在作品發想之初，並非以同性戀議題主軸構想，而是界定在以家庭、親情的角度出發，描述女主角的媽媽發現女兒是同性戀而導致的家人緊張關係。在劉于瑄導演的視角中，家人親情關係是敘事的主軸，同性戀元素在故事中是一個引爆點，而不是主導劇情的關鍵議題。例如，劉于瑄表示：

從一個大架構的角度來說，酷兒或同性戀時常是被社會標籤化、邊緣化的概念，其實同性戀跟異性戀相同，大家都是一樣的。如同在創作中如果有人拍異性戀的故事，不會特別強調拍的是異性戀的故事，而同性戀的議題就會被特別設定是同性戀的電影。我在拍攝構想最初，也沒有設定是要拍同性戀或異性戀影片，單純是從身邊朋友的故事而發想。(劉于瑄)

在 Sedgwick (1990) 的觀點中，同性戀存在「少數化」(minoritizing) 和「普同化」(universalizing) 這兩種歧異觀點；少數化主張同性戀屬於少數人群，普同化認為同性戀是多數人的事情。實際上，Sedgwick 受到 Michel Foucault 與後結構主義的影響，強調同性戀禁忌是由歷史和社會等各種論述構建出來的。本研究引用 Sedgwick 的討論，並非試圖凸顯兩種論點的哪一方立場，然而在台灣新生代女性酷兒電影導演的創作中，她們強調的是同性戀被排除在主流建構的異性戀話語之外，但同性戀不論情慾、情感模式與異性戀並無差異：你們和我們都是一樣的想像敘事。倘若如 Sedgwick 與 Butler 所述，性／別認同是被系統性論述建構而成，則台灣新生代女性酷兒導演的作品呈現的是將同志／酷兒普同化，而且將酷兒主體自身進行常軌化的敘事 (Halberstam, 2005: 36)。此套論述模式提供了

同志／酷兒普同化的文化邏輯，也擬化了一個同性戀與異性戀相同、彼此對照的酷兒實踐景觀。因此，多數在此景觀中的酷兒影像導演（如：劉于瑄、陳品儒、陳可芸），皆期待同志／酷兒需要邁向大眾化的影像文化，而非處於小眾、非主流及次文化的一種創作與觀看氛圍。

（三）酷兒日常的展演、另類時／空之想像挪用

台灣的同志／酷兒發展，從 1980、90 年代同志／酷兒光譜中的出櫃、現身／集體現身，以及恐同、愛滋病等議題的爭議，已轉向變性、同婚、家庭婚姻制度及代理生育話題的討論。當社會的性／別已到達一種流動、多變及非固定主體認同的多元氛圍，伴隨的是同志／酷兒的生活模式也進入了非典型的日常。如同 Judith Halberstam (2005) *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* 一書的觀點，不斷試著想像異性戀常規之外的時空模型與未來可能。因此，在 Halberstam 對「酷兒未來」(queer futures) 的想像中，夾雜著對主流異性戀體制中的時間、空間固定模型的批判，轉而從「生殖時間」(repro-time)、「家庭時間」(family time) 到「繼承時間」(the time of inheritance)，為酷兒的日常生活模式建構自然化的論述。此套「酷兒生存模式」(queer modes of life) 觀點，強調的是各種酷兒生命的時空形態，並且透過次文化的實踐與跨性別體現的形式展現。其中，酷兒主體擁有異於常規的時空實踐，是對既有空間的另類挪用 (Freeman, 2010; Halberstam, 2011, 2012)。於是，「酷兒時空」擺脫日常政治和狹隘的空間生活模式，營造「酷兒烏托邦 (queer utopias)、酷兒異托邦 (queer heterotopias)」(Jones, 2009,

2013) 的想像，⁶同時反對主流同性戀的既成詮釋。

台灣新生代酷兒影像創作中，順應了社會同志／酷兒的發展脈絡光譜，再現了同性戀、酷兒的非典型時空想像。黃孟雯的《日安午夜，再會彼時》，以「穿褲的」T女同志阿寶為主角，敘述一段屬於1950、60年代女同志的「酷兒時空」：

阿寶與一群她們稱之為「穿褲的」的換帖，是60年代台北當時知名的「橋頭十三太妹」。在大稻埕夜晚，她們每天穿上訂製的西裝，梳起最帥的髮型，上酒家歌舞與歡樂。夜晚漸漸在晨昏圈拉起白晝的序幕，姊妹們又回到自己的生活，變成正在幫忙送貨的女兒，送先生出門的妻子，與兩個小孩的母親。(黃孟雯，2018)

黃孟雯的酷兒創作，有別於社會主流的女性形象，女主角阿寶穿著與社會性別辨識規範不同的西裝、短髮（主流辨識規範為裙子、長髮）；異性戀陽剛男性的展演模式（帥氣裝扮、晚上酒家歌舞歡唱）；白天扮演母親、妻子及女兒，呈現一種既男且女、形象交雜的女同志T酷兒之生活模式，並且連結同志主體的次文化空間（萬華大稻埕），展演了異質的酷兒性。

除此之外，另一位新生代酷兒導演陳品儒的系列作品之一《來跳舞吧》，描繪兩個女生（子宥和函霓）從友誼、曖昧到彼此認同雙方的情感過程。其中，導演對兩個主角人物的設定，剛開始並非從異性戀的模式（男／女）來選擇劇情中的兩個女生形象（陽剛T／P

6 本研究將 queer heterotopias 中的 heterotopias 一詞翻譯成「異托邦」，用詞乃參考學者王志弘（2016: 75-105），〈傅柯 Heterotopia 翻譯考〉一文。

婆)，但最後選角過程以短髮、俐落褲裝的陽剛 T 形象，長髮、清新溫柔的 P 婆形象而開啟敘述：

及肩長髮的子宥在小房間外抽著菸沉思著，短髮函霓敲了門進來。兩人的房間瀰漫著對望又不願開口先說的焦躁氛圍，而在一段對話的過程中，雙方知道了彼此的心意，進而在小房間內互相深情擁吻。（《來跳舞吧》）

《來跳舞吧》傳達了一種異於主流異性戀的女同志情慾模式想像，如同陳品儒所說：「女同志的情感模式不是以性為主導，是以愛和互相支持為基礎。同時，在女同志的關係中，並非固著陽剛 T 與 P 婆的框架，是一種流動的（陽剛 T 與陽剛 T、P 婆與 P 婆）都有各種可能的情感流動樣貌。」陳品儒的作品中再現了女同性戀各種性／別認同的主體流動性想像。

類似的情慾流動另有朱芳誼作品中描繪兩個女性的情感關係，她的《EEL》創作發想如下：

我的創作很想探討酷兒個體生活的多樣貌，構想是兩個女生在台北都會相遇的同志故事。妹妤大學剛畢業、從南部北上的單純女孩，而映茹則是一個社會化複雜，每天漫無目的過活的小偷。南部女妹妤遇到了又酷又帥的映茹，單純的女生陷入了情感。（朱芳誼）

在朱芳誼的作品中，透過酷兒另類影像的異質性視覺快感（王家衛式的捕捉攝影、女性小偷），以對主流價值（傳統女性形象）的反

叛，重塑了女同志的形象。綜合以上，黃孟雯影像中的「穿褲的」、陳品儒的「陽剛 T 與 P 婆的情感模式」及朱芳誼的「女小偷顛覆式的女同志」，回應了 Butler (2000) 的觀點：「生活模式是他者被排斥的標記，也是他們仍能存活的原因。」而這些酷兒即是以日常生活中的「性別操演」(gender performativity) 實踐屬於酷兒的生活模式與性／別主體認同。值得注意的是，Butler 所表達的「操演」並非指涉「表演」(performance)，而是一種性慾取向的重複行為、一套既定的規範 (Butler, 1990: 23-27; 1993)，此性／別主體「愉悅的酷兒空間」中 (pleasurable queer spaces)，「是一個烏托邦式的空間，一個人可以成為 (沒有身體的身體)，可以逃脫囚禁自己的肉體」(Staškiewicz, 2021)。在本研究的台灣新生代酷兒影像作品中，可見其再現了社會異性戀規範之外的酷兒日常操演與性別角色，分享了各種酷兒的日常樣態，包括裝扮、情感模式及生活模式，帶來了一種酷兒的解放。

劉于瑄的《親親》，從家庭、親情出發，描述女主角李靖陪同媽媽健檢時，媽媽發現了李靖是女同志，但是不敢拆穿的複雜心理情結。劉于瑄說：「上一代的家長對於同志或是酷兒長期存在根深蒂固的偏見，所以即使發現自己的女兒是同志也沒有辦法承認說出。」劉于瑄的酷兒作品，帶來了一種非典型家庭的酷兒時空想像，亦即家庭成員中的子女並非都如主流文化般具有異性戀傾向，而酷兒家庭的親情關係，經歷哪些衝突、爭執呈現何種樣貌，《親親》再現了家庭成員、關係的酷兒性。

如同黃惠偵的《我和我的 T 媽媽》和《日常對話》，導演面對自己的同志媽媽，在生命成長歷程中不能向人傾訴的壓抑心情，而平日在家不苟言笑的媽媽，面對女性朋友卻多情溫柔。在如此非典型家庭中，陽剛 T 媽媽「穿著褲裝、經歷幾段同志感情、遭遇家暴及帶著

女兒逃家，藉由牽亡陣打零工」的生命經驗，她並非實踐單一的性／別模式（既是異性戀又是同性戀），而是實踐一種異性與同性交織複雜的酷兒生存方式。以學者 Angela Jones 的話語來說，劉于瑄與黃惠偵的酷兒影像，構造了一個「酷兒烏／異托邦」，擺脫了限制和羞辱的可能性：「一種激進的後人類願景，沒有什麼是固定的、也沒有界限，並且沒有階級結構」（Jones, 2009, 2013）。此種酷兒異托邦不受任何特殊形式或實踐的束縛，主要特點是霸權關係的顛覆，並反抗本質主義的社會規範。於是，台灣新生代女性的酷兒影像作品，實踐了一種對抗性別規範、逃避時間模式的酷兒日常想像。

（四）回溯、重返「前輩酷兒」的非典型生命經驗之現身／潛影

回顧台灣同志／酷兒的發展歷史，和西方的同運相仿，乃是一種建立在身分政治（identity politics）之上的平權運動，「現身」與否，實為重要內涵之一。事實上，以 Sedgwick 的「暗櫃認識論」觀點而論，同性戀的生存狀態究竟處於「藏在櫃中」（closeted; in the closet）或「出櫃」，此兩種歧異的立場始終相左。然而，回溯 1990 年代的同志運動，在 1995 年以「集體現身」（朱偉誠，1998）作為訴求策略，乃藉由同志讀物的生產，並串連運動、論述以構連網絡，集結成一個主體清晰的新同志社群（簡家欣，1997）。而伴隨同志集體現身的呼朋引伴，此種集體現身訴求的發展自然面臨忽略各種差異政治的存在，如同 Butler（1990）所說：「任何一種權威性的模式都是在壓抑其他聲音的出現。」因此回顧台灣同志運動發展光譜中，以運動、學術論述構築的同志文化，乃在集體現身的策略中忽略了差異身分現身的幾種可能。其一，台灣同志運動於 1990 年代蓬勃發展，鼓勵

同志主體現身認同，批判異性戀的壓制，至於台灣 1990 年代前的高壓保守時代是否存在著同志，倘若在 1990 年代前即有酷兒身（潛）影，⁷他們是以什麼樣的生活模式生存？其二，以同志身分現身，依著不同階級、背景及族群，不同身分的同志在現身上具有哪些差異？以 Alexis Lothian（2018）的語境所強調的觀點，透過回到過去重新介入對未來的想像（鄭芳婷，2020），達到改變現世的目的；本研究發現新生代女性酷兒影像創作中不只是再現 1990 年代後的同志／酷兒身影，更依循自己的同志／酷兒、家人身分，在創作中試圖回到過去尋找前輩同志、前輩酷兒現身的歷史。

黃孟雯 2019 年的《日安午夜，再會彼時》創作，是《橋頭十三太妹》田野經驗而進行的實驗劇情短片，描述在壓抑保守的年代，於 1938 年台灣出生的女同志「阿寶」之故事。作品並非試著再現歷史，而是探討過去的歷史於現在的、當代的意義，即在性／別保守的時代，試圖以一個真實存在酷兒（阿寶）的角度，建構一種非主流的台灣歷史。提及創作想法時，黃孟雯娓娓道來：

在台灣這座島嶼中，受到從近代史、現代性啟蒙，還有諸多西方性別理論觀點的影響，是不是在更早以前就有跟我一樣女性酷兒身分的女人存在，我也相信更早之前一定也有「她」與「她們」，但「她」與「她們」究竟如何生活在台灣的島嶼，這些問

7 此處以「潛影」概念轉喻 1990 年代前出現的前輩酷兒，原因是在台灣 1980 年代戒嚴時期，傳統父權社會乃以異性戀為性別主流，同志／酷兒論述尚未出現，因此即使有同志身分的存在，也是隱性的性別主體，或是若有似無的狀態，故對於無法明確以出櫃或是現身的認同實踐來說明之同志身影，則轉喻藉由潛影概念討論。

題似乎沒有人想過，這些成了創作構思的主題方向。(黃孟雯)

原來台灣在 1950、60 年代就有同志／酷兒的身影存在，黃孟雯為了解除心中的疑惑，思考著：「難道酷兒和同志沒有屬於自己的歷史嗎？」於是她試著為在地酷兒的發展勾勒系譜，藉由進入田野訪談主角（阿寶），敘述阿寶女同志的故事：

她是女同志、也是個媽媽，有 4 個小孩。年輕時跟一群女性組成橋頭十三幫派，她們都是陽剛女同志，以大稻埕當作是活動的區域。她們晚上上酒家，白天回歸母職的身分，呈現很大反差。這個作品也讓我解開疑惑，原來台灣 50、60 年代就有女同志。(黃孟雯)

身處在 1950、60 年代的台灣女同志阿寶，在黃孟雯的影片走出暗櫃，她雖在同志的歷史中缺席，但卻於酷兒影像中現身。同時，在傳統性／別壓抑、保守的年代，阿寶被父權社會異性戀婚姻制度與母職角色所綑綁、纏繞，片中凸顯性別異議者在早期時代的悲傷與痛苦。

黃孟雯的《日安午夜，再會彼時》，記述了主流歷史中被排除的各種樣態的女同志生命經驗，即阿寶同時是「女人」、「妻子」、「母親」及「女同志 T」的身分，在日常生活中現身、展演非一般女人的生活模式，而於「家庭關係」與「國家歷史」雙重缺席。

以前輩酷兒為對象的類似作品，如黃惠偵導演的《我和我的 T 媽媽》和《日常對話》酷兒影像，以自己的同志 T 媽媽為拍攝對象，記錄導演與母親之間的互動和長年沉默（林書怡，2018）。關於

創作想法，黃惠偵如此傳達：

《我和我的T媽媽》和《日常對話》創作，不只是同志電影，而是想傳達家人關係。媽媽是同志的身分，在我的成長過程中有許多影響，我覺得同志很奇怪，不敢對別人說媽媽是同志。80年代社會對同志不是很友善，我會自己去找書閱讀，但都是看到同志負面的資訊，後來到了成年認識了一些社運的前輩，對於同志有了新的思考，其實同志就是一個普通人，每個同志都是別人的小孩。（黃惠偵）

黃惠偵在成長過程中，面對媽媽的同志身分，始終有許多疑惑，並且與媽媽的關係存在著隔閡。她試圖藉由影像創作釐清自己的疑問，在身為一個女性，又經歷了婚姻與生育，成為母親之後，這些過程成為拍攝的養分，希望影片能修復母女彼此的關係。其中，《我和我的T媽媽》以「牽亡」元素串聯起三個面向：招魂、超度和入土。「招魂」即召喚導演和母親不願提及的過去（T媽媽經歷家暴、帶著女兒逃家、在牽亡陣當臨時工；導演在成長過程中不能提媽媽是同性戀、跟著媽媽逃家一起在牽亡陣工作）。召魂的目的是想要「超度」，而在和母親談完之後，導演希望一切都能「入土為安」。黃惠偵的酷兒創作呈現了T媽媽（前輩酷兒）的身分，以及與一般女人不同的「非典型生活方式」（precarious status）。此外，導演的酷兒影片讓媽媽的前輩同志身分「出櫃」。若從主流歷史發展脈絡中尋找T媽媽的同志身影，T媽媽沒有出櫃的困擾，她的羞恥感反而來自於作為一個「女人」，以及遭遇家暴的經驗。對黃惠偵導演來說：「拍攝《我和我的T媽媽》和《日常對話》反而是我媽的家人出櫃了，一般的同性戀

家人進了櫃子不出櫃，因為覺得同志是羞恥的。」因此，黃惠偵透過《我和我的T媽媽》和《日常對話》，回溯與重返成長過程中自己與同志母親的生命經驗，再現前輩同志的非典型女人生活樣態，以及自己身為同志家人在暗櫃中的掙扎與壓抑。

翁語彤導演的《宵禁》酷兒影像，以真實歷史事件為基礎而改編成劇情片，聚焦於美麗島事件中性少數（男同志）的故事。影片中呈現的警察、藍領階級與學生，分別代表社會不同階級，翁語彤提到創作發想時說：「家人長輩經歷美麗島事件，並且在那年代擔任警務工作；長輩的另一位同輩是同志，孩童時曾經被性侵，就在這些人物元素串起來而想以這樣題材創作。」翁語彤以家人的故事為敘事題材，融入自己20歲年紀時對社會群體觀察的深刻感受，並鑲嵌自己對歷史、性別的關注，同時以自己的同志身分，試著從歷史發展脈絡挖掘相關故事，並思考同性戀的歷史為何？如同她在訪談時所述：

《宵禁》描繪戒嚴時期的父權壓力下，男同志如何表達自己的情感。一開始拍攝時我在同志的情感上保持一個沒有性別的狀態，沒有特別設定哪個角色是男同性戀者。但後來是在幕前（演員的表達）、幕後（製作團隊討論）結合後呈現影片。在後製過程我持續蒐集一些資料，發現228藝術策展關於性別的主題，較少提及白色恐怖的性少數，同時一般論述都是描述政治受害者，但性少數政治受難者比較是沒有被提及的。《宵禁》沒有進入人權影展或是相關白色恐怖單位，只有進入到酷兒影展做討論。（翁語彤）

翁語彤的創作，描繪了不容許被歸類的白色恐怖事件性少數的

故事，即戒嚴時期，不同於主流異性戀的男同志非典型生命經驗。此創作也凸顯了白色恐怖酷兒存在的身影，以及一段不被主流歷史記載的同志缺席。因此，翁語彤作品回溯歷史事件白色恐怖時期男前輩同志的現身，提供了在戒嚴父權高壓保守年代中，男同性戀情感的想像實踐。《宵禁》描繪了酷兒的「非典型記憶」(precarious memory) 想像，亦即與一般男人主流生命歷程經驗截然不同的白色恐怖性少數者之故事，也為同志社群和歷史構造一種特殊差異的酷兒現身論述，並且此論述試著轉喻、反抗種族主義者、同性戀憎恨者以及性別主義者對少數族裔、同性戀與女性身分的規範性、傷害性語言命名的實踐 (Butler, 1997)。這也是一種「修復式閱讀」(reparative reading) 的實踐，即以回望過去 (及歷史) 來有效地理解當下 (Sedgwick and Frank, 1995)。翁語彤的作品以回溯、重返白色恐怖事件中的性少數敘事，召喚政治受害者、性少數 (男同志)，以回應他們生命歷程中悲痛、哀悼與焦慮感 (陳佩甄, 2020)。綜合以上，黃孟雯、黃惠偵與翁語彤的酷兒影像，尋找前輩酷兒的身影，帶來了一種非主流同志生命歷程的性別實踐。

伍、結論：酷兒影像凝視之轉向

本研究以台灣新生代女性酷兒電影導演為對象，深入詮釋她們與酷兒電影的「酷兒性」蘊含哪些關於酷兒文化的想像與性／別實踐。其中，「同志／酷兒電影」的熱潮呼應了社會性別的轉向，構造了一種「酷兒影像文化形貌」，但既有學術文獻缺乏關於鑲嵌社會性／別脈絡系譜的同志／酷兒電影史詮釋輪廓。因此，筆者試圖提出以女性導演創作為主軸的酷兒電影史想像，期盼回應同志／酷兒觀點，並與

之對話、相互詮釋。

本研究有幾個重要發現：其一，台灣女性酷兒電影史就是同志／酷兒運動路徑的翻版，再現了社會同志／酷兒的文化想像。其二，在同志抑或是酷兒交纏繁複的身分認同中，新生代女性酷兒影像導演將同志身分轉化至影像創作認同過程，以實踐酷兒的文化想像，並呈現超越社會性／別框架的酷兒再塑影像。其三，新生代女性酷兒影像導演的敘事，構造了一套同志／酷兒普同化的文化邏輯，即擬化了一個同性戀與異性戀相同、彼此對照的酷兒實踐景觀，透過同性戀常軌化敘事，顛覆主流異性戀的霸權話語。其四，新生代女性導演的影像提供了一種「酷兒時空、烏托邦」的想像，此酷兒時空是非典型日常生活模式與顛覆社會規範性的另類空間之挪用。其五，在同志／酷兒發展歷史的追溯中，女性酷兒影像試圖找尋「前輩酷兒的身影」，並描繪了一段屬於前輩酷兒的異質歷史及生命經驗。酷兒議題隨著社會性／別發展文化脈動展現不同面貌，期許本研究能對掌握酷兒影像的議題趨勢有所貢獻，並且持續詮釋新生代女性酷兒電影導演的作品。

本研究在討論過程亦有局限之處，包括：研究以新生代女性酷兒影像導演為對象，而在全觀性的酷兒影像上缺乏男性酷兒影像導演的觀點，未能完整勾勒台灣酷兒電影的全貌；研究對象年齡層介於 25-40 歲之間，她們在酷兒生命歷程中處於不同的階段，且多半尚未進入婚姻狀態。因應台灣同婚法案的通過，本研究的女性酷兒影像創作者之創作較少觸及酷兒同婚的異質、非典型家庭模式等議題，較難呈現酷兒後同婚實踐的想像。而為了考量性／別認同的多元性，在新生代女性酷兒影像導演的研究對象選取中，未刻意區分她們的性／別身分，即未區分是同性戀、跨性別、雙性戀與變性等不同認同，也未區分她們的陽剛女同志或是 P 婆認同；主要因為聯絡過程中，

擔心性／別身分的探索會冒犯訪談對象，因此研究過程未設定這個面向，僅就她們的酷兒影像作品再現的性／別認同而詮釋。本研究以新生代女性酷兒影像導演為討論對象，但台灣仍有許多非新生代的女性酷兒影像導演之創作具有重要性，期許未來研究能更完整地分析台灣酷兒電影，在台灣同志／酷兒的發展脈動光譜中，持續關注酷兒文化的社會實踐與想像。

本文最後餘論嘗試提出轉向關注酷兒影像凝視的性／別實踐的論述。過去相關的電影批判乃以 Laura Mulvey (1975) 的「男性凝視」(male gaze) 為主討論，批判電影長期滿足父權男性的性慾觀看方式和奇觀 (spectacle) 窺淫，此種凝視場域是影像產製者、社會父權文化與觀看者共同構造的影像景觀。然而，延伸男性凝視，若以「酷兒凝視」來討論，將帶來哪些視角？以酷兒影像為主所建構的凝視場域或文化景觀，再現了哪些酷兒文化意涵？其中，酷兒電影產製者（導演、編劇、攝影及相關影像創作參與者）或是觀者（多元性別認同）的視角，呈現哪些差異？此牽扯了許多複雜的性別認同立場，也許是酷兒和非酷兒，抑或是社會主流性／別（異性戀者）對非主流異性戀（同性戀者、跨性別、雙性戀與變性）的凝視，以上種種影像視角的觀看關係，來自不同的性別認同立場，相信值得未來深入探究。Mulvey 的「男性凝視」觀點挑戰的是傳統二元對立、父權社會主宰的不平等之影像觀看關係，那麼在現今已邁向流動、多元的性別文化氛圍中，酷兒凝視勢必是一種多元、流動性的視角，亦需要更多文獻討論，這些是本研究未觸及深入討論的面向，期待未來的相關研究帶來更多元的酷兒電影討論觀點。

附錄：本研究受訪者相關資訊（依照姓氏筆劃排序）

受訪者	出生年	資歷／經驗	酷兒影像創作
王彥蘋	1996	台北藝術大學電影創作學系	以校園情感為創作題材，《雨水直接打進眼睛》為畢業作品，現為自由影像創作者，主要從事導演組工作。
朱芳誼	1996	開南大學電影與創意媒體學系	創作作品以搞笑幽默和社會現象為主，影像類型有廣告、劇情和紀錄片，作品包括《EEL》、《走》、《玫瑰男孩》、《菁仔》等。
翁語彤	1989	導演與製片，法國高等影視學院製片發行研究所	創作作品多關注歷史與現代人的互動，專注於台灣史、階級與性別議題，代表作品包括《宵禁》、《双生花》、《命中註定》。
陳可芸	1988	台灣藝術大學電影研究所	自由影像工作者，創作多由自身出發，喜愛描寫純粹、細膩的私人情感，作品包括《她他》、《口香糖》。
陳品儒	1993	崑山科技大學視訊傳播設計系	創作多以女同志或女性題材為主，作品曾獲英國、希臘、美國、西班牙等國際影展肯定，代表作品包括《來跳舞吧》、《呼叫冥王星》、《黑貓狂想曲》。
黃孟雯	1981	台北藝術大學藝術跨領域研究所、台北大學社會學研究所、台灣藝術大學電影系	以短片、攝影、錄像、裝置與書寫等為主要創作形式，關注台灣近代史中的性／性別脈絡，藉以建構以女性／酷兒為核心所述說的歷史視角。短片作品包括《日安午夜，再會彼時》、《旗飄揚下的她們》。

黃惠偵	1978	小學肄業，於新北市蘆荻社區大學學習紀錄片拍攝	為獨立影像工作者，過去從事社運工作期間曾拍攝《八東病房》和《烏將要回家》等以移工為主題的紀錄短片，在完成《我和我的T媽媽》和《日常對話》這兩部以自身家庭為題的作品之後，目前正在拍攝第二部紀錄長片。
劉于瑄	1989	台灣藝術大學研究所攻讀中、台大社會工作學系畢業	作品《親親》為2018年作品，描述親子之間的家庭關係。
魏芝璿	1999	世新大學傳播管理學系	以記錄跨國女同志伴侶、同性為創作題材，2020年的《九點之後》為首部紀錄片作品。

資料來源：本研究整理。

參考文獻

- 王志弘 (2016),〈傳柯 Heterotopia 翻譯考〉,《地理研究》, 65: 75-106。doi: 10.6234/JGR.2016.65.04
- 王雅各 (1999),《台灣男同志平權運動史》。台北: 開心陽光。
- 卡維波 (1998),〈什麼是酷兒?〉,《性/別研究:「酷兒理論與政治」專號》, 3&4: 32-46。
- 朱偉誠 (1997),〈「撫摸」同志的心情: 在主流與次文化之間〉,《騷動》, 4: 59-61。
- 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。doi: 10.29816/TARQSS.199806.0002
- 朱偉誠 (2005),〈另類經典: 台灣同志文學(小說)史論〉,《台灣同志小說選》, 9-35。台北: 二魚文化。
- 李幼新 (1997),〈同志電影的影片展演與影響延展〉,《聯合文學》, 148: 80-88。
- 林書怡 (2018),〈從告白到對話:《我和我的T媽媽》和《日常對話》的倫理轉向〉,《女學學誌: 婦女與性別研究》, 43: 1-35。doi: 10.6255/JWGS.201812_(43).01
- 林珮淳 (1998),《女/藝/論: 台灣女性藝術文化現象》。台北: 女書。
- 紀大偉編 (1997),《酷兒啟示錄: 台灣當代 Queer 論述讀本》。台北: 元尊文化。
- 袁伊文 (2004),《「世紀女性台灣風華」女性紀錄片之個案研究》, 世新大學傳播研究所碩士論文。
- 陸蓉之 (2002),《台灣(當代)女性藝術史》。台北: 藝術家。
- 許如婷 (2008),《台灣當代女性主義視覺藝術的再現與傳播方式》, 世新大學

傳播研究所博士論文。

- 許如婷 (2012),〈台灣當代女性藝術的性別覺醒與創作蘊意〉,《女學學誌：婦女與性別研究》, 31: 123-160。doi: 10.6255/JWGS.2012.31.123
- 陳佩甄 (2020),〈「褲兒」生存模式：《誰在找麻煩》和《日常對話》中的酷兒時間與修復轉向〉,《文化研究》, 31: 7-42。doi: 10.6752/JCS.202010_(31).0002
- 黃孟雯 (2018),《西裝與香花：戰後初期台灣「穿褲的」女性的身影》,台北藝術大學藝術跨域研究所碩士論文。
- 張小虹 (1996),〈同志情人·非常慾望：台灣同志運動的流行文化出擊〉,《中外文學》, 25(1): 6-25。
- 甯應斌 (2011),〈逆流酷兒〉,《文化研究》, 13: 324-337。
- 趙彥寧 (1998),〈新酷兒空間性：空間、身體、垃圾與發聲〉,《中外文學》, 26(12): 90-108。
- 劉人鵬、丁乃非 (1998),〈罔兩問景：含蓄美學與酷兒政略〉,何春蕤主編《性／別研究第三、四期合刊「酷兒理論與政治」》, 109-155。桃園：中央大學性／別研究室。
- 鄭芳婷 (2020),〈打造台灣酷兒敘事學：楊双子《花開時節》作為「鉸角」行動〉,《女學學誌：婦女與性別研究》, 47: 93-126。
- 謝鴻均 (2003),《台灣當代美術大系議題篇：陰性·酷語》。台北：藝術家。
- 簡家欣 (1997),《喚出女同志：九〇年代台灣女同志的論述形構與運動集結》,台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 簡瑛瑛 (2000),《女兒的儀典：台灣女性心靈與文學／藝術表現》。台北：女書。
- 羅敬堯 (2005),《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代台灣同志論、身／聲體政治及文化實踐 (1990-2002)》,交通大學語言與文化研究所碩士論

文。

顏培鑫 (2009), 《台灣酷兒／同志劇情電影成長書 (1985-2008)》, 台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Oxford, UK: Polity Press.

Butler, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.

Butler, Judith (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York: Routledge.

Butler, Judith (2000). Agencies of style for a liminal subject. In Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, and Angela McRobbie (Eds.), *Without guarantees: In honour of Stuart Hall* (pp. 30-37). London: Verso.

De Lauretis, Teresa (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *differences: A Journal of Feminist Studies*, 3: iii-xvii.

Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard. Trans. Robert Hurley (1990). *The history of sexuality, vol. 1: An introduction*. New York: Vintage.

Freeman, Elizabeth (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press.

Halberstam, Judith (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

- Halberstam, Judith (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, J. Jack (2012). *Gaga feminism: Sex, gender, and the end of normal*. Boston: Beacon Press.
- Haskell, Molly (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Holmlund, Chris and Cynthia Fuchs (1997). Introduction. In Chris Holmlund and Cynthia Fuchs (Eds.), *Between the sheets, in the streets: Queer, lesbian, gay documentary* (pp. 1-12). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, Angela (2009). Queer heterotopias: Homonormativity and the future of queerness. *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, 4: 1-20.
- Jones, Angela (2013). Introduction: Queer utopias, queer futurity, and potentiality in quotidian practice. In Angela Jones (Ed.), *A critical inquiry into queer utopias, critical studies in gender, sexuality, and culture* (pp. 1-17). New York: Palgrave Macmillan.
- Lothian, Alexis (2018). *Old futures: Speculative fiction and queer possibility*. New York: New York University Press.
- McNealy, Grace (2021). Queering the gaze: Visualizing desire in Lacanian film theory. *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 4: 433-466. doi: <https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v4i1.106>
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.
- Nochlin, Linda (1970). Why have there been no great women artists. In Linda Nochlin (Ed.), *Women, art, and power and other essays* (pp. 1-36). New York: Harper & Row.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *The epistemology of the closet*. Berkeley:

University of California Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky and Adam Frank (1995). Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry*, 21(2): 496-522. doi:10.1086/448761. S2CID 143473392

Sedgwick, Eve Kosofsky (1998). Affect and queer performativity. (台灣演講稿) 金宜蓁、涂懿美譯，何春蕤校訂 (1998)，〈情感與酷兒探演〉，何春蕤主編《性／別研究第三／四期合刊「酷兒理論與政治」》，9: 90-108。桃園：中央大學性／別研究室。

Staśkiewicz, Joanna (2021). The queering relief of the humor in the new burlesque. *Whatever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 4: 187-218. doi: <https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v4i1.113>

◎作者簡介

許如婷，玄奘大學大眾傳播學系副教授。主要研究興趣和專長為台灣女性視覺藝術與族群（原住民、客家）、女性電影、傳播文化研究與媒體流行文化。近期相關研究包括：台灣新生代女性藝術創作、台灣新生代女性導演之酷兒電影創作的酷兒性、台灣女性電影導演的性別意識、韓國媒體流行文化在台灣。

〈聯絡方式〉

Email: luting1975@yahoo.com.tw

New Generation Female Taiwanese Directors and Queer Imagery: Cultural Practice and Gender Imagination

Ju-Ting Hsu Department of Mass Communication
Hsuan Chuang University

Queer imagery, as a field of gender negotiation and identification and body practices, has played an important role in the development of the LGBT movement in Taiwan. This research, emphasizing the Taiwan's new generation of female queer film directors, takes an in-depth examination of the "queerness" and the practice of gender imagination in their works. Furthermore, this study attempts to contour a queer film history focusing on those female directors' creative work. Through in-depth interviews and text analysis, the study found, firstly, that the history of Taiwanese women's queer film is a recapitulation of the LGBT movement, reflecting queer culture in Taiwanese society. Second, the new generation of female queer film directors in Taiwan transformed queer identity through the process of creating identification that violated the dominant social gender framework. Moreover, they constructed a cultural logic of homosexuality/queerness and heterosexuality through narrative homonormativity; they also simulated a queer landscape in which homosexuality and heterosexuality are in constant juxtaposition. That is, the queer imagery of the new generation of female directors provides an imagination of a "queer sphere", which is an alternative appropriation of the practices of

everyday life. Finally, the new generation of female queer film directors has searched for the footsteps of queer pioneers, and intended to depict the heterogeneous history and life experience of past queer artists. With the above research objectives, it is anticipated that this study can provide a more diverse and complete discussion of queer imagery, and furthermore extend the inquiry into social practice and imagination of queer culture in Taiwan.

Keywords: women's film, LGBT, queer, queer films