

「跨性別」與「酷兒時空體」
在中國後社會主義語境中的記錄顯影*

**Documenting Transgenderism and Queer Chronotope
in Postsocialist China**

趙錫彥

香港浸會大學電影學院研究助理教授

shiyao_chao@yahoo.com

伴隨著政治上的改革和市場經濟的重新引介，中國社會主義政體與資本主義邏輯間的緊張關係，在八〇年代逐漸升溫。與政治領域和經濟領域之間的矛盾並行，中國的後社會主義情境也表現在文化領域。特別是媒體版圖的轉變，像是在國家體制之外的製作模式與放映渠道的出現，促成了「另類公領域」之成形 (Zhang, 2007: 30)。而這個另類公領域所不可或缺的一環，則是日益壯大、號稱「新紀錄片運動」的獨立紀錄片製作。新紀錄片運動源於八〇年代末和九〇年代初，是由吳文光、段錦川、張元、蔣樾等影像工作者所發起的。新紀錄片有別於新聞片和「專題片」那種以事先寫好的腳本搭配影像的官方傳統，也拒絕後者由上而下馴育觀眾的宣教姿態 (Berry, 2007: 117)。反之，新紀錄片強調紀實主義那種「自發而無劇本的特質」(Berry, 2007: 122)，傳達某種透過「個人視角」對「市民社會」的深刻觀照 (呂新雨, 2003: 14-15)。主題上，新紀錄片亦與官方話語保持距離，選擇記錄一般人民的生活，特別是那些位處社會邊陲的人們，像是邊緣藝術家、移工、礦工、藏民、殘障人士、老人、窮人，乃至所謂的「酷兒」。

自本世紀初，有一系列的新紀錄片即以女同性戀作為主題，它們始於英未未拍攝的《盒子》(The Box, 2001) 與石頭拍攝的《女同志遊行日》(Dyke March, 2004)。¹同時，張元拍攝的《金星小姐》(Miss Jin Xing, 2000) 也開啓這批獨立紀錄片的男跨女「跨性別」主題。以下，我將以兩部跨性別主題的數位錄像 (digital video, 簡稱 DV) 紀錄片作為討論對象，它們分別是陳苗和李曉拍攝的《上海男孩》(Snake Boy, 2001)，以及高天拍攝的《美美》(Mei Mei, 2005)。²我之所以選擇這兩部紀錄片，是由於它們的拍攝對象雖

* 本篇文章原以英文發表：Chao, Shi-yan. (2014). Documenting Transgenderism and Queer Chronotope in Postsocialist China. *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal*, 10 (2), 15-19.

¹ 關於中國女同志紀錄片，可參考拙作 (Chao, 2010a)。

² 《上海男孩》與《美美》分別在 2001 年和 2005 年的第一屆與第二屆北京同志電影節放映。有關新紀錄片中酷兒再現與數位技術和身體關係的討論，可參閱 Robinson (2013: 112-129)。

然藉由不同的方式展演跨性別，³但合而觀之，他們的跨性別表現深刻體現出了現下中國，酷兒主體通過時間性、空間性、個人性 / 集體性、金錢 / 勞動和想像等多重面向，協商展現出他們的主體能動性 (agency)。而這些面向亦嵌合在後社會主義情境中多所矛盾的政治、經濟與文化力量之間。⁴

作為《上海男孩》這部片的主體，Coco 是位認同同志身份、有才華、以上海為據點的爵士歌手。然而，Coco 的形象在著名中國研究學者畢克偉 (Paul G. Pickowicz) 的眼中，卻不啻「上海新興而令人嫌惡的外國人社群當中，一個新殖民造物，一個欠缺靈魂的玩物」(Pickowicz, 2006: 16)。我認為，如果畢克偉的觀點是出自於後殖民批判，他由上而下的宏觀視角實際上忽略了個人這個層次。我接下來的分析，便將從微觀的層面反論，指出 Coco 在舞台上下的自我形塑過程中，所涉及的酷兒能動性。若說 Coco 的跨性別表演側重在聲音而非衣著，我對舞台藝人美美 (即《美美》主角) 的評析，則將著重在他兼顧聲音與衣著的跨性別展演。我強調美美聲音與衣著的風格，掣肘於他生命旅程所對應的地緣政治。

我主張《上海男孩》與《美美》的主角藉由對性別表現的多重協商，展現出酷兒能動性。所謂酷兒能動性，我指的是面對各種以性別為基礎 (有時非性別外顯) 的異性戀常模 (heteronormative) 建制與表現，酷兒透過對它們的反抗與協商，所體現出的某種意志和生命力。與巴特勒 (Butler, 1993) 「性別操演」(gender performativity) 那種強迫重複性別理想的異性戀常模機制相抗衡，Coco 和美美對性別理想之「拒絕重複」(refusal to repeat) (Straayer, 1996: 176)，所體現出的酷兒能動性是在視覺上與聽覺上皆可辨識的。同時，他們的酷兒能動性還展現在時間與空間的向度上。挪用巴赫汀 (Bakhtin) 的「時空體」(chronotope 即「時-空」聚合) 概念，我對酷兒時空體 (queer chronotope) 的運用，意在接合近年酷兒學界對於酷兒時間 (queer temporalities) 和性別地緣 (sexual geographies) 之於性異議主體形構之重視。⁵我要強調的是，Coco 和美美對於性異議主體的協商，尚嵌合在中國的後社會主義政經脈絡中。在另一個層次上，這樣的紀錄片則豐

³ 有關中國戲劇裡反串的歷史與實踐，可參考 Li (2003)。另有一本集結多位學者、闡述含括中港台三地在戲劇、文學、宗教、大眾文化等諸多領域的跨性別實踐的專書，也是近年「中國跨性別研究」興起的佐證 (Chiang, 2012)。本文對跨性別的定義亦根據該書編者：「跨越或超越性別常軌界線的身體實踐」(Chiang, 2012: 7)。

⁴ 裴開瑞 (Chris Berry) 主張以呼應李歐塔 (Jean-Francois Lyotard) 對於後現代主義的詮釋方式來理解中國的後社會主義，並視後社會主義為一種狀態：「當對現代 (此即社會主義) 賴以運作之宏觀敘事的信任早已消逝，但現代的形式與結構卻依然持續」(Berry, 2007: 116)。同時，裴開瑞認為中國後社會主義的物質條件是以經濟力量與意識形態控制之間的「矛盾」作為特徵，而這樣的矛盾則同時對公眾話語和文化表現深具影響力 (Berry, 2009: 168)。

⁵ 關於酷兒時間與性別地緣的重要學術著作，包括像是 Dinshaw (1999)、Howard (1999)、Edelman (2004)、Halberstam (2005)、Freeman (2010) 等等著述。

富了作為「另類公領域」要項、彙集著各種非官方和非主流檔案及情感的「另類檔案庫」(alternative archive)。裴開瑞(Chris Berry)和羅麗莎(Lisa Rofel)即藉由「另類檔案庫」的概念，闡釋新紀錄片所具有的社會意義(Berry & Rofel, 2010)。

拍攝於2001年，《上海男孩》呈現一幅Coco的鮮明肖像。當時24歲的Coco，17歲便開始在上海的夜總會駐唱。然而，外表時尚且英語流利的Coco並不是上海本地人，他其實來自中國內地一個偏遠的鄉鎮：湖南省邵陽縣。如果影片英文名稱Snake Boy當中的「蛇」指的是Coco的生肖，以及Coco時常自比的蛇的神祕感，影片的中文名稱則指陳Coco讓自己成功容身在上海的大都會文化與光鮮的夜生活裡。除了一些跟拍主角和展示場景的鏡頭，這部影片主要是由一系列的訪談所構成，訪談的對象除了Coco，還包括Coco的父母、以前的老師，以及他私人或專業領域中的友人。這些訪談且與Coco過去的錄像、照片和平面資料揉合並陳。

根據影片，Coco出生於1977年，父母都是中國地方戲曲專業人士。Coco很早就展露他的音樂天份，他在1994年便以16歲之齡進入著名的上海音樂學院。當時上海也正好出現了許多以音樂演出為號召的夜總會。在這裡，Coco第一次接觸到了爵士樂；為之痴迷的他，不久也開始在夜總會演唱爵士樂。在這個階段，他演唱的風格主要是模仿比莉·哈樂黛(Billie Holiday)。約莫同時，Coco亦開始正視自己的同志身份。影片接著追述Coco的第一段關係，一段發生在法國的跨國族戀情，時間是1997年，當時他剛決定放棄學業，致力成為以舞台和錄音為主的藝人。

在這個敘事裡有兩個重要的主題：一個是Coco的音樂演出，另一個是他的性取向。這兩個主題不僅無法切割，它們還透過酷兒能動性緊密交纏。值得注意的是，Coco對爵士的痴迷，涉及他對於自身主體不同層次的認識與展演。作為一種強調演出者即興表演與個人表現的音樂類型，爵士常以「自發性」、演繹自由度和強化的「個人性」作為其辨識特徵(Berendt, 1982: 371)。這樣的特徵在後社會主義情境裡，潛在地與一種深沈的情感結構共振，該情感結構強烈排拒先前世代那種在社會主義國家建設口號下，強迫犧牲個人換取集體利益的暴力。爵士樂這樣的特徵，簡言之，潛在地扣合著對社會主義中國「集體主義霸權」(Chen & Xiao, 2006: 148)的抗拒。

的確，生長在後毛澤東時代的Coco對於音樂專業的追求，確與他的父親息息相關。在Coco看來，他的父親是很有音樂天賦的，但是「他的時代(即社會主義時期)不給他足夠的機會，讓他表現他的天賦、實現他的夢想。」在Coco視自己的藝術追求為承續父親夢想的前提之下，Coco的表演目標無可避免地牽涉到一種強調個人表現的協商，該表現賦有後社會主義的時間意涵，而在爵士演出中找到自己清晰的聲音。

此外，Coco 的爵士演唱牽涉多層次的邊界跨越。作為一個非黑人的男性爵士歌手，當 Coco 以宛若比莉·哈樂黛或是拉納·洪恩 (Lena Horne) 的聲音演唱，他其實在幻象 (phantasmatic) 的層次上跨越了種族、性別與文化的界線。根據巴特勒與齊傑克，幻象是人類主體的重要形構，它涉及身份邊界的不斷劃定與再劃定，而人類主體的成型則是透過幻想 (fantasy) 在慾望場景的搬演，然該慾望場景本身亦立基在將某些於象徵界 (the Symbolic) 不合法或難以理解的表現排除在外 (Butler, 1993: 93-119; Zizek, 1991)。在此，Coco 進行著一種聲音上的反串 (sonic drag) (Koestenbaum, 1993: 165)，透過對種族、性別與文化界線的跨越，為自己的主體形構重新創造出不同的慾望場景。這個重新創造過的慾望場景有裨於 Coco 展演不同於中國主流的主體性，而這樣的另類主體性則是以性別曖昧和酷兒性作為標示。如果 Coco 特殊的表演風格讓他能夠運籌自己的酷兒能動性，它還同時為 Coco 提供了一個讓他能在公眾之前協商同志身份的策略：亦即，Coco 可以策略性地表現出、卻又不明確地說出他的酷兒認同。這個策略在 2001 年 4 月同性戀從中國精神病學會的心理疾病名單正式除名之前尤其重要。

當畢克偉批評 Coco 是個置身於上海外國人社群中的「新殖民造物和欠缺靈魂的玩物」，他是簡化地從一個宏觀的角度，用批判西方文化霸權的方式去定義 Coco 的表演。這樣的批判忽略了 Coco 的同志身份，以及後者通過音樂表演協商其酷兒主體性的面向。當畢克偉批評 Coco 欠缺主體能動性，他也輕易地忽略了一項事實，就是 Coco 的表演並非止於模仿比莉·哈樂黛，或如畢克偉所稱地淪為一個「劣於原版的次級品」(Pickowicz, 2006: 16)。誠如影片所示，Coco 和他的樂團積極進行音樂實驗，將爵士樂與中國打擊樂、中國民謠、勃咆 (bebop) 等等音樂類型進行融合。這些音樂實驗指向 Coco 另一個層次的協商，亦即面對西方文化殖民或新殖民的誘惑，Coco 並不只是個男同志歌者，他還是個自覺的音樂藝術家。

總之，Coco 透過藝術表演展現其酷兒主體性，他的藝術表演不僅跨越種族、性別與文化的界線，還以自覺的音樂實驗作為特色。背向西方文化殖民的誘惑，Coco 的酷兒能動性體現在他對於異性戀常模建制和社會主義集體主義的抵拒。除了相對於社會主義的時間差異，Coco 的自我形塑還立足於他堅定意志下從邵陽到上海（後毛時期門戶開放政策影響下中國最兼容並蓄的城市）的空間位移。這兩者共同推展出後社會主義的時間與空間維度，體現出本文核心的酷兒時空體概念。

與 Coco 類似，《美美》的主角亦非出身大都會，而是生長在中國東北偏遠的城鎮丹東。⁶但與 Coco 不同，美美的跨性別表演兼具聲音風格與服裝扮相。拍攝於 2003 年後

⁶ 有關《美美》更進一步的討論，隨同另一部由張涵子拍攝的跨性別紀錄片《唐唐》(Tang Tang, 2005) 的分

期與 2005 年前期，《美美》大致可以分為三個段落。第一段是以美美和另一個男子結婚之前的「告別演唱會」為終（儘管那段婚姻不久便告失敗）。影片第二段則是以婚姻失敗後的美美，其試圖重返舞台生活的多方嘗試作為核心，然而他的努力卻由於健康因素劃下休止。影片第三段則是描述美美回到丹東後與父母同在一個屋簷下的生活。本片牽涉主角往返於北京和他故鄉之間的旅程，值得注意的是，這些旅程同時透露出跨性別表現與地緣政治之間的關係。例如，當美美置身北京的時候，即便下了舞台，他還是時常選擇穿著裙子；但是當美美返回丹東之後，他卻只能穿著長褲，以迴避當地眾人的目光和耳語。顯然，相較於丹東這個偏遠小城鎮，美美在北京這個大都會享有較多外在表現上的自主權。作為一個生長於小城鎮、個人慾望有悖眾人期望的性異議份子，美美或可追求在北京得以享有的相對自主性，然而誠如影片第三段所示，美美由於健康惡化和經濟拮据失去了（相對的）行動自由，只得委身屈就於小城鎮更為緊縮的社會管控。美美不僅失去了他所偏好的陰柔裝束與長髮，還失去了以他所期望的裝扮作跨性別演出的舞台。

在相當程度上，美美的生命歷程呼應了哈伯斯坦（Judith Halberstam）所稱的「都會常軌性」（metronormativity）邏輯（Halberstam, 2005: 36）。該邏輯指稱的是許多酷兒主體在自身的常軌化敘事（normalizing narratives）中表現了一種共同趨勢：它們將都會生活等同於酷兒的可見性，同時將鄉鎮生活等同於讓酷兒主體性隱形、約翰·霍華（John Howard）所說的「地理政治衣櫃」（geopolitical closet）（Howard, 1999: xix）。然而，當美美在家鄉長期養病、面對緊縮的社會管控之時，美美開始透過京劇的學習和表演，展現他酷兒能動性的另一面向。總地來說，我們必須考量京劇的表演是建立在一個歷經數個世紀發展、牽涉一套伴隨著諸多角色行當和抽象舞台設置的「程式化」表演體系之上（Mackerras, 1983）。若說京劇中的性別體系並不全然依附於現實原則，京劇反串則可側身於藝術形式之中。美美於滯留丹東的時候開始練習京劇這件事，可以說是美美稍解其女性裝扮慾望、同時又能藉由藝術之名而與「性倒錯」這樣的負面形象保持安全距離的一項權宜。這種權宜讓他在酷兒身份不被公然允許的情況下，表現出某個程度的酷兒能動性。

如果 Coco 的爵士表演經由它對於個人表現和西方形貌這樣在社會主義時期備受批判的特質之突顯，表現出其後社會主義意涵，美美在北京的跨性別表演也類似地在至少兩個層次上表現出其後社會主義意義。在某個層次上，美美為自己的跨性別表演辯解，聲稱他是「靠自己的勞力賺錢」。美美的辯解方式實際上結合了金錢和勞動，而金錢和勞動則分別是資本主義和社會主義兩個系統最根本的價值（Rofel, 1999: 96-127）。誠如某些論者指出，中國後社會主義的重要特徵也正是資本主義與社會主義兩個體系的不協調

析，請參考拙作（Chao, 2010b）。

並存 (Dirlik & Zhang, 1997)。在另一個層次上，美美對於來自香港的中文流行歌曲、特別是梅艷芳「女人花」之情有獨鍾，則進一步指出美美酷兒主體形構的世界主義面向。如同 Coco，美美試圖對「在地」進行幻象式超越 (phantasmatic transcendence)，但相較於 Coco 之試圖藉由「西方」文化進行超越，美美則是試圖憑藉「華人區域」文化。對於美美而言，性別或許正如巴特勒所說的，是個「對於階級進行幻象式超越的工具」(Butler, 1993: 130)。亦即，跨性別表演驅動了主角成為女人——一個「真實」女人——的幻想，而這個幻想代表了一個可與想像男性結合、進而免於恐同與貧窮的契機。對中國某些男跨女跨性別者而言，跨國大眾傳媒的消費，尚牽涉一種超越在地的想像之協商；這樣的想像是以性別為軸，而性別與階級交纏，與性取向亦無法切割。透過對性別常模的僭越，一種免於貧困和恐同之超越在地的想像便同時受到驅動。我認為，這樣的過程構成了許多置身在後社會主義中國男跨女跨性別實踐者，其主體形構的一個重要面向。

簡言之，《上海男孩》與《美美》凸顯了酷兒主體能動性，其方式乃藉由影片主角對於多樣的跨性別表現進行協商，這些表現一方面帶有時間性，呈現在後社會主義時期之於社會主義的相對性，另一方面則帶有空間性，尤其體現在都會 / 鄉鎮的差距，以及從在地、區域乃至全球的向度上。主角對於他們性異議主體的協商，也隱然與中國的後社會政經體接合，正如他們對於個人性之於集體性、金錢之於勞動這一系列價值的協商。整體看來，他們體現了在後社會情境下，酷兒能動性與酷兒時空體之間的複雜互動。從紀錄片的拍攝來看，兩片共同闡明了酷兒經驗的某些重要面向，這樣的經驗雖然深植在中國社會的土壤裡，但卻被排擠到主流論述的邊緣。伴隨著影片拍攝者與被拍攝酷兒對象的共同努力，這樣的酷兒經驗正成為由新紀錄片帶動、日益擴張的另類檔案庫裡不可或缺的重要歷史紀錄。

引用書目

- 呂新雨，2003，《紀錄中國：當代中國新紀錄片運動》，上海：三聯書店。
- Bakhtin, M. M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Texas: University of Texas Press.
- Berendt, Joachim-Ernst. (1982). *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books.
- Berry, Chris. (2007). Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism. In Zhen Zhang (Ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (pp. 115-134). Durham: Duke University Press.
- Berry, Chris. (2009). Staging Gay Life in China: Zhang Yuan and *East Palace, West Palace*. In See-kam Tan, Peter X Feng, & Gina Marchetti (Eds.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora* (pp. 165-176). Philadelphia: Temple University Press.
- Berry, Chris & Rofel, Lisa. (2010). Alternative Archive. In Chris Berry, Xingyu Lu & Lisa Rofel (Eds.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record* (pp. 135-154). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Chao, Shi-yan. (2010a). Coming Out of *The Box*, Marching as Dykes. In Chris Berry, Xingyu Lu & Lisa Rofel (Eds.), *The New Chinese Documentary Film: For the Public Record* (pp. 77-95). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Chao, Shi-yan. (2010b). Performing Gender, Performing Documentary in Post-socialist China. In Ching Yau (Ed.), *As Normal As Possible: Negotiating Sexuality and Gender in Mainland China and Hong Kong* (pp. 151-175). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Chen, Mo & Xiao, Zhiwei. (2006). Chinese Underground Films: Critical Views from China. In Paul G. Pickowicz & Yingjin Zhang (Eds.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* (pp. 143-159). New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Chiang, Howard. (Ed.). (2012). *Transgender China*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dinshaw, Carolyn. (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre-and Post-modern*. Durham: Duke University Press.

- Dirlik, Arif & Zhang, Xudong. (1997). Introduction: Postmodernism and China. *Boundary 2*, 24 (3), 1-18.
- Edelman, Lee. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- 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.
- Howard, John. (1999). *Men Like That: A Southern Queer History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Koestenbaum, Wayne. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Vintage Books.
- Li, Siu Leung. (2003). *Cross-dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Mackerras, Colin. (Ed.). (1983). *Chinese Theatre: From Its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Pickowicz, Paul G. (2006). Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China. In Paul G. Pickowicz & Yingjin Zhang (Eds.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* (pp. 1-20). New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Robinson, Luke. (2013). *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rofel, Lisa. (1999). *Other Modernities: Gendered Yearnings in China after Socialism*. Berkeley: University of California Press.
- Straayer, Chris. (1996). The Public Private: Negotiating Subjectivity. In *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video* (pp. 160-183). New York: Columbia University Press.
- Zhang, Zhen. (2007). Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of "Transformation" (*Zhuanxing*). In Zhen Zhang (Ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century* (pp. 1-45). Durham: Duke University Press.
- Zizek, Slavoj. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.