

國立成功大學

藝術研究所

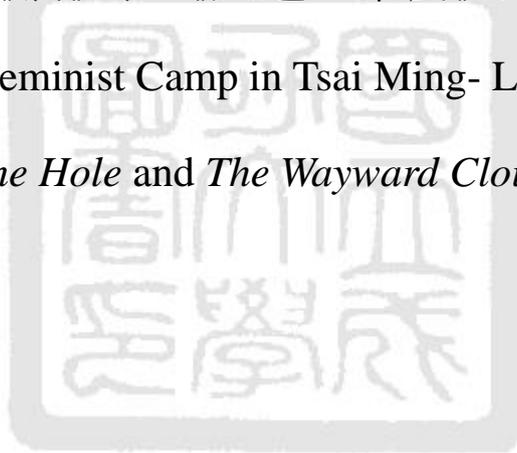
碩士論文

論蔡明亮電影中的女性主義敢曝 —

以《洞》和《天邊一朵雲》為例

The Feminist Camp in Tsai Ming- Liang's

*The Hole and The Wayward Cloud*



研究生：涂倚佩

指導教授：劉瑞琪

中華民國九十七年六月二十四日

國立成功大學

碩士論文

論蔡明亮電影中的女性主義敢曝-以《洞》和  
《天邊一朵雲》為例  
The Feminist Camp in Tsai Ming-Liang's  
The Hole and The Waywayd Cloud

研究生：涂倚佩

本論業業經審查及口試合格特此證明

論文考試委員： 林文淇  
高嘉祥  
劉瑞琪

指導教授： 劉 瑞 琪

系(所)主管： 王偉勇

中華民國 97 年 6 月 23 日

## 摘要

本論文著重於從女性主義的角度分析馬來西亞籍導演蔡明亮兩部作品《洞》(*The Hole*)和《天邊一朵雲》(*The Wayward Cloud*)中的女性主義敢曝。筆者意欲將蔡明亮的作品與相關的電影理論、敢曝理論、視覺理論、精神分析理論，透過分析電影中的場面調度、演員動作與表演、聲音以及攝影機的運動與敘事脈絡的呈現，探討蔡明亮如何在《洞》中以敢曝的歌舞劇表現女性的慾望和強而有力的主體，此強而有力的敢曝女性形象如何顛覆父權社會中的女性形象，後來在《天邊一朵雲》蔡明亮更進一步運用敢曝批判性、性別和色情。在這兩部電影當中，蔡明亮雙管齊下運用縫合效果與疏離效果，一方面將女主角的主動觀視與觀者的觀看縫合，一方面又運用疏離效果打斷觀者的觀看，回到中立的觀看位置，如此既親近又疏離的辨證形式，提供女性觀者更客觀的方式觀看，不受固定意識形態的侷限，召喚女性觀者享受擺盪於主、客體之間多元的觀看快感。

本論文共分為三大章，第一章回顧敢曝理論，並探討歌舞電影與敢曝的關係，第二章應用敢曝的理論檢視《洞》和《天邊一朵雲》，探討蔡明亮如何運用扮裝表現女性千面女郎的形象，並且表現女性充滿力量的慾望主體，再提出蔡明亮如何在《天邊一朵雲》中發揮敢曝的嘲諷與批判特質，顛覆 A 片中的性、性別與色情。第三章先回顧女性觀者的理論，再分析蔡明亮如何運用縫合效果與疏離效果，創造出能夠提供女性觀者擺盪於主、客體之間多元的觀看快感。

關鍵字：蔡明亮、《洞》、《天邊一朵雲》、敢曝、女性主義敢曝、女性觀者、縫合、疏離效果

## Abstract

This thesis discusses the representation of feminist camp in Tsai Ming- Liang's two films — *The Hole* and *The Wayward Cloud* from a feminist perspective. This thesis will explore the movies' mise en scène, camp performances, narrative context, and movement of camera in terms of visual theory, gender theory, and psychoanalytic theory. I want to use the perspective of feminist camp to examine how Tsai appropriate musical film style to present women's fantasy and desire. Dose his representation of women image in camp performance subverts the patriarchal perception of femininity or does it only accentuate and repeat the stereotypical images of women in the patriarchal society? Are they only the objects of camp or the camp subject? Furthermore, I will discuss how Tsai combine suture effect and alienation effect in these two films to offer female spectator a multiple visual pleasure.

This thesis divided in three chapters. In chapter one I will overview camp theory. and the relationship between musical films and camp. In Chapter two, I also notice that Tsai expresses women's powerful gaze and desire in camp strategy in *The Hole*, and create a campy pornography in *The Wayward Cloud* to criticize sex, gender, pornography are all performance. In chapter three, I will overview the female spectator theories and analysis how Tsai likes to use suture effect to lead spectators into women's view in the movie and then using alienation effect and suture to offer female spectator a multiple visual pleasure and lead female spectators to enjoy the narrative.

Keywords: Tsai Ming-Liang, *The Hole*, *The Wayward Cloud*, camp, feminist camp, female spectator, suture , alienation effect

## 誌謝

1999 年與電影系擦身而過，進入了英文系，我的心裡仍然一直有著電影夢。從作為電影銀幕前的觀眾，到能夠跟隨著蔡明亮導演、李康生導演、電影公司宣傳人員在街頭上賣票，到完成了一份書寫電影的碩士論文，與電影的種種交會，我的心裡百感交集、無限感動，除了喜悅，還有深深的感謝。

首先感謝我的指導教授，劉瑞琪老師，在您的課堂上我學習到許多令人振奮的理論以及作品分析的技巧，與您一次又一次的討論激發我許多書寫的靈感，感謝老師不斷在我探索和書寫的過程中，耐心地指正我修改再三的論文，給予我寶貴的意見，幫助我更清楚地、理性地、有邏輯地化原本無法言說的思考為文字，謝謝您耐心地指導我、牽引我、幫助我，您給予我的鼓勵和肯定，是我書寫過程當中最珍貴的動力。

感謝我的口試委員，林文淇老師和翁嘉聲老師，感謝兩位口試老師在口試時提出許多寶貴的意見，為我指點迷津，幫助我更清楚地看見自己論文薄弱之處。感謝林文淇老師給予我許多寶貴的意見，您在我論文本中滿滿圈點和叮嚀的痕跡，讓我無限感動與感謝。感謝翁嘉聲老師，謝謝您給予我寶貴的意見，激發我的思維，並且從我寫論文題綱時就給予我關心和鼓勵，您對我的幫助與支持我永遠心懷感恩。

感謝張小虹老師、陳儒修老師、劉紀蕙老師、吳珮慈老師和孫松榮老師在電子郵件的往來中給予我論文上的意見、鼓勵和關心。特別感謝孫松榮老師在巴黎忙碌期間願意撥冗與我分享您博士論文的內容，指點我閱讀與書寫上的困難，幫助我跨越許多問題，謝謝您。感謝我的大學四年級的導師黃裕惠老師，謝謝您在我畢業這麼多年後仍不斷給予我關心和鼓勵，謝謝您帶領我走過許多心靈挫折，我總是在您幽默的來信中得到許多慰藉和思考上的啓迪，更感謝您在我性別研究上的啓蒙。

感謝蔡明亮導演、李康生導演以及沅沱霖電影公司工作人員的協助，感謝蔡明亮導演以及李康生導演願意在宣傳期間百忙之中願意與我談話，給予我論文書寫的鼓勵和肯定。感謝黃佩蔚小姐的各種協助。感謝沅沱霖電影公司給我機會擔任《幫幫我愛

神》電影的駐校代表，能夠跟隨著導演、劇組、工作人員和志同道合的朋友，在宣傳期間在街頭上賣票，一起在街頭上流汗，是我一生難忘的經驗。

就讀研究所的期間我在成大博物館擔任研究生助理，在博物館的工作讓我能夠暫時放下書寫的煩惱，工作期間得到許多來自師長、前輩和學弟妹的鼓勵和支持。感謝成大博物館籌備處主任蕭瓊瑞老師在見到我時總是關心我的書寫進度，給予我鼓勵。感謝博物館館長顏鴻森老師、典藏組組長褚晴暉老師、研究組組長陳政宏老師、展示組組長陳恆安老師以及張幸真老師給予我工作上的指導，與時常關心我書寫論文的進展。感謝非常照顧我的前輩麗芬姐和依蓁姐，謝謝您們給予我工作上的指導和協助，也謝謝您們總是關心、鼓勵我，給予我最多的體諒。也謝謝琇麗姐、秋慧、碧玉和語珈的關懷。謝謝一起工作的帷真、侑叡、逸晴、昱人和大學部的眾多的學弟妹，謝謝你們，和大家一起工作真是愉快又歡樂。

就讀藝術研究所期間我受教於許多老師，感謝王偉勇所長給予我論文上的建議，感謝石光生老師、陳碧燕老師、許功明老師、高燦榮老師和劉梅琴老師在我修課期間的指導和鼓勵。感謝吳金雀助教和林本源助教一直以來默默地給予我行政上最多的協助和幫忙，更感謝您們總是給予我關心和鼓勵。感謝李貞儀學姐帶領我進入藝術研究所，感謝「同門大師姐」陳佳琦學姐在我論文書寫過程中長時間的指導與鼓勵，感謝其他同門學姐關秀惠、鍾慧盈、蘇芳瑜、黃筑和吳家綺經驗上的分享，特別感謝吳家綺學姐在我申請口試過程中的協助。感謝曾若璇學姐總是在我最低潮的時候給予我最多的陪伴和鼓勵，我不會忘記我們不下 20 次的「午餐約會」。也感謝曾經在各方面給予我鼓勵和協助的學長姐季惠民、洪善下、邱美仁、周菊芳、陳儷方、趙珩和洪韻筑。感謝一起並肩作戰的同學賴姿伶，我們從實習的同事到研究所的同學 5 年間，妳幫助過我太多太多，謝謝妳總是給予我溫暖窩心的鼓勵。感謝黃愛真，我們一起搭車去新竹上課的日子，一起並肩作戰的酸甜苦辣，我不會忘記。感謝同學陳啓昕、曾炫淳、游世蕙、陳婉詩、陳冠樺、楊珮琦、余佳芳、吳孟娟、賴美君、羅貴芬、林莉婷、黃雪娥和許皓情等學弟妹們的關懷，感謝學弟鍾岳明幫助我找出論文中的筆誤，也謝謝

你與我討論、給我建議。

感謝我的幾個好朋友，感謝涂翠倫在我書寫論文期間給我心靈上的支持，也感謝涂伯伯、涂媽媽和嘉倫的關心。感謝林湘儀，妳開朗的個性和笑容總是一掃我的陰霾！感謝周艾雯給予我非常多包容和協助，謝謝妳。感謝白永翔、林瑜琤和黃郁倫的陪伴和鼓勵，幫助我一起渡過書寫論文期間生活上、精神上的許多難關，謝謝你們陪伴我完成論文。

感謝我的家人，父親涂珀琛、母親羅淑靜，以及我的奶奶、外公、姑姑、姑丈、阿姨、舅舅、舅媽和弟弟涂宜旻，感謝我的長輩和家人的關心、支持、鼓勵、包容和體諒。尤其謝謝我的奶奶在研究所入學面試的當天陪伴我，和一直以來給我無限的勇氣和信心。感謝大姑丈、大姑姑的督促與關懷，感謝二姑姑總是給予溫暖的支持、感謝三姑姑對我生活和學業上的關心，謝謝您時常給予我許多支援，而且鼓勵我繼續在學術路上邁進。感謝小姑姑總是風趣、幽默地幫助我化解壓力。感謝舅舅的指導與經驗分享以及舅媽溫暖的關心。感謝弟弟宜旻的體貼，2008 年我們一起畢業，這是非常難能可貴的生命經驗，謝謝你對我的幫助和關心。

特別感謝我的父親母親，我總是讓你們擔憂，感謝你們不只給予我經濟上最大的支持，讓我能夠無後顧之憂地努力在學術路上不斷往前衝刺，還總是包容我的任性，給予我最多的精神支持，在我迷失的時候指引我，給予我最多的溫暖和鼓勵。謝謝最了解我的爸爸，給予我最多的自由，並且在背後默默地給予我最大的支持，謝謝媽媽每天為我向御本尊祈禱，謝謝你們在我低潮的時候給予我最多的愛和鼓勵，讓我有勇氣和力量繼續往「正道」前進，最後終於完成論文。謝謝你們。

最後謹將這本論文獻給最疼愛我的奶奶、父親、母親，和在天之靈的爺爺。

# 目錄

緒論.....	1
第一章 敢曝理論回顧.....	28
第一節 敢曝的流變.....	28
第一節 歌舞片與敢曝.....	40
第二章 《洞》與《天邊一朵雲》中的敢曝策略.....	47
第一節 以敢曝表現女性慾望.....	48
第二節 以敢曝解構性、性別與色情.....	57
第三章 敢曝與女性觀者.....	72
第一節 女性觀者的觀視理論回顧.....	72
第二節《洞》的觀看模式.....	78
第三節《天邊一朵雲》的觀看模式.....	84
結論.....	90
參考文獻.....	93
附圖.....	104
附錄、蔡明亮生平及作品年表.....	116

## 圖版目錄

- 鏡頭 1 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 2 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 3 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 4 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 5 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 6 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 7 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 8 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 9 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 10 蔡明亮導演，《洞》，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行，1998。
- 鏡頭 11 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 12 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 13 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 14 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 15 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行，2004。
- 鏡頭 16 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 17 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 18 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 19 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行，2004。
- 鏡頭 20 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 21 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 22 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。

- 鏡頭 23 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 24 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 25 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 26 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。
- 鏡頭 27 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 28 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 29 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 30 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 31 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 32 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 33 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。
- 鏡頭 34 蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沅霖電影有限公司發行。

# 緒論

## 一、研究動機與目的

蔡明亮是當代台灣電影界中最具爭議性的導演之一，他的電影再現了台灣當代社會中人際關係的疏離、社會環境的變遷、性與性別的種種議題，每當新作上映，他的電影時常引起正反兩面的爭論。蔡明亮時常透過自身對於台灣社會敏銳的觀察，從同志、女人與其他邊緣族群等人物的視角，透過電影傳達對邊緣人物的關懷，讓他有「台灣的法賓斯達」之稱。<sup>1</sup>蔡明亮於 1957 年出生於馬來西亞，1977 年來到台灣，進入中國文化大學戲劇系就讀，大學期間即累積許多饒富性別議題的劇場作品，大學畢業之後，蔡明亮從事過電視、電影的編導工作，1992 年開始創作第一部電影，至今蔡明亮已經累積有 8 部劇場作品、10 部電視劇本作品、6 部電影編劇作品、1 部紀錄片作品、2 部電影短片以及 9 部電影作品，<sup>2</sup>除此之外蔡明亮也時常受邀參加國內外著名的藝術展覽，是位多元創作的電影導演。

回顧蔡明亮歷來的電影作品，蔡明亮時常在電影中表現現代人的寂寞和疏離，以及都市異化的憂鬱。第一部電影《青少年哪吒》（1992）、《愛情萬歲》（1994）到《河流》（1996），蔡明亮探索人際關係的疏離、家庭的意義、慾望的多樣化。1990 年代晚期以後，1998 年的《洞》、2001 年的《你那邊幾點》、2002 年的《天橋不見了》以及 2003 年的《不散》，除了呈現人際關係的疏離，也可以發現當中不少從女性的觀點見證城市的變遷，並呈現許多女性探索慾望的私密時刻。2005 年的《天邊一朵雲》蔡明亮直接地觸及色情的議題，大膽呈現裸露的性交鏡頭，同時以既幽默又批判的手法，顛覆 A 片中物化女性的觀看機制與性別關係。2006 年的《黑眼圈》的背景是蔡明亮的故鄉馬來西亞，電影中對植物人兒子壓抑慾望的母親，以及同性戀／異性戀之

---

<sup>1</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，台北：恆星國際文化，2002 年，頁 24。

<sup>2</sup> 陳慧縈整理，〈蔡明亮及其作品年表〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 22-23。

間的三角關係，蔡明亮處理人與人之間的情感和現實生活中的處境愈加細膩。

綜觀蔡明亮辯證性別意涵與再現慾望的手法，以敢曝（camp）手法最為直接，蔡明亮在《洞》和《天邊一朵雲》兩部電影中挪用歌舞電影的美學形式，在敘事中穿插表現主角幻想與慾望的歌舞劇。這種作法面臨兩極化的評論，有評論者以低劣、俗艷、矯飾等字眼形容《洞》和《天邊一朵雲》中的歌舞片段，認為蔡明亮將懷舊國語老歌改編成荒淫狎邪的歌舞秀，是一種「俗又夠辣」、「俗辣美學」的「台客」壞品味。<sup>3</sup>也有評論者認為蔡明亮將敢曝美學發揮得淋漓盡致，透過挪用歌舞電影美學的敢曝表現，成功地將女性慾望投射在這些歌舞片段當中，使女性成為主動的慾望主體，<sup>4</sup>並肯定蔡明亮透過敢曝本身所特有幽默、扮演、批判與嘲諷特質，在《天邊一朵雲》中透過男扮女裝、女扮男裝的敢曝形象，顛覆陽剛／陰柔這種二元對立的男性氣質與女性氣質。<sup>5</sup>

上述評論者如此分歧的評論，筆者認為這是來自於敢曝本身的特性。何謂敢曝？蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）的〈漫談敢曝〉（1964）中 58 則談論敢曝的筆記，是研究敢曝的文獻中非常具有代表性的一篇重要評論。桑塔格認為敢曝的特性具有「誇張、不自然、劇場的、人工化、雌雄同體」等特徵，她以十九世紀男同志作家奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde）為例，王爾德矯揉造作的陰柔姿態，塑造出雌雄同體的形象，並且散發具有戲謔與操演的特質，顛覆了二元對立的性別氣質，桑塔格認為王爾德散發出男同志的感性，樹立了敢曝的經典形象。<sup>6</sup>桑塔格的文章發表之後，開始出現更多探討敢曝的文獻。有些學者發現敢曝與男同志並沒有絕對的關連性，傑克·巴博斯修（Jack Babuscio）在他的〈敢曝與男同志感性〉（1977）一文中除了列舉出敢曝的

<sup>3</sup> 這部份的影評請參照：路況，〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」：洞窺蔡明亮的《洞》〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，1990 年 9 月，頁 76-80。路況，〈一則「畫雲止渴」的台灣當代寓言：《天邊一朵雲》的馬賽克謎團〉，《電影欣賞》，第 23 卷，第 3 期，2005 年 4 月，頁 114-115。

<sup>4</sup> Fran Martin, "Wild Woman and Mechanical Men," in *Intersections*, 4, September 2000, Electronic Journal. <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue4/holereview.html>.

<sup>5</sup> Vivian Lee, "Pornography, Musical, Drag, and the Art Film: Performing 'queer' in Tsai Ming-Liang's *The Wayward Cloud*," in *Journal of Chinese Cinema*, 1:2, (2007), p. 131.

<sup>6</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," in *Partisan Review*, 31:4 (Fall 1964), pp. 515- 530.rpt. in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, pp. 53- 65.

四大特質：男同志感性、諷刺、美學形式與劇場的操演性之外，也提出敢曝並不是男同志的專利，非男同志者也可能散發出敢曝特質。<sup>7</sup>而當敢曝幾乎與男同志感性劃上等號時，潘蜜拉·蘿柏森（Pamela Robertson）從性別研究的角度談論敢曝，思考男同志以外，女性表現敢曝的可能性。蘿柏森在她的《罪惡的快感：從梅·維斯特到瑪丹娜的女性主義敢曝》（1996）一書中，列舉梅·維斯特（Mae West）和瑪丹娜（Madonna）極度誇耀地展示女性特質的表演為例，認為女性也有可能藉由對女性氣質進行誇張化的扮裝與諷刺，達到女性主義式的批判與實踐，敢曝不應只是男同志的批判策略，敢曝也可能是女性批判性別與表現強而有力的慾望主體的武器。<sup>8</sup>

蔡明亮在這兩部電影中運用的敢曝策略有其演進的歷程，他在《洞》中挪用歌舞電影的美學，在敘事中插入歌舞劇，歌舞劇的背景充滿人工化裝飾意味，歌舞劇中女主角扮裝成歌舞女郎的女主角，展現熱情的慾望，凝視鏡頭的有力眼神宣告女性作為發言的主體，這是女性藉由誇張的扮裝，展現強而有力的主體意識的女性主義敢曝表現。《洞》的敢曝策略聚焦在歌舞劇中表現女主角豐富的扮裝與慾望，後來在《天邊一朵雲》當中，蔡明亮所再現的 A 片場景都像是刻意的表演，漏洞百出，可以看到這些敢曝的歌舞劇除了再現女主角的幻想與慾望之外，蔡明亮還運用了敢曝的批判特質，在一幕幕的 A 片場景中製造幽默、諷刺且帶有疏離效果的氣氛，<sup>9</sup>進行對 A 片的諷刺與批判。本論文將探討蔡明亮《洞》和《天邊一朵雲》種種敢曝策略的運用，尤其著重於從女性主義敢曝的面向關心這兩部電影中的女性影像，探討蔡明亮如何透過敢曝策略再現女性影像，以及他的這兩部電影如何在鏡頭流動之間帶給觀者嶄新的觀影經驗。

---

<sup>7</sup> Jack Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 19-38.

<sup>8</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp From Mae West to Madonna*, Durham: Duke University Press, 1996.

<sup>9</sup> 疏離效果源自於德國戲劇大師貝托·布雷希特（Bertolt Brecht）以曝露劇場事實的手法，刻意拉近觀眾與劇場的距離，使觀眾不再能夠順利進入認同主角觀點，而是使觀眾能夠對作品獨立批判的手法。Peter Brooker 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北：巨流，2003，頁 7-8。

## 二、研究對象與範圍

### (一) 蔡明亮生平與作品簡介

蔡明亮 1957 年出生於馬來西亞的古晉，家中有七個孩子，蔡明亮排行第三。蔡明亮曾經與外祖父母居住過一段時間，受到喜愛看電影的外祖父母影響，蔡明亮從童年時期就有大量的觀影經驗，馬來西亞當時也廣泛流行來自中國、香港的音樂和電影，<sup>10</sup>這些影音經驗都對蔡明亮日後的創作產生重要的影響。<sup>11</sup>蔡明亮在高中時期開始大量文學創作，<sup>12</sup>他的文學作品時常反映他的生命經驗，同時在這時期他創辦了古晉中華第一中學話劇社，演出台灣作家的劇本。<sup>13</sup>

蔡明亮於 1977 年來台灣就讀文化大學戲劇系，他在大學時期與同學們一起創立小塢劇場，自編自導自演劇場創作，<sup>14</sup>後來蔡明亮在電影創作期間，也不間斷地從事劇場的創作。<sup>15</sup>蔡明亮大學畢業後從事電影與電視的編劇工作，在電影編劇的創作時期，蔡明亮已經大量使用寫實的手法，細膩的處理個人的內心世界、轉型中的台灣社

<sup>10</sup> 蔡明亮曾經自述：「我是 1957 年出生的。那是個收音機的時代，我成長的階段就大量流行著時代曲，大街小巷、每家每戶都把收音機聲音扭得很大，比賽聽當時香港流行歌星如葛蘭、白光等，甚至流行在三、四十年代大陸的李香蘭和周璇都仍受歡迎。東南亞國家沒有把這些華語流行曲時代分得界線分明。五、六十年代有一種戰後歌舞昇平氣息，那時也大量流行著香港的仿好萊塢豪華歌舞片，如《龍翔鳳舞》、《千嬌百媚》、《花團錦簇》、《香江花月夜》等，它們歌頌生活中的安詳、甜美甚至有點頹廢。」焦雄屏、蔡明亮編著，《洞：電影劇本與評論》，台北：萬象，1998，頁 106-107。

<sup>11</sup> 從 1998 年的《洞》開始至今，蔡明亮在電影中陸續加入以五、六〇年代的老歌，做為歌舞劇的主題曲或是電影的片尾曲。葛蘭的〈我愛卡力蘇〉、〈胭脂虎〉、〈我要你的愛〉、〈打噴嚏〉、〈不管你是誰〉以及〈同情心〉，崔萍的〈南屏晚鐘〉，姚莉的〈留戀〉、〈愛的開始〉，洪鐘的〈半個月亮〉和〈奇妙的約會〉，張露的〈靜心等〉，白光的〈天邊一朵雲〉，李香蘭的〈心曲〉和〈恨不相逢未嫁時〉，這些歌曲蔡明亮曾用來作為電影的配樂和片尾曲，可見蔡明亮對於老歌的懷舊與熱愛。

<sup>12</sup> 蔡明亮從 1976 年到 1986 年約十年的青少年時期間，在《星期文藝》發表了 26 篇新詩、18 篇散文、5 部廣播劇劇本，以及 2 部電影短劇。田思，〈文學蔡明亮〉，《蕉風》，第 489 期，2002 年 12 月，頁 31。

<sup>13</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁 18-21。

<sup>14</sup> 1981 年至 1984 年的舞台劇作品有《速食酢醬麵》（1982）、《黑暗裡打不開的一扇門》（1983）《房間裡的衣櫃》（1984）與《公寓春光外洩》（1984），都表現現代人生活的寂寞與狂亂，1982 年參加的「雲門實驗劇展」所演出的《九重葛》（1982）更獲得當年主辦人姚一葦的肯定。聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁 30-37。

<sup>15</sup> 《小康與桌子》（1998）、《四川好女人》（1998）、《月亮不見了》（2001）《花凋》（2004），都是蔡明亮在電影時期的劇場作品。

會所遇到家庭崩離、對女性生活的關心等議題，這些對於人的關懷，都是影響蔡明亮最大的王小棣，蔡明亮曾說：「大學時期影響我最大的是王小棣老師，我畢業後跟著她做電視的場記、副導、製片、編劇，她那時候在做「生活劇場」，教導我們要從小市民的生活素材出發，要寫實，這一點影響了我創作的心態。」<sup>16</sup>蔡明亮在往後的電影編劇、電視編劇以及電影創作中，也都延續了王小棣關心市井小民生活的寫實風格。

在電視編劇方面，蔡明亮首先從事連續劇劇本的編寫，第一部連續劇作品是《不了情》（1989），由於電視劇寫作面臨收視率壓力，所以蔡明亮轉向單元劇的編寫，之後蔡明亮接連執導《海角天涯》（1989）與「小市民的天空」系列的《我的英文名字叫瑪麗》（1990）、《麗香的感情線》（1990）、《阿雄的初戀情人》（1990）、《給我一個家》（1991）與《小孩》（1991）等單元劇，蔡明亮重新回到他所擅長的都會小人物中，寫實地呈現城市中市井小民的生活點滴，這些作品也廣獲好評，也獲得金鐘獎最佳導演的肯定，李康生也從《小孩》開始被蔡明亮挖掘之後，成為蔡明亮至今重要的電影演員。<sup>17</sup>

1992年至今的電影創作時期，蔡明亮他大膽地挑戰許多關於慾望的禁忌題材，對女性議題的關注已逐漸從社會議題轉入更深層的內心慾望。<sup>18</sup>《青少年哪吒》裡反抗父權、暗戀同性的遊蕩少年，《愛情萬歲》中同性戀／異性戀的三角關係，《河流》中的父子之間的慾望，《洞》（1998）中都會男女壓抑的慾望，《你那邊幾點》中曖昧的女同志情誼，《不散》中對武俠電影與老電影院的致敬與蠢蠢欲動的女性慾望、曖昧的男同志慾望，《天邊一朵雲》中直接地揭露 A 片工業的拍攝生態，《黑眼圈》（2006）中多重、交錯的異／同慾望，都可以看到蔡明亮不斷透過自身對於社會與環境的敏銳觀察，以批判與辨證的方式表現性、性別與慾望。

蔡明亮也有紀錄片的創作，《我新認識的朋友》（1995）是蔡明亮為愛滋病公益團體拍攝的紀錄片，電視紀錄片《我新認識的朋友》紀錄三個台灣同性戀者的感情、工

<sup>16</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁 23。

<sup>17</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁 61。

<sup>18</sup> 焦雄屏編著，《台灣電影 90 新新浪潮》，台北：麥田，2002，頁 3。

作、社交關係與得病原因。<sup>19</sup>另一部《與神對話》(2001)是紀錄乩童起乩的過程中如何與神明交流，並探討死亡的議題。《與神對話》也是蔡明亮首次以數位攝影機進行創作的作品。<sup>20</sup>

在裝置藝術方面，2005年蔡明亮在拍完《天邊一朵雲》後，參加由爆破藝術家蔡國強策展，以戰爭與和平為主題的「金門碉堡藝術館—十八個個展」，蔡明亮以李康生與陳湘琪為主角，演出張愛玲小說的同名作品《花凋》，展場中他將蔣中正銅像包裹著紗布，象徵歷史的遙望大陸，銅像旁佈滿色彩俗艷的塑膠花，這個顛覆蔣中正在的政治威權的意象，讓許多國外的裝置藝術策展人嘖嘖稱奇。<sup>21</sup>2005年蔡明亮受邀擔任威尼斯視覺藝術雙年展「台灣獎」評審；2007年6月他與其它四位代表傑出藝術工作者湯皇珍、李國民、黃世傑、VIVA 受邀代表臺灣參展。<sup>22</sup>2007年7月蔡明亮受邀參加由國立故宮博物院與鹿特丹電影雙年展合作的國際電影裝置展「發現彼此」(Discovering The Other)，與來自歐、亞、美洲六位新銳導演共同進行影像裝置創作，蔡明亮的作品《情色空間》(2007)就以三段演員的紀錄片，分別放在三個不同的房間裡，刻意營造出 MTV 的色情空間，與觀眾進行互動。<sup>23</sup>

近期蔡明亮接受坎城影展邀請，為坎城影展六十周年拍攝3分鐘的短片《是夢》(2007)，蔡明亮以自己的童年經驗為創作主題，邀請他的母親親自演出。另外蔡明亮也獲邀法國羅浮宮的專題電影計畫，邀請張曼玉擔任女主角，化身聖經中的傳奇女人莎樂美，在電影中散播美麗與誘惑。電影以三個演員的臉，和羅浮宮內各藝術品人物的臉，呈現古今交織的景象，令人期待的是，電影中也將有歌舞場景。<sup>24</sup>

<sup>19</sup> 徐紀琿，〈張艾嘉、嚴浩、黃春明、虞戡平、蔡明亮合作五位名導義助「紅絲帶」／愛滋病患紀錄片殺青〉，《中國時報》，1995年1月13日，第22版。

<sup>20</sup> 王晶盈訪問、整理，〈「三人三色」的兩個亞洲面向〉，《電影欣賞》，第21卷，第2期，2003年3月，頁91-95。

<sup>21</sup> 曹玉玲，〈蔡明亮逼陳湘琪抱銅像性幻想／天邊一朵雲金門搬回最佳男配角〉，《自由時報》，2005年3月10日，第34版。

<sup>22</sup> 徐婉禎，〈藝術的另類說詞：專訪蔡明亮導演〉，《聯合文學》，第21卷，第10期，2005年8月，頁132。

<sup>23</sup> 周美惠，〈大導情色裝置準備顛覆故宮〉，《聯合報》，2007年4月5日，第C06版。

<sup>24</sup> 葛大維，〈讓張曼玉化身莎樂美〉，《聯合報》，2006年12月1日，第D02版。

## （二）研究範圍

蔡明亮歷來的電影作品，總共有《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《河流》、《洞》、《你那邊幾點》、《不散》、《天橋不見了》、《天邊一朵雲》和《黑眼圈》九部電影。本論文聚焦於蔡明亮電影中女性主義敢曝的表現，所以研究範圍聚焦於蔡明亮電影中具有女性主義敢曝特性的《洞》和《天邊一朵雲》兩部電影，因為在這兩部電影當中，女性透過誇張的扮演，透過歌舞電影的歌舞美學，將她們的幻想與慾望表現出來，而在電影當中，敢曝所隱含的諷刺特質，也出現在蔡明亮對於性、性別、色情與慾望的辨證，敢曝讓這兩部電影不只是單純地挪用歌舞電影的美學而已，而是以更具有批判性的樣貌呈現在觀眾面前。2007 年的《臉》雖然也有女主角的歌舞表演，但因本論文寫作之時台灣尚未上映，故不納入研究範圍，以下將簡介這兩部電影的故事內容。

1998 年的《洞》的故事背景講述 2000 年來臨前的七天，一對分別居住在樓上與樓下的男女如何在這七天中從陌生到曖昧的轉變，二十世紀末疾病擴散的未來城市，女主角（楊貴媚飾演）住在於漏水的公寓當中，不斷地想要解決漏水的問題，同時藉由性幻想、自慰的方式解決自己的慾望，樓上的男主角（李康生飾演）從鑿開的洞偷窺她的生活，女主角必須不斷與漏水的空寓對抗，也必須與偷窺的男主角對抗，形成有趣的兩段互動關係，蔡明亮也在《洞》中以穿插五首 1930 年代著名歌舞明星葛蘭的五首經典歌曲：〈我愛卡力蘇〉、〈胭脂虎〉、〈我要你的愛〉、〈打噴嚏〉和〈不管你是誰〉，表現主角進入幻想世界的時刻。<sup>25</sup>

2005 年的《天邊一朵雲》的故事背景講述男主角（李康生飾演）在女主角（陳湘琪飾演）所居住的大樓樓上從事 A 片拍攝工作，男女主角在公園偶遇之後，展開一段愛情故事。某日女主角在電梯中發現昏迷不醒的 A 片女優（夜櫻李子飾演），並在將她暫時拖回家之後，發現她就是 A 片中的女主角。A 片工作人員將昏迷的女優拖至樓上，女主角尾隨在後，卻同時發現她的男朋友正在與昏迷的女優性交，她站在

---

<sup>25</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁 162-163。

圓形的窗口外面觀看奮力交媾中的男主角，工作人員在旁不斷催促，女主角發出呻吟聲，男主角的動作跟著呻吟加快，達到高潮之前卻突然站起，隨即站起將陰莖插入女主角口中。全片也穿插著與電影敘事不連貫的五段歌舞，分別是洪鐘、姚莉、張露等懷舊歌星的五首歌曲：〈半個月亮〉、〈愛的開始〉、〈奇妙的約會〉、〈同情心〉、〈靜心等〉等五首歌曲。

### 三、相關文獻探討

#### (一) 書籍

蔡明亮電影的相關研究書籍大致可以分為兩類，第一類是以介紹蔡明亮生平、創作歷程、訪談錄、素樸的電影評論或是翻譯書籍，第二類是有關台灣電影的研究書籍，則大多是從台灣電影的發展脈絡探討蔡明亮的電影。

第一類的書籍有聞天祥的《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，<sup>26</sup>是國內第一本討論蔡明亮電影的專書，這本書原為聞天祥的碩士論文《蔡明亮研究》，<sup>27</sup>此書的內容涵蓋蔡明亮的生平、創作歷程與聞天祥的評論，附錄部分則整理了蔡明亮的訪談錄和作品年表，是早期研究蔡明亮電影的專書。其他整合了電影劇本、電影評論和訪談的書籍有《青少年哪吒》<sup>28</sup>、《愛情萬歲》<sup>29</sup>、《河流》<sup>30</sup>、《洞：電影劇本與評論》、《你那邊幾點》<sup>31</sup>、《不見不散：蔡明亮與李康生》。<sup>32</sup>另外還有王瑋的《尋求假想線的銀

<sup>26</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，台北：恆星國際文化，2002年。

<sup>27</sup> 聞天祥，《蔡明亮研究》，私立文化大學藝術研究所碩士論文，1997年6月。

<sup>28</sup> 蔡明亮著、張靚蓓編，《青少年哪吒》，台北：遠流，1992年。

<sup>29</sup> 蔡明亮等著，《愛情萬歲》，台北：萬象，1994年。

<sup>30</sup> 焦雄屏、蔡明亮著，《河流》，台北：皇冠，1997年。

<sup>31</sup> 蔡明亮著，《你那邊幾點》，台北：寶瓶文化，2002年。

<sup>32</sup> 張靚蓓著，《不見不散：蔡明亮與李康生》，台北：八方文化，2004年。張靚蓓的另外一本書《夢想的定格：十位躍上世界影壇的華人導演》則有她個人對蔡明亮的介紹以及她與蔡明亮的訪談。張靚蓓著，〈蔡明亮：捕捉在城市流竄的無邊孤寂〉，《夢想的定格：十位躍上世界影壇的華人導演》，台北：新自然主義，2004年，頁252-279。

幕：當代台灣電影觀察》收錄有評論《青少年哪吒》和《愛情萬歲》兩部電影的文章。

<sup>33</sup>路況的《犬儒圖：當代形象評論集》收錄有評論《青少年哪吒》的文章。<sup>34</sup>

翻譯書籍方面，有陳素麗、林志明、王派彰共同翻譯的《蔡明亮》(Tsai Ming Liang)，收錄有法國學者尚·皮耶·雷姆(Jean-Pierre Rehm)將《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《河流》、《洞》等電影與法國電影比較的〈雨中工地〉一文、奧立佛·裘亞(Oliver Joyard)探討蔡明亮電影中虛無、游移的身體的〈身體迴路〉一文、丹尼爾·黎維瑞(Danièle Rivière)與蔡明亮的訪談的〈定位：與蔡明亮的訪談〉一文，以及謝仁昌訪問蔡明亮的〈時差與錯位—蔡明亮談《你那邊幾點》〉一文，此書是早期蔡明亮電影研究的翻譯書籍。<sup>35</sup>近期有白睿文(Michael Berry)的《光言影語：當代華語片導演訪談錄》(*Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*)，當中收錄有白睿文與中國、台灣、香港等地的華人導演的訪談錄，台灣導演部份有侯孝賢、楊德昌、吳念真、李安、張作驥、蔡明亮等導演的深度訪談，其中與蔡明亮的訪談涉及了蔡明亮的生平與至今的電影創作歷程，其中收錄的訪談有蔡明亮對於近期《不見》、《天橋不見了》、《天邊一朵雲》等的創作自述，使得研究者能夠更有脈絡地獲得蔡明亮近期作品的創作自述，是近來研究蔡明亮電影中篇幅甚長且資料甚多的訪談性文獻。<sup>36</sup>

第二類從台灣電影發展脈絡的角度探討蔡明亮電影的書籍有介紹性的李泳泉的《台灣電影閱覽》<sup>37</sup>、黃仁與王唯編著的《台灣電影百年史話》<sup>38</sup>、川瀨健一的《台灣電影饗宴：百年導覽》<sup>39</sup>等書，此類書籍偏向以介紹性的角度談論台灣電影發展脈

<sup>33</sup> 王瑋的《尋求假想線的銀幕：當代台灣電影觀察》一書收錄有兩篇評論，分別是〈青少年哪吒：台北、蟑螂、青少年〉、〈愛情萬歲：私密的空間叫孤獨〉。王瑋，《尋求假想線的銀幕：當代台灣電影觀察》，台北：萬象，1995年。

<sup>34</sup> 路況，〈影像之後：台灣電影啓示錄〉，《犬儒圖：當代形象評論集》，台北：萬象，1996年，頁11。

<sup>35</sup> Jean-Pierre Rehm、Oliver Joyard、Danièle Rivière 著，陳素麗、林志明、王派彰譯，《蔡明亮》，台北：遠流，2001年。

<sup>36</sup> Michael Berry 著，羅祖珍、劉俊希、趙曼如譯，《光言影語：當代華語片導演訪談錄》，台北：麥田，2007年。

<sup>37</sup> 李泳泉，《台灣電影閱覽》，台北：玉山社，1998。

<sup>38</sup> 黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話》，台北：中華影評人協會，2004年。

<sup>39</sup> 川瀨健一著，李常傳中譯，《台灣電影饗宴：百年導覽》，台北：南天，2000。

絡中蔡明亮電影的特色。另外《世紀回顧：圖說華語電影》<sup>40</sup>一書中提及蔡明亮電影的部分有由盧非易編整的專文〈台灣電影大事與年度現象：1996-1999〉，<sup>41</sup>另外《跨世紀台灣電影實錄：1898-2000》<sup>42</sup>共分為上、中、下三冊，大規模地收錄台灣電影從1898年到2000年的大事紀報導，研究者可以透過此套書查詢到關於蔡明亮與其電影的大事紀報導與紀錄，另外在上冊中收錄有李道明、黃仁、左桂芳、梁良、張昌彥、陳儒修、廖金鳳、黃建業、曾西霸、葉龍彥、盧非易、王瑋、李泳泉、劉現成、羅樹南、李幼新、聞天祥等電影界學者與評論者探討台灣電影的專文，其中黃建業的專文〈九〇年代台灣電影艱苦中突破〉提到了蔡明亮的電影風格在九〇年代的鮮明突破。<sup>43</sup>此類台灣電影研究的相關書籍收錄有專文或評論，比上述介紹性書籍較為深入。

盧非易在《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》一書中，將台灣電影自1949年至1994年劃分為十個部份，從政治、經濟與美學的角度大規模地談論台灣電影的發展，他將蔡明亮電影歸類台灣電影1990年至1994年「高貴而寂寞」的時期，以「後現代、新族群的「新人類電影」形容蔡明亮早期的電影。<sup>44</sup>焦雄屏編著的《台灣電影90新新浪潮》則從1980年代崛起以來的台灣新電影的脈絡，檢視1980年代侯孝賢、王童、吳念真、萬仁、楊德昌等導演以1980年代以寫實主義再現台灣歷史經驗，到1990年代張作驥、徐小明、陳國富、王小棣、蔡明亮等導演的電影如何再現寂寥疏離的後現代都會樣貌，收錄有導演生平與作品介紹、影片介紹、訪談與焦雄屏的評論，此類書籍有助於研究蔡明亮與台灣新浪潮導演群中的關係。<sup>45</sup>

介紹台灣電影，並收錄有理論式剖析影評的文章的書籍有聞天祥編著的《書寫台灣電影》，此書收錄有黃建業、焦雄屏、朱天文、聞天祥、吳其諺、閻鴻亞、李祖杰

<sup>40</sup> 李泳泉等專文主筆，黃建業、黃仁總編輯，《世紀回顧：圖說華語電影》，台北：行政院文化建設委員會，2001年。

<sup>41</sup> 盧非易編整，〈台灣電影大事與年度現象：1996-1999〉，《世紀回顧：圖說華語電影》，頁225-232。

<sup>42</sup> 王瑋等專文撰述，黃建業總編輯，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》，台北：行政院文化建設委員會，2005年。

<sup>43</sup> 黃建業，〈九〇年代台灣電影艱苦中突破〉，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》，頁39-41。

<sup>44</sup> 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，台北：遠流，1998年。

<sup>45</sup> 焦雄屏編著，《台灣電影90新新浪潮》，台北：麥田，2002年。

等學者與評論者台灣電影為主題的各種評論，當中也收錄有陳儒修、吳金桃、陳克華和藍祖蔚等學者與評論者對於《河流》一片的評論。<sup>46</sup>另外由陳儒修、廖金鳳共同編著的「1995年金馬獎國片專題特刊」《尋找電影中的台北 1950~1990》<sup>47</sup>則收錄有陳儒修、廖金鳳、林文淇、張小虹、王志成、王瑋、張靚蓓等學者與評論者對於以「台灣電影中的台北」為主題的文章，並附有英文翻譯。其中林文淇在〈台灣電影中台北的呈現〉一文中提到台灣九〇年代電影在刻劃台北都會的「後現代經驗」，所呈現的主要風格是後現代的形式，蔡明亮的《青少年哪吒》和《愛情萬歲》幾乎可以說是台灣九〇年代台北電影的代言人。<sup>48</sup>張靚蓓的〈台北青少年的心靈空間〉則檢視台灣電影中以台北青少年面對升學壓力為主題的電影，她認為《青少年哪吒》反映了青少年擺盪在父親與同儕之間的矛盾情感。<sup>49</sup>張小虹與王志成的〈台北情慾地景—家／公園的影像置移〉則以吉列斯·德勒茲（Gilles Deleuze）與費力斯·瓜塔里（Felix Guattari）的去畛域化（deterritorialization）與再畛域化（reterritorialization），以及米歇·傅科（Michel Foucault）的異質空間（heterotopia）理論，分析《愛情萬歲》中透過從「家」的掏空到去畛域化的情慾過程。<sup>50</sup>

另外馬克·庫辛思（Mark Cousins）的《電影的故事》一書則從亞洲電影的角度介紹蔡明亮的電影，庫辛思認為蔡明亮受到法賓斯達荒涼的人生觀影響，在電影中展現新寫實主義的「寂靜時刻」（dead time），《愛情萬歲》與香港導演王家衛的電影同樣描繪了以公寓為主題，人們的孤獨和曖昧的性關係，但王家衛的電影中找不到像《愛情萬歲》電影尾聲女主角崩潰式的哭泣鏡頭那樣的嚴肅感。<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> 聞天祥編著，《書寫台灣電影》，台北：國家電影資料館，1999年。

<sup>47</sup> 陳儒修、廖金鳳編著，《尋找電影中的台北 1950~1990》，台北：萬象，1995年。

<sup>48</sup> 林文淇，〈台灣電影中的台北呈現〉，《尋找電影中的台北 1950~1990》，台北：萬象，1995年，頁78-85。

<sup>49</sup> 張靚蓓，〈台北青少年的心靈空間〉，《尋找電影中的台北 1950~1990》，頁90-100。

<sup>50</sup> 張小虹、王志成，〈台北情慾地景：家／公園的影像置移〉，《尋找電影中的台北 1950~1990》，頁104-114。

<sup>51</sup> Mark Cousins 著，楊松鋒譯，《電影的故事》，台北：聯經，2005年，頁461-462。

## (二) 學位論文

目前涉及蔡明亮的學位論文，國內的碩士論文有兩本，國外的碩士論文有三本。國內的論文一是 1997 年由私立文化大學藝術研究所聞天祥寫成的《蔡明亮電影研究》，聞天祥的論文提供了蔡明亮的生長背景、從劇場到電影的創作歷程，與聞天祥的電影評論，<sup>52</sup>此論文後來在 2002 年進一步出版為《光影定格：蔡明亮的心靈場域》一書。二是 2004 年由國立政治大學新聞研究所董高志寫成的《離群索居現代人：思考蔡明亮電影中的現代性》，董高志的論文從現代性的理論、現代主義與台灣電影的發展歷程，探討蔡明亮早期的電影作品，提出蔡明亮電影中所再現的人際疏離、空殼家庭、多元性關係等現代性議題。<sup>53</sup>

國外的論文一是 2004 年由美國羅徹斯特大學艾咪·赫佐格 (Amy Herzog) 寫成的博士論文《不同的夢、相同的歌：歌舞電影中的時間影像》(*Dreams of Difference and Songs of the Same: The Image of Time in Musical Film*)，赫佐格提及蔡明亮電影的部份是在她論文中的第六章「邁向流變：歷史、存在與歌舞景觀」(*Becoming – Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle*)，赫佐格認為《洞》中的歌舞片段充滿人工化的「景觀」(*Spectacle*)，她認為歌舞在《洞》中可視為主角自我意識的再現，也可對比劇情中殘破不堪現實場景。赫佐格認為蔡明亮不以好萊塢式的豪華舞台效果表現歌舞劇，而是以日常生活場景為背景，是蔡明亮的獨特之處，是蔡明亮對於現實世界的諷刺。<sup>54</sup>

二是 2005 年由美國羅格斯—紐澤西州立大學 (Rutgers, The State University of New Jersey) 許甄倚 (Hsu Jen-Yi)<sup>55</sup>寫成的博士論文《憂鬱的漫遊者：查理·波特萊爾、

<sup>52</sup> 聞天祥，《蔡明亮研究》，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1997 年 6 月。

<sup>53</sup> 董高志，《離群索居現代人：思考蔡明亮電影中的現代性》，國立政治大學新聞研究所碩士論文，2004 年 6 月。

<sup>54</sup> Amy Herzog, *Dreams of Difference and Songs of the Same: The Image of Time in Musical Film*, Ph.D. thesis of the Department of Art and Art History, University of Rochester, Rochester, New York, 2004, pp. 230-239.

<sup>55</sup> 許甄倚現為國立東華大學英美語文學系暨創作與英語文學研究所專任助理教授。

維吉尼亞·吳爾芙、朱天心、蔡明亮作品中的都市影像與烏托邦想像》(*Melancholic Flâneries: Urban Images and Utopian Imagination in the Works of Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Zhu Tianxin, and Tsai Ming-Liang*) 許甄倚提及蔡明亮電影的部份是在她論文的第四章「台北漫遊：蔡明亮所再現全球化都市的美學與政治」(*Walking Taipei: Aesthetics and Politics in Tsai Ming-Liang's Representation of a Global City*)，許甄倚以全球化理論的觀點分析蔡明亮的《洞》，她認為蔡明亮在《洞》中呈現一個不停下雨的染病城市，台灣經濟奇蹟被蔡明亮轉換成一種台灣病毒，戳破了資本主義的繁華幻象。電影中的歌舞是對好萊塢歌舞電影的襲仿(kitsch)，這些歌舞劇散發帶有救贖意味的靈光(aura)，呈現一個烏托邦的華麗幻想世界，是一個具有轉換功能的異質空間，也是對資本主義社會的假象的諷刺。<sup>56</sup>

三是 2006 年由法國巴黎第十大學(L'université Paris X – Nanterre) 文學、語言與表演藝術博士研究所(Ecole Doctorale de Lettres, Langues et Spectacles) 表演藝術電影組(Arts du spectacle (Cinéma)) 的孫松榮(Song- Yong Sing)<sup>57</sup>所寫的博士論文《有聲電影中的緘默美學：影像他者的系譜學》，<sup>58</sup>孫松榮的論文主要是從電影理論的方法學出發，以匈牙利電影理論家貝拉·巴拉茲(Balázs Béla)的論著為出發點，思考 30 年代以來電影中的無聲、微音、沉默與緘默的影音美學，進而以佛烈茲·朗(Fritz Lang)、英格瑪·伯格曼(Ingmar Bergman)、阿蘭·卡瓦利埃(Alain Cavalier)、伊萊亞·蘇萊曼(Elia Suleiman)、蔡明亮等導演的電影中的沉默與緘默作總體分析。孫松榮蔡明亮電影中自始至終都不說話的人物，不乏是以緘默影音美學作為創作的重要依據，不語的人物形體探索著與他者、日常生活、所處社會與世界的關係，蔡明亮的電影是以緘默來加以突顯身軀在日常生活中的無力、衰落與耗盡能量的狀態。孫松

<sup>56</sup> Jen-Yi Hsu, *Melancholic Flâneries: Urban Images and Utopian Imagination in the Works of Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Zhu Tianxin, and Tsai Ming-Liang*, Ph.D. thesis of the graduate program in Comparative Literature, Rutgers, The State University of New Jersey, New Jersey, 2005, pp. 209-221.

<sup>57</sup> 孫松榮現為國立台南藝術大學音像藝術管理所專任助理教授。

<sup>58</sup> 孫松榮，《有聲電影中的緘默美學：影像他者的系譜學》(*Le Mutisme dans le cinéma parlant: Généalogie d'images de l'autre*)，法國巴黎第十大學表演藝術研究所電影學博士論文，2006。Song-Yong SING, *Le mutisme dans le cinéma parlant. Généalogie d'images de l'autre*, Thèse de Doctorat, Université Paris X -Nanterre, 2006.

榮認為《洞》是蔡明亮表現奇異化與陌生化的代表作，對嘴歌唱的女主角只是一具嚴重突顯其緘默且患病的肉身，蔡明亮使用葛蘭歌曲的目的只是召喚自身對於童年的懷舊情感，與逃離現實的不安與脅迫。<sup>59</sup>

### （三）學術性文章

研究蔡明亮電影的文章在近年來不管是在國內或國外，在質、量上都比早期來得豐富，學術性的文章可以分為訪談性文章、素樸的電影評論，以及理論式的剖析等面向。

訪談性文章的內容大多聚焦於訪問蔡明亮的生平、創作背景、創作歷程與電影內容。這類的文章有聞天祥的〈亮話：蔡明亮訪談錄-上〉<sup>60</sup>與〈亮話：蔡明亮訪談錄-下〉<sup>61</sup>、林智敏紀錄的〈關於電影觀眾與發行：蔡明亮談電影創作〉<sup>62</sup>與〈從作品「與神對話」談電影創作：蔡明亮客座講學筆記〉<sup>63</sup>、吳岸的〈與蔡明亮談藝術創作〉<sup>64</sup>、雪莉·卡錫爾（Shelly Kraicer）的〈與蔡明亮訪談〉<sup>65</sup>、傑瑞德·瑞普弗格爾（Jared Rapfogel）的〈台灣的孤獨詩人：蔡明亮訪談錄〉<sup>66</sup>、王淑珍（Shujen Wang）和克里斯·藤原（Chris Fujiwara）共同訪問的〈「我的電影反映我的真實處境」：與蔡明亮談電影空間、觀眾與行銷〉<sup>67</sup>、2005年《婦研縱橫》第75期中「蔡明亮電影的空間

<sup>59</sup> 此部分論文分析參照孫松榮，〈論貝拉·巴拉茲的沉默概念，或緘默影音美學的誕生〉，《藝術學報》，第80期，2007年4月，頁121-135。

<sup>60</sup> 聞天祥，〈亮話：蔡明亮訪談錄-上〉，《電影欣賞》，第18卷，第2期，2000年2月，頁47-54。

<sup>61</sup> 聞天祥，〈亮話：蔡明亮訪談錄-下〉，《電影欣賞》，第18卷，第3期，2000年9月，頁63-70。

<sup>62</sup> 林智敏紀錄，〈關於電影觀眾與發行：蔡明亮談電影創作〉，《藝術觀點》，第18期，2003年4月，頁76-81。

<sup>63</sup> 林智敏紀錄，〈從作品「與神對話」談電影創作：蔡明亮客座講學筆記〉，《藝術觀點》，第18期，2003年4月，頁70-75。

<sup>64</sup> 吳岸，〈與蔡明亮談藝術創作〉，《蕉風》，第489期，2002年12月，頁25-29。

<sup>65</sup> Shelly Kraicer, "Interview with Tsai Ming-Liang," in *Positions: East Asia Culture Critique*, (Fall 2000), 8:2, pp. 579-589.

<sup>66</sup> Jared Rapfogel, "Taiwan's Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-Liang," in *Cineaste*, 29:4 (Fall 2004), pp. 26-29.

<sup>67</sup> Shujen Wang and Chris Fujiwara, "My Films Reflect My Living Situation: An Interview with Tsai Ming-Liang on Film Spaces, Audiences, and Distribution," in *Positions: East Asia Culture Critique*, 14:1 (Spring 2006), pp. 219-241.

與情慾」專題中的〈十問實答—與蔡明亮談身體、情慾與創作〉<sup>68</sup>與〈尋找上帝旨意的苦行僧—「我的電影美學與經驗」演講紀實〉<sup>69</sup>、劉永皓訪問的〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉<sup>70</sup>。

素樸的電影評論則大多是學者與評論者直覺性的觀影感受，有郭承衢的〈西元 2000 年的電影功課：談蔡明亮的《洞》〉<sup>71</sup>、路況的〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」：洞窺蔡明亮的「洞」〉<sup>72</sup>和〈一則「畫雲止渴」的台灣當代寓言：《天邊一朵雲》的「馬賽克謎團」〉<sup>73</sup>、王墨林的〈被寵黜的家神：蔡明亮電影中的父與子〉<sup>74</sup>、姚立群的〈離散演習：《不見》的裝置性美學提示〉<sup>75</sup> 石計生的〈禁忌的遊戲：談後悲情城市中的《天邊一朵雲》〉<sup>76</sup>、查克·史蒂芬（Chuck Stephen）的〈蔡明亮電影中的孤獨少年與心碎女英雄〉<sup>77</sup>、克莉絲汀·瑪莉歐特·瓊斯（Kristin Marriot Jones）的〈你那邊幾點？〉<sup>78</sup>、倚薇特·畢羅（Yvette Biro）的〈蔡明亮電影中的情慾流動〉<sup>79</sup>、《婦研縱橫》第 75 期中吳品誼、周雨柵透過電話訪問鄭毓瑜、韓良露、張靚蓓、李幼新等專家學者的〈大家眼中的蔡明亮〉<sup>80</sup>、彭莉惠的〈慾望／性別／時

<sup>68</sup> 顏健富、吳品誼、吳瑋婷、吳佩蓉採訪，顏健富、葉治杰紀錄，〈十問實答—與蔡明亮談身體、情慾與創作〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 57-63。

<sup>69</sup> 蔡明亮、李康生主講，顏健富、程于倩紀錄，〈尋找上帝旨意的苦行僧—「我的電影美學與經驗」演講紀實〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 64-73。

<sup>70</sup> 劉永皓訪問，詹京霖、張雅鈞整理，〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉，《電影欣賞》，第 25 卷，第 2 期，2007 年 1 月，頁 54-63。

<sup>71</sup> 郭承衢，〈西元 2000 年的電影功課：談蔡明亮的《洞》〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，2000 年 9 月，頁 71-75。

<sup>72</sup> 路況，〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」：洞窺蔡明亮的「洞」〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，2000 年 9 月，頁 76-80。

<sup>73</sup> 路況，〈一則「畫雲只渴」的台灣當代寓言：《天邊一朵雲》的「馬賽克謎團」〉，《電影欣賞》，第 23 卷，第 3 期，2005 年 4 月，頁 114-115。

<sup>74</sup> 王墨林，〈被寵黜的家神：蔡明亮電影中的父與子〉，《電影欣賞》，第 20 卷，第 2 期，2002 年 3 月，頁 71-75。

<sup>75</sup> 姚立群，〈離散演習：《不見》的裝置性美學提示〉，《電影欣賞》，第 22 卷，第 3 期，2004 年 6 月，頁 76-78。

<sup>76</sup> 石計生，〈禁忌的遊戲：談後悲情城市中的《天邊一朵雲》〉，《歷史月刊》，第 208 期，2005 年 5 月，頁 43-46。

<sup>77</sup> Chuck Stephens, "Intersection: Tsai Ming-Liang's Yearning Bike boy and Heartsick Heroines," in *Film Comment*, 32:5 (Sep./ Oct. 1996), pp. 21-23.

<sup>78</sup> Kristin Marriot Jones, "What Time is it There?," in *Film Comment*, 38:1 (Jan/ Feb 2002), p. 76.

<sup>79</sup> Yvette Biro, "Perhaps the Flood: The Fiery Torrent of Tsai Ming-Liang's Films," in *Performing Arts Journal*, 26:3 (Sep. 2004), pp. 78-86

<sup>80</sup> 吳品誼、周雨柵報導，〈大家眼中的蔡明亮〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 74-78。

代的跨界與踰越疆界：《天邊一朵雲》的色情爭議與蘊含》<sup>81</sup>、洪祖玲評論《天邊一朵雲》的〈飄著《天邊一朵雲》的都會婆娑世界〉<sup>82</sup>。

理論式剖析的學術性文章可以分為從現代性、全球化、後現代的觀點；蔡明亮電影中的緩慢與沉默；慾望與身體、空間的關係等面向探討蔡明亮的電影。現代性、全球化、後現代的觀點探討蔡明亮電影的有林建國的〈蓋一座房子〉，林建國認為蔡明亮展現疏離的語彙最重要的是房子（公寓），電影中的人們面對著破碎的家或頑固的房子，他們的社會關係由這種房子決定，房子的社會關係定義了他們的身分，房子反映了存在的焦慮，蔡明亮諸多與房子和居住有關的電影，用意是在安置他焦慮、離散的生命情境。<sup>83</sup>林文淇的〈九〇年代臺灣都市電影中的歷史、空間與家／國〉一文著重於探討台灣電影與國家認同政治之間的關係，他九〇年代的台灣新電影，諸如蔡明亮的《青少年哪吒》與《愛情萬歲》、楊德昌的《麻將》、陳國富的《只要為你活一天》等電影中的都市生活經驗，已經變成台灣電影中最主要呈現的共同經驗，當中的經驗內涵又是在全球化的後現代都市空間中，充斥著急速電子化、擬像化等各種次文化的傅科所謂的「異質空間」。蔡明亮的《青少年哪吒》、《愛情萬歲》和《河流》反映了傳統家庭結構與國「家」意義的喪失，家不成家反而成了陌生都市的主題。<sup>84</sup>劉紀雯在〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉一文，從家庭作為流動空間的觀點，認為伊格言和蔡明亮的後現代電影都處理了後現代都會中「家庭」的解構和再建構，在他們所勾勒出的情慾和傳統意義架構流動的後現代都市地圖中，空泛的家庭空間與非地方往往被並置和互換。<sup>85</sup>李紀舍的〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的「一一」和蔡明亮的「你那邊幾點？」〉一文，從全球化觀點探討

---

<sup>81</sup> 彭莉惠，〈慾望／性別／時代的跨界與踰越疆界：《天邊一朵雲》的色情爭議與蘊含〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 110-112。

<sup>82</sup> 洪祖玲，〈飄著《天邊一朵雲》的都會婆娑世界〉，《戲劇學刊》，第 2 期，2005 年 7 月，頁 319-323。

<sup>83</sup> 林建國，〈蓋一座房子〉，《中外文學》，第 30 卷，第 10 期，2002 年 3 月，頁 42-74。

<sup>84</sup> 林文淇，〈九〇年代台灣都市電影中的歷史、空間與家／國〉，《中外文學》，第 27 卷，第 5 期，1998 年 10 月，頁 109-112。

<sup>85</sup> 劉紀雯，〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉，《中外文學》，第 31 卷，第 12 期，2003 年 5 月，頁 117-152。

蔡明亮電影，李紀舍引用全球化空間與現代都市之間關係的理論，提出楊德昌和蔡明亮如何在《一一》和《你那邊幾點》以憂鬱的凝視視野面對城市的變遷、台北以外的都市空間與兩部電影中鏡頭凝視（the cosmopolitan gaze）而含括世界主義地理的對比，以及提出異國城市是這兩部片女主角的嚮往之處，卻都成爲傷心之地。<sup>86</sup>李紫琳的〈從蔡明亮電影中的都市空間觀察臺灣的後殖民狀況〉從蔡明亮電影中的「都市空間」（以台北爲中心），觀察全球化之下的台灣現況。<sup>87</sup>許甄倚的〈全球化日常庸腐時代裡的再返魅：蔡明亮的《洞》及《你那邊幾點》裡的異化心理、慾望與對資本主義時間的批判〉則探討蔡明亮《洞》和《你那邊幾點》裡呈現流動多元的時／空如何挑戰資本主義模式主導下的時空壓縮及全球均質化現象。<sup>88</sup>

關於蔡明亮電影中的緩慢與沉默，黃建宏的〈沉默的影像〉提出《河流》中不變的姿勢、空與沉默影像中的慾望。<sup>89</sup>孫松榮的文章有三篇，一是在〈蔡明亮電影中的身體影像：陌生與懷舊〉提出蔡明亮電影中不語與緘默的身體作爲一具回應空間音響的形體，人物主角時常呈現疲憊和漂流的姿態，他也以「入侵者」形容蔡明亮電影中「滲入和泌出」的流動的水、疾病和神祕事物，他也討論了《洞》中如夢境般的懷舊歌舞身體。<sup>90</sup>二是在〈蔡明亮：影像／身體／現代性〉探討蔡明亮電影中變形、緩慢、疲憊與迷走、沉默與緘默不語的身體，他認爲《愛情萬歲》和《洞》中的人物往往是透過探尋與閒逛遊走產生他們與城市之間的關係，蔡明亮電影所展現的遊走影像，在電影史的美學倫理中，承接了米開朗基羅·安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）和文·溫德斯（Wim Wenders）於1960、1970年代以降形塑的現代（性）影像風格。<sup>91</sup>三是在〈懸浮之城·薄暮之光：介於（非）敘事性與影像性的《黑眼圈》〉中檢視《黑

<sup>86</sup> 李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的「一一」和蔡明亮的「你那邊幾點？」〉，《中外文學》，第33卷，第3期，2004年8月，頁81-99。

<sup>87</sup> 李紫琳，〈從蔡明亮電影中的都市空間觀察臺灣的後殖民狀況〉，《東華中國文學研究》，第3期，2005年6月，頁203-227。

<sup>88</sup> Jen-Yi Hsu, "Re-enchanting the Everyday Banal in the Age of Globalization: Alienation, Desire, and Critique of Capitalist Temporality in Tsai Ming-Liang's *The Hole* and *What Time is it There?*," in *NTU Studies in Language and Literature*, 17 (Jun 2007), pp. 133-157.

<sup>89</sup> 黃建宏，〈沉默的影像〉，《電影欣賞》，第16卷，第3期，1998年5月，頁52-55。

<sup>90</sup> 孫松榮，〈蔡明亮電影中的陌生與懷舊〉，《蕉風》，第489期，2002年12月，頁54-70。

<sup>91</sup> 孫松榮，〈蔡明亮：影像／身體／現代性〉，《電影欣賞》，第21卷，第2期，2003年3月，頁38-45。

眼圈》中的敘事規範、影音構成與緘默影像。<sup>92</sup>張小虹的〈台北慢動作：身體－城市的時間顯微〉則探問了「慢動作」電影的產生、美學、時間感性等問題，以向來被抨擊片子冗長緩慢的蔡明亮電影為出發點，探討蔡明亮如何以低限的情節對白和場景調度，讓台北「身體－城市」成為「純粹的視聽情境」，讓「真實時間」、「真實身體」與「真實空間」成為「時延」的可能。<sup>93</sup>

從慾望與身體、空間的關係探討蔡明亮電影有張小虹原先發表在《性／別研究》第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號，後來收錄於她《怪胎家庭羅曼史》書中的〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉一文，探討《河流》中父子之間性愛與慾望關係。<sup>94</sup>張靄珠的〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉著重於分析蔡明亮如何以劇場手法處理演員身體、時間和空間，並採用精神分析理論探討蔡明亮電影中慾望場景的鏡像遊戲、自戀迴返與多重流動的慾望和性別認同。<sup>95</sup>馮品佳的〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性影像〉則將焦點放在分析蔡明亮如何再現女性身體，提出了女性觀者要怎麼觀看蔡明亮電影的問題。<sup>96</sup>周蕾（Rey Chow）的〈頸痛、「亂倫」場景、及寓言電影的其他謎團：蔡明亮的《河流》〉形容蔡明亮的電影有如疏離、荒謬的謎團，她從伊底帕斯情結、亂倫的慾望迴路思考《河流》中父子關係。<sup>97</sup>龔玉玲的〈怪胎哪吒「現身」：現代新編文本中的哪吒圖像〉從《青少年哪吒》的文學文本和蔡明亮電影探討「哪吒」的形象與身體，思考《河流》中父子情慾

---

<sup>92</sup> 孫松榮，〈懸浮之城・薄暮之光：介於（非）敘事性與影像性的《黑眼圈》〉，《電影欣賞》，第 25 卷，第 2 期，2007 年 1 月，頁 47-53。

<sup>93</sup> 張小虹，〈台北慢動作：身體－城市的時間顯微〉，《中外文學》，第 36 卷，第 2 期，2007 年 6 月，頁 121-154。

<sup>94</sup> 張小虹，〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉，《性／別研究》，第 3、4 期合刊，1998 年 9 月，頁 156-178。此文也收錄於張小虹，《怪胎家庭羅曼史》，台北：時報文化，2000 年，頁 111-141。

<sup>95</sup> 張靄珠，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》，第 30 卷，第 10 期，2002 年 3 月，頁 75-98。

<sup>96</sup> 馮品佳，〈蔡明亮電影中的女性影像〉，《中外文學》，第 30 卷，第 10 期，2002 年 3 月，頁 99-111。

<sup>97</sup> Rey Chow, "A Pain in the Neck, a Scene of "Incest," and Other Enigmas of an Allegorical Cinema: Tsai Ming-liang's *The River*," in *The New Centennial Review*, 4:1 (Spring 2004), pp.123-142. 王穎在《中外文學》翻譯此文為〈頸痛、「亂倫」場景、及寓言電影的其他謎團：蔡明亮的《河流》〉，《中外文學》，第 33 卷，第 8 期，2005 年 1 月，頁 177-192。

關係中指涉的怪胎身體與情慾。<sup>98</sup>許甄倚的〈無情的城市·深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉探討蔡明亮電影中的異端情慾和另類身體，以有別於主流異性戀霸權的角度檢視《河流》中的父子情慾，她認為《河流》揭露了情慾在資本主義異性戀框架下是如何壓抑了本真愛慾，蔡明亮揭露了異性戀父權家庭機制分崩離析的事實，也探討了《洞》中的幻想歌舞與敘事之間的關係。<sup>99</sup>《婦研縱橫》第 75 期中顏健富、吳佩蓉的〈以文字剖析光影—蔡明亮電影的「空間、情慾與身體」研究概述〉，將蔡明亮的研究文獻分為「素樸的觀影評述」、「理論式的剖析辯證」、「西方人的詮釋」三個部份整理文獻。<sup>100</sup>以及顏健富的〈情感的多重流動：蔡明亮電影「框架內外」的空間佈局〉探討蔡明亮電影中的慾望流動時常出現「上下」、「內外」的空間。<sup>101</sup>丹·強·歐尼爾（Dan.Cuong. O'Neill）的〈電影遊弋：《不散》與台灣電影之陌異移動身體〉檢視《不散》中男性身體如何順著某種極簡行動，闡述酷兒社交的可能。<sup>102</sup>高榮禧的〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉提出蔡明亮所採用的情色策略不美化包裝明星般的軀體，不假藉與暴力連結迎合觀眾的窺視慾，而是以新的角度挑戰社會道德，在性壓抑的氣氛中刻意拋出爭議性的問題。<sup>103</sup>

以上筆者將蔡明亮研究的學術性的文章分為訪談性文章、素樸的電影評論，以及理論式的剖析三個面向，本論文的研究範圍主要聚焦在《洞》和《天邊一朵雲》兩部片，所以針對這兩部片，筆者將進一步整理有關這兩部片包括國內外書籍、學位論文、學術性文章與報紙評論的文獻回顧。

---

<sup>98</sup> 龔玉玲，〈怪胎哪吒「現身」「說法」：現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》，第 32 卷，第 3 期，2003 年 8 月，頁 125-140。

<sup>99</sup> 許甄倚，〈無情的城市·深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉，《電影欣賞》，第 22 卷，第 2 期，2004 年 4 月，頁 37-43。

<sup>100</sup> 顏健富、吳佩蓉，〈以文字剖析光影—蔡明亮電影的「空間、情慾與身體」研究概述〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 24-35。

<sup>101</sup> 顏健富，〈情感的多重流動：論蔡明亮電影「框架內外」的空間佈局〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 36-48。

<sup>102</sup> Dan Cuong O'Neill 作，林郁庭譯，〈電影遊弋：《不散》與台灣電影之陌異移動身體〉，《電影欣賞學刊》，第 26 卷，第 2 期，2008 年 1 月，頁 140-152。

<sup>103</sup> 高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，《電影欣賞學刊》，第 26 卷，第 2 期，2008 年 1 月，頁 140-152。

#### (四) 有關《洞》與《天邊一朵雲》的文獻

##### (1) 有關《洞》的文獻

在上述提到的學位論文當中，董高志認為《洞》中展現了「家」意義的缺席，當中的五段歌舞劇表達了女主角內心壓抑的潛意識。<sup>104</sup>赫佐格認為歌舞劇在《洞》中可視為主角自我意識的再現，以日常生活為背景的歌舞劇對比劇情中殘破不堪現實場景，是蔡明亮對於現實世界的諷刺。<sup>105</sup>許甄倚認為歌舞劇呈現一個烏托邦的華麗幻想世界，是一個具有轉換功能的異質空間，也是對資本主義社會的假象的諷刺。<sup>106</sup>孫松榮則認為《洞》對嘴歌唱的女主角只是一具緘默且患病的肉身，葛蘭的歌曲召喚蔡明亮的懷舊情感。<sup>107</sup>

聞天祥的論文《蔡明亮研究》完成於1997年，《洞》於1998年才上映，所以後來在《光影定格—蔡明亮的心靈場域》增加了對《洞》的評論，他認為《洞》中的歌舞劇既詭異又營造出超現實的場景，具有疏離效果和點題作用。<sup>108</sup>焦雄屏也認為《洞》中的歌舞片段呈現突兀且曖昧不明的氛圍，同樣具有布雷希特劇場式的疏離效果。<sup>109</sup>蔡明亮曾經在《洞》的創作自述中也提到他為何刻意營造疏離感：

我雖然迷戀五、六十年代的歌舞片，但是在歌舞處理上，仍希望有些區隔，有點現代性。最大的分別是布景，我的景是實景，有點破敗、陰暗，而且恆常在下雨。這使得人物和環境很不搭調，我的歌舞人物服裝都很豐富華麗，刻意模仿好萊塢歌舞片，有浪漫熱情的氣息，但是實景環境卻與這種氣息完全不搭調。至於舞蹈動作也是突兀的，像〈我要你的愛〉這段，突然卡通化不協調起來。我希望在古典情境中，觀眾能被提醒這是虛構的幻想世界。<sup>110</sup>

<sup>104</sup> 董高志，《離群索居現代人：思考蔡明亮電影中的現代性》，頁116、120。

<sup>105</sup> Amy Herzog, *Dreams of Difference and Songs of the Same: The Image of Time in Musical Film*, pp. 230-239.

<sup>106</sup> Jen-Yi Hsu, *Melancholic Flâneries: Urban Images and Utopian Imagination in the Works of Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Zhu Tianxin, and Tsai Ming-Liang*, pp. 209-221.

<sup>107</sup> 孫松榮，〈論貝拉·巴拉茲的沉默概念，或緘默影音美學的誕生〉，頁121-135。

<sup>108</sup> 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，頁166。

<sup>109</sup> 焦雄屏，〈蔡明亮的世紀末宣言〉，《洞：電影劇本與評論》，頁14。

<sup>110</sup> 焦雄屏、蔡明亮編著，《洞：電影劇本與評論》，頁108。

《蔡明亮》一書中，雷姆認為《洞》中的歌舞不像是看穿一切的綜合歌舞劇，也不像一個滿是陳舊堆積物的汙染世界，而是人物展現自我的時刻，歌舞劇的運用是一種詩意的表現。<sup>111</sup> 裘亞認為蔡明亮開始在《洞》中讓人物有所溝通，是一個講述「愛之源起」的故事，但其中的身體影像仍是疲憊、匱乏到極點，一種「安東尼奧尼式行進」的身體，但是穿插的歌舞劇使人物展現熱情的方式，舞蹈與慾望息息相關，裘亞認為蔡明亮在此展現了舞蹈性格與演變力。<sup>112</sup> 孫松榮認為《洞》中人物同時展現沉默與緘默與歌舞的身體，沉默、緘默的身體以重複性的型態伴隨著痛苦，歌舞的身體則展現隱藏的愛慾或是挫敗的情緒，舞蹈與葛蘭的歌曲可能是再現了蔡明亮的懷舊。<sup>113</sup>

蔡明亮在《洞》中挪用歌舞電影這種特殊的表現風格，張大春認為《洞》穿插著幾段配以早年葛蘭的老歌的豔舞，是「離題」表現的經典，是蔡明亮的原創所在。<sup>114</sup> 李孝悌認為《洞》構築了一個載歌載舞、賞心悅目的夢土，讓當中苦悶和急欲逃脫網羅的男女主角和觀眾找到了一個脫離困定的洞口。<sup>115</sup> 郭承衢認為蔡明亮不拘泥在傳統類型歌舞片電影的框架裡，將歌舞表演更加個人化。<sup>116</sup> 馮品佳認為蔡明亮在《洞》中挪用歌舞電影的模式，是一種懷舊（nostalgia）的表現，她認為蔡明亮試圖透過創作再製造童年的回憶，重溫成長時期的影音經驗，有如蔡明亮在想像中迴返到五、六○年的成長回憶。<sup>117</sup>

有學者注意到《洞》的女性形象，焦雄屏認為《洞》中的歌舞劇如同一個女主角暫時脫離現實的烏托邦，但是仍脫不出那連綿不斷的豪雨，和那些國宅內陰暗、不潔、七拐八彎的房間角落。女主角一旦進入歌舞境界，即使不能掙脫環境的缺憾，但是個人卻光鮮亮麗起來，敢愛敢恨、妖嬈奔放，她認為歌舞片段是女主角的幻想的再現。

<sup>111</sup> Jean-Pierre Rehm 著，陳素麗譯，〈雨中工地〉，《蔡明亮》，頁 29-32。

<sup>112</sup> Oliver Joyard 著，林志明譯，〈身體迴路〉，《蔡明亮》，頁 47-59。

<sup>113</sup> 孫松榮，〈蔡明亮電影中的陌生與懷舊〉，《蕉風》，第 489 期，頁 54-70。

<sup>114</sup> 張大春，〈洞見：蔡明亮新作《洞》的美學示範〉，《洞：電影劇本與評論》，頁 141。

<sup>115</sup> 李孝悌，〈浸滿慾望的現代荒原〉，《洞：電影劇本與評論》，頁 131-137。

<sup>116</sup> 郭承衢，〈西元 2000 年的電影功課：談蔡明亮的《洞》〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，2000 年 9 月，頁 72。

<sup>117</sup> 馮品佳，〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性影像〉，《中外文學》，第 30 卷，第 10 期，2002 年 3 月，頁 109。

<sup>118</sup>王賓 (Wang Ban) 認為《洞》中引用葛蘭的五首歌曲，融雜了好萊塢歌舞電影與 1950 年代香港歌舞電影的美學形式，電影中的女主角如同葛蘭在《曼波女郎》(1956) 中熱情形象的再現，這些歌舞劇也充分表現了女主角的性幻想與慾望。<sup>119</sup>張靄珠認為蔡明亮早期在劇場的創作經驗，他在表現電影中的空間時刻意營造出布雷希特式的荒謬劇場風格，散發強烈的疏離效果，她認為《洞》中懷舊歌舞場景中俗艷的服裝及誇張的肢體語言和蔡明亮一貫極簡、低調的風格不相襯，這些歌舞場景架構出一個幻念空間 (fantasy space)，艷麗、甜俗以及突兀的舞蹈動作帶著卡通式的不協調，和周圍醜陋荒涼的實景空間形成強烈的對比，歌舞場景本身與敘事也是疏離的，除了具有質疑電影敘事的作用，也賦予觀眾相當程度的想像空間。<sup>120</sup>林文淇則不認為歌舞展現的是主角的幻想，他認為歌舞突兀地穿插在他們慘白寂寞生活中的「超現實」的片段並非二個角色自己的幻想，而是蔡明亮提供給觀眾的「文學正義」(poetic justice)，他認為蔡明亮想表現的是若連舊有的歌舞和記憶都失去，只剩下一座如同蟑螂城市的台北，進入下一個千禧年，我們真的一無所有。<sup>121</sup>顏健富認為蔡明亮形塑出現實和夢幻的空間對比，提醒觀眾葛蘭的歌聲所召喚出來的歌舞世界只是一個虛幻世界，而此虛幻世界處處露出骯髒電梯、漏水公寓等破綻，襯托出後現代世界末的虛擬特質。<sup>122</sup>

提出《洞》中最接近敢曝特質的文獻，主要是針對《洞》中女主角的誇張的扮妝形象與歌舞劇的矯飾。路況認為《洞》展現了如幻如劇的巴洛克世界，是人造、幻象的，是「矯飾主義」的。<sup>123</sup>許甄倚也認為《洞》中的女主角藉著幻想來逃離現實的平板慘澹，當葛蘭充滿舊時代光暈的歌聲響起，異質的空間開始滲透進原本沉悶的空

<sup>118</sup> 焦雄屏，〈蔡明亮的世紀末宣言〉，《洞：電影劇本與評論》，頁 13-14。

<sup>119</sup> Ban Wang, "Black Holes of Globalization: Critique of the New Millennium in Taiwan Cinema," in *Modern Chinese Literature and Culture*, 15: 1, (2003), pp. 90-119.

<sup>120</sup> 張靄珠，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》，第 30 卷，第 10 期，2002 年 3 月，頁 76-83。

<sup>121</sup> 林文淇，〈天邊一朵雲，那人間呢？〉，《放映週報》，第 5 期，2005 年 4 月 7 日。

下載自「放映週報」：[http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S\\_NO=12&period=5](http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S_NO=12&period=5)

<sup>122</sup> 顏健富，〈情感的多重流動：論蔡明亮電影「框架內外」的空間佈局〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 42-44。

<sup>123</sup> 路況，〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」：洞窺蔡明亮的《洞》〉，頁 79。

間，改變現實世界的結構。<sup>124</sup>法蘭·馬丁（Fran Martin）認為《洞》充滿了強烈的女性慾望，葛蘭甜美性感的歌聲、卡通般的誇張戲服與顏色鮮豔的塑膠道具，都是誇張、諷刺的敢曝表現，這些五花八門的歌舞劇，其實投射了女主角的幻想與慾望。<sup>125</sup>吳美玲認為在歌舞片段當中女主角呈現光鮮亮麗、充滿活力的形象，與她在敘事當中壓抑、抑鬱的模樣大相逕庭，她認為蔡明亮刻意營造女主角形象上的對比，藉由歌舞表演表現女主角急欲逃離現狀的渴望，女主角在歌舞劇中濃妝艷抹的形象猶如戴上面具，滑稽可笑的表演其實再現了女主角面對惡劣環境的不安與焦慮。<sup>126</sup>

## （2）有關《天邊一朵雲》的文獻

石計生認為《天邊一朵雲》的爭議性是因為它以「後現代」的拼貼、時空交錯的手法表現一個主軸為都會生活中的愛情故事，蔡明亮反其道而行以 A 片的身體色情語言去達到愛情的論述，讓觀眾認知斷裂，因此讓一般人無法接受。<sup>127</sup>路況認為《天邊一朵雲》挪用台灣民間電子琴花車與檳榔西施「俗又夠辣」的「俗辣」美學，營造出一種非常「台客」的巴洛克矯飾美學，片中穿插懷舊國語老歌，在蔡明亮的再現之下，如同荒淫狎淫的滑稽歌舞秀，是蔡明亮非常個人化的表現方式，整部電影的重點在於表現對「饑渴」的象徵，饑渴構成一系列隱晦不明的馬賽克謎團，而這個隱晦不明的馬賽克謎團，只不過是由造假的電視新聞、陳腔濫調（cliché）的 A 片等符碼交織而成，蔡明亮其實是透過諧擬（parody）A 片來諷刺整體台灣社會的亂象。<sup>128</sup>洪祖玲認為蔡明亮刻意展現 A 片背後的現實，讓觀眾不只「旁觀他人的痛苦」，也從凝視

<sup>124</sup> 許甄倚，〈無情的城市·深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉，《電影欣賞》，第 22 卷，第 2 期，2004 年 4 月，頁 42。

<sup>125</sup> Fran Martin, "Wild Woman and Mechanical Men," in *Intersections*, 4, September 2000, Electronic Journal. <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue4/holereview.html>.

<sup>126</sup> Wu Meiling, "Postsadness Taiwan New Cinema: Eat, Drink, Everyman, Everywoman," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, pp. 76-95.

<sup>127</sup> 石計生，〈禁忌的遊戲－談後悲情城市中的《天邊一朵雲》〉，《歷史月刊》，第 208 期，2005 年，頁 43。

<sup>128</sup> 路況，〈一則「畫雲止渴」的台灣當代寓言：《天邊一朵雲》的馬賽克謎團〉，頁 114-115。

女主角不堪的經歷體會到真正的「現實」。<sup>129</sup>林文淇肯定《天邊一朵雲》蔡明亮表現了視覺上的大膽、主題的爭議性與劇情的爆發力，蔡明亮也更加成熟深沈觀察社會與人性，展現狼狽地 A 片拍攝場景，女優被粗魯地以「不被當成人」的方式對待，指涉的是蔡明亮企圖呈現現代人在都市生活中的處境。李振亞則認為蔡明亮在《天邊一朵雲》中運用了他慣用的「水」的符號在片中表現各種壓抑、渴望等各種情感，蔡明亮同樣在片中表現了人溝通的困難。<sup>130</sup>彭莉惠認為《天邊一朵雲》不斷傳達「流動的可塑性」與「去規範、反規範」的訊息，片中同性／異性／物的愛戀、女／男角色、現代／古典的場景、平實／誇張的扮裝、寂靜／喧鬧的交互展演，一直衝撞父權的慾望規範與僵固的性別想像，呈現人的多樣形態與生活樣貌。<sup>131</sup>

焦雄屏曾提出《洞》中的歌舞段落從敘事結構層面來說，並沒有連接作用，它們的出現反而是突兀、與劇情疏離間隔的。它可能使觀眾不明究理，加上蔡明亮電影中早就存在的角色疏離、情緒動機不明的一貫風格，整部電影強烈地散發布萊希特劇場的疏離效果。<sup>132</sup>韓良露認為蔡明亮在《天邊一朵雲》中用極其疏離的攝影機鏡頭一直保持安全注視距離的抽離，不斷拍攝正在拍 A 片的電影工作人員，讓觀眾可能產生的意淫幻覺隨時被干擾與打斷。<sup>133</sup>曾偉禎也認為那些極具劇場特色、庸俗離奇的歌舞場面，因為俗艷而更荒謬地對應著現實的蒼涼，也同時扮演著疏離的戲劇作用，是防止觀眾入戲，也是蔡明亮既抒情也寓意的手法。<sup>134</sup>潘立銘從華特·班雅明（Walter Benjamin）的「靈光」觀點檢視蔡明亮在《天邊一朵雲》中的「去靈光」，他認為蔡明亮以大量班雅明所謂的「面具摘除」後，所謂「人工建構」的真實面向，將電影拍攝過程大量融入劇情當中的後設手法，潘立銘認為是蔡明亮本身在反思過電影的媒介

<sup>129</sup> 洪祖玲，〈飄著《天邊一朵雲》的婆娑都會〉《戲劇學刊》，頁 322-333。

<sup>130</sup> 林文淇的〈天邊一朵雲，那人間呢？〉與李振亞的〈妳看天邊一朵雲，東山下雨西山晴〉均下載於《放映週報》，第五期，2005 年 4 月 7 日。[http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S\\_NO=11&period=5](http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S_NO=11&period=5)

<sup>131</sup> 彭莉惠〈慾望／性別／時代的跨界與踰越疆界：《天邊一朵雲》的色情爭議與蘊含〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 112。

<sup>132</sup> 焦雄屏，〈蔡明亮的世紀末宣言〉，頁 14。

<sup>133</sup> 韓良露，〈天邊一朵雲中的「色與情」〉，中國時報人間副刊，2005 年 3 月 21 日，第 E7 版。

<sup>134</sup> 曾偉禎，〈記蔡明亮新作《天邊一朵雲：雲端下無盡的靈魂廢墟》〉，《新觀念》，第 207 期，2005 年 6 月，頁 44。

本質之後，而決定使用的手段，藉此提醒觀眾「A片／電影／媒體」的擬真就算在表現上再怎麼真實，其實已經是不可能真實的了。<sup>135</sup>

2007年英國的《華語電影期刊》(*Journal of Chinese Cinemas*)第二期中收錄了兩篇從性別研究的角度探討《天邊一朵雲》的文章，薇薇安·李(Vivian Lee)從敢曝的角度探討《天邊一朵雲》當中的歌舞片段，她引用巴博斯修認為敢曝具有諷刺、扮演與劇場的操演性等特質，歌舞片段在《天邊一朵雲》當中的重要性除了是主角以誇張的扮裝的方式表現慾望的表演以外，歌舞劇也是對於敘事的諧擬與諷刺，更重要的是，蔡明亮其實是透過一連串的操演(performance)顛覆種種界線。<sup>136</sup>包衛紅(Weihong Bao)認為《天邊一朵雲》中隨時出現的歌舞劇散發出前衛的劇場的美學，《天邊一朵雲》中的歌舞劇塑造了一種烏托邦，這個烏托邦是對現實世界的顛覆，透過敢曝表現達到諧擬與嘲諷性別的目的，也是蔡明亮個人對於色情、A片、身體的種種批判。<sup>137</sup>另外高榮禧則認為蔡明亮在《天邊一朵雲》中一反過去長鏡頭較平靜的畫面，在片中節奏有所增速，歌舞場面讓畫面險的動態及熱鬧。《天邊一朵雲》大量裸露和性慾影像的策略較過去作品商業化，但蔡明亮表現的是被抽象化的A片，既激起觀眾的窺視慾也挫敗觀眾的滿足，雖然有被批評物化女體或厭惡女人的危險，但是蔡明亮的意圖其實在於另類反證，反向批判。<sup>138</sup>

#### 四、問題意識

從以上文獻資料的整理可以發現，以敢曝的理論探討《洞》和《天邊一朵雲》兩部電影的文獻雖少，但是學者們提出「矯飾」、「誇張」、「妖嬈」、「劇場化」形容這兩

<sup>135</sup> 潘立銘，〈清除靈光，看見《天邊一朵雲》——以班雅明之論述解析蔡明亮電影美學〉，《網路社會學通訊》，第70期，2008年4月15日。下載自：<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/70/70-15.htm>

<sup>136</sup> Vivian Lee, "Pornography, musical, drag, and the art film: performing 'queer' in Tsai Ming Liang's *The Wayward Cloud*," p. 131.

<sup>137</sup> Weihong Bao, "Biomechanics of love: Reinventing the Avant- Garde in Tsai Ming- Liang's wayward 'Pornographic Musical'," in *Journal of Chinese Cinemas*, 1: 2 (2007), pp. 139- 160.

<sup>138</sup> 高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，頁140-149。

部電影中的歌舞場景與人物的扮裝，甚至是提出歌舞場景本身與敘事、實景的突兀的產生的疏離效果下的不一致，以上種種的特質，都已經呼應了敢曝本身所具有的特性。蔡明亮透過挪用歌舞電影的美學形式，構築對於固著性別意識的辨證，從《洞》開始引用老歌作為歌舞片段的主題曲，再現女主角內心壓抑的慾望，賦予女主角主動「發聲」的位置，《天邊一朵雲》女主角在歌舞劇中同樣以強而有力的眼神直視觀眾的表現同樣使得女性具有直達觀眾內心的力量。《洞》中的歌舞劇具有敢曝的劇場特性，女主角從事誇張、人工化、的扮裝，表現出充滿女性主體意識的敢曝氛圍，到了《天邊一朵雲》除了更直接地表現女主角的慾望之外，更加強敢曝的操演性，更加批判性別、批判色情，女性敢曝的表現從《洞》到《天邊一朵雲》逐漸聚焦當中女性的自覺也強而有力，充分展現女性主義敢曝的特質，但這段演進的進程卻沒有被討論過，筆者認為從這兩部電影之間的延續性來探討蔡明亮表現女性敢曝的進化過程是一個值得深入研究的課題。筆者將透過作品的分析，更完整呈現蔡明亮本身對於性別意識的種種辨證。因此筆者欲援引以敢曝理論、女性觀者的觀看理論、性別理論、視覺理論，從電影的敘事、場面調度、美學的形式分析以及鏡頭分析，提出蔡明亮在表現女性主義敢曝上的特殊貢獻。

## 五、章節架構

本論文將以分析《洞》和《天邊一朵雲》中女性在敢曝表現中所蘊含的力量為書寫主軸，從《洞》到《天邊一朵雲》的作品分析當中可以發現，女性在敢曝表現當中逐漸清晰的女性的自覺，與宣告女性為慾望主體的力量愈趨強大，而蔡明亮透過敢曝所批判的性、性別與色情又如何帶給觀者嶄新的觀影經驗，針對此一觀察，筆者將分為三個章節為此論文的架構。

第一章為「敢曝理論回顧」，第一節為「傳統敢曝理論回顧」，在這一節當中筆者

將回顧從起源於男同志扮裝的敢曝次文化研究脈絡，回顧學者探討敢曝與男同志之間的關連性，再分析後來的學者如何提出與傳統敢曝理論的對話，以及其提出女性敢曝的重要觀點，第二節為「歌舞劇與敢曝」，筆者將談及歌舞電影的發展、學者們對歌舞電影的評論、歌舞電影與敢曝之間的關係，以及談論敢曝與女性的重要文章。

第二章為「《洞》與《天邊一朵雲》的敢曝策略」，第一節為「以敢曝表現女性慾望」，本節聚焦於《洞》中的五個歌舞片段：〈卡力蘇〉、〈我要你的愛〉、〈胭脂虎〉、〈打噴嚏〉和〈不管你是誰〉，從鏡頭分析、場面調度、敘事與歌舞片段之間的關係，舉出這五個片段當中的女性如何透過敢曝歌舞劇具體表現慾望。第二節為「以敢曝解構性、性別與色情」，本節聚焦於鏡頭分析、場面調度、敘事與歌舞片段之間的關係，舉出當中具體的女性主義式的敢曝表現，也將談及蔡明亮如何透過男女主角扮裝的敢曝形象，突顯性別氣質是一種扮裝下的結果，以及敢曝如何凸顯性、性別與色情的操演性。

第三章為「敢曝與女性觀者」，著重於這兩部片中的女性氣質透過敢曝的表現被徹底解構，那麼這對觀看的女性觀者又將產生何種影響？第一節為「女性觀者的觀視理論回顧」，首先回顧自 1970 年代以來的女性觀者理論，第二節「《洞》的觀看模式」，本節筆者將提出蔡明亮如何藉由縫合鏡頭與疏離效果雙管齊下的運作，製造一種既深情又疏離的觀看方式，使女性觀者能夠在觀看的過程當中享受擺盪於主客體之間的觀看自由與享受女性主導敘事與觀看快感。第三節「《天邊一朵雲》的觀看模式」，筆者將繼續透過鏡頭分析與場面調度的分析來舉證蔡明亮如何同樣使用與《洞》相同的，透過縫合女主角主動觀看的縫合鏡頭召喚女性觀者的認同，享受主動觀看的樂趣，同時又在疏離效果之下看到蔡明亮所解構的性、性別與色情以及主角們扮裝的敢曝形象架空了性別氣質的框架，同時女性在《洞》和《天邊一朵雲》當中的多樣化扮裝，表現出積極、主動、具有力量的多變形象，都塑造了一個強而有力的敢曝女性形象，透過既熱情又疏遠的觀看模式，提供女性觀者則深具啟發性的觀看經驗。

## 第一章 敢曝理論回顧

什麼是敢曝？敢曝原是法文的動詞「camper」，字義是裝模作樣，主要被文化評論家引用來探討同性戀的感性，目前探討敢曝感性（camp sensibility）的文獻提出以下的特徵：雌雄同體、唯美主義、劇場化、不一致、誇張化、人工化、裝飾性、嘲諷、幽默、閒暇、都市風格等等。<sup>139</sup>本章共分為兩節，第一節「敢曝的流變」，目的在於耙梳敢曝此一概念在學術研究中的遞變，了解敢曝的意涵如何從早期的男同志感性，到後來成為女同志現身的策略、女人顛覆父權的方法，甚至不僅是同性戀者，異性戀者同樣能夠透過敢曝表達對父權社會的不滿等一系列有趣的變化。第二節「歌舞片與敢曝」，目的在於了解歌舞劇與敢曝之間的關係，以往歌舞片中的歌舞女郎總是被認為是被物化的女性，學者們如何以敢曝的角度觀看歌舞劇中的女性形象？觀看女性的角度如何透過敢曝而有所新的詮釋？如何以女性主義的敢曝重新觀看歌舞片中的女性？

### 第一節 敢曝的流變

#### （一）敢曝與男同志

敢曝何時最早被討論？1954年英國小說家里斯多福·艾胥伍德（Christopher Isherwood）在他的《黃昏的世界》（*The World in the Evening*）一書當中，透過兩位主角的對話透露他個人對敢曝的闡釋，敢曝在當時普遍被認為是劇場中男同志模仿女明星，男扮女裝的扮裝表演，但艾胥伍德卻提出敢曝並非只是單純的男扮女裝而已，敢曝應該是對某個文本的再詮釋或批判，是目前最早談論敢曝的文獻。<sup>140</sup>桑塔格的〈漫

<sup>139</sup> 劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，台北：遠流，2004，頁70。

<sup>140</sup> Christopher Isherwood, "The World in the Evening," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing*

談敢曝》一文中所列舉的 58 則的評論，成為敢曝研究中非常重要的文獻。桑塔格透過分析各種帶有非自然、誇張、人工化、具有強烈裝飾／劇場風格特質的文本，從藝術、建築、電影到流行文化，桑塔格提出舉凡具有上述特徵的事物，都可以說是敢曝的表現。<sup>141</sup>

桑塔格也認為雌雄同體（androgyne）是敢曝在視覺形象上最鮮明的特徵，男性化的女子和女性化的男子絕對是敢曝的表現，桑塔格認為：「在那些頗有女人味的女子身上，最美的東西是具有某種男性色彩的東西；在那些頗有男子氣概的男子身上，最美的東西是某種具有女性化色彩的東西。」<sup>142</sup>例如，好萊塢（Hollywood）電影女明星葛麗泰·嘉寶（Greta Garbo）在絕世美女的臉蛋之下，散發出一股的陽剛的男子氣概（masculine），對於桑塔格來說就是雌雄同體展現敢曝的最佳詮釋。桑塔格也認為以誇張扮裝聞名的梅·維斯特（Mae West）自信地展現自戀、珍恩·曼菲斯特（Jayne Mansfield）過度的女性化、史蒂夫·李維（Steve Reeves）過度的男性化，他們帶有誇耀矯飾的自我風格，又並存著多重／不一致的形象與特質，也都是敢曝的表現。<sup>143</sup>

接著桑塔格提到風尚主義（dandyism）也是敢曝的表現，風尚主義者（dandy）是用來形容喜愛裝模作樣、追求流行的男子。桑塔格認為風尚主義者的扮裝成爲一種刻意與大眾文化保持疏離的面具，目的在於宣示與大眾文化的區隔與獨特性，而裝模作樣正呼應敢曝的特徵。她以王爾德爲例，她形容王爾德的打扮頭戴天鵝絨軟帽、身穿飾有蕾絲滾邊的襯衫和黑色絲質的長統襪，惹眼的矯揉造作是一種極度誇張的扮裝，散發出一種風尚主義氣質，也意味著與大眾文化疏離（detachment）的敢曝品味。<sup>144</sup>敢曝和男同志的關聯性，對於桑塔格而言，男同志具有一種透過扮裝表現主體性的美學，即是透過男扮女裝，或是矯揉造作的姿態，挑戰異性戀文化中男性即陽剛的固著形象，藉由敢曝宣示男同志的主體，男同志的扮裝和矯揉造作充分展現敢曝品味，

---

*Subject: A Reader*, ed. Fabio Cleto, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, p. 51.

<sup>141</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," p. 53.

<sup>142</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," p. 56.

<sup>143</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," p. 57.

<sup>144</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," p. 60.

因此桑塔格認為敢曝與男同志有強烈的關聯性。但是她也強調不是所有的男同志都有敢曝特徵，只是大多數的男同志都有展現敢曝的潛力。<sup>145</sup> 總而言之，對於桑塔格而言，敢曝對於男同志來說即是一種在異性戀主流文化中，透過表現敢曝現身的策略。

桑塔格的文章發表之後，產生許多熱烈的迴響與回應，大部分學者們注意到桑塔格已經提出了敢曝是男同志現身的策略，但也可能窄化了敢曝的詮釋。大衛·柏格曼（David Bergman）認為桑塔格在談論敢曝時充滿主觀的詮釋，但柏格曼肯定桑塔格將敢曝視為男同志現身的策略，柏格曼提道：「桑塔格談論了許多敢曝的表象，卻沒有真正觸及敢曝的核心，可能是因為她想要刻意的避免闡釋（against interpretation）敢曝。桑塔格的貢獻在於提出敢曝是提供男同志一個現身的作法。」<sup>146</sup> 辛西亞·莫里歐（Cynthia Morrill）也認為桑塔格談論敢曝時過於主觀，莫里歐提道：「研究敢曝者應該與敢曝的對象保持批判的距離，敢曝也應該視對象、情境而有所不同，不應僅僅與男同志畫上等號，這樣的詮釋將忽略了女人、女同志甚至是異性戀者的敢曝。」<sup>147</sup> 瑪西·法蘭克（Marcie Frank）則注意到敢曝在桑塔格作品脈絡中的意義轉變，法蘭克發現桑塔格 1964 的〈漫談敢曝〉與 1975 的〈迷人的法西斯〉兩篇文章中敢曝意義的轉變，敢曝從男同志感性轉變成一種談論法西斯意識型態的形容詞，法蘭克這賦予了敢曝更多的詮釋的空間。<sup>148</sup>

雖然評論者認為桑塔格過度將敢曝與男同志作連結，但不能否認的是桑塔格的貢獻在於從敢曝的觀察者的角度談論敢曝，她的文章發表之後也引起了許多討論，開啓了敢曝的後續研究。許多學者紛紛開始深入探討敢曝與男同志之間的關係，艾瑟·紐頓（Esther Newton）在她的〈先驅者〉（1972）一文中，談論了男扮女裝者（female impersonators）、扮裝皇后（drag queen）兩種男扮女裝的表演型態與敢曝之間的關係。

---

<sup>145</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," pp. 64- 65.

<sup>146</sup> David Bergman, "Introduction," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 19- 38.

<sup>147</sup> Cynthia Morrill, "Revamping the Gay Sensibility: Queer Camp and *dyke noir*," in *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Myer, London: Routledge, 1994, pp. 115- 117.

<sup>148</sup> Marcie Frank, "The Critics as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures," in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, pp.173-84.

男扮女裝者通常都是由專業的男性表演者擔任模仿女明星的扮裝表演，但他們不全然是男同志，當中包括已婚的異性戀男性。<sup>149</sup>另一種則是男同志的扮裝皇后，扮裝皇后往往都是由男同志扮演，以模仿女性，甚至達到一種徹底抹消男性特徵、以假亂真的表演聞名。紐頓認為，不論是男扮女裝者或是扮裝皇后的表演，都具有一種顛覆異性戀文化中固著的性別氣質的遊戲性，目的在挑戰異性戀普遍存在的陽剛／陰柔二元對立位置與關係，男扮女裝者與扮裝皇后的表演，說明了這種固著的二元關係可以透過扮裝與扮演被顛覆與轉換，這種透過表演顛覆性別氣質的特性就是敢曝。<sup>150</sup>

紐頓提道：「男扮女裝者的核心是表演，只是他們使用的手法是穿上女裝、扮演成女人而已。但扮裝皇后與男扮女裝者最大的不同，在於扮裝皇后的核心在於戴上足以以假亂真的面具。」<sup>151</sup>紐頓肯定扮裝皇后的表演強烈的顛覆性，他們透過表演，逆轉陽剛／陰柔氣質，達到非自然、人工化、誇張與多重／不一致（*incongruous juxtapositions*）、劇場性的（*theatrical*）與幽默（*humor*）的敢曝特質。紐頓呼應桑塔格的論點：「雖然不是所有的男扮女裝者或是男同志都是敢曝者，但可以肯定的是，敢曝是同志透過敢曝正面地建立身分認同的策略，是一種男同志的智慧。」<sup>152</sup>由此可知，紐頓肯定男同志藉由敢曝現身的策略。

巴博斯修在〈敢曝與男同志感性〉（1977）整理了龐雜的敢曝定義，並且試圖提出敢曝並不完全是形容男同志的形容詞，非男同志者也能成功展現敢曝的特性。巴博斯修首先為敢曝下了四個定義：諷刺（*irony*）、美學形式（*aestheticism*）、劇場性（*theatricality*）以及幽默（*humor*）。巴博斯修認為敢曝特質中的「諷刺」是透過誇張的敢曝形式，對某個特定文本、現象或對象進行顛覆式的批判，例如透過扮裝顛覆男性氣質與女性氣質的嘲諷。<sup>153</sup>例如，嘉寶、安迪·沃荷（*Andy Warhol*）就透過扮裝呈現雌雄同體（*androgyny*）的氣質，諷刺了異性戀的性別氣質二元論。<sup>154</sup>

<sup>149</sup> Esther Newton, "Role Models," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, p. 98.

<sup>150</sup> Esther Newton, "Role Models," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, p. 102.

<sup>151</sup> Esther Newton, "Role Models," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, p. 98.

<sup>152</sup> Esther Newton, "Role Models," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, p. 98.

<sup>153</sup> Jack, Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," p. 20.

<sup>154</sup> Jack, Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," p. 20.

在「美學形式」方面，巴博斯修認為敢曝的美學表現建立在華麗的視覺表現之上，透過人工化的排場，展現一種華麗美學，這種人工化的美學形式投射了創作者的觀點與「敢」於「曝」露的慾望。巴博斯修以王爾德為例，他認為王爾德是透過這種誇張華麗的扮裝，表現自身的男同志慾望，是敢曝的最佳代言人。同時巴博斯修也認為電影中刻意營造的懷舊、華麗、詭異或是恐怖的氛圍，也是一種透過人工化排場的結果，同樣可以視為敢曝的美學表現。<sup>155</sup>

在「劇場性」方面，巴博斯修認為敢曝的劇場性特質的核心在於扮演，扮演能夠揭露所有被視為自然的一切價值，形成一種顛覆式的觀看角度。巴博斯修認為人在社會化的過程中因性別不同而被賦予不同的性別位置與角色，唯有透過劇場性的扮演，才能對既定事實進行嘲笑與顛覆。在「幽默」方面，巴博斯修認為敢曝表現大多具有以歡笑取代痛苦、以笑聲取代淚水、以喜劇取代悲劇的特性，透過幽默的方式對抗體制、對抗壓迫與對抗既定的事實，這種幽默感即是敢曝諷刺的特性，用意都在於以相反、邊緣的位置進行對主流文化進行顛覆與嘲諷。<sup>156</sup>

巴博斯修最大的貢獻在於提出非男同志者也可能表現出敢曝品味。對於巴博斯修而言，敢曝是一個用來形容某個人、某個情境、某種行為具有男同志感性的形容詞，但使用敢曝手法的作者不全是男同志。巴博斯修以好萊塢歌舞電影大師巴士比·柏克利（Busby Berkeley）以及 1930 年代電影大師約瑟夫·逢·史坦柏格（Josef von Sternberg）為例，柏克萊的歌舞電影向來以豪華壯麗的排場與數量龐大的歌舞團聞名，史坦柏格的電影也以豐富的視覺元素聞名，他們的電影都具有華麗誇張的視覺元素，充滿劇場效果的敢曝特質，而他們並不是男同志。<sup>157</sup>

桑塔格、紐頓與巴博斯修的敢曝觀點大多都圍繞在男同志與敢曝之間的關係。當他們在談論敢曝的時候，總是圍繞著男同志的扮裝文化為核心，並且將敢曝視為男同志的次文化現象。女人或是女同志的敢曝在這之前卻鮮少被提及，事實上，敢曝並不

---

<sup>155</sup> Jack, Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," pp. 21-24.

<sup>156</sup> Jack, Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," pp. 26-28.

<sup>157</sup> Jack, Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," pp. 19-20.

是男同志的專利，不論是在電影或是劇場當中，也有女性表現敢曝的例子，只是在此之前較少被討論。有學者在提及敢曝與同性戀之間的關係時，認為敢曝者不全然都是男同志，例如莫里歐就曾經提出女人也有可能是敢曝者的論點，以及女人在敢曝研究脈絡中的缺席，可惜的是也未見更深入的探討與研究。

以下筆者將提出幾篇談論女性敢曝的重要文獻，蘇·艾倫·凱斯（Sue- Ellen Case）在她的〈論女同志的 T／婆美學〉（1989）提出以女同志劇場中的角色扮演為例，說明女同志 T／婆之間的角色扮演其實與敢曝有緊密的關係。<sup>158</sup>凱特·戴維（Kate Davy）在〈女／男 扮裝者：論敢曝〉（1992）透過再次檢視扮裝與敢曝之間的關係，提出女性也可能表現敢曝，戴維也在文中對凱斯建構 T／婆美學的論點有所批評與回應。<sup>159</sup>最後是蘿柏森在《罪惡的快感：從梅·維斯特到瑪丹娜的女性主義敢曝》一書中，所提出的女性主義敢曝論點。<sup>160</sup>

## （二）敢曝與女同志

凱斯的〈論女同志的 T／婆美學〉在敢曝研究的脈絡中是相當具有重要性的文章，以往學者們談論敢曝不是從異性戀的觀點，就是從男同志的觀點談論敢曝，凱斯則是首度從女同志的觀點談論女同志美學與敢曝之間的關係。凱斯認為，長久以來女同志總是處於異性戀主流之外的邊緣位置，早期的法國女性主義談論女性主體的問題時，也沒有提及女同志，因此凱斯認為女同志的主體在學術當中的討論一直是被忽略的，同時談論敢曝的文章從桑塔格以來的學者都只將敢曝與男同志劃上等號，這樣的討論忽略了女同志的敢曝，所以女同志的主體不論是在異性戀文化或是同性戀文化當

---

<sup>158</sup> Sue- Ellen Case, "Toward a Butch- Femme Aesthetics," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, pp.185- 99.

<sup>159</sup> Kate Davy, "Fe／Male Impersonation: The Discourse of Camp," in *The Politics and Poetics of Camp*, pp. 130- 48.

<sup>160</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham: Duke Press, 1996.

中的主體性是雙重缺席的。<sup>161</sup>

凱斯認為，女同志的主體應該被獨立討論。女同志之間因為 T／婆之間陽剛／陰柔氣質的不同而有不同的扮裝，凱斯稱之為 T／婆角色扮演（*butch-femme role-playing*）。兩個女人之間透過角色的扮演，形塑了女同志獨特表現慾望主體的方式，由於女同志的關係與扮演有很大的關聯性，因此凱斯認為女同志早就與敢曝有緊密的關連，女同志的主體可以透過敢曝的理論被建構出來。凱斯首先檢視瓊安·李維業（Joan Rivière）、瑪莉·安·竇恩（Mary Ann Doane）兩位學者的扮裝理論，李維業在〈女性氣質作為扮裝〉一文中提到女性氣質其實是一種扮裝，是女性為了對抗父權體制的一種武器，因為女性透過強化女性氣質的扮演，能夠削弱男性對女性的威脅。<sup>162</sup>竇恩在〈電影與扮裝：理論化女性觀者〉一文中提出傳統電影往往誇張地展現女明星的女性特質，女明星的形象其實是一種不自然的女性氣質，竇恩呼籲女性觀者在觀看電影時應該將電影中女明星的女性氣質視為一種扮裝。<sup>163</sup>凱斯認為李維業和竇恩的論點仍然掉入了異性戀體制的陷阱，凱斯認為李維業的扮裝理論說明了一種女性對抗父權制度控制的扮裝，雖然李維業所說的性別氣質作為一種扮裝，但是李維業論點中的女性仍然是相對於異性戀男性的異性戀女性，她所談論的女性並沒有女同志。而竇恩提供女性觀者觀看另一位女性的策略時，也仍舊是將女性置放在相對於男性的異性戀女性之上，她們所討論的女性扮裝仍然是生物決定論中的異性戀女性，她們的扮裝理論沒有辦法詮釋女同志的扮裝，凱斯認為 T／婆之間的性別氣質差異並不全然只是一種扮裝，而是一種自覺的操演，而這種操演比較接近敢曝。

凱斯以 1960 年代聞名於美國紐約的柏利特·布里奇（Split Britches）女同志劇場所展演的《美女與野獸》（*Beauty and the Beast*）（1982）為例，說明 T／婆之間的性別氣質並不只是一種扮裝，而是具有豐富的敢曝潛力。布里奇劇場由佩姬·蕭恩

<sup>161</sup> Sue Ellen-Case, "Toward a Butch-Femme Aesthetics," p. 186.

<sup>162</sup> Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade," in *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan. London: Methuen, 1986, pp. 35-44.

<sup>163</sup> Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, eds. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed, London and New York: Routledge, 1992, pp. 227-43.

(Peggy Shaw)、露易絲·維爾(Lois Weaver)和戴寶·瑪格琳(Deb Margolin)三位女同志共同創立而成，她們演出許多從女同志觀點出發的戲劇作品，在當時的紐約深受女同志的歡迎。蕭恩、維爾、瑪格琳三人所共同演出的《美女與野獸》，是以顛覆《美女與野獸》的童話故事作為基礎，透過父親、野獸和美女三個角色的爆笑對話，交織出一個從女同志的角度，嘲諷《美女與野獸》原典中的異性戀婚姻與性別關係的作品。<sup>164</sup>

凱斯認為，既然敢曝具有嘲諷、誇張、不一致、矯飾、雌雄同體等特質，那麼布里奇女同志劇場的《美女與野獸》嘲諷了《美女與野獸》的異性戀觀點，又不以真實的人物來表現 T/婆的氣質，而是以好萊塢電影男明星詹姆士·狄恩(James Dean)和女明星凱薩琳·赫本(Katharine Hepburn)獨特的性別氣質，作為詮釋 T/婆的氣質面具，而且在全劇當中，美女和野獸的氣質面具與角色還隨時不斷的替換，就是一種不一致與雌雄同體的敢曝表現。女同志的慾望、女同志追求性伴侶的過程，也在蕭恩、維爾、瑪格琳三人飾演的父親、野獸、美女的詮釋之下都成為一系列角色扮演的成為一種誇張與矯飾的爆笑演出，在在都表現出敢曝的特質。她們操演的元素除了電影明星的氣質之外，還有許多流行文化的文本，凱斯認為她們表現了女同志不只有「扮裝」而已，還具有豐富的操演潛力。<sup>165</sup>

凱斯認為布里奇女同志劇場的《美女與野獸》中演員們身份的變動以及與劇情的疏離，消弭了劇場與真實生活的界線，在異性戀關係中，男性/女性氣質是固著的，但是凱斯認為，女同志之間的 T/婆關係，存在一種可以隨時替換的遊戲性，她們之間的關係是自由開放與流動的，因此與異性戀的性別有所差異，凱斯認為 T/婆之間的關係透過操演跳脫女性主義或是生物性別決定論所談論的女性主體的範疇，表現充滿諷刺與智慧，女同志的關係透過敢曝建立了女同志主體的特殊性。<sup>166</sup>

凱斯運用操演的概念解釋女同志的敢曝，為敢曝的研究又開啓了另一扇門。1992

<sup>164</sup> Sue Ellen-Case, *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*, London: Routledge, 1996, p. 195.

<sup>165</sup> Sue Ellen-Case, *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*, p. 195.

<sup>166</sup> Sue Ellen-Case, *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*, pp. 195-196.

年，戴維的〈女／男扮裝者：論敢曝〉一文，可說是另一篇談論扮裝者與女同志敢曝的重要文章。這篇文章聚焦在討論女同志的敢曝，以及在敢曝的架構當中，男扮女裝者與女扮男裝者的差異。戴維以紐約著名的女同志展演空間「嗚咖啡座」(WOW Café) 為例，說明女同志如何透過表演展現自身的主體性。「WOW」是「女人的世界」

(Women's One World) 的縮寫，「嗚咖啡座」是紐約前衛的女同志劇場，布里奇劇場也時常在「嗚咖啡座」演出，是當時紐約重要的女同志展演據點，主要的觀眾群都是女同志。戴維提道：「在異性戀的世界當中，女同志很難在公共場域當中看到自己被再現，『嗚咖啡座』提供了一個女同志、女性主義者發聲與自我生產的場所。」戴維指出，「嗚咖啡座」最大的特點是以女同志的角度發表創作，並且時常以嘲諷、誇張等敢曝手法批判異性戀對於女同志的壓迫，因此她們證明了女同志也可能是敢曝的主體。<sup>167</sup>

戴維同時也指出凱斯〈論女同志的 T／婆美學〉文章中的問題點，戴維認為，凱斯在嘗試女同志的主體時，雖然極力避免掉入異性戀的陷阱，但是她所引用的文本當中，T／婆的性別氣質，仍然劃分為陽剛與陰柔兩種性別氣質，這可以從布里奇女同志劇場的《美女與野獸》中以陽剛的男明星代表 T，而以陰柔的女明星代表婆的性別氣質看出，這其實又複製了異性戀中的性別氣質。戴維提道：「凱斯提出的主體仍然沒有走出異性戀陽剛／陰柔二元的性別氣質框架，T 在戴維的討論當中仍然是男性的，T／婆的角色扮演當中，T 不應只是女扮男裝，而是女同志獨特主體的再現。」<sup>168</sup> 對於戴維而言，男同志的女扮男裝和女同志的男扮女裝的相同點在於，它們之間的差異在於消滅或強化男性陽剛的性別氣質而已，因此在這個扮裝的架構之下，女性主體不但不存在，屬於女同志本身的女性主體更是被忽略。戴維認為早期談論敢曝都是以男同志為文本，女同志的文本極少，因此套用以男同志文本為大宗的敢曝論述討論女同志的敢曝時，仍然是有缺失的，應該像「嗚咖啡座」那樣，從女同志的慾望文本探

<sup>167</sup> Kate Davy, "Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp," pp. 130-48.

<sup>168</sup> Kate Davy, "Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp," p. 143.

討女同志的敢曝，從女同志本身的慾望建構的主體性才是正確的。

凱斯和戴維重新檢視敢曝與女同志的關係，她們的貢獻在於當敢曝論述過於聚焦於男同志的文本時，相繼提出了女同志的敢曝，從女同志角度敢討敢曝的意義，說明女同志也有可能成為敢曝的主體。雖然凱斯與戴維都從女同志的角度談論了敢曝，但也只侷限在女同志的主體之上，異性戀女性是否也有可能是敢曝的主體？蘿伯森在她的《罪惡的快感：從梅·維斯特到瑪丹娜的女性主義敢曝》一書中，提出了女性的敢曝，她所討論的女性敢曝的例子，範圍並不侷限於女同志，而是所有的女性，可是說是對女性作為敢曝主體作了更擴展的研究。

### （三）敢曝與女性主義

蘿伯森認為，長久以來男同志挪用女性美學進行扮裝，所以大多數研究敢曝的文章也都聚焦在探討男同志的文本之上，但是女性或女同志卻並藉由模仿男同志文化表現敢曝，女性在敢曝研究當中往往是缺席的。蘿伯森認為，女性與敢曝之間的關係早就已經存在，蘿伯森援引李維業和巴特勒的理論，提出既然女性氣質來自於一種操演，而這種操演帶有自覺性的意味，女性誇張的展現女性氣質，目的在於對抗父權體制，因此是一種積極的反動表現，因此敢曝不只是男同志次文化而已，同時也可視為是一種女性主義式的實踐。<sup>169</sup>

蘿伯森書中所討論的文本都是具有主動表現敢曝的女性，蘿伯森在〈「那些模仿我的喜劇」：梅·維斯特的女性主義敢曝〉（1993）一文，以維斯特為例，說明女性可以主動的展現與製造敢曝的形象。她指出了維斯特如何透過一種女性主動的表演，成為敢曝的製作人與表演者，也指出維斯特的表演與女性觀者之間的關係。關於維斯特的表演，蘿伯森提道：「維斯特並不是在再次挪用男同志模仿女性的表演美學，而是

---

<sup>169</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p. 10.

一種刻意將女性的刻板形象以更誇張、更人工化、更誇張的方式展現出來。」<sup>170</sup>有些評論者認為維斯特所表演的女性並不是一般性別位置中所認同的「女性」，而是將女性展演成一個笑話（a joke on woman），蘿瑪娜·克里（Romona Curry）曾經如此評論維斯特的形象：「維斯特誇張的展現女性特質，其實形塑了一個近乎陽剛特質的面具，並不是將女性展演成笑話，而是一個「有陽具的母親」（a phallic mother），也就是一個充滿力量的女性形象。<sup>171</sup>

蘿柏森認為維斯特並不是再現男同志的扮裝皇后下人工化的女性形象，而是一種從女性立場進行對女性自身的性別氣質進行誇張諧擬的扮裝表演。蘿柏森認為她並不是單純的「展演」她的女性特質而已，她「知道」這些女性特質如何地被刻板化，並且「刻意」展現這種被刻板化的女性氣質，因此她同時是敢曝的製作人與表演者。蘿柏森也指出維斯特的表演對 1930 年代女性觀眾的影響，維斯特不只是一個性感的女人而已，她塑造了一個充滿誇飾與諷刺意味的女性形象，提供女人一個挑戰性別刻板印象的途徑，也讓女人能夠與父權社會下被制約的女性形象保持距離，對於女性觀眾來說，維斯特刻意的疏離無非是個莫大的鼓舞。

蘿柏森所談論的文本除了維斯特之外，還以 1980 年代開始同樣以誇張扮裝竄起於流行樂壇的瑪丹娜為例，瑪丹娜一向透過扮裝刻意強調與展現女性特質，甚至明目張膽地宣示高漲的女性慾望，她的行徑在當時可說是震驚全世界。早期她的音樂傳達了她處女（virgin）、芭比娃娃（Barbie）、性玩物（Boy Toy）的女性形象，有評論者認為她貶低了女性，刻意物化女性的嫌疑，因此批評瑪丹娜的行徑傷風敗俗如同妓女。<sup>172</sup>直到 1985 年瑪丹娜在《愛慕虛榮的女孩》（*Material Girl*）專輯當中，她刻意模仿好萊塢性感女星瑪莉蓮·夢露（Marilyn Monroe）性感尤物的形象，並且刻意模仿夢露在歌舞電影《紳士愛美人》（*Gentlemen Prefer Blondes*）當中所飾演的一位愛慕

---

<sup>170</sup> Pamela Robertson, “‘The Kinda Comedy that Imitate Me’: Mae West’s Identification with the Feminist Camp,” in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, p. 162.

<sup>171</sup> Pamela Robertson, “‘The Kinda Comedy that Imitate Me’: Mae West’s Identification with the Feminist Camp,” p. 389.

<sup>172</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p.123.

虛榮女人的名言：「鑽石是女人最好的朋友」，瑪丹娜在歌曲當中將這句話改爲：「有錢的男人總是最好的，因爲我們活在愛慕虛榮的物質世界當中，我本來就是愛慕虛榮的女孩」。蘿柏森認爲《愛慕虛榮的女孩》是瑪丹娜表現女性自覺的轉捩點，因爲瑪丹娜不單單只是刻意模仿夢露的形象而已，維斯特刻意展演刻板化的女性，瑪丹娜則是嘲諷、批判物化女性的事實，她們的舉動都是一種女性主義式的敢曝。<sup>173</sup>

後來有越來越多的女性主義者擁戴瑪丹娜的理念，因爲瑪丹娜透過各式各樣的扮裝，除了挑戰各種女性的形象與身份認同，她的歌曲也充滿主動展現女性慾望的表現：《愛慕虛榮的女孩》（*Material Girl*）、《展現自己》（*Express Yourself*）、《打開妳的心》（*Open Your Heart*）等歌曲都有鼓舞女性主動展現慾望的力量，筆者認爲，瑪丹娜不但將性慾形象化，而且使自己成爲慾望的主體與客體，充分展現了女性主動的力量和獨立的批判性，因此她的種種扮裝與表演，都是女性主義敢曝的表現，與維斯特的相同之處都在於她們都讓自己成爲「發聲」的女性慾望主體，而不是被慾望的女性客體。<sup>174</sup>

蘿柏森認爲，敢曝本身所具有的操演特質，能夠提供敢曝者透過操演的策略，對一套既定的價值觀進行嘲諷或顛覆，是一種非常具有顛覆性與挑戰性的力量，因此女性藉由刻意操演刻板化的女性特質，不但能夠揭開女性氣質來自於社會建構的事實，也提供女性一種超之度外的自由。蘿柏森甚至認爲，不只是男同志或女同志能夠藉由敢曝建構自身的主體性，異性戀男人或女人同樣也可以透過敢曝，表達對父權社會所建構的性別氣質表達不滿。<sup>175</sup>

筆者在本節回顧敢曝在其研究脈絡中的變化。1960年代早期桑塔格提出凡舉有非自然、誇張、人工化、具有強烈裝飾／劇場風格特質的文本都可說是敢曝的表現，到提出敢曝也表現在雌雄同體、男同志的感性之上；在桑塔格肯定敢曝是男同志現身的策略之後，紐頓則著手研究男扮女裝者和男同志的扮裝皇后，並肯定男同志藉由敢

---

<sup>173</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p. 142.

<sup>174</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p. 136.

<sup>175</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p. 10.

曝建構自身獨特主體性的表現。後來的學者開始擴大敢曝的研究，而不僅僅只聚焦在男同志與敢曝的關聯性之上，巴博斯修開始將敢曝的男同志感性視為一種獨特的風格，並檢視電影中具有男同志感性的敢曝電影，並以強調豪華裝飾效果的電影導演為例，說明非男同志者也可能在有表現具有男同志感性的敢曝潛力。後來凱斯、戴維開始注意到女同志，認為女同志也可以是敢曝的主體，蘿柏森甚至將敢曝視為一種女性主義的批判方式，是一種女人顛覆父權的主動表現。

## 第二節 歌舞片與敢曝

### （一）歌舞片的發展

何謂歌舞片？歌舞片（musical film）是把歌舞劇的大型排場併入電影敘事，組成元素包括音樂、表現性的舞蹈、服裝與人工佈景，並且以演員歌唱為主軸的電影類型。<sup>176</sup>歌舞片起源於 1930 年代，當時的美國社會正面臨經濟大恐慌，歌舞片充滿舞姿曼妙的輕快氣氛、浪漫的愛情故事與充滿希望的社會景象，為當時生活困頓、失業者眾多的美國社會民眾提供了一個逃避現實的幻想烏托邦，而在當時大受歡迎。<sup>177</sup> 歌舞片歷史上最著名的導演是柏克利，他最大貢獻在於將歌舞場景帶向豪華化，他的電影裡每一支豪華炫麗的舞蹈都必須用上數量龐大的歌舞女郎，在饒富節奏的律動音樂當中，將女性身體組成變幻不停的種種精采排列圖案，最常見的圖案有色彩豐富的萬花筒、綻放的花朵、絢爛的星星、角度變化豐富的雪片造型等，這些豐富的視覺元素被稱為柏克利著名的「柏克利圖像」（Berkeley Vision），加上他擅長運用快速的鏡頭運動製造身歷其境、目眩神迷的超現實幻覺，帶給電影觀眾壯觀的視覺震撼和娛樂的快

<sup>176</sup> 王介安主編，《電影辭典》，台北：電影資料館，1996，頁 156。

<sup>177</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，台北：遠流，1993，頁 11。

感。<sup>178</sup>

歌舞片的敘事模式從 1929 年亨利·包曼 (Harry Beaumont) 所導的《百老匯之歌》(*The Broadway Melody*) 開始，就不斷重複「後台歌舞片」(backstage subplot) 的敘事邏輯。《百老匯之歌》敘述一對姊妹如何從雜耍藝人躍升到頂尖舞者的奮鬥過程，電影中女主角在後台排練的歌舞場景，與歌舞老師男主角之間的愛情故事，最後以大場面的歌舞秀表現女主角的成功、男女主角親吻擁抱的快樂結局後成為後來數百部歌舞片不斷重複的母題。<sup>179</sup>後來歌舞片大多以只要努力就能成功的「美國夢」母題，核心都在於營造一個烏托邦的幻想。

電影中的歌舞片段可以分為與劇情無關或是與劇情融合兩種。第一種與劇情完全無關的歌舞片段以柏克利發揮得最為透徹，他將「後台歌舞片」中一貫出現的歌舞表演母題，發展為數量龐大的歌舞女郎在律動的音樂當中不斷變化成各種幾何圖形，柏克利獨創的無聲推拉鏡頭營造出身歷其境的幻覺，發展到以令人眩目的視覺奇觀，而不只是單純的交代主角排練的過程，使歌舞片段與敘事完全分離，成為往後數百片歌舞電影在歌舞劇都朝向豪華化的公式。第二種與劇情融合的歌舞片段，歌舞片段慢慢變化成一種「有話要說時就以歌舞表現」的形式，主角會在劇情過程中直接進入歌舞情境，現實的世界在歌舞片段中化為一個幻境，日常生活的場景產生魔幻的變化，例如會跳舞的鞋子、主角與鍋碗瓢盆共同起舞等等，來表示主角進入幻想的時刻，歌舞之後主角又立刻回到電影的現實，使敘事繼續推展下去。<sup>180</sup>

有學者認為歌舞片的核心其實是一種潛意識的操作，目的在於透過聲光影像製造出人工化的夢境，電影的敘事往往代表再現許多觀眾們熟悉的生活難題，吸引觀眾對主角處境的認同，而歌舞劇則代表幻想時刻，在超現實的時刻當中，透過歡樂的歌舞表演，所有的問題都得以在歌舞情境中解決，也化解了主角的內心衝突，得以回到電

<sup>178</sup> 陳昌仁，〈從超現實到意識型態：談柏克利的歌舞世界〉，《電影欣賞》，第 4 卷，第 6 期，1986 年 11 月，頁 17。

<sup>179</sup> Thomas Schatz 著，李亞梅譯，《好萊塢電影類型：公式、電影製作與片廠制度》，台北：遠流，1999，頁 283。

<sup>180</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，頁 55-58。

影敘事，使劇情繼續推演下去。後來學者們紛紛提出在當時電影公司透過生產大量如同可以暫時遺忘痛苦的快樂丸的歌舞片，吸引成千上萬的面臨經濟大恐慌而急欲尋求逃避現實的觀眾，進入電影院消費這些融雜庸俗品味和性挑逗的歌舞片，因此才會認為歌舞片是一種資本主義的意識型態的操作。<sup>181</sup>

正因為歌舞片具有固定的表現模式，各國電影公司只要有財力雄厚的資本，就能夠複製、操作這個強力吸金的娛樂產業，因此歌舞片開始被世界各國的電影工業所模仿，對世界電影的影響也非常廣大。1930年代開始，中國、香港、印度等亞洲國家都大量的模仿好萊塢歌舞片的模式，不論是明星的造型或舞蹈，或是融合愛情、舞蹈與音樂的敘事模式，都掀起了一陣模仿好萊塢歌舞片的狂熱，香港的邵氏電影公司更複製好萊塢片廠制度與明星工業，大規模的製作出數量龐大的歌舞片，而由於歌唱是歌舞片非常重要的一部份，所以當時的電影明星也都是能歌善演的實力派歌將，林黛、葛蘭、姚莉等擁有好歌喉的女明星往往擔任電影的女主角，當然也成為許多觀眾愛慕的電影明星，邵氏電影公司因此塑造出眾多深受觀眾瘋狂喜愛的電影明星，當時香港甚至有東方好萊塢之稱。<sup>182</sup>蔡明亮在馬來西亞的青少年時期，就時常接觸這些來自於中國與香港的歌舞片，因此他曾經提到他之所以在《洞》和《天邊一朵雲》中加入歌舞片段，無不來自於青少年時期所接觸的歌舞片所影響。<sup>183</sup>

## （二）歌舞片與敢曝

歌舞片的娛樂效果來自於它本身強烈仰賴的人工化結果，從豪華誇張的佈景道具、聲光效果豐富的視覺元素、浪漫夢幻的故事情節，擁有動人歌聲的俊男美女，到擁戴逸樂的虛擬情節，歌舞片充滿人工化的元素，因此也吸引許多學者從敢曝的觀點

<sup>181</sup> 李尚仁，〈淺談歌舞片的意識型態〉，《電影欣賞》，第4卷，第6期，1986年11月，頁9。

<sup>182</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，頁13-14。

<sup>183</sup> 蔡明亮在《洞》的創作自述中提道：「我是1957年出生的，……五、六十年代有一種戰後歌舞昇平氣息，那時也大量流行著香港的仿好萊塢豪華歌舞片，……它們歌頌生活中的安詳、甜美甚至有點頹廢。」焦雄屏、蔡明亮編著，《洞：電影劇本與評論》，頁106-107。

進行對歌舞片的研究，以下筆者將提出幾篇從敢曝觀點談論歌舞片的文章。

從敢曝與男同志的感性與品味之間的關係談論歌舞片的有理查·戴爾 (Richard Dyer) 的〈茱蒂·嘉倫與敢曝〉(2002)一文，戴爾說明了嘉倫在歌舞片中的表演如何呈現出雌雄同體的形象，後來成為眾多男同志模仿的對象。戴爾在文章一開始就開宗明義說：「嘉倫就是敢曝」，<sup>184</sup>嘉倫在她 1940 到 1950 的歌舞片中時常有著男裝的表演，因此觀眾可以在她的電影作品當中看到她有女性的裝扮，也有扮成男裝的形象出現，戴爾因此認為嘉倫具有除了具有敢曝中雌雄同體的氣質之外，嘉倫在表演中時常後台極度受苦但卻能在前台的光鮮亮麗與微笑的站起來面對群眾的角色，這種積極的角色性格，非常吸引男同志，因為男同志在異性戀社會所面臨的情況就如同嘉倫扮演的角色在後台所承受的苦難，因此男同志藉由對嘉倫個人特色的認同形塑且凝聚同志認同的力量。嘉倫後來成為許多男同志模仿的對象，藉由模仿嘉倫的積極形象，透過敢曝策略而大膽現身，因此在男同志扮裝的文化當中，嘉倫成為一個歷久不衰的經典形象 (icon)。<sup>185</sup>

馬修·提克坎曼 (Matthew Tinkcom) 則在〈敢曝的視覺符碼與米高梅佛瑞小組中的勞工形象與男同志主體〉(1996)則是提出米高梅電影公司製作歌舞片的奇才導演亞瑟·佛瑞 (Arthur Freed) 帶領的工作團隊，在 1940 到 1950 年代製作出許多精采絕倫的歌舞片當中，可以從敢曝的觀點，發現其中有些電影具有男同志形象的視覺符碼，而且也可以從 1948 年嘉倫所主演的電影《風流海盜》(The Pirate) 中，一群由男舞者組成，為嘉倫伴舞的齊格飛舞團 (The Ziegfeld Follies) 為例，看到男同志的視覺形象如何在電影中被勞工的形象再現出來，提克坎曼主要在說明敢曝的操演正好提供了男同志現身的面具，因為敢曝具有強烈的表演和操演特質，歌舞片所提供的表演舞台正好能夠使男同志展現他們的主體性。<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Richard Dyer, "Judy Garland and Camp," in *Heavenly Bodies*, New York: St. Martin's Press, 1986, p.107.

<sup>185</sup> Richard Dyer, "Judy Garland and Camp," pp. 109-111.

<sup>186</sup> Matthew Tinkcom, "Working Like a Homosexual: Camp Visual Codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit," in *Hollywood Musicals: The Film Reader*, pp. 115- 128

女性在歌舞片中的形象最早被提出，是莫薇的〈視覺快感與敘事電影〉這篇文章，莫薇在此文中犀利地指出，柏克利的豪華歌舞劇，其實只是塑造出一種色情化的視覺奇觀，男人主動觀看，女人被動被看。柏克利慣用龐大的歌舞女郎組成幾何圖形，目的在於能夠引起男性觀眾在觀看時充滿性快感，莫薇認為傳統電影普遍存在的觀看模式就是以服務男性的窺淫癖、偷窺癖為目的，女人被視為引起性快感的影像道具，柏克利的電影就是最好的例證。<sup>187</sup>露西·費雪（Lucy Fisher）則在〈女人作為影像：《女郎》中的觀看策略〉（1976）一文中，呼應了莫薇的概念，以柏克利 1934 年的歌舞電影《女郎》（*Dames*）為例，再次說明女性在柏克利的電影中如何作為被觀看的影像。費雪提道：「柏克利的《女郎》中時常出現歌舞女郎組成幾何圖形的範式，這些圖形有時是有時是花蕾狀，有時是萬花筒狀，這些圖形在張開與收縮的過程當中構成一種性交的暗示。」費雪指責柏克利使女性在他的電影當中只是服務男性視淫的裝飾道具，是極度物化女性的作法。<sup>188</sup>陳昌仁則認為，柏克利的歌舞片提供的已經不是單純的欣賞女性身體組成之美，而是進入充滿性暗示的超現實世界，浸淫在窺淫的快感當中。陳昌仁認為柏克利的攝影機如同陽具，不斷迫近、穿梭每一個強烈象徵女性性器官的圖案當中，而且每當攝影機進入圖案的中心時，圖案組合都會像花朵般綻開，如同性交，這就是柏克利電影的「偷窺者」的典型手法，它的基本假設在於將每個觀眾設定為偷窺者與入侵者的角色，一窺劇中人的私生活，並在偷窺當中，結合某種性的快感。<sup>189</sup>

蘿柏森的〈《1933 年掏金女郎》中的女性主義敢曝〉（1996）一文最大的貢獻就在於則以女性觀者的角度，提出以「敢曝」的觀看策略重新觀看歌舞電影，她認為女性觀者只要將女性在歌舞電影中的表演視為一種刻意的扮裝，也就是帶有主動、刻意、嘲諷、操演意味的女性主義式的敢曝，這樣就能夠賦予女性在歌舞電影中，化被

<sup>187</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," p. 19.

<sup>188</sup> Lucy Fisher, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*," in *Film Quarterly*, 30: 1 (Autumn 1976), pp. 2-11.

<sup>189</sup> 陳昌仁，〈從超現實到意識型態：談柏克利的歌舞世界〉，頁 18。

動為主動的新地位。蘿柏森認為歌舞電影本身就是一種敢曝的表現，它的人工化、不自然以及極度誇張的美學形式造就了歌舞劇本身的特質，而蘿柏森認為女性的刻意扮裝就是一種敢曝的策略，敢曝的基礎建立在「嘲弄地模仿」（burlesque）之上，因此蘿柏森認為敢曝能夠開啓觀看歌舞電影中的女性更多樣化的可能。<sup>190</sup>

蘿柏森如何用敢曝的角度重新檢視《1933年淘金女郎》？她引用傑羅·梅斯特（Gerald Mast）的概念：「歌舞劇的敢曝的潛在價值在於敢曝本身，男同志能夠藉由敢曝表現他們對於社會價值觀的批判，敢曝具有反轉價值觀的作用，而歌舞劇透過敢曝所反轉的世界，也能夠使某些價值觀清楚的被看到。」如果敢曝具有顛覆的力量，那麼淘金女郎如何透過敢曝，顛覆父權社會的限制？蘿柏森引用李維業的概念：「女性氣質是對男性氣質的一種反動，透過扮裝消解男性的敵意，所以扮裝是一種女性獲得力量的策略。」她認為《1933年的淘金女郎》中，女主角有意識地強化女性氣質，透過扮裝一步一步地獲得金錢與權力，淘金女郎也再現了工作階級女性透過敢曝獲得權力，她是敢曝的主體，而不是擺擺姿勢而已，是一種顛覆父權的表現。這部電影顯示女性氣質與扮裝是一體兩面，說明女人能夠透過刻意的扮裝而獲得力量。蘿柏森的目的在說明這部電影當中的女主角不僅僅只是被觀看的影像而已，她們也能夠藉由扮裝策略獲得顛覆性的力量，蘿柏森認為敢曝顛覆了歌舞電影評論中的女性無用論，表面上女性在歌舞電影中的表現當中是往往從事誇張的扮裝表演，用敢曝的角度重新檢視，其實女性充滿顛覆性的力量，所以在歌舞片中，女性也能夠是敢曝的主體。<sup>191</sup>

在本節當中筆者首先介紹歌舞片的發展與組成元素，說明歌舞片的人工化如何與敢曝產生關聯性，並把梳從敢曝觀點談論歌舞片的文章，戴爾從分析嘉倫如何以帶有敢曝意味的雌雄同體的形象，與積極對抗困難並獲得成功的銀幕角色，成為男同志認同與模仿的經典對象。提克坎曼同樣從敢曝中的男同志觀點，提出米高梅歌舞片中，敢曝本身的特性正好提供男同志現身的策略，使得男同志主體得以藉由假扮、操演而

---

<sup>190</sup> Pamela Robertson, "Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*," in *Hollywood Musicals: The Film Reader*, ed. Steven Cohan, London: Routledge, 2002, pp. 129-42.

<sup>191</sup> Pamela Robertson, "Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*," p. 140-142.

再現。蘿柏森則大力推薦女性觀者將電影中的女性扮裝視為一種女性主義式的敢曝，這麼一來，女性觀者不必被動地接受電影中的女性被物化的現象，反而還能夠將女性被「物化」後的形象，視為一種女性「刻意」扮裝，是女性為了表現自我、顛覆父權或獲得權力的策略。

## 小結

在本章中筆者回顧了敢曝的理論流變，在第一節中，筆者回顧自 1950 年代至今談論敢曝的文獻，以及注意敢曝在這個流變過程中意義的轉變，從早期單純用來形容劇場中的男扮女裝，到後來敢曝成爲一種性別政治的批判策略，能夠成爲男同志現身的策略、女同志再現主體的媒介、甚至異性戀女性也能夠藉由敢曝從邊緣批判中心的特性，藉由刻意的曝露刻板化的女性形象、誇張地展演父權社會所形塑的女性形象達到嘲諷、對抗與顛覆的力量，敢曝隨著時代的變遷不斷衍生出不同的意義，特別的是敢曝如何從單純的形容詞成爲後來的批判性別的武器這一連串的變化。而了解敢曝的意義流變之後，筆者基於蔡明亮的《洞》和《天邊一朵雲》中所使用的敘事模式來自於歌舞片的敘事模式，因此也把梳敢曝與歌舞片之間的關係。歌舞片本身的誇張、人工化與操演特性被學者認爲就是一種敢曝，並且後來在歌舞片的敢曝研究中，戴爾發現歌舞片的明星現象如何成爲男同志挪用爲現身的策略，以及成爲一種男同志現身的策略。蘿柏森以《1933 掏金女郎》這部片爲例，提供一種以敢曝爲觀看角度的策略重新解讀以往被認爲是被物化的歌舞女郎，發現女性的確可以透過有意識的扮裝，不管是在表現自身的慾望或是主體，或是藉由敢曝這個戴上面具的舉動，批判與顛覆父權的限制，成爲有力量的主體，使得敢曝也帶有女性主義實踐的力量，這些觀點都提供了筆者許多解讀《洞》和《天邊一朵雲》中女主角化身爲歌舞女郎的歌舞劇，在第二章中，筆者就將運用上述敢曝的概念，進行對這兩部片的文本分析。

## 第二章 《洞》與《天邊一朵雲》中的敢曝策略

《洞》和《天邊一朵雲》兩部影片當中最大的特性就是歌舞劇的運用，這些歌舞劇往往在敘事當中穿插出現，代表的可能是男主角本身的幻想、男主角對女主角幻想的投射，或是女主角自己的幻想，甚至是導演對於敘事的演繹。這些歌舞劇共同的特點都蘊含了大量敢曝的元素，每段歌舞劇的背景都是經過精心裝飾及設計，主角們在歌舞劇當中透過對嘴演唱也強化了表演的特質，整部電影中由於歌舞劇的出現，主角不斷地進行扮裝，形成了主體的多重樣貌，而由於這些歌舞劇往往具有表現主角幻想與慾望的特性，也有諧擬、呼應或嘲諷前一段敘事的作用，如同表現主角幻想與慾望的慾望劇場，使得電影交織在現實與虛構當中，如同一場扮裝嘉年華。

桑塔格曾說舉凡帶有誇耀矯飾，又並存著多重／不一致的形象，就是一種敢曝的表現。<sup>192</sup>蘿柏森所提出的女性主義敢曝最重要的論點就在於，女性在表演中刻意的展演女性特質，用意在於揭露女性特質是一種扮裝之外，也透過敢曝的特性，使女性能夠佔據發言的位置，將某種意識型態用一種誇張化方式展現出來。<sup>193</sup>敢曝與女性的關係在《洞》中，可以看到絕大部分的歌舞劇都是以女性為主角，當歌舞劇再現的是女主角的幻想時，這些歌舞劇就具有再現女主角慾望的作用，女主角載歌載舞的扮裝與表演背後，實則赤裸裸地展現了女性熱情的慾望，女主角佔據發言的位置，以具有力量的姿態出現，再現以女性為主體的慾望，導演巧妙地利用了敢曝的特性，使女主角透過歌舞劇表現主動的慾望，同樣的在《天邊一朵雲》中，蔡明亮同樣以歌舞劇表現女主角幻想與慾望，使女主角的慾望透過歌舞劇展現在觀眾眼前。

敢曝與男性的關係在這兩部電影當中，男主角在《洞》的扮裝並沒有女主角多樣化，而且在《洞》的歌舞劇中，男主角表現出恐懼害怕女主角的模樣，他的扮裝形象與女主角比較起來較不具力量，而在《天邊一朵雲》當中，男主角的扮裝就比較多樣

<sup>192</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp," p. 53.

<sup>193</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, p. 10.

化，他扮裝成變色龍、女人或陽具，歌舞劇的內容表現他個人內心意識的抒發、對愛情的想像與對女人的恐懼，筆者認為男主角在《天邊一朵雲》的扮裝展現出陰柔的男性氣質，男扮女裝的雌雄同體形象也嘲諷了既定的性別氣質，扮裝成陽具更充滿自我嘲諷的意味。

筆者將在本章探討蔡明亮如何在《洞》和《天邊一朵雲》使用敢曝，使表面上看似滑稽、誇張，富有敢曝意味的歌舞劇，實則投射了種種的女性主義實踐，並透過敢曝諷刺和批判性、性別、色情和慾望。蔡明亮也藉由敢曝的幽默與嘲諷特質，在電影中曝露 A 片拍攝的種種破綻，使觀眾看到 A 片中的性愛場景往往是人工化的刻意安排，A 片中的慾望只是表演後的結果。

## 第一節 以敢曝表現女性慾望

電影的開場是熟睡中的男主角被電鈴聲吵醒，敲門的水電工表明因為樓下漏水嚴重所以前來查看，水電工在地上鑿開一個洞檢查水管。接下來的鏡頭是女主角提著大包小包的衛生紙，走進滿目瘡痍的家中，她的牆壁和地板上都被漏水浸濕，說明了電影一開頭為何水電工人必須鑿開這個洞的原因。女主角熟練地清理地板上的積水，將浮出的壁紙貼回牆壁，隨後用蛋白敷臉時，她抬起臉時正好被從天花板掉下的碎屑打中，原來是有蟑螂從天花板的洞口爬出，她嚇得躲躲閃閃地跳躍，當她再次小心翼翼地抬頭仰望洞口是否又有蟑螂時，背景音樂響起。

〈我愛卡力蘇〉前奏出現，音樂漸強的淡入效果<sup>194</sup>暗示了另外一個段落的開始，場景不再是女主角的房間，而是公寓大樓的電梯，導演以一個由遠而近的推近鏡頭，慢慢將觀眾的視線帶向這座電梯，電梯的門一打開，映入觀眾眼簾的是一個華麗的奇

<sup>194</sup> 淡入 (fade in) 是指影像由暗轉明，淡出 (fade out) 是指影像漸漸由明轉暗，在電影具由轉換場景的作用，淡出淡入鏡頭具有結束敘事，暗示下一個段落的開始的作用，電影中聲音的漸強與漸弱，也是淡出和淡入效果的表現。王介安主編，《電影辭典》，頁 95。

觀，電梯裝飾滿閃閃發光的彩色燈泡，宛如一座舞台，與傳統好萊塢歌舞電影不同的是，蔡明亮刻意強調現實背景的敢曝化，對比現實與幻想時刻。女主角則扮裝成一個穿著裝飾滿亮片、頭上戴著火紅如同雞冠的羽毛頭飾，嘴唇上塗著艷紅色口紅的歌舞女郎，她以妖媚的眼神望著觀眾【鏡頭 1】，對嘴唱著：

噢！Calypso<sup>195</sup> 噢！Calypso！我蹦蹦跳跳愛 Calypso。  
噢！Calypso 噢！Calypso！你不要說我太辛苦。  
扭呀扭呀扭呀扭呀跳 Calypso，這模樣就像公雞在走路。  
牠把翅膀提，脖子伸，高聲歡呼 我跟著牠進一步又一步。  
我扭呀扭呀步步清清楚楚，我有心事不用對人傾訴。  
只要鼓聲響身體晃心裡舒服，我就可以忘掉了整天忙碌。  
到晚上不妨糊裡糊塗，  
噢！Calypso 噢！Calypso！我蹦蹦跳跳愛 Calypso。  
噢！Calypso 噢！Calypso！你不要說我太辛苦。  
扭呀扭呀扭呀扭呀跳 Calypso，  
噢！Calypso 噢！Calypso 我蹦蹦跳跳愛 Calypso。  
噢！Calypso 噢！Calypso 你不要說我太辛苦。  
扭呀扭呀扭呀扭呀跳 Calypso，你不要說我太辛苦。

傳統歌舞電影在中斷敘事隨之進入歌舞情境時，目的在表現主角進入幻想時刻，主角會在歌舞劇中嘲諷自己在敘事情節中的窘境，稱之為自我嘲諷 (self-parody)，具有過渡主角情緒的作用。<sup>196</sup>而且在歌舞情境當中，日常生活的場景都可能產生超現實的變化，目的在於塑造一個相對於女主角現實的幻想世界，表現主角透過想像暫時逃離或是戰勝了現實生活的困境。<sup>197</sup>筆者認為，女主角在這段歌舞劇賣力地對嘴演唱，又不時扭腰擺臀地作出誇張滑稽的動作，好像在嘲笑自己在劇情中為了閃躲蟑螂，而跳來跳去的滑稽動作，散發出一種嘲諷、幽默的氣氛，與敘事中緊張、高壓的狀態形成對比，的確具有過渡主角情緒的作用。

雖然導演刻意挪用歌舞女郎的形象作為女主角的扮裝，使女主角看起來像被慾望化、物化的歌舞女郎，這樣的形象的確有物化女性的事實，但是女主角的強而有力的凝視，讓觀眾的目光不得不放在化身為歌舞女郎的女主角身上，這時她迅速佔據了發言的位置，逆轉了觀看的權力中心，她不再是被看的客體，她成了具有力量的凝視主

<sup>195</sup> 「Calypso」原本是指西印度群島原住民跳舞時，演唱帶有諷刺時事意味的即興歌曲，後來演變為隨手拈來、帶有隨性節奏的藍調音樂 (the Blues)。參照 Martin Scorsese 等著，陳佳伶、李佳純、盧慈穎譯，《The Blues—藍調百年之旅》，台北：大塊文化，2004，頁 50。

<sup>196</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，頁 42。

<sup>197</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，頁 60。

體，導演從大遠景、中景、近景到特寫產生迫近的鏡頭變化，形成一種逼視的效果，好像在邀請觀眾觀賞她的表演，也呈現出一位強而有力的女性如何主導敘事的進行，這種女主角在歌舞劇中逼視觀眾，主導敘事的效果將在往後的歌舞劇中繼續出現。

這段歌舞片段的結尾，剛好是下一個片段的開始。女主角的歌舞表演在電梯的門關上之後結束，隨後門一打開，是男主角坐在電梯當中，他搖晃的走路模樣顯然是喝醉酒，隨後進入房間裡，然後朝洞口嘔吐，鏡頭旋即呈現女主角聽見天花板傳來怪聲的畫面，她在黑暗的房間裡往客廳移動，當她手扶著櫃子想要聽清楚怪聲時，卻碰觸到男主角的嘔吐物，隨後她立即用拖把清理後回到房間睡覺，卻又被男主角房間的鬧鐘聲吵醒，她生氣地將拖把往天花板一塞，塞住天花板的洞口。從以上的敘事，兩位主角的生活開始透過這個洞產生互動的過程如同一場鬧劇。

男主角的鬧鐘響起暗示了下一個段落的開展，他在還沒天亮就起床，然後他走進一座菜市場，打開食品行的門，暗示他在這間食品店工作，隨後他拿了罐頭餵食一隻貓，地上散落著許多空罐頭，暗示餵食這隻貓已經是他的習慣。隨後有位老先生走進他的店指名要買某品牌的豆瓣醬，他回應這位老先生他要的東西已經停產，老先生才默然離開。《洞》在電影未開始前，就利用六位民眾的畫外音，說明電影中的城市是一座散布著莫名病毒的城市，所有的民眾都被告知撤離疫區，所以很顯然地我們所看到的場景儼然一座空城，電影中的人物如同鬼魂般繼續生活其中，許甄倚認為蔡明亮的目的在於刻意營造出一座人際關係極度疏離的染病城市，諷刺資本主義創造出來的繁華幻象。<sup>198</sup>

隨後的場景鋪陳了男主角與這個洞口的互動，男主角從菜市場回家，發現女主角在他的門上貼了一張紙條，他進門之後透過這個洞口偷窺女主角，想要偷看她的一舉一動，由於空間上的刻意安排，使得住在樓上的男主角得以安全地在不被發現的情況之下進行對女主角的偷窺，而住在樓下的女主角卻無法由下往上進行對男主角的觀看，而且男主角的房間一片漆黑，唯一的亮源就是從樓下女主角房間透過洞口顯現的

---

<sup>198</sup> 許甄倚，〈無情的城市、深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉，《電影欣賞》，第 22 卷，第 2 期，2004 年 4 月，頁 41。

光，這樣的場景確保男主角能夠在黑暗處進行安全的偷窺【鏡頭2】，正當男主角自以為安全地向洞口窺看，此時女主角忙於將儲藏室中一落又一落的衛生紙堆搬出儲藏室，男主角趴在洞口的動作使碎屑再度掉落，這時在樓下的女主角以為又是蟑螂在爬動，她立刻拿起殺蟲劑，朝洞口噴灑【鏡頭3】，下一個鏡頭立刻帶到男主角受到驚嚇而往後倒的動作，他還拿起鍋蓋不斷地搧風，顯得相當狼狽。幽默與諷刺是敢曝的重要特質，在這段男主角想要窺視女主角卻被回擊的敘事，導演刻意製造一種幽默的「笑果」，他偷窺的眼睛遭受殺蟲劑的噴灑，如同遭受偷窺的懲罰與報復，這雙偷窺的男性眼睛被強力的回擊，導演巧妙地嘲諷了傳統電影中悄然進行已久的男性凝視。

這個被偷窺的女性強力的回擊男性的眼睛的場景，緊接在後的隨即又是一段歌舞劇。場景是公寓的樓梯，女主角推開走廊盡頭的大門，她捲俏的短髮配上一襲亮片小禮服，由遠而近朝觀眾的方向走來，越來越逼近鏡頭，極具有威脅性，她一邊表演，一邊唱著：

要走你只管走路，沒有誰叫你留步。  
要去就去，我決不攔阻，一去你就別回顧。  
要走你只管走路，沒有誰叫你留步。  
要去就去，我決不攔阻，請你不要再嘀咕。  
不要再叫我胭脂虎，你也不是個好丈夫。  
沒有錢養我，偏還要吃醋，做人簡直太嫌糊塗。  
要走你只管走路，沒有誰叫你留步。  
要走就走，我決不攔阻，請你不要再嘀咕。  
不要再叫我胭脂虎，你也不是個好丈夫。  
沒有錢養我，偏還要吃醋，做人簡直太嫌糊塗。  
要走你只管走路，沒有誰叫你留步。  
要走就走，我決不攔阻，請你不要再嘀咕。  
從此別再叫我胭脂虎。

男主角透過洞口想要偷看樓下不知情的女主角，導演運用正反拍（shot/reverse shot）的鏡頭，先拍攝男主角趴在地上的偷窺動作，再拍攝男主角所看到的畫面，也就是女主角的房間，觀眾會以為自己就是偷窺中的男主角，而接下來的鏡頭，是女主角以為又是蟑螂出現，朝著洞口強力噴灑殺蟲劑，正中了男主角偷窺的眼睛，也正中了觀眾的眼睛，這是蔡明亮表現女性反擊男性凝視非常精采的一連串鏡頭運動。筆者

認為，〈胭脂虎〉其實是男主角的幻想，女主角第二次化身為歌舞女郎，在這段歌舞中帶領著三位女舞者穿梭在樓梯當中，她們的眼神強而有力地凝視著鏡頭【鏡頭4】，〈胭脂虎〉的歌詞說明了一位女性對丈夫的指責，導演藉此表現女主角就像「母老虎」一樣，出現在男主角的幻想當中，凶巴巴的回擊正在窺視她的男主角。

筆者認為蔡明亮在這段反擊男主角的凝視當中，先挪用「男性主動觀看、女性被動被看」這個男性凝視的模式，女主角在此仍然是被觀看的客體，但是蔡明亮又藉由幽默的橋段，讓女主角誤以為是蟑螂再度爬出洞口，機警地朝洞口噴殺蟲劑的這個動作，正好巧妙地回擊了男主角偷窺的眼睛，然後再下一段的歌舞劇當中，女主角變成兇猛的「母老虎」，出現在男主角的幻想當中，這一連串的變化使女主角能夠反被動為主動，回擊男主角的凝視，她能夠在幽默的橋段當中以反客為主的方式逆轉稍早她處於被觀看的客體位置，筆者認為蔡明亮先幽默地塑造了男性凝視的模式，然後再狠狠地摧毀這個觀看模式，具有嘲諷傳統電影中的男性凝視的作用。

在接下來的敘事當中，導演鋪陳了越來越恐怖的染病城市，不論是男主角在菜市場驚見在地上爬行的男子，或是女主角聽見樓上鄰居的哀號聲，撞見醫護人員搶救瘋狂掙扎的病人，這座瀰漫著病毒的城市既恐怖又宛如空城，彷彿只有他們兩個人還是正常的，外在環境的恐怖使他們產生同舟共濟的依賴情感，他們透過這個洞口傳話，生活開始產生連結，漸漸地也產生曖昧的情愫。某日女主角在公寓天井旁用雨水洗手，剛好瞥見樓上的男主角，兩人在各自的走廊上徘徊相互窺伺，充滿曖昧的氣氛，鏡頭停留在女主角刻意地背對男主角沉思的鏡頭維持了長約一分鐘，然後音樂響起，第三段歌舞劇出現，〈我要你的愛〉音樂開始，場景是樓梯走廊，女主角像是在藏身舞台的布幕後面一樣地藏身在畫面之外，觀眾只聽到音樂而沒有看見人，等到音樂聲漸強，她緩緩地伸出小腿，然後一躍而出唱著〈我要你的愛〉【鏡頭5】：

我…我要…我要你…我要你的…我要你的愛…  
你為什麼不走過來  
我…我要…我要你…我要你的…我要你的愛…  
你為什麼不說出來

*Listen to your mama and you'll never regret it  
And if anybody wonders, you can tell them that I said it.  
The only thing I know is that I never can forget you.  
I've been longing for you, baby, ever since the day I met you.  
I'm never gone let you get away from me.  
Hear what I tell you.  
I am the girl for you and so you better start to face it.  
If you ever lost my love, you know you never can replace it.  
I think it's time for you to start to giving me some love,  
'Cause I'm carrying a torch for you that's hotter than an oven.  
It's time for you and me to do a little turtle loving.  
Baby, hold me tight and do what I tell you.*  
我…我要…我要你…我要你的…我要你的愛…  
你為什麼不走過來  
我…我要…我要你…我要你的…我要你的愛…  
你為什麼不說出來。

這段歌舞的開場畫面女主角再次扮裝為歌舞女郎，身穿綴滿紅玫瑰的洋裝，及肩的髮型又與上段歌舞劇不同，由遠而近地走向鏡頭，在視覺上產生一種迫近感，展現她強而有力的主動性，她對著鏡頭唱：「我…我要…我要你…我要你的…我要你的愛…」大膽而露骨地展現了她渴望愛情的慾望，而且她逼近鏡頭的畫面之後是男主角的出現，但是他在歌舞劇中並沒有回應女主角的追求，反而男主角表現出害怕女主角的樣子，與女主角展開一場追逐的嬉鬧劇，男主角深怕被女主角追趕而不斷在樓梯間滑稽地奔跑，甚至還抱起滅火器朝女主角丟去，然而女主角還是繼續展開主動地接近、誘惑男主角的動作，男主角仍然害怕地閃躲【鏡頭6】。比較起來女主角在這段歌舞劇中是主動的追求者，男主角狼狽地閃躲女主角的恐懼模樣，彷彿還呼應著前一段歌舞劇〈胭脂虎〉中對女主角的懼怕，這段女追男的歌舞劇透露出嘻笑玩鬧的特質，導演再次透過敢曝的歌舞劇表現女性的主動慾望。

隨著女主角的慾望逐漸地清楚展現，敘事當中也開始出現女主角展現主動的慾望，女主角開始透過幻想慾望樓上的男主角，〈我要你的愛〉歌舞劇不久之後，開始出現女主角慾望難耐的敘事，她一邊講電話，一邊隨手撕下因漏水而浸濕的壁紙，然後躺在衛生紙堆當中，撫摸自己的身體，並且與電話中的男子進行色情的對話，女主角說：「我一個人能幹嘛！脫衣服啦！……脫衣服，你要看嗎？我躺下來了，我看到你挖的那個洞，有個眼睛在看我。」從這段對話當中，我們可以知道女主角正在與鑿

開這個洞的水電工人對話，那雙看她的眼睛，指的是住在樓上的男主角，暗示她慾望的對象正是樓上的男主角，女主角撫摸自己的身體並開始自慰的畫面，暗示她渴望性交的慾望【鏡頭7】。

接下來導演透過跳接鏡頭，觀眾先看到樓上的男主角在喝水，他將水倒入洞口，洞口的膠帶鬆開，馮品佳曾經將這個洞比擬為女性的性器官，男主角將對女主角的慾望投射到這個洞上面，這個倒水入洞的畫面的意涵帶有強烈的性暗示。<sup>199</sup>接下來的鏡頭是女主角在泡澡的時候打了一個噴嚏，音樂隨之響起，場景是菜市場，畫面的中央是一座樓梯，兩旁的彩帶是五顏六色的塑膠袋，導演刻意使女主角修長的大腿成為視覺的中心，女主角由畫面的上方，女主角以一襲短髮的造型出現，身穿白色的晚宴小禮服【鏡頭8】，漸漸由上往下走下樓梯，再度以逼近鏡頭的方式出場，這樣的出場極具迫近的力量，歌舞劇再度充滿以女性為慾望主體的氛圍，她一邊搖曳著身體，一邊唱著：

我並沒有重傷風，也不是白雪公主老友記。  
為什麼一天到晚打噴嚏，這事情太稀奇。  
*Achoo! Gesundheit*<sup>200</sup>  
難道有誰惦記我，在那裡連名帶姓把我提，  
所以我一天到晚打噴嚏，打一個不停息。  
*Achoo! Gesundheit.*  
上個星期有一位小李小李，跪下了他的雙膝。  
他一定要我同意允許他成連理。  
ah-ah-ah  
還有一位就是那小紀小紀，也對我提出威脅。  
非要我愛情專一，要和他在一起。  
一定就是他們倆，在那裡連名帶姓把我提，  
所以我一天到晚打噴嚏，打一個不停息。  
*Achoo! Gesundheit.*  
上個星期有一位小李小李，跪下了他的雙膝。  
他一定要我同意允許他成連理。  
ah-ah-ah  
還有一位就是那小紀小紀，也對我提出威脅。  
非要我愛情專一，要和他在一起。  
一定就是他們倆，在那裡連名帶姓把我提，  
所以我一天到晚打噴嚏，打一個不停息。

<sup>199</sup> 馮品佳，〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性身體〉，頁 108。

<sup>200</sup> 「Gesundheit」是德文「祝你健康！」的意思，用於別人打噴嚏時的禮貌用語。蘇生豪編修，《簡明德漢辭典》，台北：文橋，1995，頁 391。

筆者認為，導演借用了〈打噴嚏〉這首歌曲中噴嚏前漸漸高昂的呻吟，指涉女性做愛時高潮來臨前的呻吟聲，具有強烈的性暗示，筆者認為這段歌舞再現了女主角的性幻想，〈打噴嚏〉是導演利用歌舞劇諧擬了女主角的噴嚏聲，但也將女主角的慾望具體化地再現出來。丹尼斯·吉爾斯（Dennis Giles）認為傳統歌舞片產生於道德觀念比較保守的 1930 年代，所以往往將「性」以迂迴轉喻的方式在歌舞場景中表現出來，而當男女主角常常在歌舞中出現親密的身體接觸【鏡頭 9】，就是做愛的隱喻。<sup>201</sup>

〈打噴嚏〉歌曲中敘述一位女子不停地打噴嚏的原因是因為許多的男士的追求與惦記，讓她不停地打噴嚏。在歌舞劇當中則呈現出女主角被四位男舞者環繞，男舞者緊貼著女主角做出親密的身體動作，暗示女主角對男主角的慾望透過歡樂的歌舞劇當中再現出來。

導演在影片的尾聲以超現實的手法表現男女主角的結合，先是拍攝男主角用報紙捏成球狀，塞住洞口，並清理四周的水泥灰，用溼布把地板抹得乾乾淨淨，像是刻意要忽略樓下女主角的存在，但是接下來他又隨即拿起榔頭奮力地鑿開洞口，將一把雨傘伸進洞裡撐開，正好盛住落下的水泥灰，接著他把腿伸進洞裡搖晃，鏡頭接下來拍攝女主角的天花板懸吊著男主角的腿，但是她背對這個畫面，沒有發現，製造出一種懸疑的緊張感。同時男主角將腳伸入洞中的動作與稍早他將水倒進洞中動作一樣，具有強烈性交的暗示。

接下來的鏡頭我們看到女主角病懨懨地躺在溼透的床墊上，地板全是水，她爬下床，鑽進客廳的衛生紙堆中哭泣，樓上的男主角則一邊放聲大哭一邊奮力鑿開這個洞，這時一道光突然由上往下打在她的臉上，男主角由上往下遞了一杯水給女主角，她接過水喝下，男主角再伸下他的手，將女主角拉起，隨即進入歌舞場景，歌舞場景在男主角的房間，沒有誇張的裝飾，屋外的大雨還是下個不停，背景音樂是〈不管你是誰〉，男女主角在洞旁盛裝共舞【鏡頭 10】：

---

<sup>201</sup> 焦雄屏，《歌舞電影縱橫談》，頁 123。

我不管你是誰，在你懷裡沈醉。  
我和你緊緊相偎，嚐一嚐甜蜜滋味。  
我不管你是誰，在你懷裡沈醉。  
我和你形影相隨，嚐一嚐風流滋味。  
樑上燕子雙棲雙飛，池裡鴛鴦游去游回。  
我要問你為什麼常相隨，分不開一對對。  
我不管你是誰，在你懷裡沈醉。  
我和你形影相隨，嚐一嚐風流滋味。

最後一段歌舞〈不管你是誰〉，男女主角以超現實的方式終於結合在一起，筆者認為這邊的超現實其實諷刺了敘事中他們之間的疏離，整部電影當中，他們之間的關係僅僅隔著洞口相互試探、窺視與曖昧，從未有進一步的相處關係。筆者認為這是導演表現後現代中人際關係的極度疏離，但在疏離的關係當中又存有強烈情感的矛盾關係。縱使男女主角到了電影的最後已經強烈的渴望與對方結合，〈不管你是誰〉這首歌曲敘述一個渴望安全感的女子，不管對方是誰只想和他共同依偎的慾望，筆者認為這首歌曲仍然著重於表現女主角的慾望。

在《洞》中，男女主角生活在病毒肆虐的疫區當中，促使他們發生關係的，就是破在他們房間之間的洞，透過這個洞，他們彼此窺視與刺探，他們之間的疏離到兩人生活突然產生連結產生一種緊張關係，同時也有一股曖昧且相互依賴的情感，這種情感隨著影片的推展而慢慢增強。蔡明亮挪用歌舞電影在表現主角幻想時就進入歌舞場景的表現形式，在歌舞場景當中，原本看起來神經質且焦慮的女主角，化身為充滿活力的歌舞女郎，大聲地演唱她的慾望，她在歌舞劇中的形象與在電影敘事中的形象判若兩人，而且在性格上也有壓抑／奔放、冷漠／熱情的對比。女主角在這些歌舞中展現自信、歡樂、輕鬆的形象，與她在敘事中神經質的形象形成極大的反差，產生主體多重分裂、不一致的特色，導演刻意以對嘴的形式取代真實人聲的演唱，使「表演」的氛圍更加強烈。

筆者認為敘事線的發展可以說是跟隨著女主角慾望的逐步明朗化，她對男主角的試探與想像，都化為歡樂的歌舞劇表現出來，蔡明亮利用歌舞劇具有強烈裝飾性、誇張、嘲諷、諧擬的敢曝特性，透過歌舞劇對比、銜接、過渡敘事的發展，劇情的轉折

也跟隨在歌舞劇出現之後，觀眾的情緒也隨著女主角逐漸開展的慾望而高漲，這些歌舞劇的短暫出現都使女主角瞬間成為敘事的中心，女主角的慾望透過不斷的扮裝、變身，得以在歌舞劇中展現，她的凝視也使觀視的權力結構產生改變，女主角是凝視的主體，整部片可以說是充分地利用敢曝的手法使女性的慾望貫穿其中。而且相較之下，男主角的慾望則較為隱諱，他並沒有如同女主角能夠在歌舞情境中展現慾望的機制，他在歌舞劇中的演出充其量只能視為女主角幻想情境中的「配角」，所以這五段歌舞劇的重點可以說是在表現女主角慾望的逐步明朗化。

《洞》中的女主角化身為歌舞女郎展現了以女性慾望為主體的形象，歌舞女郎在傳統的歌舞電影中往往都只是視覺奇觀的道具，但是在這部片中，女主角凝視觀眾的有力眼神逆轉了觀看的權力關係，而且所有的歌曲都指向她是一位富有主動慾望的女性，雖然女主角在歌舞情境當中展現被慾望化的拜物形象，但是這些表演都是在嘲諷歌舞女郎作為觀賞道具的事實，事實上她不是作為的道具而已，而是展現蘿柏森所說的女性主義敢曝，即女性透過誇張、表演的敢曝策略，佔據發言位置，展現主動表現慾望，所以《洞》中的歌舞女郎是具有主動力量的女性主體，蔡明亮在歌舞劇中成功地展現了女性主義式的敢曝表現。

## 第二節 以敢曝解構性、性別與色情

蔡明亮在《洞》中以敢曝的歌舞劇表現女性的主動慾望，在《天邊一朵雲》當中，同樣可以看見他以敢曝的歌舞劇表現女性主動的慾望，除此之外，他還將敢曝當中的「表演」特質發揮得淋漓盡致，首先他刻意將 A 片場景布雷希特劇場化，表現 A 片拍攝過程中漏洞百出的過程，使 A 片中的慾望變成只是一種表演的結果，而不是能夠引起慾望的色情片藉此嘲諷 A 片。片中的五段歌舞劇展現主角們的扮裝，這些扮裝散發人工化的敢曝氛圍，當中有女主角的慾望展現、男主角的雌雄同體形象、以及

女優的自嘲，敢曝的運用在《天邊一朵雲》比起《洞》而言更加地豐富，也更具有批判的力道。

電影的一開始是在一座地下道當中，女主角陳湘琪從畫面的左邊緩緩走入畫面，另一位穿著護士服、抱著西瓜的女子則從畫面的右邊進場，然後她們兩人擦肩而過。無人的地下道如同舞台，兩個女子錯身而過，又不知道她們將要去哪裡，這個開場已經散發出布雷希特的劇場效果。扮裝成的護士的女子為下一個場景埋下伏筆，因為接下來的畫面就是這個穿著護士服的女子躺在白色的床上，她的下半身被半邊西瓜遮住畫面，靜止了 7 秒之後，才見男主角緩緩的從畫面的下方爬上床靠近這位女子，男主角李康生身上穿著醫生白袍，還可以看見他的口袋掛著聽診器，他們並不是真的醫生與護士，護士服、醫生服、聽診器都只是作為表演的道具【鏡頭 11】，他們上演的是 A 片中常見的醫生和護士性交的角色扮演遊戲，他們將要表演一個引人遐想的性愛場景。男主角先是湊近這顆夾在女優兩腿中間的西瓜，用舌頭舔它，女主角跟隨著發出呻吟，然後男主角用手指插入西瓜，隨著男主角加快手指的動作，女優的呻吟也隨著高昂，西瓜的汁液噴灑得到處都是，然後男主角粗魯地將西瓜一塊一塊塞進女優的嘴巴，西瓜的汁液流到女優的鼻孔、眼睛，這個畫面讓觀者感到不適，但是她仍然發出舒服的呻吟聲，性愛場景在這裡中止。

接下來的電影敘事是女主角看電視的畫面與 A 片場景不斷交叉出現的場景。性愛場景之後，接下來的畫面是女主角正在看電視，女主角看著新聞中的男子大口大口的吃著西瓜，她也在喝西瓜汁，然後往後躺下，張開四肢，兩腿中間夾著一個花朵形狀的矮凳。電影敘事又回到性愛場景，男主角正在吸吮女主角身體上的西瓜汁液，他從脖子、乳房舔到肚臍。這時畫面又立刻切斷，敘事再回到女主角正在看電視的畫面，女主角將手伸進裝滿西瓜汁的容器裡，然後去舔沾了西瓜汁的手指。畫面又回到性愛場景，男主角頭戴著西瓜皮，男主角背對鏡頭，奮力地與女優性交，我們看到的是女優張開成 V 型的兩腿，在性交的過程當中，西瓜皮突然從男主角的頭上掉下來，砸到女優的胸部，女優忍不住發出笑聲，他們中止性交的動作，然後敘事又回到女主角

在看新聞的畫面，這時新聞在播送的是乾旱的新聞，過於炎熱的天氣使曾文溪的河床結出鹽巴的結晶，鏡頭聚焦在新聞畫面中一位正在舔著鹽巴結晶的男子，擋在畫面中間的則是女主角也是張開成 V 型的大腿。

在上述的場景當中，性愛場景的進行隨時被女主角看新聞的畫面打斷，女主角看新聞的畫面也隨時被插進的性愛場景打斷，這段性愛場景不斷地露出馬腳，觀眾始終看不到女優的陰部，因為她的陰部被剖開的西瓜遮住，她所發出的呻吟聲並不是來自於肉體快感的歡愉，很明顯地她只是在假裝而已，諷刺的是她所發出的呻吟聲卻帶有性的快感，這卻顯露了她在這場性交的過程當中只是在「表演」，而當男主角頭上戴的西瓜皮掉下的一刻，女優忍不住發出笑聲，更使她的表演露出了馬腳，她所營造出來的性快感被她自己的笑聲所中斷。「幽默」、「諷刺」與「表演」的敢曝在這段性愛場景中所具有的功能是嘲笑 A 片的情節，醫生護士的角色扮演原本是為了營造一種男性想像中的色情性快感，觀眾卻只看到一顆剖開的西瓜蓋住了女優的陰部，這段「難看」的性愛場景又時常被女主角看新聞的畫面所打斷，觀眾的觀看被引入不明究理的狀態當中。

新聞不斷播送乾旱、水桶熱賣、西瓜空前暢銷的消息，看電視的女主角彷彿想起什麼，走進儲藏室，推出一個大型行李箱，她想要打開這個行李箱卻開不開，她生氣地將行李箱推回儲藏室，這時觀眾可以聽到畫外音播送著將要停水的消息，女主角將儲藏室的鑰匙往窗外丟去。接下來的畫面是男主角全身赤裸站在浴室當中，身上沾滿西瓜渣，他想要淋浴卻因為停水而沒辦法清洗，他掀開馬桶水箱，卻發現水箱中也沒有水，他只好用衛生紙擦拭身體，男主角想要淋浴卻因為停水的尷尬使他進入窘境，男主角擦拭下體觀眾可以聽到他彈掉西瓜籽的聲音，如同一場玩笑。

接下來是女主角走進馬路施工的現場，馬路工人裸露上半身正在用電鑽與鏟子挖開路面，女主角穿著拖鞋穿梭在其中想要找尋稍早她丟下來的鑰匙，後來她被工人制止並趕走現場。女主角回到家中，再度想要打開儲藏室的門，這口行李箱對她的重要性到底為何，這種不明究理的情緒一直塑造出一種焦慮、不安的情緒。接著她拎著一

只塑膠袋走到電梯，下一個鏡頭我們可以看到電梯中的人群有男主角、女優和 A 片的工作人員，女優突然發癢尖叫，說著含糊不清的日文，一邊的翻譯過了一會才說：「啊！有螞蟻！有螞蟻！」，女主角突然歇斯底里地一件一件脫掉上衣，直到露出乳房。

接下來是女主角趴在一堆錄影帶當中，像是要找尋什麼，然後她站起推開一扇門，緩緩地走進去，這時觀眾可以看到從門外的樓梯有位男子正朝這個房間走去，女主角驚嚇地從房間中走出。接下來是男主角的觀點敘事。男主角蹲在路旁，抱著一瓶礦泉水，一邊沉思般的抽煙，特寫鏡頭讓觀眾看到他的脖子和臉，螞蟻爬上他的脖子和臉，讓他感到非常不舒服地抓癢。這時男主角的鏡頭又被切斷，女主角從一座橋上走下，錄影帶店的不名男子尾隨在後，然後鏡頭又帶到男主角按電梯的畫面，電梯停留在一樓卻不開門。然後是女主角驚恐地走入電梯，當電梯門要關上時卻有一隻男人的手硬是將電梯的門拉開，是方才尾隨在女主角後面的男子。我們可以看到女主角害怕的眼神，她在電梯門開之後馬上奔跑出去。

隨後的畫面是男主角打開逃生門，他緩緩的往頂樓走上去，到達一座水塔，他在水塔前脫掉衣服，然後爬進這座水塔當中，此時鏡頭切斷，回到女主角身上，畫面中可以看到她的浴室放滿了數量眾多的寶特瓶水，她在浴室中洗臉、洗澡、漱口，男主角的畫面再度出現，他全身浸泡在水裡，頭髮上的泡沫在水中散開，音樂響起，水塔裝飾滿燈泡，彷彿一座舞台，男主角從水中緩緩爬起，他全身赤裸，但臉上、身上都貼滿了綠色的鱗片，臉上化著濃妝，背上有一排角狀物，好像一隻變色龍的他【鏡頭 12】，對嘴唱著洪鐘的〈半個月亮〉：

今夜的黃鶯不唱，花不香，  
為什麼這樣淒涼，靜悄悄到窗口眺望，  
只看到半個月亮  
今夜的星星黯淡，雲飛揚，  
只等到你來到夢鄉，正想沉醉在你的身旁，  
又看到半個月亮。  
我望著殘月心蒼茫，那另一半在何方，  
是不是照在你身上，也想著舊夢難忘。  
今夜的燈色昏黃，人影長，

寂寞中無盡思量，一陣晚風把窗兒吹開，  
只看到半個月亮。  
一陣晚風把窗兒吹開，只看到半個月亮。

筆者認為，這段歌舞劇的出現與《洞》中歌舞劇的功能一樣，具有抒發主角情緒、過渡劇情的作用。洪鐘以陰柔的聲音演唱〈半個月亮〉，敘述一位男子想念情人的孤寂時刻，襯托出男主角陰柔的氣質，與他在現實劇情當中作為一個帶有攻擊力、威脅性且有侵略慾望的 A 片演員大相逕庭，導演在這段歌舞劇中刻意將男主角扮裝成一隻詭異的變色龍，薇薇安認為，這樣的形象游移於陽剛與陰柔的性別氣質，接近一種性別模糊的酷兒形象，瞬間模糊了男主角的性別氣質。<sup>202</sup>透過歌舞劇的扮演，男主角的形象在此形成不一致、分裂的雌雄同體形象，他的扮裝就是一種敢曝。

接下來是一連串以女主角觀點的敘事，先是女主角看見她不見的鑰匙卡柏油路當中，她想要挖出它卻失敗。接著她走進公園偷偷摸摸地撿拾空瓶，然後走過一座橋，看到河中漂流著許多西瓜，她撿起其中一顆西瓜，用水洗淨它，走到一座搖椅旁，她發現男主角正在搖椅上熟睡，她湊近坐在他的對面凝視著他，並偷偷地喝他的礦泉水，接著她自己睡著。直到男主角醒來，看見女主角坐在對面，他們對望了 15 秒後，女主角才說：「你還有在賣手錶嗎？」男主角搖搖頭，這段對話暗示他們可能是熟識，接下來的電影敘事是男主角奮力地想要用菜刀和榔頭挖開柏油取出女主角鑰匙的畫面，男主角成功地拿出鑰匙後，被鑿開的洞緩緩流出水，水逐漸流出，佔滿整個畫面，音樂響起。

一朵豔紅色的巨大塑膠花朵佔滿整個畫面，三位女舞者搖擺著花朵唱著：「這就是我倆愛的開始、愛的關係」之後，女主角畫著濃妝，穿著閃亮的塑膠洋裝，扮裝成歌舞女郎，接著唱：「誰也難忘記，永遠難忘記」，然後映入觀眾眼簾的是以故宮博物院中以蔣中正銅像為中心的中庭為背景，以數量龐大的塑膠花朵和塑膠藤蔓佈置成一個奇觀花園，女主角展現出與敘事中完全不同的形象，她一邊以妖媚的眼看著觀眾，

---

<sup>202</sup> Vivian Lee, "Pornography, Musical, Drag, and the Art Film: Performing 'Queer' in Tsai Ming-Liang's *The Wayward Cloud*," pp. 117-118.

一邊演唱著〈愛的開始〉【鏡頭 13】：

這就是我倆愛的開始，就是我倆愛的關係。  
誰也難忘記，誰也難忘記。  
我和你像鳥比翼，要永遠永遠偎依在一起。  
看著我，別賭氣，別賭氣，要什麼都給了你。  
這就是我倆愛的開始，就是我倆愛的關係。  
誰也難忘記，誰也難忘記。  
我和你像鳥比翼，要永遠永遠偎依在一起。  
看著我，別賭氣，別賭氣，要什麼都給了你。  
我和你像枝連理，啊，愛人請把頭兒再抬起。  
看著我，別躲避，別躲避，要什麼都依了你。  
這就是我倆愛的開始，就是我倆愛的關係。  
誰也難忘記，誰也難忘記。  
我和你像鳥比翼，要永遠永遠偎依在一起。  
看著我，別賭氣，別賭氣，要什麼都給了你。  
我倆愛的開始難忘記。

女主角對著蔣中正的銅像搔首弄姿，林文淇認為蔣公銅像是巨大的男性性器象徵，女主角在蔣中正銅像前的華麗歌舞暗示她欲求性愛。<sup>203</sup>銅像是她慾望的對象，她身邊的三位女舞者也隨著音樂作出性感的舞蹈，其中一位女舞者還爬上銅像腳邊，作出撫弄銅像鼠蹊部的模樣。筆者認為，這段歌舞劇所要表現是以女主角為慾望主體的表演，她與男主角的相遇使她情竇初開，男主角從柏油挖出鑰匙，也彷彿開啓了女主角的慾望，水從洞中緩緩流出，這個畫面象徵了慾望的流瀉，而且是女主角的慾望，因此才會在這些畫面之後出現以女主角為主的歌舞劇。不論是化身為歌舞女郎的女主角，或是變成奇觀花園的故宮中庭【鏡頭 14】，都強烈地散發出人工化、誇張、矯飾的敢曝氛圍，〈愛的開始〉描述一位情竇初開的女子正在對情人撒嬌，帶有主動的女性慾望，也暗示了女主角內心洶湧的慾望，這段歌舞劇同樣的迅速打斷先前的敘事，女主角隨即佔據敘事、發言的中心，她直視觀眾的眼神同樣逆轉了觀視的權力關係，並以迥異於敘事的形象，唱出充滿女性慾望的歌曲。

敘事隨即進入一段以笑鬧喜劇組成的男女主角愛情發展，男主角在客廳當中想要幫女主角打開行李箱，隔著牆的女主角在廚房倒了一杯西瓜汁遞給男主角之後又回到

<sup>203</sup> 林文淇，〈天邊一朵雲，那人間呢？〉，《放映週報》，第 5 期，2005 年 4 月 7 日。  
[http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S\\_NO=12&period=5](http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S_NO=12&period=5)

廚房，男主角悄悄地將西瓜汁倒到窗外，這時觀眾可以同時看到男主角偷偷摸摸的動作，以及女主角將要再轉過身來的畫面，營造出一股緊張感，在女主角轉過身以前，男主角剛好回到座位上，西瓜汁被他倒掉，他卻故意作出好喝的擦嘴動作，女主角又立刻回到廚房倒一杯給他，這一個橋段的喜劇意味濃厚，令人發笑。接下來是男主角下廚的畫面，米粉在油鍋中迅速膨脹，好像一朵雲的形狀，女主角看著男主角將一朵一朵的米粉弄熟，突然米粉起火，他們兩人急忙地滅火，然後導演特寫了海鮮料理倒進米粉中，食材與米粉交融在一起的畫面，筆者認為導演在這裡以「食慾」暗喻了「色慾」，特寫的食物鏡頭其實暗喻著男女主角內心熊熊燃燒的慾望。

接著導演呈現一個狼狽的 A 片拍攝現場，男主角正在與一位手扶著牆壁、觀眾看不清楚臉的女優性交，這位身形削瘦的女優與電影一開始身材略胖的女優不是同一個人。這個在浴室進行的拍攝現場由於停水，必須由擔任工作人員拿著寶特瓶由上往下將水澆在這位女優的身上，一位控制燈光的工作人員負責遞水，畫面中還可看到導演由下往上拍攝性器官的特寫，整場性交場面由於工作人員的手忙腳亂而顯得狼狽不堪，男主角的臉上則面無表情，絲毫沒有 A 片中營造出來的性快感【鏡頭 15】。筆者認為這也是疏離效果的運用，導演刻意曝露 A 片拍攝的工作人員和工作現場，使得原本提供性快感的性交場面受到這些真實元素的干擾，停水也使得性交場景突然中止，工作人員與男主角隨即離開現場，這位女優則慌張地尋找她掉落的假睫毛，下一個場景仍然在浴室中進行，此時觀眾仍然可以看到工作人員提著一桶綠色的污水由上往下澆在兩位演員的身上，在性交畫面上方不斷干擾著這場正在進行中的性交場面，這時觀眾可以看到女優的假睫毛已經從她的眼皮上掉落，但是性交場景仍繼續進行，散發出一股笑鬧氣氛，而這一個段落結束在男主角將精液射在女優的臉上，她的假睫毛隨之從雙眼落下，音樂同時響起，場景置換到一座宛如廢墟的空間當中，一道光從黑暗當中由上往下打在女優身上，她穿著一席黑色的服裝，頭上戴著如同蜘蛛網的頭飾，對嘴演唱〈同情心〉【鏡頭 16】：

我沒有錢，我有顆心，  
這一顆充滿熱情和同情，充滿悽慘和酸辛，  
它受過人侮辱，也受過各種和各樣殘酷欺凌。  
我一切都能，都能忍受犧牲，  
就不能放棄我這顆心，啊！  
我沒有錢，我有顆心，  
這一顆充滿熱情和同情，充滿悽慘和酸辛，  
它受過人侮辱，也受過各種和各樣殘酷欺凌。  
誰叫我沒錢，我只有賣靈魂  
滿足這顆同情心，滿足這顆同情心  
Aya, da , da, da, da Aya, da , da, da, da

在這段歌舞劇當中，這位女優的扮裝如同黑蜘蛛，她的身後尾隨著一群蒙臉的男舞者，這群男舞者被網綁在毛茸茸的、如同蜘蛛腳的網子當中，他們既像侵犯黑蜘蛛的動物，又像是已經被黑蜘蛛捕捉的獵物，當女主角唱出：「誰叫我沒有錢，我只有賣靈魂。」時，已經諷刺地透露了她作為女優的悲哀和悽慘酸辛，女優在 A 片當中的性交呻吟也諷刺地變成一場並非發自內心的表演，假睫毛在性交場景當中成為女優的扮裝，她焦慮地尋找假睫毛，是擔心這個「假」的消失曝露了「真」，而這場歌舞劇的表演也顯現了她在 A 片中表演的「假」，她扮裝成可怕的黑蜘蛛，這些想要侵犯他的男人變成了她的獵物，她以憤怒的眼神望向觀眾，訴說沒有錢而出賣身體做為女優的原委，歌曲中最後逐漸激昂的歌聲嘲諷了她在性交場景中的高潮呻吟，透過歌舞劇的敢曝表演，她自己顛覆了所有她所假裝出來的性快感，筆者認為這一段是導演直接批判色情最精采的一段敢曝表現。

電影發展至此，電影中的敢曝以下幾種方式呈現，第一，導演延續《洞》中以歌舞劇過渡敘事、表現主角內心意識或是慾望的方式，主角透過扮裝形成多重主體，他們透過誇張的表演，能夠將內心意識或是慾望展現出來。第二，導演使用強烈的疏離效果，使 A 片的拍攝場景變成一幕幕的笑話，目的在於曝露 A 片中的慾望只是一種表演的結果，並非真實的慾望，戳破色情的事實。第三，導演在處理男女主角之間的愛情關係時，多以嬉笑打鬧的方式呈現，穿插在劇情當中的愛情故事也變成一種具有表演意味的笑鬧劇，讓男女主角彼此之間的慾望探索也變成表演，因此《天邊一朵雲》當中的愛情，可說都是透過「表演」來呈現的。

上一段歌舞結束之後，接著出現的是女主角觀點為主的劇情，畫面上我們可以看到女主角正在廁所當中將一瓶一瓶裝滿水的水瓶往博物館的廁所窗外扔，她為何要偷偷摸摸的偷水？稍早電視新聞中播放的停水消息，以及女主角浴室當中琳琅滿目、她用來儲水瓶子佔滿了整間浴室，都在鋪陳一個她焦慮於停水的事實，她的焦慮使得她的行為也變得神經質，到廁所偷水之後，接下來的畫面是她穿著制服模樣的旗袍，走入故宮的展場，雖然她戴著工作證，好像是一位工作人員，但是她又與週遭的人群沒有任何的互動，她卻與現場的民眾沒有任何的交集，這使得她正經八百地模樣更顯得她是只是在「表演」而已，隨後的畫面就是她拎著一只大袋子，走到方才廁所的窗外，將她扔出的水瓶迅速地放入袋中，然後繞過第二段歌舞劇中出現的蔣中正銅像中庭，離開現場。

下一段敘事是再次以笑鬧劇的方式表現男女主角之間的愛情關係，男主角像壁虎一樣攀爬著牆壁，他的手和腳都張開攀附在牆壁上，女主角笑出聲來，拿出食物餵他吃東西，鏡頭帶到廚房，女主角正在抓爬了滿地的螃蟹，凌亂的廚房和滿地爬的螃蟹使得她必須站在鍋子上面，深怕被螃蟹夾住，她想要抓住螃蟹又跌倒，直到男主角聞聲，用牙刷和鍋鏟才好不容易將螃蟹抓住。接著是他們在吃螃蟹的畫面，但是這段畫面我們只看到他們的影子，導演以剪影的方式表現他們吃螃蟹的畫面，觀眾看不到他們的臉，只能看到他們倒映在牆壁上的黑影，他們剝啃吸吮著螃蟹的動作和聲音，又呼應電影一開始男主角在醫生和護士的 A 片場景中舔食女優身上的西瓜渣，筆者認為，導演再度表現男女主角愛情時，再度以充滿表演意味的影子劇場，並以食慾暗喻了男女主角之間的情慾流動。

他們的饗宴結束在男主角的熟睡之後，吃完螃蟹之後，男主角倚靠在桌腳，看著女主角的小腿，然後將她從椅子上拉下，他抱著她的小腿吐煙，然後又把香菸插在女主角的腳趾縫，之後抱著女主角的腿沉沉睡去，女主角凝視著沉睡的男主角數秒，待香菸燃燒完後，再將香菸從她的腳趾縫中抽起。筆者認為，這個場面同樣以隱晦的方式暗示了一場性交，男主角的香煙插在女主角的趾縫上，指涉了一個插入的慾望，但

是這個插入不是真正的性交，只是帶有象徵地將香菸插入女主角的趾縫而已，男主角以極其隱晦的方式展現他的慾望，對比了他在 A 片場景中的性交都只是表演，當他真正地想要擁有慾望時，卻只能用象徵性的表演方式表現出來。

男主角的沉睡之後出現了第四場歌舞劇，洪鐘的〈哈哈哈〉歌聲響起，場景置換到一處公園，男主角身穿一襲粉紅色的洋裝，畫面特寫他誇張地對嘴演唱的臉孔，隨後他拿著一把西瓜顏色的傘，穿著不合腳的高跟鞋，配合著音樂作出滑稽的舞蹈動作

【鏡頭 17】，音樂的歌詞如下：

我清早起床睡意濃，睡意尚迷濛。  
我忽然想起今日是，假日好時光。  
打電話約了密斯陳，在公園碰頭。  
誰知我身上穿汗衫，左鞋右腳套。  
哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈。  
我匆匆趕到公園口，見她已來到。  
你看她身材多苗條，臉兒比花嬌。  
我有心表示對她好，上前就擁抱。  
她轉身賞我一耳光，原來認錯了。  
哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈。  
我等到紅日當頭照，她剛剛來到。  
我氣在心頭向她問，為何要遲到。  
又看她衣裙穿顛倒，拖鞋沒換掉。  
她說為約會心急躁，跟我一樣妙。  
哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈。  
我和她甜甜又蜜蜜，同渡好春宵。  
又同遊共舞一整天，咖啡廳裡泡。  
到臨別時候那一招，情形更好笑。  
她不姓陳來是姓蕭，我也不姓趙。  
哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈哈。

扮女裝的男主角與扮演成黑蜘蛛的女優穿梭在西瓜傘海當中，他們嬉笑打鬧，穿梭在高雄蓮池潭著名景點的龍虎塔當中嬉戲，兩座塔分別由張開嘴的巨龍和巨虎所組成，帶有誇張色調與裝飾意味濃厚的宗教建築成為這段歌舞劇的舞台，男主角站在龍嘴上舞蹈，女主角模仿查理·卓別林（Charles Chaplin）時常在默劇中表演的經典舞蹈。男主角穿著不合身的洋裝使他坦露了胸膛【鏡頭 18】，女主角則穿著過大的男裝使她在舞蹈中差點跌倒。筆者認為，這段承接在男主角沉睡之後的歌舞劇，以嬉笑打鬧的方式描繪出一場誇張爆笑的約會場景，而在嬉笑打鬧當中，男主角驚腳地模仿女

性期待約會場景的害羞氣質，女主角則誇張地展示陽剛的氣質，他們的雌雄同體形象使性別氣質變成一種誇張的扮裝與表演【鏡頭 19】。

接下來是男主角在廁所看著報紙的美女圖手淫，因為他必須勃起才能夠進行 A 片的拍攝工作，但是他卻無法勃起，廁所外面的女優開玩笑地推開門問他需不需要幫忙，他生氣地把門關起來，繼續手淫，接著歌舞劇出現，他頭上戴著龜頭形狀的塑膠帽子，穿著透明的塑膠管【鏡頭 20】，化身為一具陽具的形象，場景是在男生廁所當中，這時沒有在《天邊一朵雲》出現，而是在《洞》中飾演女主角的楊貴媚出現，她穿戴刻意強調胸部的尖錐物【鏡頭 21】，帶領著一群頭戴著水桶的舞群，追趕著扮裝成陽具的男主角，音樂是〈靜心等〉，歌詞如下：

你何必要說苦，何必要說苦。  
快向前走找尋你的生路，找尋生路要跨穩步。  
要跨穩步才到安樂土。  
你要靜心等振作精神，要一步一步振作你的精神  
要快快洒開大步難關渡，要求幸福必須挨盡辛苦。  
你要做大丈夫要做大丈夫，快抬起頭要高聲歡呼。  
洒開大步就沒攔阻，要洒開大步才到安樂土。  
你要靜心等振作精神，要一步一步振作你的精神。  
要快快洒開大步難關渡，要求幸福必須挨盡辛苦。

〈靜心等〉的歌詞敘述一位女子教訓著男人如何作為一位勇敢的大丈夫，楊貴媚以充滿力量的強勢姿態追趕著畏畏縮縮的男主角，數量龐大的女舞群尾隨在後【鏡頭 22】，這段表現男主角幻想的歌舞劇透露著他無法勃起的焦慮，女人在他的幻想當終成為威脅他的形象，她們穿著誇張強調胸部的、尖銳的塑膠道具，這樣的女性形象不是作為被男人慾望的對象，而是威脅男人的形象，歌舞劇中的充滿威脅力量的楊貴媚追趕著扮裝成陽具的男主角，嘲諷他在敘事中的無法勃起延續到歌舞劇中成為一則嘻笑打鬧的笑話。

接下來的場景導演先拍攝男主角看著自慰的女優也一邊手淫，鏡頭拍攝他躲在牆後，看著用寶特瓶自慰的女優手淫，鏡頭特寫了他因用力而扭曲的臉孔，與噴出的精液，他的手淫只是一場表演，使得他的慾望不斷成為 A 片消費邏輯中的商品而已。

隨後的劇情是女主角將頭埋進冰箱裡頭，以西瓜為對象練習親吻，她奮力地親吻這顆西瓜，隨後把枕頭塞到肚子裡，假裝懷孕與分娩，從女主角練習親吻到假裝懷孕，好像是她對慾望的一連串想像與演練。直到一場男女主角一起現身錄影帶店當中，女主角在放滿 A 片的房間裡面，主動親吻男主角，她從男主角的身後抱住他，又掀開他的衣服親吻他的胸膛，甚至想要脫下男主角的褲子，但是男主角完全沒有回應，展現出冷感的模樣，他們身後的有一整排壯觀的 A 片，筆者認為這邊帶有強烈的諷刺意味，男主角身為 A 片男優，隨時展現慾望應該是他的拿手把戲，而當面對女主角真正對他展現慾望時，他卻無法予以回應。

電影的高潮結尾來自於導演逐漸使女主角一步一步發現男主角其實就在她住所的樓上拍攝 A 片，而他是一個 A 片演員。女主角等待電梯時，電梯門一打開，一位昏迷的女子躺在電梯裡，女主角驚慌地用力拍打她的臉，還用水澆在她的臉上想要喚醒她，這位女子卻還是沒有醒來。女主角只好將她拖回房裡，身形削瘦的女主角與肥胖的女優形成強烈的對比，女主角好不容易將她拖回房裡，她滿身大汗，口渴地吃著西瓜，卻看到播放的 A 片中的女優，正是她所帶回來的這位女子，她還拿起從錄影帶店租回的 DVD 封面，對照這位女優的模樣。隨後，A 片的劇組工作人員出現，他吃力地抱起這位昏迷的女優，女主角則尾隨在後幫忙，上了樓以後，A 片劇組導演打算讓男主角上演一場強暴昏迷女優的戲碼，當女主角看到男主角現身，發現他就是 A 片演員時，她憤怒地凝視著男主角，氣氛既尷尬又緊張。

昏迷的女優像一具充氣娃娃，赤裸地躺在床上，圍繞著她的是四位表情漠然的男性工作人員，他們隨意地操控她的姿勢，男主角也抱著她性交，觀眾可以看到 A 片的導演不斷特寫他們的性器官，而不是他們的臉孔，使他們的身體與性交的過程只是用來激發視覺快感的商品，昏迷的女優既像一具充氣娃娃，又像一具屍體，在性交過程當中，昏迷的女優始終沒有醒來，觀眾看到的只是一幕幕 A 片工作人員如何吃力地變化他們性交的姿勢以及男主角一邊要強暴她，一邊還要支撐起她，使他滿身大汗，非常吃力，這場 A 片的性交場景，同樣帶有強烈的疏離效果，A 片的色情氛圍

被工作人員的不斷出現，女優昏迷的事實，男主角逐漸沒有力氣、絲毫沒有性快感的臉孔所解構。

當男主角做出一個又一個高難度的性交姿勢使得他快要撐不下去，A 片導演卻不斷催促他快點射精，男主角表現出身體的極度疲累和扭曲的臉孔，這時女主角隔著圓形的空口，凝視男主角的性交表演，男主角一邊表演強暴昏迷女優，眼神卻回應著女主角的凝視，A 片的工作人員仍在一旁拍攝和打光，好像也在干擾這一刻的愛情氛圍。A 片導演對男主角說：「快點！」、「開點，腳開點！」、「手走開！」、「摸奶！」、「躺下搞！」，指使著男主角的表演，男主角也馬上配合 A 片導演的指示，隨後 A 片導演又發出指令要男主角躺下，工作人員隨之將昏迷的女優撐起坐在他的身上，因為女優昏迷所以她被任意地擺佈，當她無法清醒地表演時，她的身體仍然不斷被設計成被男性性交的玩物，與男主角一起「表演」這場強暴戲。筆者認為，這段場景諷刺了 A 片如何極度地物化女性，強烈地批判 A 片如何將女性的身體展演為性交的道具，也表現出男主角的慾望同樣被商品化的事實。色情在電影的最後已經在疏離效果之下，被解構為疲累的表演。

當女主角站在一旁目睹眼前所上演的性交場景時，她的臉被窗口格子狀的窗條所擋住，男主角的眼神熱切地凝視著女主角的眼睛，女主角的凝視卻在男主角插入女優的性器官上，這時女主角留下淚水，突然戲劇性地發出模仿 A 片女優的呻吟聲，好像在替昏迷的女優「表演」呻吟的聲音，男主角隨著女主角越來越高昂的呻吟聲，突然抽身站起，粗魯地將陰莖插入女主角的嘴中。鏡頭先拍攝男主角射精時用力的臀部，然後特寫女主角的嘴巴瞬間被男主角粗暴地插入陰莖的畫面，男主角的陰毛佔滿了畫面的一半，另一半的畫面是女主角的臉孔，男主角的陰莖在女主角顫抖的嘴角中若隱若現，觀眾可以聽見女主角發出咳嗽的聲音，這個畫面持續了將近 20 秒，女主角的眼角流下淚水，然後鏡頭的拍攝角度換到拍攝女主角的背面，觀眾可以看到男主角在畫面的高處，從窗口中展現的不完整的男性身體，畫面的左邊有一個兩位穿著制服的空姐面帶微笑的端莊廣告的航空公司廣告看板，廣告看板中端莊的空姐形象強烈

對比著畫面中女主角的狼狽模樣，電影也在此結束。

在《天邊一朵雲》當中，我們可以看到蔡明亮如何將一幕幕的 A 片場景刻意地劇場化，運用敢曝誇張、表演、人工化等特質，刻意展現漏洞百出的 A 片場景：以西瓜遮住女優的陰部，在 A 片場景中曝露工作人員、女優在性交過程中突然發出笑聲、男主角無法勃起的窘境等等，都使得 A 片變成難堪又可笑，而女優時常刻意地強調聲音的表演，以及享受性快感的模樣，其實也只是在諷刺 A 片符碼化（code）的性快感。<sup>204</sup>所有 A 片中建構的假象都被摧毀，以男性為主的觀看快感都在《天邊一朵雲》中被破壞殆盡，蔡明亮以絕佳的幽默感製造出充滿人工化的慾望世界而顛覆了 A 片。

另一方面，電影中的五段歌舞劇：〈半個月亮〉、〈愛的開始〉、〈同情心〉、〈奇妙的約會〉、〈靜心等〉除了裝飾意味濃厚的歌舞場景之外，主角們的扮裝也指涉了他們內心的幻想與慾望。這五段歌舞劇顛倒了電影敘事中的邏輯，男主角在歌舞劇中展現陰柔的雌雄同體形象，甚至以扮女裝的形象出現，女主角則在歌舞劇中展現熱情洋溢、充滿力量的慾望主體，女優也在歌舞劇中扮裝成具有威脅力量的黑蜘蛛，一方面自嘲身為女優的無奈處境，一方面也諷刺了 A 片物化女性的事實。筆者認為這些歌舞劇與主角們豐富的扮裝是蔡明亮挪用敢曝特質顛覆性別氣質、批判色情與再現慾望的策略表現。

## 小結

在本章當中，筆者首先分析蔡明亮如何在《洞》中挪用歌舞電影的美學，以歌舞劇表現主角的幻想和慾望，用來過渡主角內心情緒，也具有承接敘事的作用。在《洞》

---

<sup>204</sup> 林芳玫指出 A 片中的色情具有高度的儀式化、符碼化、公式化，女人的性高潮在 A 片中常常被塑造為五官表情扭曲、嘴唇以某種特定方式噉起、喉嚨發出某種呻吟，或是被男人射精在臉上而達到性高潮，A 片中的女性展現的並非女性氣質，而是男性慾望的投射，女性身體只是做為男性慾望的客體。林芳玫著，《色情研究：從言論自由到符號擬象》，台北：女書，1999，頁 76-82。

的歌舞劇當中，我們可以看到一幕幕現實的日常生活場景，如何在歌舞劇當中裝飾意味濃厚的舞台，女主角刻意模仿好萊塢歌舞女郎的肢體語言，以誇張的展演方式，在歌曲當中展現了以女性為慾望主體的強大力量，呼應了蘿柏森提出的女性主義敢曝的特質。而在《天邊一朵雲》當中，蔡明亮除了延續以歌舞劇表現女性慾望的方式來表現女主角強大的慾望主體之外，他更強化了敢曝的表演特質，將一幕幕的 A 片都刻意表現得誇張可笑，摧毀 A 片中的男性凝視，並且在充滿人工化、裝飾意味濃厚的歌舞劇展現雌雄同體的性別氣質，並在嘻笑打鬧的歌舞劇中解構色情與性別氣質，主角們透過敢曝扮裝的歌舞劇表現慾望與幻想，蔡明亮所運用的敢曝策略在《天邊一朵雲》可說是更多采多姿。

這兩部片的敘事線往往也都聚焦於著女主角探索自我慾望的過程而逐漸開展，女性在兩部電影當中都因為敢曝的歌舞劇而有多重分裂的形象，她們的形象隨著歌舞劇的出現產生不斷的結果，在強烈的疏離效果之下，她們的慾望反而都越趨鮮明且強大，以女性主義敢曝的姿態展露了以女性為慾望主體的表現，並且以強而有力的凝視注視著觀眾，逆轉觀看的權力關係，使觀眾變成被她們凝視的對象，觀看在這兩部電影當中除了女主角的凝視之外，也有對於男性凝視的質疑與顛覆，在《洞》中女主角象徵性地用殺蟲劑噴男主角偷窺的眼睛，象徵女性對於男性凝視的回擊，在《天邊一朵雲》當中則時常出現男主角的身體被觀看以及他作為慾望客體的鏡頭，這些顛覆傳統電影的觀視關係，對於觀眾中的女性觀者有何影響？是否帶有某種啟發性？是否提供了與傳統電影中不同的觀看位置？在下一章中，筆者將進一步提出這兩部電影帶給女性觀者的影響。

### 第三章 敢曝與女性觀者

這兩部電影的敢曝表演中使主角的主體常擺盪於主／客體之間，那女性觀者是如何看待這樣的女性形象？筆者發現蔡明亮在他電影的敢曝表演中呈現出多樣面貌的女性形象，這讓女性觀者可以有不同觀看位置的選擇，無論這些女性形象呈現出刻板或者是積極的樣貌。然而這兩部電影總是交織著不同的主角觀點，時常出現的歌舞劇又具有強烈的疏離效果，疏離效果的運作能夠讓觀者馬上脫離電影的情境而回到自身客觀的觀看位置，疏離效果在當代女性觀者的觀看理論當中是非常重要的環，許多學者認為電影的疏離效果能夠讓女性觀者與電影中的女性形象保持批判的距離，而不受某個固定的意識形態，例如父權的性別意識所影響。筆者將會分析這兩部電影中的疏離效果帶給女性觀者什麼樣的啟發。

在本章當中，筆者將在第一節「女性觀者的觀視理論回顧」中回顧女性觀者的觀視理論，耙梳自 1970 年代發展至今的女性觀者的觀視理論。第二節「《洞》的觀看模式」，筆者在本節當中將以鏡頭分析的方法，提出導演如何在《洞》中以女性為主動觀看的主體，且透過縫合鏡頭召喚女性觀者的認同，電影不時出現的疏離效果又能夠使女性觀者回到自身客觀的觀看位置，對於女性觀者而言，是一種既疏離又熱情的召喚。因此女性觀者能夠在觀看《洞》的同時能流動於主、客體之間的觀看模式，電影中女性扮裝與女性凝視也帶給女性觀者啟發性的觀看感受。在第三節「《天邊一朵雲》的觀看模式」，提出蔡明亮同樣同時使用縫合女性主動觀看的鏡頭與疏離效果雙管齊下的策略，讓女性觀者能夠擺盪於主、客體之間的觀看模式，而蔡明亮透過敢曝批判與顛覆父權社會的性、性別、慾望和色情，性別氣質也在主角的不斷扮裝之下被解構，提供女性觀者嶄新的觀看觀點。

#### 第一節 女性觀者的觀視理論回顧

在談論女性觀者之前，筆者首先區分觀眾與觀者的不同。安妮特·卡恩（Annette Kuhn）在〈女性電影類型〉（1984）一文中，提出觀眾和觀者的不同：「觀眾（audience）是一群坐在某個特定場合，觀看來自電影或是電視影像的人群，他們被動地接受影像；觀者（spectator）在觀看的過程中，會將自己的主體投射到影像當中，隨著影片的意識形態而進行觀看的觀看者。」卡恩的論點清楚地區分觀眾和觀者面對影像的接受態度，觀眾是被動地接受影像而與影像本身保有一定的距離，觀者則是主動參與文本的詮釋，相較之下，觀者在觀看過程當中能夠與文本產生更多的互動。因此在討論影像與觀者之間的關係時，這個觀看者必須是觀者而不是觀眾而已，才能夠進行對影像所伴隨的意識形態進行批判。<sup>205</sup>

女性觀者的建構為何如此重要？因為長久以來電影存在著一種性別化的觀看方式，莫薇在她著名的論文〈敘事電影與觀看快感〉中提出電影中性別不平等的觀看方式，她指出電影一直存在著「男性觀看，女性被看」的男性凝視（male gaze），傳統電影傾向於以男性為主體的敘事方式，召喚觀眾認同男性位置進行對女性的觀看，而女性在電影中時常被塑造為被看的客體，女性的身體也時常作為提供男性快感的來源。<sup>206</sup>女性觀者如果認同電影中的女性，那麼她感受到的就是男性主動、女性被動這種性別失衡的不愉快經驗，許多女性主義學者在莫薇的研究之後紛紛投入女性觀者的研究，嘗試提出以女性為觀看主體，女性可以主動享受觀看快感的策略。

莫薇援用精神分析的理論，提出電影中存在著偷窺和拜物兩種觀看快感。莫薇提到傳統電影塑造了偷窺癖（voyeurism）和拜物癖（fetishism）兩種以男性為主要觀點的凝視，因為偷窺隱含著一種伴隨著性的快感。莫薇的理論源自於佛洛伊德，佛洛伊德提到偷窺隱含著逾越禁忌，這種禁忌隱含著受罰的焦慮，而這種焦慮同時伴隨著性的快感。而拜物癖源自於閹割焦慮（castration），小男孩在第一次看到母親的性器官

<sup>205</sup> Annette Kuhn, "Women's Genres," in *Screen*, 25:1, 1984, pp. 18-28, rpt. in *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 442-443.

<sup>206</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," pp. 14-26.

時，會遭受到極大的震撼，因為母親沒有陽具，他會以為母親是被閹割的，雖然當下他迅速認知了性別差異，但是這個閹割的恐懼過於強大，所以為了否認這個焦慮，小男孩會將他發現恐怖差異之前的一刻看到母親（女人）身體的某一部分看成陽具的替代物，例如女性身體的任何部位，例如頭髮、臉、胸部、大腿，其他女性身體上的裝飾物，例如高跟鞋、羽毛等，都可以被男性用來作為否認閹割焦慮的取代物稱為拜物（fetish），這種替代行為也稱為拜物癖。<sup>207</sup>莫薇認為，傳統電影刻意營造出偷窺和拜物兩種觀看方式，提供男性在觀看時感受這兩種伴隨著性的視覺快感。<sup>208</sup>

莫薇也提到好萊塢電影中，往往推動敘事的中心都是男主角，這樣的結果是為吸引觀眾認同男主角，跟隨男主角的觀點進行觀看，而女性在電影當中時常是被跟蹤、偷窺的、受害的。除此之外，那些傳統電影也往往出現女性身體的局部特寫鏡頭，例如臉孔、大腿、胸部等等，這就是提供男性否認閹割焦慮的拜物化影像，於是偷窺與拜物就是莫薇所說男性的觀看快感。莫薇認為，在1970年代之前，電影的觀看位置只有一種，就是將所有的觀眾都預設為偷窺且慾望女性的男性，除了電影往往以男主角為推動敘事的中心，使觀眾想像自己就是男主角，跟隨著男主角的眼睛進行對女主角的身體與形象的觀看，鏡頭的運作往往讓女性成為被慾望化的對象，莫薇所批判的是電影中存在著一種性別不平等的觀看快感，而這個觀看快感來自於對女性的壓迫與剝削。莫薇認為要打擊傳統電影中的男性凝視的方法，就是疏離效果的運用，也就是藉由曝露攝影機的存在、電影人物直視觀眾的眼神，都能立刻使觀看中的觀眾受到視覺上的刺激，與電影產生距離，這樣的效果能夠使觀者進行獨立的思考。<sup>209</sup>

莫薇的文章發表之後，許多的學者注意到莫薇忽略了觀者中的女性，因為在莫薇的論點當中，觀者被嚴格劃分為男性／主動、女性／被動兩種位置，女性是不可能能夠主動觀看的，觀者的位置只被預設為男性，在莫薇的論點之下，不可能有主動的女性觀視。後來莫薇在1981年，發表了另一篇論文〈「視覺快感與敘事電影」〉的後繼想

<sup>207</sup> Sigmund Freud, "Fetishism," in *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff, New York: Collier Books Press, 1963, pp. 214-17.

<sup>208</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," pp. 19-22.

<sup>209</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," pp. 25-26.

法)，在這篇論文當中，莫薇進行對自己忽略女性觀者的問題進行修正，她提出因為推動敘事的中心往往是男性，女性觀者若要認同敘事的推展，就必須認同男主角，所以女性觀者在觀看電影時，會擺盪於認同主動的男性觀看位置與認同被動的女性形象之間，所以女性觀者如果要認同主動的慾望，她就必須站在男性觀者的位置。<sup>210</sup>這樣的論點仍然無法提供女性觀者主動觀看的策略，所以後來許多女性主義電影理論家開始展開女性觀者的討論，提出女性可以是觀看主體的理論。

竇恩在〈電影與扮裝：理論化女性觀者〉(1982)一文中首度站在女性觀者的立場，談論女性觀者如何進行主動觀看的问题。她提供了跟莫薇完全不同的觀點。根據莫薇的理論，男性觀者以偷窺癖和拜物癖的方式觀看銀幕中的女性形象，這樣的論點對於女性觀者是有問題的，因為女性觀者並沒有經歷閹割焦慮的經驗。她指出，因為女性與身體之間的親密關係大於男性，讓女性在面對其他女性之間的時候，也會有同理心，因此女性觀者與螢幕上的女性影像的關係是迫近的，而男性與螢幕上的女性影像是疏離的。正因為女性與螢幕上的女性影像關係是迫近的，所以當螢幕上的女性影像是被以男性凝視的模式下再現，女性觀者所感受到的只是被男性偷窺、拜物的女性而已，女性觀者若因此產生認同感，那麼她所感受到的只是一種被虐的快感。<sup>211</sup>

竇恩呼籲女性觀者應該與螢幕上的女性影像保持距離，她提供了女性觀者將螢幕上的女性形象視為女性氣質的扮裝，作為一種保持距離且帶有批判的觀看方式。竇恩的理論援引李維業在〈女性氣質作為一種扮裝〉文中理論，李維業認為在父權社會中，女人為了避免讓自己的陽剛氣質造成對男性的威脅，她們會刻意誇張地更展現自己的女性氣質作為一種保護色的扮裝，以降低男人對她們的控制，在這種情況之下，女人和自己的女性氣質就保持了一定的距離。<sup>212</sup>因此竇恩認為，如果女性觀者可以將螢幕上被男性凝視塑造下的女性形象視為一種扮裝的結果，保持距離的觀看，那麼她

---

<sup>210</sup> Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)," in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38.

<sup>211</sup> Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," pp. 418-436.

<sup>212</sup> Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade," pp. 303-313.

就可以免於過度認同螢幕上的女性形象而感受到性別不平等的壓迫。

莫薇和竇恩都致力於在「男性觀看，女人被看」的前提之下，提出女性觀者的觀看策略，但是她們的策略都仍是悲觀和消極地接受父權社會中性別不平等的事實，仍然尚未成功脫離父權社會中的觀看方式。在莫薇的理論下，女性觀者必須放棄自己的女性觀者位置，而僭越到男性觀者的位置才能享受主動的觀看快感；在竇恩的理論之下，女性觀者必須將螢幕上的女性形象為一種扮裝，並且抽離投射自身的女性位置，對螢幕中的女性形象保持觀看的距離，這仍然不是女性觀者主動的觀看位置。另外一位學者賈克琳·蘿思（Jacqueline Rose）在〈視覺領域中的性慾〉（1986）<sup>213</sup>一文中主張放棄從男性／女性這種二元對立的思考模式討論女性觀者的觀看，她援引佛洛伊德研究視覺與性慾關係之間的理論，佛洛伊德提道：「一個人的成長過程當中，時常是藉由破碎的視覺場景、事件、經驗，透過想像建立焦慮的或是愉悅的性快感。」<sup>214</sup>因此蘿絲認為，觀者與場景的關係總是破碎、部分認同的、愉悅的與不信任的，無論女性或是男性，都有可能在幻想中擁有多重的或是雙性的慾望認同位置，並且在觀看的過程當中，產生搖擺或是不穩定的認同。蘿絲的理論雖然打破的男性／女性二元對立的思考模式，但是破碎或擺盪的慾望認同過程極有可能無法與觀者的性別認同產生明確的關聯，因此尚未能有效地提供女性觀者積極的觀看策略。

賈姬·史黛西（Jackie Stacey）開創性地提出莫薇等學者所談論的女性觀者仍然被預設為是被動的異性戀的女性，在她們的理論之下，女性觀者如果要認同主動的慾望，她必須是個男性，從男性的位置去慾望女性，而不是從女性的位置去慾望女性，這樣的討論是忽略女性主動慾望另一位女性的可能性。她援引佛洛伊德對女性潛意識中所具有對母親的慾望，這種只有女性專屬的慾望形式，提出女性觀者可以藉由慾望螢幕中的女明星，從女同志的慾望得到主動的觀看快感。她在〈迫切地追尋差異〉（1987）一文中，提到談論女性觀者的觀看首先必須擺脫「男性主動觀看、女性被動

<sup>213</sup> Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," in *Sexuality in the Field of Vision*, New York: Verso, 1986, pp. 225- 33.

<sup>214</sup> Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," p. 227.

被看」的框架，她從佛洛伊德對於小女孩在前依底帕斯時期具有強烈依戀母親的慾望這個理論，提出女性也有慾望其他女性的可能，這個論點提供顛覆了女性觀者必須是男性的、疏離的或受虐的等不同的觀看位置。<sup>215</sup>

佛洛伊德提出小女孩前依底帕斯時期 (Pre-Oedipus Period)，也就是她們在意識到性別差異之前，小女孩對於母親具有強烈的依戀，這種依戀甚至會讓小女孩將父親視為她的敵人，這種強烈的連結甚至持續到依底帕斯時期，也就是認知到性別差異，認同父親之後，小女孩前依底帕斯時期與母親的連結經驗會造成女性同性戀的傾向。<sup>216</sup>因此史戴西認為，女性觀者普遍擁有慾望母親的女同志慾望，是無法被男性所複製的主動慾望，女性觀者能夠藉由主動慾望電影中的女主角，享受女同志的觀看快感。但是史戴西的論點仍然存在一個問題，如果女性觀者要佔據主動的觀看位置，以慾望螢幕上的女明星作為主動觀看的策略，這樣的觀看方式是女性慾望女性的女同志位置，那麼異性戀女性又如何具有主動的觀看位置？這又是尚待討論的問題。

蘿柏森提出以敢曝作為女性觀者觀看的方式，她的理論開創性地跳脫異性戀或同性戀的框架，呼籲女性觀者將自己觀看時的位置也視為一種敢曝，敢曝的扮演特質可以使觀者擺盪在主體和客體之間的位置，於是女性觀者既可以將螢幕上的形象視為自我形象的「扮演」，又可以回到觀看的主體位置，這麼一來女性觀者在觀看時，能夠享受在主客體流動的觀看樂趣，正因為女性觀者可以扮演成各種角色，所以性別在敢曝的範疇當中變得沒有固定意義，因此女性觀者可以採取自由解釋的立場進行主動的觀看。<sup>217</sup>蘿柏森也認為，女性主義式的敢曝來自於女性透過誇張的扮裝，強化女性特質，這種方式其實是女性佔據發言位置，表現對男性凝視的諷刺，批判父權社會所建構的性別意識，女性主義敢曝透露強而有力的女性主體，能夠帶給女性觀者鼓舞，既能夠使女性觀者體認到性別氣質只不過是操演後的結果，又引領女性觀者跳脫性別不

---

<sup>215</sup> Jackie Stacey, "Desperately Seeking Difference," in *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 450-65.

<sup>216</sup> Nancy J. Chodorow 著，張君玖譯，《母職的再生產：心理分析與性別社會學》，台北：群學，2003，頁 116-141。

<sup>217</sup> Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, pp. 13-22.

平等的框架，自由地認同主動慾望，而不是認同與自己相同的性別，這麼一來就可以享受一種嶄新而自由的觀看快感。

筆者在本節當中，探討了 1970 年代以來至今對女性觀者的討論，女性觀者的觀看理論自 1970 年代開始發展至今，可以簡單歸納為以下幾種策略。早期的學者致力於提出對抗觀看機制中性別不平等的事實，莫薇認為疏離效果的運用能夠摧毀男性凝視觀視機制中的視覺快感，藉由曝露攝影鏡頭的存在、電影中的人物以直視的眼神回望觀眾，粉碎電影與觀眾的距離，免於流入電影中的意識型態；竇恩則呼籲女性觀者將電影中的女明星形象視為女性氣質的扮裝，扮裝猶如戴上面具，如果性別氣質只是一種扮裝後的結果，那麼也可以免於認同在電影中處於被動地位的女性；蘿思則認為不論是女性觀者或是男性觀者都有可能在觀看時擺盪於雙性或是多重的認同位置，史戴西則提出女性具有慾望母親的慾望特質，提出女性可以主動慾望另一位女性的主動慾望，享受觀看電影的主動快感。蘿柏森提出敢曝的操演與不一致特質，能夠顛覆固著的性別框架，具有敢曝特質的電影能夠提供女性觀者超越性別的觀看位置。以下筆者將進入《洞》和《天邊一朵雲》的分析，探討這兩部電影的觀看模式如何提供女性觀者主動觀看的可能。

## 第二節《洞》的觀看模式

莫薇提出女性在傳統電影中總是被放置在被偷窺的位置，她們處於被跟蹤或是被觀看的受害情境當中。<sup>218</sup>在《洞》中，蔡明亮的確將女主角放置在一個充滿焦慮和恐懼的情境當中，她所居住的環境總有不可預知的威脅，而且威脅總是來自從畫面之外的空間，電視新聞不斷播送恐怖病毒的消息、樓上傳來鄰居的尖叫聲、從天而降的垃圾包、從洞中掉下的嘔吐物、四面八方滲漏的污水等等，電影中這些威脅總是襲向女主角，她必須時時防衛著這些來自於未知處的危機，同時這些危機也瀰漫著一股懸疑

<sup>218</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," p. 16-17.

和緊張的氣氛。

由於這些潛伏的威脅，女主角總是必須小心翼翼的防衛來自四面八方的驚嚇，她的防衛使她表現出焦慮的神經質，也使她成為主動防衛、觀視與探索的主體，懸疑緊張的氣氛，女主角探索威脅的觀視成為召喚觀者認同的重要來源。例如，當樓上傳來鄰居的尖叫聲時，她迅速警覺地抬頭朝向聲音的來源觀看，因為女主角的處境吸引了女性觀者的好奇與關心，觀者也想要看到女主角看到了什麼，產生想要了解女主角所面臨的威脅到底是什麼的好奇心，進而認同了女主角。保羅·威爾斯（Paul Wells）在談及恐怖片的觀眾認同當中提到，充滿懸疑、緊張和刺激感的恐怖片，讓觀眾在觀看的同時，時常直覺地認同受害者而非加害者的處境，並且與受害者產生一種共鳴的情感，這種情感是矛盾的，一方面想要免於恐懼，一方面又因為好奇而想要跟著女主角探索威脅的來源，這種既渴望安全又面臨威脅的刺激感受，就是恐怖片曖昧的觀看快感。<sup>219</sup>由於《洞》女主角受害的情境加強了懸疑感，使女主角的觀看迅速召喚了觀者的認同，觀者會因為想要女主角將要看到什麼而認同了女主角的位置。

這類的鏡頭運作在《洞》中出現了三次。第一次是女主角正在敷臉，卻被天花板掉下的碎屑打中的情節，女主角的臉上塗了蛋白，突然掉下的碎屑使得她灰頭土臉，一身狼狽，指涉了她受害的情境，而這時導演運用了縫合（suture）鏡頭，縫合原本是外科醫生將傷口用線縫上的術語，在電影當中就是用來指涉將觀眾觀點與主角觀點結合的鏡頭運作。<sup>220</sup>導演先拍攝女主角抬頭望向畫面外的天花板觀看的鏡頭，而畫面外的天花板到底有什麼？女主角的試探性的觀看吸引了觀者的好奇心，接著下一個鏡頭女主角看到洞口爬出蟑螂的鏡頭【鏡頭 23、鏡頭 24】，女主角的觀看迅速成為觀眾的觀看，因為縫合鏡頭的出現，女主角的觀看迅速召喚了觀者的觀看。

第二次是一個黑暗的陽台畫面，畫外音傳來一個女子的喊叫聲，這個女子喊著：「你出來！」、「你在嚇人！你出來！」，這個只有喊叫聲的畫面再度製造了一種懸疑

<sup>219</sup> Paul Wells 著，彭小芬譯，《顫慄恐怖片：失聲尖叫電影院》，台北：書林，2003，頁 24。

<sup>220</sup> 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙》，台北：麥田，2003，頁 255。

感，這時女主角打開紗窗慢慢進入陽台，她抬頭往上看，她的疑慮成為觀眾的疑慮，是誰在喊叫？誰在嚇人？她在叫誰出來？畫面營造出的懸疑感再度吸引觀者的注意，這時樓上女子繼續喊叫：「你聽到沒有？」、「周大維你給我出來！」、「不要嚇死我！」，女主角不時眼神望向樓上想要一探究竟，女主角的好奇心與觀看召喚觀者的觀看，因為散佈的懸疑感和危機都圍繞在不知名的畫外空間將女主角包圍在畫面當中，她可能置身於危機當中，畫外音繼續傳來女子喊叫「周大維你給我出來啦！」、「你再說！」、「你出來啦！求求你！」、「你不要再嚇唬人！」、「求你趕快出來！」這一連串的喊叫刻畫出一個恐怖情境，女主角的眼神急切地想要看清楚樓上到底發生什麼事情，她的焦慮驅使好奇的觀者的注視，她甚至撥開晾在陽台的衣服，踮起腳尖想要繼續看清楚，女子喊著：「出來！」、「你出來！」，但是畫面始終沒有拍攝到音源場景的畫面，使得這場由聲音架構出來的懸疑場面，只有女主角冒險的主動探看召喚觀者的觀看。

第三次是女主角在佈告欄前抄寫水電行的電話時，畫外音傳來男子的掙扎喊叫聲，這個喊叫聲讓女主角不得不停下手邊的抄寫動作，找尋聲音的來源，這時一群男人奮力地想要將一個掙扎的瘋狂男子固定在擔架上，這個瘋狂男子可能是染上病毒的患者，他突然用力抓住女主角的手，女主角驚嚇地閃躲，這時鏡頭先拍攝女主角看著這群男人與患者的拉扯過程，然後下一個鏡頭就是這群人的全景畫面【**鏡頭 25、鏡頭 26**】，指涉了女主角正在觀看的時刻，再次出現女主角的觀看再次與觀者的觀看縫合的鏡頭，她的觀看再度召喚了觀者的觀看，認同女主角的受害情境進行主動的觀看。

以上的三個鏡頭分析，明顯地可以看出導演如何召喚觀者認同女主角的女性觀點，進行對電影的觀看，女主角雖然置身受害情境，但是她是主動觀看與探索的主體，這會使得觀者認同她的觀看，對於女性觀者而言，她可以藉由認同女主角的位置，享受主動觀看的快感。相較之下，以男主角觀點所營造的敘事就沒有這種強烈的懸疑感來召喚觀者進入男主角的觀看位置，以男主角為主要觀點的敘事情節總是以全景、中景的場面調度，讓觀眾可以清楚地看見男主角與周圍環境的互動關係。因為男主角總

是在安全的環境之下，所以觀眾可以清楚地看到將要發生的故事，就算男主角面對了某個危機，觀眾也能夠清楚地看到他與他所面對事物的互動過程。例如，一場男主角在菜市場中看到了一名在地上爬行，可能帶有攻擊性的男子，這個他發現爬行男子的場面以全景的方式呈現，觀眾可以看到菜市場的全貌，清楚辨識男主角與這個男子的位置，這名可能染上病毒而在地上爬行的男子的一舉一動都清楚地呈現在男主角與觀眾的眼前，雖然這可能是一個危機場景，但由於男主角與危機之間的互動是清楚的，所以不帶有視覺上的威脅感，這與將女主角置身於環境之外所營造出的懸疑感，或是藉由縫合鏡頭召喚觀者認同女主角的觀看是不同的，男主角的觀看就不容易誘導觀者的觀看，觀者反而是站在一個客觀的位置進行觀看。

全片唯一一個以男主角的觀點進行縫合鏡頭運作的就是他從洞中偷窺女主角的畫面，也就是他在黑暗的房間裡趴在地上，想要偷窺女主角的一舉一動時，鏡頭先拍攝男主角偷窺的鏡頭，再拍攝他望向洞口所看到的女主角房間畫面，這是縫合鏡頭的運作，希望將觀者的觀看引導到男主角的偷窺位置，但是天花板的碎屑掉落發出了聲響，引起了女主角的注意，她認為可能是蟑螂的出現，然後以殺蟲劑朝洞口猛噴，這時男主角的觀看立刻被回擊，如果觀眾認同了男主角的觀看觀點，那麼觀眾的觀看也會立刻被回擊。筆者認為，導演刻意藉由縫合效果，嘲諷傳統電影中的男性凝視，而不是引導觀者進入一個偷窺的男性位置。

由於《洞》全片採用兩條故事線並進的敘事手法，男主角觀點的敘事與女主角觀點的敘事時常以交叉出現的方式出現在電影當中，而且在交叉觀點的敘事當中，還有歌舞劇穿插其中，這種敘事方式具有強烈的疏離效果，會立刻打斷觀眾觀看當下所出現的情緒與好奇心，使得觀眾的觀看被嚴重干擾，所以女主角受害情境的觀看觀點，也會在疏離效果的運用之下暫時消失，所以這也不是一個持續性的觀看觀點，一旦女主角的受害情境被疏離效果所中斷，觀者所關心的受害女主角的敘事情節被打斷時，觀者就回到自己的觀看觀點，擺脫女主角受害的氛圍，這樣的疏離效果提供了觀者一個游移於主客體之間的觀看自由，也使女性觀者跳脫女主角的受害情境，回到一個中

立的觀看位置。

爲何蔡明亮採用如此歧異、紛雜的觀看模式？筆者認爲，蔡明亮希望藉由疏離效果的運用，引導觀者進入不明究理的觀看感受，刺激觀眾獨立的思考，以下是蔡明亮的自述：

我自己非常喜歡德國的劇作家布雷希特的作品，他的劇作受到中國平劇的影響，扮演者跟角色常常好像是很結合，好像又分開，要你完全不要那麼投入，當電影的牽制性變得比較少時，我覺得觀眾就可以開始思考。……我的電影會有一種不斷辯證，從形式上、內容上互為辯證（的方式），來處理一個作品，所以電影裡面有很多有時候讓你無所適從的感覺，那些無所適從也可能是一個重點。<sup>221</sup>

在蔡明亮的自述當中，可以發現蔡明亮希望藉由角色與角色之間的疏離、觀者與角色之間的疏離，去引發觀者的思考，這就是他所說的互為辯證。所以當女性觀者觀看的同時，她能夠既與角色結合，又與角色分離的情況之下，不斷進入電影的情境，又抽離電影的情境，置身於一個主、客體不斷游移的情境當中進行對電影的觀看。但不可否認的是，他藉由縫合鏡頭的運作，傾向於召喚觀者認同女性的觀看主體，而非男性的觀看主體。而且在全片當中最具挑逗性的表現，是女主角逐步開展的慾望，與她在歌舞劇中火辣扮裝的表演，例如，她在〈卡力蘇〉中頂著火紅的羽毛頭飾，又扭又跳地諧擬之前在敘事中她自己被蟑螂嚇到而閃躲的誇張模樣，眼神熱切的望向觀眾，帶有一種強而有力的凝視力量；在〈胭脂虎〉中以充滿威脅性的模樣，大步向前逼近鏡頭，展現出懲罰男主角在敘事中偷窺的致命女人形象；在〈我要妳的愛〉中展

<sup>221</sup> 以上蔡明亮自述節錄於 2007 年 12 月 26 日國立嘉義大學所舉辦的《幫幫我愛神》電影講座，當筆者問及歌舞劇與扮演在《洞》與《天邊一朵雲》中的意義爲何時，蔡明亮回答：「我自己非常喜歡德國的一位劇作家布雷希特，他的劇作其實受到中國平劇的影響，他是一個德國人，可是當時中國的平劇已經讓他們大爲驚豔，劇場或是戲劇到底是不是要讓觀眾很投入？西方是這樣，就是要讓人很投入，東方的經典劇場是不要你那麼投入，可是你自然而然也會投入，用自己的社會經驗去附合那個演出，甚至要常常提醒你，你在看戲，扮演者和角色好像結合，又好像可以分開，所以提供你一個欣賞的機會，你不見得完全要那麼投入……我的電影有很多類似布雷希特的地方。……我其實不要去學他，大學的時候特別喜歡布雷希特，但是我在拍電影也沒有想到布雷希特，我只是一直想要辯證，從內容和形式上互為辯證來處理一個作品，所以影片裡頭有很多有時候讓你無所適從的感覺，那些無所適從也可能是個重點。」

現出渴望男主角的模樣，顯露她在敘事中與男主角的相互凝視已經隱含了她對男主角的慾望；在〈打噴嚏〉中更以諧擬她在泡澡時發出的噴嚏聲如同女性性高潮的呻吟，延伸至歌舞劇中，展現一位熱情洋溢的女性如何因為男子的追求而心花怒放的模樣，女主角主動凝視鏡頭的眼神更散發出強烈的挑逗；最後在〈不管你是誰〉中與男主角共舞中，以深情凝視男主角的眼神，表現終於與男主角結合、慾望終於實現的滿足感。

筆者驚訝地發現，縱使蔡明亮藉由疏離效果的運用，提供觀者自由的、游移的觀看觀點，但是評論者往往仍然將所有的觀者簡化為男性，將女主角的扮裝視為父權社會中女性刻板印象的再現。女主角透過歌舞劇的表演，使她的形象擺盪於敘事與歌舞劇的之間，女性觀者又如何看待這樣分歧的女性形象？而女主角的主動凝視如何召喚了女性觀者的女同志慾望，這個從女性觀者的角度探討她們如何回應女主角主動凝視的心理運作的討論也從來沒有被注意。

蔡明亮採用五十年代葛蘭所演唱的經典歌曲作為歌舞劇的背景音樂，女主角對嘴演唱，並且以誇張的肢體語言演繹歌詞中的意境，在歌舞劇當中的歌舞女郎形象模仿了五十年代歌舞電影中女明星矯揉造作的扮裝，這些雖然形象指涉了五十年代歌舞電影的女性形象，但是它所複製的原本卻因為時空的差異與文本的歧異被掏空了意義，原本的意義由於不可逆而形成架空的狀態，這些形象於是成為純粹的擬像

(simulation)。擬像是尚·布希亞 (Jean Baudrillard) 所提出的概念，他認為在後現代，由於影像可以不斷被機械複製，所以在影像不斷複製的結果之下，其文本可以被放置在歧異的脈絡當中，而失去原本的意義，影像所指涉的真實在大量複製的結果下變成不可逆的虛構，成為無意義的複製品。<sup>222</sup>

《洞》中的歌舞女郎形象純粹以擬像化的方式展現懷舊歌舞電影中的歌舞女郎形象，這些展現似曾相識、表面化而沒有深度的擬像，指涉女性氣質只是作為扮裝的意象。女主角進入歌舞劇也使他暫時與敘事中的自己分離，而以另一個形象諧擬敘事中自身的滑稽模樣，她的扮裝使她的女性氣質顯得表面化且不具深度，誇張化的女性形

---

<sup>222</sup> Jean Baudrillard 著，洪凌譯，《擬仿物與擬像》，台北：時報文化，1998，頁 13-91。

象只是凸顯了女性氣質來自於刻意扮裝的結果。她刻意坦露酥胸、大腿，擺出性感撩人的姿態，都展示了女性氣質都來自於矯揉造作的表演而已，這明顯是對傳統歌舞女郎作為提供男性凝視的視覺快感的道具的嘲諷，而不是一種真實的再現。評論者忽略了觀者中的女性如何觀看女主角的扮裝，女主角的扮裝能夠提醒觀者中的女性觀者，女性氣質只是一種人工化的扮裝結果，也能拉開女性觀者與女主角的距離，嘲諷地批判傳統電影總是將女性放置在拜物化的位置。

在本節當中，筆者發現蔡明亮設計出召喚女性觀者觀看的方法，就是將女主角置身於充滿懸疑與緊張的恐怖氣氛當中，恐怖情境往往透過畫外音吸引女主角的觀看，而置身受害情境的女主角往往召喚了女性觀者的同情與認同，進而認同女主角充滿防衛、冒險與探索的主動觀視，女主角的主動觀視也透過一連串的縫合鏡頭，讓認同她的女性觀者能夠享受主導敘事、主動觀看與探索的觀看快感。女主角在歌舞劇中「唱」所欲言地表達出內心熱情澎湃的慾望與情感，她的扮裝雖然塑造了她被觀看的景觀，但是她主動的凝視與逐步逼視鏡頭的威脅力量，掌控了觀視的主體位置，她佔據發言的位置表現充滿女性能動性的力量，因此也展現了女性的能動性與逆轉的權力。女性觀者在觀看這些女性扮裝時，除了能夠在幻想中享受扮裝的愉悅，還能夠與刻板化的女性形象保持疏離，嘲諷社會建構的女性氣質，女主角直視鏡頭的眼神，除了加強女性觀者先前認同女主角受害情境的連結情感，對女性觀者的同盟產生一種深情的回應。但是從女主角觀點進行觀看的觀看模式並不是持續性的，蔡明亮透過疏離效果的運作，在女主角觀點的敘事行進當中，插入男主角觀點的敘事，或是歌舞劇時，女性觀者的觀看迅速被打斷，但這種打斷可以立刻將女性觀者抽離女主角的受害情境，回到觀者觀看的中立位置，疏離效果的運作提供女性觀者得以自由地游移在主、客體之間進行自由的觀看。

### 第三節《天邊一朵雲》的觀看模式

蔡明亮在《天邊一朵雲》仍然傾向於將觀者的觀看召喚到女性的觀看位置，他將女主角置放在懸疑情境當中，以不明究理的敘事引導觀者的好奇心，然後藉由縫合鏡頭，召喚觀者認同女主角的主動觀視。例如，在電影的一開始，女主角與一位抱著西瓜、穿著護士服的女子擦身而過，她是誰？她要去哪裡？女主角在房間中看電視，一會兒站起身，從房間拖出一個行李箱，她想要打開它卻打不開，然後將行李箱又推回房間裡，將房間的鑰匙往窗外丟，這個行李箱裡面有什麼？女主角散發出強烈的神秘感，引導出觀者一連串的疑問和好奇心，觀者不斷發出疑問，以主動的想像連結電影與觀者之間連結的斷裂，這使觀者能夠自由建構與女主角之間的關係，電影的詮釋權開放給觀者，啟發了多重解讀的可能性。

女主角的主動觀視同樣透過縫合鏡頭誘導觀眾進入她的觀看位置，電影中出現四次女主角觀點的縫合鏡頭。第一次是電影的開始不久，女主角躺在客廳當中看電視，電視新聞不斷播送停水、乾旱、西瓜暢銷、民眾舔乾旱河床的畫面，鏡頭先拍攝女主角在注視電視，然後下一個鏡頭就是女主角所看到的新聞畫面【**鏡頭 27、鏡頭 28**】，這是第一個縫合鏡頭的出現，筆者認為這裡的縫合鏡頭在於引導觀者跟隨女主角進入電影中的情境，一同進入一個躁熱卻又停水的焦慮情境當中。第二個縫合鏡頭，出現在女主角在公園中撿拾空瓶後走到一座橋的正中央，發現河裡飄著許多的西瓜，鏡頭先拍攝女主角正在看著河中飄流的西瓜，下一個縫合鏡頭就是西瓜在河中飄流【**鏡頭 29、鏡頭 30**】，再下一個鏡頭就是女主角抱著西瓜走進畫面，這邊的縫合鏡頭再次引導觀者認同女主角深受乾渴的焦慮，想要撿拾西瓜解渴的念頭。

第三個縫合鏡頭是在公園中看到男主角的畫面，鏡頭先拍攝女主角靜靜地坐在搖椅上看著熟睡中的男主角，不久之後的鏡頭畫面中，觀眾只看到女主角的背面，女主角背對觀眾暗示了她的視線停留在熟睡中的男主角身上，與觀眾的視線一致，她的觀看召喚了觀者的觀看，而當男主角醒來時，他突然發現他正在被女主角注視【**鏡頭 31、鏡頭 32**】，男主角成為女主角注視的對象，也是觀眾觀看的對象。上述的三個縫合鏡頭都指涉了在電影當中，她的主動觀看時常誘導觀眾的觀看，雖然電影在行進過

程中仍然穿插許多其他觀點的敘事線，但是女主角主動觀視召喚觀者觀看時常埋伏在電影當中。

最後一個縫合鏡頭出現在電影的結尾，女主角在等待電梯時，電梯的門一開，她被坐在地上的昏迷女優嚇了一跳，後來她用盡力氣將女優拖到房裡，發現這個昏迷的女子正是電視畫面上正在播放的 A 片女優，她的辨識立刻了解暗示了她與男主角之間的祕密即將揭發，因為接下來的敘事就是她跟隨 A 片的工作人員將昏迷的女優抬到樓上，發現男主角就是 A 片中的男優。隨後的鏡頭呈現男主角與昏迷女優的性交場面，女主角則站在圓形的窗框後面觀看，縫合鏡頭的運作是先拍攝女主角透過鏡頭般的圓形窗口觀看性交場面，暗示女主角的觀看與鏡頭的位置重疊，下一個鏡頭就是女主角所看到的性交畫面【**鏡頭 33、鏡頭 34**】，A 片的觀看者已經不再是傳統中的男性偷窺者位置，而是一個主動觀看的女性，這個被女主角觀看的 A 片場面是一個破綻百出、狼狽不堪的拍攝現場，使得 A 片在她的觀視之下成爲一個荒謬的笑話。

將觀者引導到女主角的主動觀看位置又時常被突如其來的 A 片場面所中斷，因爲疏離效果的出現，觀者又得以回到觀者本身客觀的觀看位置。當觀者回到本身的觀看位置時，會進入蔡明亮所挪用的 A 片中的男性偷窺位置，但同時他也嘲諷這個以男性爲主要觀點的觀看位置。在 A 片中觀者的位置時常被預設爲男性的，A 片的內容時常特寫女主角的臉、胸部、性器官這些激起男性性快感的部位，除此之外，A 片還時常將男主角的身體以切割的方式呈現，A 片中的男主角往往不呈現臉，而是特寫男性的性器官，男性的主體往往被以巨大的陽具所取代，讓男性觀者能夠將自身投射到這個不完整的男性身體上面，好像自己在與電影中的女優性交，這些特殊的表現形式都在於將焦點放置在性交的畫面，服務鏡頭前偷窺的男性偷窺者。<sup>223</sup>

但是蔡明亮在呈現 A 片場面時，鏡頭往往放置在門後、窗口、牆後等等指涉偷窺的位置，暗示觀者的位置就是偷窺者的位置，但是觀眾看到男主角的臉部表情與身體的全貌，看到女優如何假裝性愉悅的叫聲，也總是看到模糊不清的性交畫面，種種

---

<sup>223</sup> 林芳玫，《色情研究：從言論自由到符號擬象》，頁 50-55。

刻意曝露的破綻，都嚴重干擾原本 A 片所提供的觀看快感。例如，在電影開始不久上演的 A 片情節當中導演刻意用西瓜遮住女優的性器官，或是在一場男主角偷窺女優自慰的場景當中，導演刻意從女優的側面拍攝她正在自慰的場面，女優的大腿遮住了她的性器官，觀眾看不到她正在自慰的畫面，這使得想要偷窺的觀眾被隔離在色情場面之外，感受到的不是性快感，而是看不到的焦慮感。蔡明亮解構了 A 片中男性凝視，而且還透過縫合鏡頭的運作，使觀眾得以透過女主角的觀點進行對 A 片場景的觀看，塑造出一個女性觀看 A 片的情境，讓觀者透過女性位置看到被解構的 A 片。

女性扮裝在《天邊一朵雲》當中的歌舞劇中也非常地多樣化，女主角在〈愛的開始〉當中扮裝成性感妖媚的歌舞女郎，一邊演繹一位女子對情人的撒嬌，一邊以充滿慾望的熱情眼神望向觀眾，筆者認為〈愛的開始〉除了表現女主角熱情的慾望之外，她回望觀眾的眼神一方面回應女性觀者對她置身神秘情境的關切與認同，一方面她的凝視將所有的觀眾都視為她的慾望對象，女性觀者也可能成為她所慾望對象。另外她在〈奇妙的約會〉以男裝的樣貌出現，她穿著過大的男裝，在觀眾面前舞蹈。筆者認為，〈奇妙的約會〉緊接在男女主角約會時，男主角沉沉睡去，女主角注視著他的睡臉之後出現，這段歌舞劇中男扮女裝，女扮男裝，顛倒了他們在敘事中的性別氣質，這段歌舞劇男女主角雌雄同體的形象，具有提醒觀者性別氣質只是一種表面化而沒有深度的扮裝形象，性別氣質只是扮演的結果而已。

另一位女演員陸弈靜在〈我沒有錢〉中的扮裝則散發女性憤怒與威脅的力量。歌舞劇之前的敘事是她在一場以浴室為背景的 A 片場景中飾演女優，她與男主角性交的過程，觀眾可以看到一旁的工作人員在她的背上淋上污水，她遍尋不找的假睫毛在男主角射精在她臉上之後從她的眼皮上掉落，她臉上的妝因為污水和精液而花掉，非常狼狽，緊接在後的歌舞劇〈同情心〉，葛蘭渾厚的歌聲唱出一個女子因為沒有錢而委曲賣靈魂（賣身）的委曲，陸弈靜在葛蘭渾厚有力的歌聲之下，以充滿憤怒望向觀眾，使她的凝視帶有指責、批判的力量，與先前女主角在〈愛的開始〉當中熱情挑逗的眼神不一樣，筆者認為陸弈靜在這段歌舞劇中的有力凝視召喚了女性觀者認同她在

敘事當中身體被隨意蹂躪的委屈，女性觀者可以從中感受到她的憤怒與批判。

而楊貴媚從未出現在《天邊一朵雲》的敘事當中，但在〈靜心等〉當中，她卻以充滿威脅力量的女性形象出現在男主角的幻想情境當中，她的胸部被尖挺椎狀物強調得更加誇張，她帶領著跟她相同扮裝的女舞者共同追趕扮裝成陽具的男主角，筆者認為，楊貴媚的扮裝形象展現出一個充滿威脅力量的女性形象，她的凝視強而有力，對比了扮裝成陽具的男主角畏畏縮縮的躲避，這帶給女性觀者一種女性充滿力量的感受。以上兩個女性扮裝的形象，提供了女性觀者在觀看當中享受扮裝的樂趣之外，也召喚女性觀者共同體驗憤怒、批判與女性具有威脅力量的快感。

《天邊一朵雲》營造出一位置身於懸疑、神秘情境中的女主角，引導觀者的好奇心，召喚女性觀者的認同之外，還能夠自行釋出解讀，享受建構敘事的主動性，蔡明亮透過縫合鏡頭的運用，將女主角觀點縫合為觀眾的觀看，與《洞》一樣，女性觀者能夠透過女主角的主動觀視享受主動觀看的快感，然後同樣藉由疏離效果的運作，使女性觀者也能隨時從女主角的觀看觀點，回到自身客觀的觀看位置，而女性觀者在這個客觀的觀看位置，看到一個漏洞百出的 A 片拍攝過程，在電影當中又不斷透過鏡頭運作將男主角置放在被觀看的位置之上，逆轉傳統電影中男性主動觀看、女性被動被看的刻板位置，女性也能夠成為主動的觀看者。

再者蔡明亮同樣在電影中插入歌舞劇，男性與女性的形象在歌舞劇中的扮裝顯露了性別氣質只是扮裝的結果，然而被蔡明亮陰性化的男性與充滿力量的女性形象，這種顛覆性、性別與色情的批判，也帶給女性觀者嶄新的觀看經驗。除此之外，女性觀者也能透過這些女性的扮裝，共同體驗主導敘事、批判 A 片，感受充滿力量的女性觀視。蔡明亮成功賦予女性觀者主體的多樣化，不再讓女性觀者只從固定的觀點觀看電影，女性觀者在觀看的過程當中不斷享受擺盪於主、客體之間的觀看位置，又透過女性的扮裝享受了女性面貌多樣化的體驗，這實現了蘿柏森所說的敢曝所提供女性觀者觀看自由的策略，蔡明亮成功地提供女性觀者的觀看主體呈現多樣化的面貌。

## 小結

在本章當中筆者首先回顧了 1970 年代以來談論女性觀者的理論脈絡，嘗試整理出女性觀者主動觀看的種種策略與討論，接著在第二節和第三節中，提出蔡明亮如何在《洞》和《天邊一朵雲》當中巧妙地將女主角放在受害或懸疑的情境當中，引導觀者認同女主角，透過縫合鏡頭的運作將女主角的觀點與觀者的觀點結合，吸引觀者認同女主角主動探索的觀看觀點，讓女性觀者在觀看的同時既能夠認同電影中的女主角的觀看，一同享受主導敘事與主動觀視的樂趣。電影中的疏離效果又時常立即打斷女主角觀點的敘事，這樣的作法又能夠讓觀者回到自身客觀的觀看位置，透過這個客觀的觀看位置，蔡明亮在歌舞劇中凸顯表面化且不具深度的歌舞女郎形象只是一種擬象化的女性形象，於是女性觀者能夠透過距離化的觀看，能夠了解性別氣質只是一種扮裝的結果。最重要的是，女主角透過敢曝的扮裝與充滿力量的主動凝視，能夠佔據發言的位置，表現以女性為慾望主體的力量，而她凝視觀眾的眼神能夠回應女性觀者的凝視，女性觀者則能透過女主角一次又一次的深情回望召喚女性觀者的認同。

## 結論

「電影是有力量的，為什麼我們要變成好萊塢？全球都在發展電影工業不是很奇怪嗎？我的電影因為整體市場過度商業，過度娛樂，才被視為藝術片的。要清楚我們是弱勢，弱勢但正向，就像是良藥苦口一樣。我創作我自己，也擁有一群好品質的觀眾。我想要我的電影可以讓人既清醒又感動，因了解而欣賞，雖然拍片辛苦，但是我覺得幸福，因為我很自由。」

— 蔡明亮<sup>224</sup>

蔡明亮長久以來，總是嘗試在電影中反映他對台灣社會的敏銳觀察與關懷。他的電影除了以紀錄片的寫實風格反映了自 1990 年代以來台灣社會的變遷，還可以看到他對於同志、女人與其他邊緣族群人物的關懷。蔡明亮從事電影創作二十餘年以來，每上映一部新作，往往因為他對白極少、劇情極簡的低調電影風格，或是電影過於爭議的議題，必須面對正反兩面的評價，有時批判近乎攻擊，他也一次又一次挺身陳辭力抗。同時他也必須面臨他的電影在國外頻頻得獎，在過內卻票房慘澹的窘境，2001 年的《你那邊幾點》透過售票系統賣預售票，但是到預售票截止日時僅賣出五張，在這種電影與觀眾存在著極大鴻溝的衝擊之下，往後蔡明亮在新作品上映之前，親自帶領演員上街賣票，一張一張地向街頭的台灣民眾售票，一步一腳印地展開規模盛大的校園巡迴演講，堪稱是台灣電影史上空前絕後的創舉。經過十餘年街頭賣票行動，2004 年《天邊一朵雲》上映頭三天的票房便達七百多萬，創下蔡明亮電影有史以來銷售成績最亮麗的一部電影。<sup>225</sup>

蔡明亮一向堅持觀眾在觀看他的電影時能夠擁有獨立的思考，所以他的電影也充

<sup>224</sup> 羅品喆，〈電影是夢、是詩、是哲學—蔡明亮〉，《PPAPER》，第 40 期，2007 年 3 月 15 日，頁 65。

<sup>225</sup> 蔡明亮、李康生主講、顏健富、程于倩紀錄，〈尋找上帝旨意的苦行僧—「我的電影美學與經驗」演講紀實〉，《婦研縱橫》，第 75 期，頁 67。

滿許多的可能，當前的學術文獻傾向於探討蔡明亮獨特的電影語言、素樸的影評，或是蔡明亮再現的台灣社會中的多元樣貌，性別研究在蔡明亮的電影評論較少，尤其是蔡明亮電影中的女性研究。本論文關心的是蔡明亮如何在電影中再現女性，並且注意到《洞》和《天邊一朵雲》兩部電影中蔡明亮挪用歌舞電影的美學，以各種的諧擬批判性、性別與慾望，當中女性的自覺也強而有力，《天邊一朵雲》更藉由凸顯 A 片中的色情都只是一種扮演後的結果，女性主義式的敢曝表現從《洞》到《天邊一朵雲》逐漸聚焦，這兩部電影具有豐富的性別意涵，非常值得研究。

筆者在第一章中，回顧自 1950 年代至今談論敢曝的文獻，提出敢曝在這個流變過程中意義的轉變，敢曝歷經形容男同志的男扮女裝，男同志現身的策略、女同志再現主體的媒介、甚至異性戀女性也能夠藉由敢曝從邊緣批判中心的特性，女性主義敢曝的宗旨在於，女性刻意的曝露刻板化的女性形象、誇張地展演父權社會所形塑的女性形象，達到嘲諷、對抗與顛覆的力量，敢曝隨著時代的變遷不斷衍生出不同的意義，從敢曝從單純的名詞，成爲一種性別政治的批判策略。歌舞電影充滿了敢曝的特質，歌舞片本身的誇張、人工化與操演特性就是一種敢曝，歌舞女郎的形象在早期的電影研究當中被視爲服務男性凝視的對象，但蘿柏森提供一種以敢曝爲觀看角度的策略，重新解讀以往被認爲是被物化的歌舞女郎，發現女性可以透過有意識的扮裝，不管是在表現自身的慾望或是主體，或是藉由敢曝這個戴上面具的舉動，批判與顛覆父權的限制，成爲有力量的主體，使得敢曝也帶有女性主義實踐的力量。

在第二章當中，筆者首先分析蔡明亮在《洞》中所運用敢曝的策略，《洞》蔡明亮以歌舞劇的方式，表現主角的幻想和慾望，用來過渡主角內心情緒，也具有承接敘事的作用。在《洞》的歌舞劇當中，我們可以看到一幕幕現實的日常生活場景，女主角刻意模仿好萊塢歌舞女郎的肢體語言，以誇張的表演展演方式，但是每當中展現了以女性爲慾望主體的強大力量，蘿柏森提出的女性主義敢曝的特質，就是女性刻意以一套誇張的表演方式，進行對某個意識型態的批判，《洞》中的敢曝表現，就是使女主角以女性主義的敢曝表演，透露強大的女性慾望。而在《天邊一朵雲》當中，蔡明

亮除了延續以歌舞劇表現女性慾望的方式來表現女主角強大的慾望主體之外，更將一幕幕的符碼化的 A 片表現得誇張可笑，摧毀 A 片中的男性凝視，並且還刻意以在歌舞劇當中表現女主角扮裝後的陽剛形象與男主角陰柔的雌雄同體敢曝形象，顛覆固著的性別氣質，蔡明亮所運用的敢曝策略在《天邊一朵雲》當中更加具有強而有力的批判力量。

在第三章中，筆者回顧了女性觀者的觀看理論之外，也提出蔡明亮在《洞》和《天邊一朵雲》當中巧妙地將女主角放在受害、懸疑、神秘的情境當中，引導觀者認同女主角，又透過縫合鏡頭的運作將女主角的觀點與觀者的觀點結合，引導觀者認同女主角主動探索、觀看的觀點，這讓女性觀者在觀看的同時既能夠認同電影中的女主角，一同享受主導敘事與主動觀視的樂趣，而電影中又時常運用疏離效果又時常立即打斷行進中的敘事，讓觀者回到自身客觀的觀看位置，透過這個客觀的觀看位置，蔡明亮凸顯男女主角在表面化且不具深度扮裝形象，女性觀者透過距離化的觀看，能夠了解性別氣質只是一種扮裝的結果。最重要的是，女主角透過敢曝的扮裝與充滿力量的主動凝視，能夠佔據發言的位置，表現以女性為慾望主體的力量，而女主角凝視觀眾的眼神能夠回應女性觀者的凝視，女性觀者則能透過女主角一次又一次的深情回望，享受觀看當中流動的女同志慾望，實現了敢曝所提供女性觀者觀看自由的策略。

筆者從女性主義敢曝的立場切入《洞》和《天邊一朵雲》兩部電影的研究，期望能夠站在女性主義的研究立場發現女性影像在蔡明亮電影中所蘊含的豐富性別意涵，也期望本論文能夠拋磚引玉為蔡明亮電影的性別研究帶來更多、更豐富的討論。

## 參考文獻

### 一、中文書籍

- 川瀨健一著，李常傳中譯，《台灣電影饗宴：百年導覽》，台北：南天，2000。
- 王介安主編，《電影辭典》，台北：電影資料館，1996年。
- 王瑋，《尋求假想線的銀幕：當代台灣電影觀察》，台北：萬象，1995年。
- 王瑋等專文撰述，黃建業總編輯，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》，台北：行政院文化建設委員會，2005年。
- 李泳泉，《台灣電影閱覽》，台北：玉山社，1998。
- 李泳泉等專文主筆，黃建業、黃仁總編輯，《世紀回顧：圖說華語電影》，台北：行政院文化建設委員會，2001年。
- 林芳玫著，《色情研究：從言論自由到符號擬象》，台北：女書，1999年。
- 黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話》，台北：中華影評人協會，2004年。
- 焦雄屏著，《歌舞電影縱橫談》，台北：遠流，1993年。
- 焦雄屏、蔡明亮著，《河流》，台北：皇冠，1997年。
- 焦雄屏、蔡明亮編著，《洞：電影劇本與評論》，台北：萬象，1998年。
- 焦雄屏編著，《台灣新電影》，台北：時報，1998年。
- 焦雄屏編著，《台灣電影 90 新新浪潮》，台北：麥田，2002年。
- 聞天祥編著，《書寫台灣電影》，台北：國家電影資料館，1999年。
- 聞天祥著，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，台北：恆星國際文化，2002年。
- 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙》，台北：麥田，2003。

陳儒修、廖金鳳編著，《尋找電影中的台北 1950~1990》，台北：萬象，1995 年。

劉瑞琪著，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，台北：遠流，2004 年。

張小虹，《怪胎家庭羅曼史》，台北：時報文化，2000 年。

張靚蓓著，《不見不散：蔡明亮與李康生》，台北：八方文化，2004 年。

張靚蓓著，《夢想的定格：十位躍上世界影壇的華人導演》，台北：新自然主義，2004 年。

蔡明亮著、張靚蓓編，《青少年哪吒》，台北：遠流，1992 年。

蔡明亮等著，《愛情萬歲》，台北：萬象，1994 年。

蔡明亮著，《你那邊幾點》，台北：寶瓶文化，2002 年。

路況，《犬儒圖：當代形象評論集》，台北：萬象，1996 年。

盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，台北：遠流，1998 年。

蘇生豪編修，《簡明德漢辭典》，台北：文橋，1995 年。

Thomas Schatz 著，李亞梅譯，《好萊塢電影類型：公式、電影製作與片廠制度》，台北：遠流，1999 年。

Mark Cousins 著，楊松鋒譯，《電影的故事》，台北：聯經，2005 年。

Martin Scorsese 等著，陳佳伶、李佳純、盧慈穎譯，《The Blues—藍調百年之旅》，台北：大塊文化，2004 年。

Michael Berry 著，羅祖珍、劉俊希、趙曼如譯，《光言影語：當代華語片導演訪談錄》，台北：麥田，2007 年。

Nancy J. Chodorow 著，張君玫譯，《母職的再生產：心理分析與性別社會學》，台北：群學，2003 年。

Peter Brooker 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北：巨流，2003 年。

Paul Wells 著，彭小芬譯，《顫慄恐怖片：失聲尖叫電影院》，台北：書林，2003 年。

Jean-Pierre Rehm、Oliver Joyard、Danièle Rivière 著，陳素麗、林志明、王派彰譯，《蔡明亮》，台北：遠流，2001 年。

Jean Baudrillard 著，洪凌譯，《擬仿物與擬像》，台北：時報文化，1998 年。

Jean Laplanche、J. B. Pontalis 著，沈志中、王文基譯，《精神分析辭彙》，台北，行人，2000 年。

## 二、學位論文

聞天祥，《蔡明亮研究》，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1997 年 6 月。

董高志，《離群索居現代人：思考蔡明亮電影中的現代性》，國立政治大學新聞研究所碩士論文，2004 年 6 月。

Amy Herzog, *Dreams of Difference and Songs of the Same: The Image of Time in Musical Film*, Ph.D. thesis of the Department of Art and Art History, University of Rochester, Rochester, New York, 2004.

Jen-Yi Hsu, *Melancholic Flâneries: Urban Images and Utopian Imagination in the Works of Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Zhu Tianxin, and Tsai Ming-Liang*, Ph.D. thesis of the graduate program in Comparative Literature, Rutgers, The State University of New Jersey, New Jersey, 2005.

孫松榮，《有聲電影中的緘默美學：影像他者的系譜學》（*Le Mutisme dans le cinéma parlant: Généalogie d'images de l'autre*），法國巴黎第十大學表演藝術研究所電影學博士論文，2006。Song-Yong SING, *Le mutisme dans le cinéma parlant. Généalogie d'images de l'autre*, Thèse de Doctorat, Université Paris X -Nanterre, 2006.

## 三、中文期刊

王晶盈訪問、整理，〈「三人三色」的兩個亞洲面向〉，《電影欣賞》，第 21 卷，第 2 期，2003 年 3 月，頁 91-95

王墨林，〈被罷黜的家神：蔡明亮電影中的父與子〉，《電影欣賞》，第 20 卷，第 2 期，2002 年 3 月，頁 71-75。

田思，〈文學蔡明亮〉，《蕉風》，第 489 期，2002 年 12 月，頁 30- 37。

石計生，〈禁忌的遊戲—談後悲情城市中的《天邊一朵雲》〉，《歷史月刊》，第 208 期，1995 年，頁 43- 46。

- 李尙仁，〈淺談歌舞片的意識型態〉，《電影欣賞》，第4卷，第6期，1986年11月，頁9-13。
- 李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的「一一」和蔡明亮的「你那邊幾點？」〉，《中外文學》，第33卷，第3期，2004年8月，頁81-99。
- 李紫琳，〈從蔡明亮電影中的都市空間觀察臺灣的後殖民狀況〉，《東華中國文學研究》，第3期，2005年6月，頁203-227。
- 吳岸，〈與蔡明亮談藝術創作〉，《蕉風》，第489期，2002年12月，頁25-29。
- 吳品誼、周雨枏報導，〈大家眼中的蔡明亮〉，《婦研縱橫》，第75期，2005年7月，頁74-78。
- 周蕾著，王穎譯，〈頸痛、「亂倫」場景、及寓言電影的其他謎團：蔡明亮的《河流》〉，《中外文學》，第3卷，第8期，2005年1月，頁177-192。
- 林文淇，〈九〇年代臺灣都市電影中的歷史、空間與家／國〉，《中外文學》，第27卷，第5期，1998年10月，頁99-119。
- 林建國，〈蓋一座房子〉，《中外文學》，第30卷，第10期，2002年3月，頁42-74。
- 林怡君整理，〈天邊一朵雲飄向何方？〉，《電影欣賞》，第23卷，第3期，2005年4月，頁110-113。
- 林智敏紀錄，〈關於電影觀眾與發行：蔡明亮談電影創作〉，《藝術觀點》，第18期，2003年4月，頁76-81。
- 林智敏紀錄，〈從作品「與神對話」談電影創作：蔡明亮客座講學筆記〉，《藝術觀點》，第18期，2003年4月，頁70-75。
- 姚立群，〈離散演習：〈不見〉的裝置性美學提示〉，《電影欣賞》，第22卷，第3期，2004年6月，頁76-78。
- 洪祖玲，〈飄著《天邊一朵雲》的都會婆娑世界〉，《戲劇學刊》，第2期，2005年7月，頁319-323。
- 孫松榮，〈蔡明亮電影中的陌生與懷舊〉，《蕉風》，第489期，2002年12月，頁54-70。
- 孫松榮，〈蔡明亮：影像／身體／現代性〉，《電影欣賞》，第21卷，第2期，

2003年3月，頁38-45。

孫松榮，〈懸浮之城·薄暮之光：介於（非）敘事性與影像性的《黑眼圈》〉，《電影欣賞》，第25卷，第2期，2007年1月，頁47-53。

郭承衢，〈西元2000年的電影功課：談蔡明亮的《洞》〉，《電影欣賞》，第18卷，第3期，2000年9月，頁71-75。

徐婉禎，〈藝術的另類說詞：專訪蔡明亮導演〉，《聯合文學》，第21卷，第10期，2005年8月，頁132-137。

高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，《電影欣賞學刊》，第26卷，第2期，2008年1月，頁140-152。

許甄倚，〈無情的城市、深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉，《電影欣賞》，第22卷，第2期，2004年4月，頁37-43。

陳昌仁，〈從超現實到意識型態：談柏克利的歌舞世界〉，《電影欣賞》，第4卷，第6期，1986年11月，頁17-20。

陳慧縈整理，〈蔡明亮及其作品年表〉，《婦研縱橫》，第75期，2005年7月，頁22-23。期，2005年8月，頁132-137。

張小虹，〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉，《性／別研究》，第3、4期合刊，1998年9月，頁156-178。

張小虹，〈台北慢動作：身體－城市的時間顯微〉，《中外文學》，第36卷，第2期，2007年6月，頁121-154。

張靄珠，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》，第30卷，第10期，2002年3月，頁75-98。

彭莉惠，〈慾望／性別／時代的跨界與踰越疆界：《天邊一朵雲》的色情爭議與蘊含〉，《婦研縱橫》，第75期，2005年7月，頁110-112。

曾偉禎，〈記蔡明亮新作《天邊一朵雲：雲端下無盡的靈魂廢墟》〉，《新觀念》，第207期，2005年6月，頁44。

馮品佳，〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性影像〉，《中外文學》，第30卷，第10期，2002年3月，頁99-112。

黃建宏，〈沉默的影像〉，《電影欣賞》，第16卷，第3期，1998年5月，頁52-55。

路況，〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」：洞窺蔡明亮的《洞》〉，《電

- 影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，1990 年 9 月，頁 76-80。
- 路況，〈一則「畫雲止渴」的台灣當代寓言：《天邊一朵雲》的馬賽克謎團〉，《電影欣賞》，第 23 卷，第 3 期，2005 年 4 月，頁 114-115。
- 蔡明亮、李康生主講、顏健富、程于倩紀錄，〈尋找上帝旨意的苦行僧—「我的電影美學與經驗」演講紀實〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 64-73。
- 蔡明亮、李康生主講，顏健富、程于倩紀錄，〈尋找上帝旨意的苦行僧—「我的電影美學與經驗」演講紀實〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 64-73。
- 聞天祥，〈亮話：蔡明亮訪談錄-上〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 2 期，2000 年 2 月，頁 47-54。
- 聞天祥，〈亮話：蔡明亮訪談錄-下〉，《電影欣賞》，第 18 卷，第 3 期，2000 年 9 月，頁 63-70。
- 劉永皓訪問，詹京霖、張雅鈞整理，〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉，《電影欣賞》，第 25 卷，第 2 期，2007 年 1 月，頁 54-63。
- 劉紀雯，〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉，《中外文學》，第 31 卷，第 12 期，2003 年 5 月，頁 117-152。
- 羅品喆，〈電影是夢、是詩、是哲學—蔡明亮〉，《PPAPER》，第 40 期，2007 年 3 月 15 日，頁 65。
- 顏健富、吳佩蓉，〈以文字剖析光影—蔡明亮電影的「空間、情慾與身體」研究概述〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 24-35。
- 顏健富，〈情感的多重流動：論蔡明亮電影「框架內外」的空間佈局〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 36-48。
- 顏健富、吳品誼、吳瑋婷、吳佩蓉採訪，顏健富、葉治杰紀錄，〈十問實答—與蔡明亮談身體、情慾與創作〉，《婦研縱橫》，第 75 期，2005 年 7 月，頁 57-63。
- 龔玉玲，〈怪胎哪吒「現身」「說法」：現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》，第 32 卷，第 3 期，2003 年 8 月，頁 125-140。
- Dan Cuong O'Neill 作，林郁庭譯，〈電影遊弋：《不散》與台灣電影之陌異移動身體〉，《電影欣賞學刊》，第 26 卷，第 2 期，2008 年 1 月，頁 140-152。

#### 四、英文書籍

- Babuscio, Jack, "Camp and the Gay Sensibility," in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 19-38.
- Bergman, David, "Introduction," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 19- 38.
- Case, Sue-Ellen, "Toward a Butch- Femme Aesthetics," in *Discourse*, 11:1 (Fall-Winter 1988- 1989) , pp. 55- 73. Rpt. in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, pp. 85-99.
- Davy, Kate, "Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp," in *Critical Theory and Performance*, eds. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, pp. 231-47. Rpt. in *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer, London: Routledge, 1994, pp. 130- 48.
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, eds. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed, London and New York: Routledge, 1992, pp. 227-43.
- Dyer, Richard, "Judy Garland and Camp," in *Heavenly Bodies*, New York: St. Martin's Press, 1986, pp. 178-86. Rpt. in *Hollywood Musicals: The Film Reader*, ed. Steven Cohan, London: Routledge, 2002, pp107- 113.
- Frank, Marcie, "The Critics as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures," in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, pp.173-84.
- Freud, Sigmund, "Fetishism," in *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff, New York: Collier Books Press, 1963.
- Isherwood, Christopher, "The World in the Evening," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, ed. Fabio Cleto, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, pp. 51-52.
- Meilling, Wu, " Postsadness Taiwan New Cinema: Eat, Drink, Everyman, Everywoman," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, pp. 76-95.
- Morrill, Cynthia, "Revamping the Gay Sensibility: Queer Camp and *dyke noir*," in

- The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Myer, London: Routledge, 1994, pp. 110- 29.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual Pleasure and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 14- 26.
- Newton, Esther, "Role Models," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, pp. 39- 53.
- Rivière, Joan, "Womanliness as Masquerade," in *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan, London: Methuen, 1986, pp. 35- 44.
- Robertson, Pamela, "Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*," in *Hollywood Musicals: The Film Reader*, ed. Steven Cohan, London: Routledge, 2002, pp. 129- 42.
- Robertson, Pamela, "The Kinda Comedy that Imitate Me": Mae West's Identification with the Feminist Camp," in *Camp Ground: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 156-172.
- Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, New York: Verso, 1986.
- Sontag, Susan, "Notes on Camp," in *Partisan Review*, 31:4 ( Fall 1964 ) , pp. 515- 530. rpt. in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, pp. 53- 65.
- Stacey, Jackie, "Desperately Seeking Difference," in *Feminism and Film*, ed., E. Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 450-65.
- Sue Ellen- Case, *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*, London: Routledge, 1996.
- Tinkcom, Matthew, "Working Like a Homosexual: Camp Visual Codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit," in *Cinema Journal*, 35: 2, ( Winter 1996 ) , pp. 24-42. Rpt. in *Hollywood Musicals: The Film Reader*, ed. Steven Cohan, London: Routledge, 2002, pp. 115- 128.
- Thornham, Sue, *Passionate Detachment: An Introduction to Feminist Film Theory*, London: Arnold, 1997.

## 五、英文期刊

- Bao, Weihong, "Biomechanics of love: Reinventing the Avant- Garde in Tsai Ming-Liang's Wayward 'Pornographic Musical'," in *Journal of Chinese Cinemas*, 1: 2 (2007) , pp. 139-160.
- Biro, Yvette. "Perhaps the Flood: The Fiery Torrent of Tsai Ming-Liang's Films," in *Performing Arts Journal*, 26:3 ( Sep. 2004 ) , pp. 78-86
- Chou, Rey, "A Pain in the Neck, a Scene of "Incest," and Other Enigmas of an Allegorical Cinema: Tsai Ming-liang's *The River*," in *The New Centennial Review*, 4:1 ( Spring 2004 ) ,pp.123-142.
- Fisher, Lucy, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*," in *Film Quarterly*, 30: 1 ( Autumn 1976 ) , pp. 2- 11.
- Hsu, Jen-Yi, "Re-enchanting the Everyday Banal in the Age of Globalization: Alienation, Desire, and Critique of Capitalist Temporality in Tsai Ming-Liang's *The Hole and What Time is it There?*," in *NTU Studies in Language and Literature*, 17 ( Jun 2007 ) , pp. 133-157.
- Jones, Marriott, Kristin, "What Time is it There?," in *Film Comment*, 38:1 ( Jan/ Feb 2002 ) , p. 76.
- Kracier, Shelly " Interview with Tsai Ming-Liang," in *Positions: East Asia Culture Critique*, 8:2 ( Fall 2000 ) , pp. 579-589.
- Kuhn, Annette, "Women's Genres," in *Screen* , 25:1, 1984, pp. 18-28, rpt. in *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 442-443.
- Lee, Vivian, "Pornography, musical, drag, and the art film: performing ' queer' in Tsai Ming-Liang's *The Wayward Cloud* ," in *Journal of Chinese Cinema*, 1:2 ( 2007 ) , p. 117-137.
- Mulvey, Laura, "Afterthoughts on ' Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* ( 1946 ) ," in *Visual and Other Pleasure*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38.
- Rapfogel, Jared, " Taiwan's Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-Liang," in

*Cineaste*, 29:4 ( Fall 2004 ) , pp. 26-29.

Stephens, Chuck, “ Intersection: Tsai Ming-Liang’s Yearning Bike boy and Heartsick Heroines,” in *Film Comment*, 32:5 ( Sep./ Oct. 1996 ) , pp. 21-23.

Wang, Ban, “Black Holes of Globalization: Critique of the New Millennium in Taiwan Cinema,” in *Modern Chinese Literature and Culture*, 15:1 ( 2003 ) , pp. 90- 119.

Wang, Shujen and Fujiwara, Chris, “ My Films Reflect My Living Situation: An Interview with Tsai Ming-Liang on Film Spaces, Audiences, and Distribution,” in *Positions: East Asia Culture Critique*, 14:1 ( Spring 2006 ) , pp. 219-241.

## 六、中文電子期刊

林文淇，〈天邊一朵雲，那人間呢？〉，《放映週報》，第 5 期，2005 年 4 月 7 日。  
下載自「放映週報」：[http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S\\_NO=12&period=5](http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S_NO=12&period=5)

李振亞，〈妳看天邊一朵雲，東山下雨西山晴〉，《放映週報》，第 5 期，2005 年 4 月 7 日。  
下載自「放映週報」：[http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S\\_NO=12&period=5](http://funscreen.com.tw/ShowSee.asp?S_NO=12&period=5)

潘立銘，〈清除靈光，看見《天邊一朵雲》——以班雅明之論述解析蔡明亮電影美學〉，《網路社會學通訊》，第 70 期，2008 年 4 月 15 日。  
下載自：<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/70/70-15.htm>

## 七、英文電子期刊

Fran Martin, “Wild Woman and Mechanical Men,” in *Intersections*, 4, September 2000, Electronic Journal.  
<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue4/holereview.html>.

## 八、報紙

周美惠，〈大導情色裝置準備顛覆故宮〉，《聯合報》，2007 年 4 月 5 日，第 C06 版。

徐紀琤，〈張艾嘉、嚴浩、黃春明、虞戡平、蔡明亮合作五位名導義助「紅絲帶」／愛滋病患紀錄片殺青〉，《中國時報》，1995年1月13日，第22版。

曹玉玲，〈蔡明亮逼陳湘琪抱銅像性幻想／天邊一朵雲金門搬回最佳男配角〉，《自由時報》，2005年3月10日，第34版。

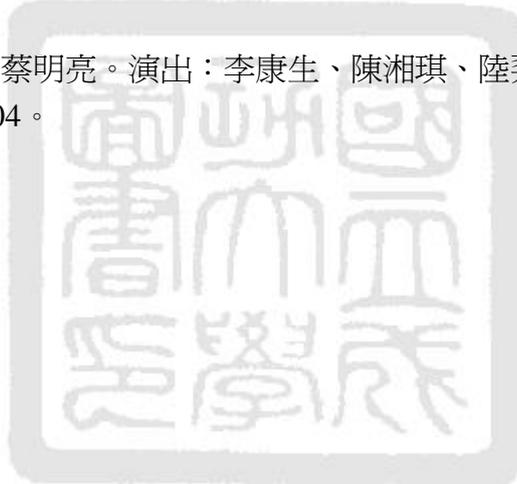
葛大維，〈讓張曼玉化身莎樂美〉，《聯合報》，2006年12月1日，第D02版。

韓良露，〈天邊一朵雲中的「色與情」〉，中國時報人間副刊，2005年3月21日，第E7版。

## 九、電影影片

《洞》。導演：蔡明亮。演出：楊貴媚、李康生、苗天。Brandon Films，1998。

《天邊一朵雲》。導演：蔡明亮。演出：李康生、陳湘琪、陸弈靜、楊貴媚。沅召霖電影有限公司，2004。



## 附圖



【鏡頭 1】 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 2】 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 3】 蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 4】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 5】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 6】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 7】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 8】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 9】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 10】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 11】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 12】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 13】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 14】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 15】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 16】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 17】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 18】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 19】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 20】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 21】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 22】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 23】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 24】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 25】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 26】蔡明亮導演，《洞》，1998，取自《洞》DVD，Brandon Films 發行。



【鏡頭 27】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 28】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 29】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 30】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沆沓霖電影有限公司發行。



【鏡頭 31】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 32】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 33】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沄沄霖電影有限公司發行。



【鏡頭 34】蔡明亮導演，《天邊一朵雲》，2004，取自《天邊一朵雲》DVD，沅沓霖電影有限公司發行。



## 附錄、蔡明亮生平及作品年表<sup>226</sup>

### 蔡明亮生平：

1957.10.27 生於馬來西亞砂拉越古晉，排行第三

1971~1976 就讀於古晉中華第一中學

1978 考入中國文化大學戲劇系影劇組

### 蔡明亮作品年表：

#### 電影劇本

- 1982 風車與火車（導演：張佩成）
- 1982 小逃犯（導演：張佩成）
- 1983 策馬入林（與小野合編，導演：王童）
- 1984 陽春老爸（與余光中合編，導演：王童）
- 1985 好小子第三集：苦兒流浪記（導演：林福地）
- 1987 黃色的故事（第一部分，導演：王小棣）

#### 電視

- 1989 不了情（編劇）
- 1989 全家福（編劇，導演其中一部分）
- 1989 快樂車行（導演）
- 1989 海角天涯（單元劇，編劇、導演）
- 1990 麗香的感情線（單元劇，導演、編劇）

<sup>226</sup> 參照陳慧縈整理，〈附錄：蔡明亮及其作品年表〉，《婦研縱橫》，第75期，2005年7月，頁22-23。

- 1990 我的英文名字叫瑪麗（導演、編劇）  
1990 阿雄的初戀情人（單元劇，編劇、導演）  
1991 給我一個家（單元劇，編劇、導演）  
1991 小孩（單元劇，導演、編劇）  
1991 秀月的嫁妝（導演、編劇）

### 紀錄片

- 1995 我新認識的朋友（導演、編劇）

### 劇場

- 1981 速食醉醬麵  
1982 黑暗裡打不開的一扇門  
1983 房間裡的衣櫃  
1984 公寓春光外洩  
1998 小康與桌子  
2004 花凋



### 歌舞劇

- 1998 四川好女人（改編自布雷西特作品）  
2001 月亮不見了（兒童歌舞劇）

### 短片

- 2001 與神對話

2002 天橋不見了

2007 是夢

## 電影

1992 青少年哪吒（導演、編劇）

1994 愛情萬歲（導演、編劇）

1997 河流（導演、編劇）

1998 洞（導演、編劇）

2001 你那邊幾點（導演、編劇）

2003 不散（導演、編劇）

2004 天邊一朵雲（導演、編劇）

2006 黑眼圈（導演、編劇）

