

扮裝鄉土

——《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展 演與家／鄉想像

曾秀萍

政治大學中國文學系博士候選人

摘要

本文認為凌煙近期的兩本小說《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》以戲臺上和生活中的扮裝介入鄉土敘事，不僅在鄉土文學中獨樹一格，亦迥異於以都會場景所開展的酷兒小說，提供了不同的南部觀點與底層觀照。小說以扮裝來展演從性別到情欲的流動，並演繹出另類的「男性啟蒙」。此外，經由戲班演出的生活形態、及異鄉人對家／鄉的追憶和現下生活的互動與省思，小說質疑了「戲班／旅館／家／鄉」相互間的定義，也打破了城／鄉、海／陸、進步／落後等空間上和時間上的二元對立，時空界線的突破和性別情欲的流動相互呼應，開展鄉土想像更多元豐富的可能性。而在肯定扮裝鄉土的異質空間時，凌煙小說並未浪漫化底層人物的越界行動，而是正視他們在現實條件與物質基礎上的差異和困境，其對扮裝鄉土的深層挖掘，拓展了鄉土小說與酷兒文學的新視野。

關鍵詞：凌煙、扮裝、鄉土、女同志、跨性別、歌仔戲

Cross-Dressing the Native Soil:

The Gender Performance and Imagination of Homeland/Native Soil in
The Cross-Dressed Thrush and *Chu-Chi and A-Chiu*

Tseng, Hsiu-Ping

Ph.D. Candidate
Department of Chinese Literature
National Chengchi University

Abstract

It is argued that the cross-dressing narrative of the Taiwanese opera (koa-a-hi) troupe in Ling Yen's recent works, *The Cross-Dressed Thrush* and *Chu-Chi And A-Chiu*, is not only unique in native soil literature, but also quite different from the queer literature in an urban landscape. The two works offer an alternative viewpoint from Southern Taiwan and perspectives of the proletariat. In both novels, cross-dressing is performed across the gender/sexuality and acts out an alternative "male enlightenment". In addition, through the delineation of life in the troupe as well as the strangers' recollection of the hometown, the reflection on and interaction with their lives, the novels question the definition of troupe/hotel/home/hometown, breaking down the binary opposition of urban/rural, sea/land, progressive/retrogressive in space and time. The blurring of the temporal and spatial distinction, echoing the flowing of the gender/sexuality, gives rise to a diverse and rich native imagination. While affirming the heterotopia in the cross-dressed native soil, Ling does not romanticize the transgressing acts of the proletariat. Instead, she recognizes the poor material base and harsh situation they confront with. By uncovering and digging into the depth of the cross-dressed native soil, Ling's works broaden the horizon and widen the perspective of both native soil literature and queer literature.

Keyword: Cross-Dress, Native Soil, Homosexual, Lesbian, Transgender, Taiwanese
Opera (koa-a-hi), Ling Yen

扮裝鄉土

——《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像

在近年全球化浪潮益發蓬勃發展之際，台灣文壇也興起一股鄉土書寫的新趨勢，這無疑牽涉到台灣和各地方在與國際接軌的同時，該如何自處與自我定位的問題。這股書寫風潮引起不少研究者注意，不少學者集中探討其書寫形式、特色與「鄉土」內涵的拓展，如范銘如在〈後鄉土小說初探〉一文中，曾歸納「後鄉土小說」的幾個特點：一、寫實性的模糊，二、地方性的加強，三、多元文化與生態意識。¹陳惠齡也在〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉中，將之歸納為「穿梭時間的憂悒鄉土書寫」、「怪力亂神的異質鄉土書寫」、「浪蕩荒蕪的頹廢鄉土書寫」、「山海交響的自然鄉土書寫」等四種特質²；顯現九〇年代以降的鄉土小說，既呼應全球注目的多項議題，同時也強化了地誌的屬性。

而性別政治毋寧也是鄉土再現的重要環節，亦是近來鄉土小說中的重要突破與特點，其中的性別展演、酷兒發聲更翻轉了過去集中於校園、都會的刻板印象，其內涵與意義實不容輕忽。在眾多重寫鄉土的作家中，將酷兒展演與鄉土特質相結合處理得最為繁複的，莫過於陳雪和凌煙這兩位女作家。陳雪致力於台中、豐原等地的書寫，而凌煙筆下則對高雄、雲嘉等中南部地區多所著墨，兩者均開創出有別於以往聚焦在台北都會的性別風景與鄉土視野。

陳雪自九〇年代以來創作不輟、屢有佳作，加以初期以酷兒寫手之姿崛

1 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田出版社，2008.09），頁251-290。

2 陳惠齡，〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，《中外文學》39卷1期（2010.03），頁85-127。

起，已廣受讀者與研究者青睞。³相對的，凌煙雖是台灣首位百萬小說獎得主，但其人其作長期遭受忽視，不僅早期的得獎作品《失聲畫眉》（1990）少有評論觸及⁴，近年榮獲2007年打狗文學獎長篇小說首獎之作《竹雞與阿秋》及隔年出版的《扮裝畫眉》（2008）亦鮮少受到關注。⁵在諸多男性作家紛紛攻城掠地的鄉土書寫中，凌煙以女性之姿介入，三部長篇的成果可謂相當突出，為何卻屢遭忽視？創作與評論之間的落差頗值得玩味。

凌煙作品涉及諸多鄉土、女性、扮裝、女女情欲題材，但多年來不僅一般評論鮮有論及，在近期頗為興盛的女性、酷兒研究和（新／後）鄉土文學論述中，也幾是付之闕如。這對作家作品來說無疑是頗為不利的。如同邱貴芬引述John Guillory的意見指出，唯有當作品的評估被納入某一套社會文化再製的機制（學校課程書單）、閱讀脈絡裡（文學史、書寫傳統）時，作品才有長期存活的可能；而作品的暢銷與否和大眾的反應，對作品是否能長期流傳並無決定性的影響。⁶相當殘酷卻明顯的事實是，榮獲台灣首次百萬小說獎、在當時也頗為暢銷的《失聲畫眉》，才過20年已罕為人知。

3 如：劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》37卷1期（2008.03），頁47-79；丁乃非，〈非常貼近淫婦及惡女——如何閱讀《金瓶梅》（1695）和《惡女書》（1995）〉，《中外文學》26卷3期（1997.08），頁48-67；馬森，〈邊陲的反撲——評三本「新感官小說」：紀大偉著，《感官世界》、洪凌著，《異端吸血鬼列傳》、陳雪著，《惡女書》〉，《中外文學》24卷7期（1995.12），頁140-145；劉思坊，〈魅／媚相生：論施叔青與陳雪的瘋狂敘事〉，《台北教育大學語文集刊》15期（2009.01），頁207-239；陳碧月，〈論陳雪〈蝴蝶的記號〉的寫作特色〉，《台灣文學評論》6卷3期（2006.07），頁108-122等；另還有17本碩士論文。

4 《失聲畫眉》為1990年自立晚報百萬小說得獎作品。關於凌煙小說的研究目前只有以下幾篇評論和一本碩士論文：邱貴芬，〈女性的「鄉土想像：台灣當代鄉土女性小說初探〉，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化出版公司，1997.09），頁89-93、王德威，〈一鳴不驚人——評凌煙《失聲畫眉》〉，《閱讀當代小說：台灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流出版社，1991.09），頁117-120、楊翠，〈女性鄉土小說的歌仔戲書寫〉，《東海中文學報》20期（2008.07），頁253-282、曾秀萍，〈第三性與第三世界鄉土／國族論述：《失聲畫眉》的底層飄浪、性別、鄉土與家國〉，發表於「酷兒飄浪國際研討會」（台大婦女研究室主辦，2010.06.11-12）、以及鄧雅丹，〈《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治〉（清華大學中國文學系碩士論文，2005），其他文章多半只是羅列書目或點到為止。

5 凌煙本名莊淑楨（1965年～），八〇年代中期曾因興趣而加入歌仔戲班，1990年以戲班生活經驗為基礎創作《失聲畫眉》（台北：自立晚報文化出版部，1990.12）；近作則有《扮裝畫眉》（高雄：春暉出版社，2008.07）、《竹雞與阿秋》，凌煙、郭漢辰，《竹雞與阿秋——2007 Takau打狗文學獎得獎作品集一：長篇小說》（高雄：高雄市政府文化局，2007.12），頁16-162。本文所引之小說原文均出自這幾本書，不另述，並直接於內文中標註書名及頁數。

6 邱貴芬，〈台灣（女性）小說史學方法初探〉，《後殖民及其外》（台北：麥田出版社，2003.09），頁23。

凌煙小說受忽視的因素頗為複雜，關於酷兒論述與一般研究的部分我已撰文討論⁷，在此僅就鄉土文學方面續做探討。我好奇的是，為何諸多新／後鄉土小說論述，對凌煙小說均未及申論？是否代表凌煙小說不符合所謂「新／後鄉土小說」特質？那麼，凌煙作品和其他新／後鄉土小說之間有何差異？我們又該如何定位凌煙的鄉土小說呢？如果泰半的南部書寫，作家多半是在（以台北為主的）「外地」來書寫中南部的家鄉⁸，那麼，嘉義東石出身，婚後久居高雄小港的凌煙，無疑是其中少數的例外。她的成長、求學、婚後的家庭生活，或者短暫追隨戲班走唱的經驗，幾乎都是在台灣南部的地域空間中完成的。不同於北部都會型作家，凌煙長期在南台灣的生活經驗與地理位置，在小說中呈現出哪些不同的文化觀點與視角？

凌煙小說觸及諸多扮裝、跨性別、女同志和多元情欲的課題，不僅在鄉土文學中獨樹一格，亦迥異於以都會場景所展開的酷兒小說，提供了另一個值得觀察的切入點。如果說《失聲畫眉》的扮裝展演與女女情欲書寫，是凌煙在戲班生涯後掩不住內心的狂熱與衝動⁹、亟欲為歌仔戲命運發聲而無心插柳的演出，卻未料到這些的另類情欲描寫竟然喧賓奪主、引發諸多爭議，使得凌煙不得不再重申《失聲畫眉》的創作乃源自於對歌仔戲文化式微的憂慮，冀能以此創作立場轉移大眾閱讀的焦點¹⁰；那麼，她在近作《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》中不斷地呈現各種令人嘆為觀止的扮裝故事，則可視為她欲以扮裝觀點介入鄉土敘事的有心之舉。小說試圖再現長期被視為傳統、封閉的劇團和底層鄉土空間，如何孕育出豐富多元的性別與情欲樣貌？相對於以都會為中心的

7 曾秀萍認為可從三個方向來討論：一是時代因素；二是文學品味；三是政治傾向，包括國族政治與性別政治。而這三者又相互關連，構成了一種美學實踐與論述傾向。詳見該文，同註4。

8 范銘如在〈當代台灣小說的「南部」書寫〉中，曾以蔡素芬、施叔青、陳玉慧、陳雪、吳錦發、李昂、鍾文音等人為例說明，作者實際所處的地理位置與土地認同間，存在著悖逆的辯證距離。並對「南部」做出以下定義：「與其說「南部」是明確的地理或行政區，不如說它是跟質於台灣地理與歷史背景的文化（集合性）想像，既有部分現實時空基礎，亦有部分擬想構設的成分。「南部」是一種相對性立場，自願或非自願地區隔「北部」的定義。」范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，頁241。

9 關於這些熱情與衝動的描述，參見凌煙，〈自序〉、〈我寫失聲畫眉（再版序）〉，頁3、8，兩文都收於《失聲畫眉》。

10 對於《失聲畫眉》的同性情欲描寫竟會引發軒然大波，恐怕是凌煙始料未及的。因而她在再版序中，一再呼籲讀者不要只把重點放在同性戀上：「那隱藏於字裡行間的悲憐，對著著飄萍生涯的演員，對整個歌仔戲的前途與命運的懷憂有誰得見？」同註9，頁8。

酷兒書寫、論述，有何特殊性和獨特的關懷視角？而當性別操演在《竹雞與阿秋》裡轉為戲班之外、不得不然的日常實踐與人生場景時，又有怎樣的轉折與差異？兩部小說中於再現跨性別的各種風姿與生活智慧時，又如何呈現其所遭遇的困厄與艱險？性別、扮裝與鄉土、家園想像之間又有怎樣的辯證關係？

我認為凌煙一系列以扮裝為主軸開展的小說，並非盲目地追隨酷兒論述的風潮——《失聲畫眉》的寫作更是早於九〇年代中期才興起的酷兒論述——而是在鄉土底層的貼身觀察中，提供了不同於都會樣本的鄉土文本與思考，不僅超越認同政治的框架，也突破了酷兒論述中常見的城鄉對立，開拓了酷兒書寫的新地域；另一方面也反省了以往性別越界論述中過度樂觀的傾向，在展現多元情欲、性別文化的同時，也提醒我們：各種性別、階級、年齡的跨越，未必可以像語言論述般這樣輕鬆自在地瀟灑越界，對於這些邊緣人來說，他們的越界之舉從來就不只是語言文字的翻轉戲耍，而是實際面臨著各種身體與生活實境上的艱難飄浪。因此，小說繼而思考在各色人物的漂泊中，家與鄉的定義產生了怎樣的變化？城市、鄉土與海洋之間，又形成怎樣的辯證關係？本文將探討凌煙的近作《扮裝鄉土》和《竹雞與阿秋》如何介入性別政治、鄉土文學與國族論述的版圖，並對凌煙的鄉土小說進行重估與評價。

在進入文本討論前，須先說明本文對跨性別、女同志等詞的用法與立場。目前「跨性別」(Transgender)一詞有兩種不同層面的意涵，一是指稱幾個明確區分的範疇，如：變性欲者(Transsexual)、扮裝者(Cross-Dress, Cross-Dressing, Cross Dress)，和生理性別難以歸屬的「雙性人/陰陽人」(Intersex)。¹¹然而，這樣明確的區分是較為晚近的事，根據何春蕤研究，跨性別在七〇年代的脈絡中，乃指稱跨性別主體的「生存活動」，而非「身分認同」。因而，有鑑於種種分類方式使得一些性別曖昧、拒絕以性別二分歸類

11 一般而言「扮裝」是日常生活用語，指穿著異性服裝，而「扮異性症」(Transvestite)屬醫學名詞，指稱穿著異性服裝而產生性興奮者。但後者有污名化之嫌，目前已較少使用，分類說明可參見何春蕤〈認同的「體」現：打造跨性別〉，何春蕤編，《跨性別》(中壢：中央大學性/別研究室，2004)，頁6-8。而「雙性人/陰陽人」這類為筆者所加，雖然根據上述何春蕤的研究指出，跨性別團體常將雙性人放入(需透過手術轉變為另一性別的)變性範疇之中，但我認為強迫雙性人選擇單一性別，將落入性別二分的霸權邏輯並不妥當，所以也在此列出。

的主體無處棲身，越來越多學者主張第二種定義——以「跨性別」來涵蓋所有挑戰／跨越性與性別疆界者，藉此打開曖昧流動的性別空間。因而，廣義的跨性別範疇中，也涵蓋同志和各種與主流性別氣質相異的性別少數，如T、婆、CC（較陰柔氣質的男性）等。¹² 本文認同第二種定義，認為跨性別的重點在於「做」什麼，而非「是」什麼，認同並非絕對必要。但前者較狹義的分類範疇亦有助於說明、理解跨性別中的次群體，故本文論述有時也借重其概念來說明小說人物的跨性別狀態。

本文將諸多小說人物視為置身於跨性別生存情境的狀態，而非將他們貼上各種性別認同的標籤，一方面希望能突破認同政治的侷限，藉由其日常實踐、生活處境的探討，來彰顯諸多不具明確身分認同的性別少數，仍有具體的跨性別生活與情欲實踐，也同樣處於掙扎求生的邊緣處境；另一方面，也希望經由文本跨性別化的閱讀，為目前仍相當弱勢的跨性別族群，尋求更多得以憑藉和慰藉的資源。

文中對於同志、T、婆等詞的使用態度亦然——乃著重其行為、情感與生存處境，而非全然依據其自我認同。畢竟以戲班演員的環境與知識系統而言，對於這些認同政治的語彙未必能產生認同與共鳴，因此本文使用這些語彙只是討論上的權宜作法，另一方面可凸顯現下語言的匱乏與不足，並看出不同世代、地域、環境對同性情欲與跨性別實踐的差異性。而如此情境式的討論，也有助於突破認同政治的侷限。如同近來同運對同志議題的思考，也逐漸打破認同政治的框架。因為不具有確切認同的性別少數及其生活實踐和處境，毋寧也是現實社會裡的一種常態。

一、扮戲／生活：戲班中的性別流動與家園重構

《扮裝畫眉》是《失聲畫眉》的續集，延續對歌仔戲班生活的描寫，但

12 同註11，頁6-7、趙彥寧，〈性／別與國界〉，《文化研究月報》12期（2002.02）的討論、卡維波，〈跨性別運動對女性主義的挑戰〉，何春蕤編，《跨性別》，頁385-391、費雷思（Leslie Feinberg），〈在奮鬥中浮現的跨性別〉，何春蕤編，《跨性別》，頁315-322。

背景從八〇年代中期轉移到十多年後，敘述九〇年代後期「光明少女歌劇團」風光不再，加上團主添福和其妻秀香投資不善、產生經營危機，導致戲班台柱——小生家鳳、苦旦愛卿這對同性伴侶出班，隨後加入「金玉堂歌仔戲團」所經歷的一番人事更迭。其中家鳳因配合金玉堂人手所需，從小生轉為小旦¹³，更歷經了一場從戲臺上到戲臺下的性別扮裝與情欲流動。

小說一再從「畫眉」、身段等處強調生角旦角的差異——小生「畫的是粗挺的劍眉」，旦角描的則是「細彎彎的柳葉眉」。家鳳過去扮小生（粗角）時，眉毛畫得粗且無須修眉，改演小旦後則須仰賴愛卿幫忙將眉毛修細，讓畫出來的眉型清朗細緻。一開始轉換行當，家鳳覺得「鏡裡的自己看來有幾分陌生」，過去她長期扮演粗角（生角）已成習慣，現在她時時都得提醒自己已改演細角（旦角），一舉一動都得注意。過了一段時間，當家鳳逐漸適應旦角，兩三筆就能畫出滿意的眉型，完全無須愛卿協助後，她不僅在舉止上女性化許多，她和愛卿、以及飾演小生的文君三人間的情感也起了變化，在戲台上家鳳常情不自禁地對玉樹臨風、挺拔瀟灑的文君感到心動，在台下兩人也常打情罵俏：

「妳看我畫的目眉有嬌（美）否？」家鳳今天對自己畫的兩道眉特別滿意……文君忍著笑說：「嬌（美），嬌，嬌俗（得）若藝旦咧。」「妳才若（像）藝旦啦！」家鳳氣呼呼的說。文君端起她的臉左瞧右看，突然正色說：「其實像妳這種雞卵面（雞蛋臉），尚（最）適合扮苦旦。」……文君突然心血來潮的宣佈：「下晝（午）請主講欲做古路戲，咱就來演彼齣孟麗君，由家鳳來演孟麗君尚（最）適合，半生半旦一定足（很）迷人。」……家鳳偷瞄一下愛卿的表情，她就像戴了個面具般緊閉著嘴唇。她是苦旦，是女主角，按理應該是她演孟麗君，文君卻這樣指派，擺明是比較喜歡和家鳳搭檔。（《扮裝畫眉》，頁207-209）（引文括號內的小字註解為小說原文所有，以下皆同。）

13 當家鳳和愛卿離開光明轉班到金玉堂，金玉堂的當家小生是團主文君自己擔綱，武生則是小貞，團裡不缺生角而缺旦角，家鳳只好改演旦角。

不同於《失聲畫眉》中以瘖啞的畫眉鳥作為歌仔戲文化沒落的隱喻，「畫眉」在這裡不僅代表角色演出的裝扮，也暗示了主角們的性別流動與情感變化；而《孟麗君》這齣女扮男裝、同性婚姻的戲碼則是台灣女同志小說中的重要符碼。¹⁴ 白先勇曾在〈孤戀花〉裡用戲中孟麗君和蘇映雪的姐妹情誼和夫妻關係，暗示演出的兩名女子（雲芳、五寶）有曖昧情愫。¹⁵ 而在《扮裝畫眉》中由家鳳飾演孟麗君，不僅暗示她與飾演皇甫少華的小生文君別有感情，也更加凸顯其可生可旦的性別扮演與情欲流動的轉折。

楊翠曾以明華園歌仔戲團當家小生孫翠鳳的訪談說明，在戲劇扮演「擬真」的狀態中，有發展出另類性別認同的可能。孫翠鳳表示，她在扮演男性角色時，其實是在實踐一種性別置換之想像，除了外在舉手投足的形象摹擬以外，還包括心理的與情感的摹擬，如此容易讓演員與角色在性格上產生互相浸透的可能。¹⁶ 有趣的是，在此家鳳是由生轉旦，其性別扮演至少經過兩個層次的轉折，先由女性飾演生角對男性角色進行模擬與認同，再轉移至旦角的位置模擬女性舉止。其雖身為女性，但對舞臺上「女性」角色的扮演則是透過層層轉折所致，因而其所扮演的女性既非過去的自己，也非一般女性，而是隨著角色扮演的投入、轉移所產生的第三種女性——一個會慾望小生的女人。相對於過去總是被陰柔氣質的女性吸引，現在的家鳳則對風度翩翩的小生心動。

在文君體貼的按摩中，家鳳「感覺自己就像一隻貓在接受主人的愛撫般，舒服得眯起眼睛，全身的毛孔都舒張開來，當她的手來到她的腰際，再順勢按摩到她的屁股，竟讓她泛起一陣舒適的戰慄」，甚至發出一聲低吟。（《扮裝畫眉》，頁216）家鳳周旋在生／旦（文君／愛卿）之間所產生的三角習題，成為《扮裝畫眉》的重要情節之一，三人間的情感隨著家鳳和文君蠢蠢欲動的曖昧情愫逐漸失衡。其意義不只在於演員可能會隨著角色扮演的轉移而滲透實際的情感、生活，更在於家鳳擺盪在過去和現在的角色扮演之間的周折與衝

14 《孟麗君》又名《再生緣》，敘述孟麗君為了反抗強權而女扮男裝出走的故事，期間她曾為了避禍而與宰相義女蘇映雪結為夫妻。經歷種種艱險之後，終得以和昔日訂親的皇甫少華成婚。

15 白先勇，〈孤戀花〉，《台北人》（台北：爾雅出版社，1997），頁143-161。

16 楊翠，〈現代化之下的褪色鄉土：女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》20期，頁275。

突，在迷醉之間，也有迷惘——「她怎麼會在不知不覺間，變成現在這個樣子呢？好像是一隻剛蛻變而出的蝴蝶，隨即跌入文君所織的情網中，無助的掙扎，一陣心虛之下，她本能的看向愛卿，卻接觸到她充滿深思的目光，一顆心宛如鐘擺般，在她胸膛裡撞擊」。（《扮裝畫眉》，頁265）

在一場吻戲中，文君竟假戲真做的在她的唇上輕輕印下一個吻，害家鳳幾乎癱軟在她懷中，忘了做戲。這一幕雖沒被任何人看見，卻嚴重擾亂了家鳳的思緒，使她心神不寧。她無法割捨深愛她多年的愛卿，卻又被文君戲裡戲外的深情所挑動，導致愛卿嚴重的不滿與衝突。終在一次的談話裡，家鳳跟文君攤牌：

文君半開玩笑的回答：「我有桃花目，會勾人啦！若無欲焉怎（不然要怎麼）做小生？」家鳳側過臉去望著車窗外飛逝的景物，幽幽的說著：「文君，我已經有愛卿啊（了），妳繪焉爾（不要這樣）勾我，好否？」文君沈默良久，才輕嘆一聲，自我解釋的說：「可能是我寂寞尚（太）久啊（了）。」（《扮裝畫眉》，頁272-273）

這場情感風暴，就在文君到日本學藝兩年的美髮師女友歸國後告一段落。家鳳雖不無落寞，卻也因能懸崖勒馬而鬆了一口氣，和愛卿也恢復昔日的恩愛，並領悟到「不穩定的感情只會讓自己身陷痛苦的泥沼中動彈不得，就像那些盲目的蒼蠅一樣」。（《扮裝畫眉》，頁333）小說至此一段性別操演與情欲流動的戲碼嘎然而止，似乎頗有警世意味。在此，與其說《扮裝畫眉》有過於保守之慮，毋寧說它道出了人性的矛盾與弔詭：既懷藏著躍躍欲試的蠢動不安，又渴望著天長地久的穩定。而文君的自我解釋或許也不無反思之意，當我們暢言情欲流動、解放之時，又有多少是因為寂寞？或，不甘寂寞？

在《扮裝畫眉》的扮裝與情欲課題上，凌煙可說是在《失聲畫眉》的基礎上再添一筆，並擺脫《失聲畫眉》因過度擔憂歌仔戲前景而對敘事所產生的干擾，得以更全面地描繪女女、跨性別心事與情事。其中較為特殊的，莫過於描寫幾對同性伴侶在面臨婚姻壓力時的狀況，她們在戲臺上分別飾演飾生／旦，而在台下則進入類似女同志T／婆的親密關係，不僅在婚嫁前互相扶持，在遇

到各種婚姻問題時也共同面對。

飾演武生的小貞和扮演旦角的明月本是金玉堂裡的一對伴侶，但明月不堪家裡逼婚而答應嫁給一個並不相熟的男子。小貞以過來人的經驗，一段不堪回首的婚姻提醒，深怕明月受欺負：「人猶是要相處一嶄（陣）子才會真正知影個性，查甫（男）人和查某（女）人的想法和做法完全無同款，妳要先有心理準備，以後較好適應。」（《扮裝畫眉》，頁122）過去，小貞也曾因為家庭壓力而結婚，當時還年輕的伴侶愛卿很不能諒解，而今她很明白明月所承受的掙扎與痛苦，因而即使不捨卻也只能祝福：「我無法度（辦法）擋妳去嫁人，希望妳會當嫁著一個真好的查甫（男）人，一世人好好疼惜妳，焉爾我就放心啊」。（《扮裝畫眉》，頁124）

婚後明月面臨丈夫行房的暴力和婆家的冷漠，更加明白小貞的可貴——不僅給予她心理上的依靠，在性事上也帶給她無盡地滿足、喜悅，「她總是那麼溫柔的撫摸她，充滿愛意的親吻她，帶給她一波波如浪潮般的喜悅和滿足」。（《扮裝畫眉》，頁160）相較於丈夫只顧逞強洩慾，讓她不禁反問：是否男女交媾只為了傳宗接代而已？她逐漸懂得小貞說的話：「我予妳的愛，不是查甫（男）人有法度予妳的」。（《扮裝畫眉》，頁123、161）而當明月無法忍受婚姻生活而動起離婚念頭時，小貞也不曾落井下石，反倒是婉言相勸安撫，使得明月更加懷念在戲班和小貞共度的時光。小說一方面透過明月的婚姻，來對比T與異男間的差異，既推翻一般人以為女同無性的刻板印象，並批判T婆關係只是複製異性戀的說法，透過情節的鋪陳反倒暗示了異男恐怕還需多跟T學習的言外之意。在《竹雞與阿秋》裡，凌煙果然演繹／衍異了一則另類的「男性」啟蒙故事。

面對親密愛人的婚嫁，T不僅要承受分離的痛苦，還得擔心對方是否能嫁得好、過得好。即使年紀稍長，早已經歷不少離別之苦，豆油哥面對親密愛人阿靜的離開，依然有說不出的恐懼、不安。當阿靜被迫一再相親，家人又不斷慫恿相親對象到戲班接送阿靜時，讓豆油哥猶如芒刺在背，導致他連演戲時都失魂落魄，心情七上八下、五味雜陳。他希望阿靜不要輕許婚姻並非為了一己之私，而是「像一個不放心女兒出嫁的老父」般地擔心對方：「一定要看清

楚伊的做人，若予我知影妳嫁了無幸福，我會足心痛」（《扮裝畫眉》，頁90）。因擔心其所託非人，豆油哥還主動介紹對象給阿靜，最後阿靜也如願地走入婚姻。然而，這樣的大度與成全背後充滿了辛酸。在婚宴上豆油哥「愁腸百結，食不知味，整晚她都只是默默的喝著悶酒」：

新娘換了一件大紅旗袍式改良禮服出來送客，豆油哥等到賓客走得差不多了，才滿面通紅步履蹣跚的踱到一對新人面前……她從阿靜端著的紅漆淺盤中取了一顆喜糖，欲言又止的想了許久，才勉強擠出一句：「食予甜甜，予恁（你們）明年生後生（兒子）。」……阿靜眼中泛起一層水霧，目送豆油哥在阿娥攙扶下落寞離開。……生命中的女人又一個離開她身邊，再度成為孤鳥的她，不知何時才能再找到伴侶。（《扮裝畫眉》，頁364-365）

即使受過許多傷，豆油哥卻還保有對伴侶的寬容、尊重，寧可自己承受再度失去愛侶的苦痛來成全對方。然而，未必離開的人就沒有掙扎，看似選擇婚姻的阿靜也時有矛盾，她既想和一般女子一樣結婚生子，卻也對豆油哥有百般的不捨與擔憂。不論婚前婚後，時時為豆油哥牽掛。這份牽掛對婆來說如此，對T來說亦復如此。就如在明月不幸福的婚姻當中，小貞也是她最堅強的支柱。她們的情義並沒因為一方走入婚姻而中止，這樣的情感關係對主流的異性戀來說或許蔚為奇觀，卻提示了情感所具有的多樣性。凌煙曾在訪談中表示：「情感和環境往往都會有很多變化，然而情感也有很多種層面，就女女關係來說，有的類似伴侶，又像姐妹、親人，是互相扶持的感情。即使一方結婚了，感情還是很好的，這是一般男性無法體會的，既超越婚姻，也是男女之情所無法取代的。」¹⁷

豆油哥也曾對異性戀婚姻體制發出一連串的質疑：「誰講一定要嫁翁才有倚靠？我就袂當（不能）予妳倚靠得嗎？嫁予查甫人咁就有較好命？除了袂當

17 這是凌煙在接受筆者訪談時所做的表示，訪談時間：2010年8月25日。

(不能)予妳生团以外,我是佢位(哪裡)會輸查甫人?查甫人會比我較溫柔體貼嗎?尹會比我較知影(曉)妳的輕重嗎?」(《扮裝畫眉》,頁21-23)豆油哥的批判與反省宛如預言般地應驗在明月的婚姻關係中,然而更為重要的並非豆油哥所展現的不平之鳴及其驗證性,而是他在不平之鳴當中所顯露的一股自信,如同小貞對明月的告白:「我予妳的愛,不是查甫(男)人有法度予妳的」。(《扮裝畫眉》,頁123)這樣的自信與認知,對於受過酷兒論述洗禮的知識分子來說或許並不新鮮,但對於長期處於底層階級,往往逆來順受的戲班演員來說已屬難得,象徵著對異性戀體制與男性的挑戰。《扮裝畫眉》中的眾T們,已從《失聲畫眉》裡無可奈何、默言失聲的狀態中轉變,開始逐漸為自己發聲,擺脫《失聲畫眉》裡宿命的色彩,具有一定程度的宣示性。

值得注意的是,即使小說對異性戀霸權具有高度的批判與質疑,但無可諱言的,對於從小耳濡目染的多數人來說,異性戀婚姻體制依然擁有龐大的影響力,形成一套深具吸引力的人生模式與期望值。因而,豆油哥即使有再多不甘與不捨,也只能尊重阿靜的選擇,而其中的關鍵毋寧是對「家」的想望與差異:

阿靜吃著麵,緩緩的說著心裡話:「晁(在)戲班這儕(麼多)年。看選的(那些)做戲人的团(孩子)實在真可憐,家不成家,予人看無目地(唯瞧不起),我就在想以後若嫁人,絕對毋要闊(不要再)出來做戲,我希望我的团逐(每)日放學返來,攞會當看著(都可以看到)媽媽,攞(都)有燒燒(熱熱)的飯菜倘食(可吃),毋免綴(不必跟)戲班流浪,過安定的生活是我所追求的願望。」(《扮裝畫眉》,頁360)

在聽完阿靜的這席話後,豆油哥心裡才逐漸釋懷,「每個人都有想要過的生活,阿靜就像飛累的鳥,需要一個溫暖的巢,而她是一隻自由自在的魚,五湖四海任她逍遙來去」。(《扮裝畫眉》,頁361)對阿靜來說結婚生子、有個安定的家庭,不必隨戲班四處流浪是她最大的願望。

相反的,對明月而言,婚姻家庭反而不如戲班讓她有歸屬感。即使結婚

多時，她依然覺得自己並不屬於夫家這個「地方」，以前在戲班她總是可睡到近午，除了清洗自身衣物外，什麼也不需要做。但婚後，她不僅得黎明即起負擔夫家所有的家務，還一再受到指派與監督，「讓她覺得自己好像是這個家的佣人」。（《扮裝畫眉》，頁204）因而她萬分懷念在戲班和小貞共度無拘無束、自由自在的生活——「婚姻卻只是讓她成為一隻失去伴侶的孤鳥」。因而一旦有演出機會，她便毅然決然地重回戲班，對她而言「一隻關籠仔內的鳥仔，雖然免受柵（餓）寒，總是不如一隻野鳥赫爾（那麼）自由自在」。（《扮裝畫眉》，頁335）小說描寫這段明月堅持離家演戲的情景，頗有言外之意，在無畏丈夫暴力相向的威脅後，她收拾著行李：「毫不在意泰平的警告，想到她又可以在小貞在一起，她的嘴邊忍不住泛起一抹充滿喜悅的微笑」。（《扮裝畫眉》，頁335-336）從明月的堅持中，不僅可看到女性主體的浮現，更值得注意的是小說在此並非以離婚來處理其同性親密關係的想望，而是以短暫出走（參加戲班演出）的方式來解決，暗示了對於女女親密關係的延續，在嚴酷的婚姻體制與家庭結構中，未必要以決裂的姿態出走，不妨改以偷渡的方式前行。¹⁸

而在這些女同志形象的再現中，最驚人的發展莫過於文君了，即或被愛慕她的男性友人阿凱強暴而懷孕，文君卻依然展現她寧為女同志的決心。而阿凱的言行恰恰反映了主流社會的偏見，他無法接受文君「較佻意（喜歡）和恁遐的（妳們那些）查某伴（手帕交）做伙」的既定事實：

恁查某（妳們女）人的感情我為實在想無（不懂），兮（那）也無要緊，查某（女）的對查某（女）的閣是會當焉怎（又能怎麼樣）？妳就是不曾和查甫（男）人做伙（在一起）過，才會不知阮查甫（男）人的好。（《扮裝畫眉》，頁288）

18 主流社會的異性戀霸權往往使同志族群面臨龐大的婚姻壓力，在此狀況下，不少同志只能陽奉陰違、另尋出路，在同志運動興起前即出道的中老年同志更是如此，相關訪談可參見台灣同志諮詢熱線協會編著，《彩虹熟年巴士：12個老年同志的青春記憶》（台北：基本書坊，2010.12）。

阿凱所謂「查某（女）的對查某（女）的閣是會當焉怎（又能怎麼樣）」，實是從抽象價值到物質基礎、性愛等各層面質疑女女關係，映射出異性戀霸權的思維往往以為同志是「沒嘗過異性的好」才會「誤入歧途」。因而他把侵犯文君當作「矯正」的手段，並大言誇誇地表示會「負責」娶她，在自恃有婚姻制度奧援的基礎上，將自己的暴行以愛和婚姻之名合理化，凸顯自己這個「真男人」所具有的優越性和合法性。

文君深諳阿凱暴行背後的心態與企圖，然而，對她來說，身體的痛遠不及心裡的痛，對文君來說，「從未經歷過男人，又向來以男人自居的她，被最好的朋友強佔了身體，她失去的不是貞操，而是身體的自主權」。（《扮裝畫眉》，頁291）因為「貞操」代表的是父權觀念下的產物，而「身體自主權」彰顯的則是女性對自身權力的覺醒與掌握，文君看重的毋寧是後者。因此懷孕之後，她不畏眾人要她嫁給阿凱的壓力，反倒選擇自己想要的生活，表明不向男性暴力與世俗輿論屈服的決心：

「伊是用強逼的手段佔有我，我無可能因為焉爾（這樣）就嫁伊，我家（自己）有能力會飼囡（可以養小孩）。」……「妳無嫁翁（沒結婚）就大腹肚，咁不驚（難道不怕）一人恥笑？」文君一副勇敢無懼的模樣說：「人生的路是我家（自）己在行（走），管人欲焉怎講？只是為著顧全阮老父（我父親）的面子，我會去外面俗（把）囡仔生下來。」……「妳家（自）己一個人是欲焉怎過日子？」文君笑著拍拍她的肩膀，輕鬆自若的說：「我不是家己一個人，佳蓉會照顧我，伊已經找好店面在裝潢啊！以後阮會住暝（在）店裡共同生活。」（《扮裝畫眉》，頁332）

文君毅然決定生下孩子，並與同性伴侶另組家庭，這樣的決定不僅反擊了阿凱自以為是的異性戀家庭主義，並為女同志的核心家庭開啟了另一種想像的可能。

透過不同人物與價值的並陳，《扮裝畫眉》對家／戲班之間的流動性，

以及穩定／飄浪、束縛／自由展開一連串的辯證。既不否定異性戀家庭想像對一般人仍具有的吸引力及其所代表的穩定感，另一方面更展現了戲班所具有的特殊性，翻轉外人對戲班的飄浪生活總視以為苦的刻板印象，凸顯其所代表的自由向度，及其對某些性別少數的包容性。若此，戲班外在看似飄浪不穩定的生活形態，反倒成了性別少數的另一個「家」，提供了原生家庭所缺乏的歸屬感。

「男人女體」的儒宏便因被視為「異類」而與原生家庭疏離，「有路無厝」的他連過年都寧可守在館裡。只有在戲班的環境裡，儒宏才能展現真實的自我與女性認同，並透過乾旦／妖婦的扮演來展現女子的裝扮與體態。他不僅受到戲迷喜愛，也獲得老師罔卻姨的讚賞：「儒宏是今嘛（現在）戲班真（很）難得的乾旦，伊學戲嘛有夠認真，小旦的腳步行起來比查某（女）人閤較（還要）迷人。」（《扮裝畫眉》，頁284）然而，即使戲班已相對友善，儒宏仍不時會受到言語歧視，甚至是暴力威脅，最嚴重的一次莫過於阿凱有次仗著酒氣以及醋意對的質問：

「焉爾（這樣）你今日就佻（給）我講予清楚，你到底是查甫（男）的？還是查某（女）的？」儒宏雖然梳著旦角的髮髻，但下戲後已脫下戲服，只穿著一條較女性化的休閒長褲配碎花襯衫，頸上微突的喉結與平板的胸膛，讓他處於非男非女的狀態。他緊抓著文君的手，無法回答這個問題，他是想做一個女人，但他實質卻是個男人，從小到大，他早就面臨過許多如此難堪的狀況，也知道不論他怎麼回答，得到的一樣都是羞辱。……阿凱就像一頭發狂的公牛……另一手從自己口袋中摸出一把折疊瑞士刀。「我今日歸去（乾脆）就佻（把）你的騰鳥（陽具）割掉，予你永遠做查某的，」說著又朝他的褲襠抓去。儒宏驚惶的尖叫著……（《扮裝畫眉》，頁196-197）

儒宏「非男非女」的狀態，讓他從小就吃盡苦頭，受他人侮辱有如家常便飯。就連在戲班中，也難保不會受到欺負。例如在分配孟麗君一角時，眾人都肯定

由家鳳來演出這個「半生半旦」的角色一定很迷人，而當儒宏也想爭取演出時，卻被另一個演員康宏嘲弄：「你哪是半生半旦，你是不男不女啦！差儕（多）咧！」儒宏的遭遇顯示出扮裝邏輯裡的弔詭——女扮男裝的「半生半旦」是迷人的台柱，而儒宏的男扮女裝卻是「不男不女」的一則笑話。這固然受到歌仔戲特殊的扮裝傳統所影響，女小生往往是劇團的招牌，而男演員多半只是配角；但更重要的毋寧是女扮男裝被視為向具優勢性別靠近、具有「向上提升」之效，而「男扮女裝」則往往被主流視為放棄男性優勢的地位，有如「自甘墮落」、「向下沈淪」。這些偏見在在顯示主流社會對扮裝的歧視，更遑論儒宏不只是想「扮演」女性，而是想「成為」女性，這種變性的認同與慾望，更使他成為性別二分的世界裡備受欺凌的流浪者。

因而，不論儒宏的演出如何受歡迎、肯定，不論在論述上這樣的跨性別是如何跨越性別疆界、挑戰主流性別框架，被高舉得彷彿是性別鬥士，但文君的一席話才真正道出儒宏這類跨性別者現實生活裡的困境——「這就是伊悲哀的所在，妳嘛看會出來伊是男人女體，是（在）尹查甫人的世界，伊是無（不）同類的人，是（在）咱查某囡仔的世界，伊閣（又）和咱無相同」。（《扮裝畫眉》，頁115）文君在同情之餘，也洞悉了社會的無情，不論在男性或女性的世界裡，儒宏都難以得到真正的歸屬，舞臺上的扮裝在現實情境裡只會被視為是「性別倒錯」。也因為有這份理解，文君不僅對儒宏處處保護，也不介意儒宏對自己特殊的愛慕。即或文君並不了解儒宏是喜歡她的男性形象，還是她真實的女性身分，卻依然把儒宏視為姐妹淘照顧。

儒宏的跨性別特質不僅打破了一般人對「扮戲／生活」的認知，許多人以為性別氣質乃受扮戲影響，如家鳳、文君因習於飾演生角，而產生男性認同，或者如家鳳改演旦角時，其姿態與情感便在不知不覺間位移；然而儒宏的出現，無疑是挑戰了如此單向式的關係與推論，他從小就相當女性化也具有女性認同，因而自願到戲班來學習演出細角。寧可讓大家以女性化的藝名（如夢）稱呼他，而非以本名（儒宏）生活。

因而在《扮裝畫眉》中，扮裝和生活已難以分辨誰先誰後，也無法武斷地派定何為正本何為副本，而是交互影響所產生的。儒宏對文君的愛慕，也挑戰

了二元對立的性傾向分類方式，試問：具有女性認同的儒宏，喜歡以男性自居又有女性身分的文君，又該算是同性戀、異性戀，或雙性戀？答案恐怕不是任何分類方式可以產生的，如此說法並非要用以宣稱或表示儒宏的狀態已經超越各種性別疆界，而是顯示出生活中的多元性別與情感歸屬，實難以刻板和僵化的分類系統對號入座。而在《扮裝畫眉》裡，由儒宏這個難以定位的跨性別、以及其他在台上迷倒眾生、台下也顧盼風流的演員們共譜的扮裝與生活圖像，到了《竹雞與阿秋》中有更為驚人的轉折。

二、越界與交融：另類的「男性」啟蒙與海陸家鄉

倘若說《扮裝畫眉》中眾多T的女性陽剛與溫柔形象，或多或少還有些戲臺上角色扮演的流風餘緒，扮戲與生活難以截然切分，那麼《竹雞與阿秋》裡，女跨男的跨性別形象則是另一場更為驚駭艱難的「生活／扮裝」。

小說以男主角張志豪為第一人稱，敘述老家在紅毛港經營旅館時，所發生的諸多事件，在追溯其成長故事及旅館中來來去去的人事變化外，也側寫了紅毛港遷村的歷史變遷。小說沿著兩條主線發展，一是男主角張志豪從少年到中年的情感糾葛與父子衝突；一是住在張家旅館中的賭徒竹雞與妓女阿秋的身世與感情，而這兩條主線皆是透過張志豪的視角與回憶展開。

國中時期，張志豪和幾個同學得知同班同學陳玉鈴被繼父強暴的秘密，從此以這個秘密為核心，糾結了這六個國中同學的命運。剛開始他們憑著一股同仇敵愾的義憤而成為死黨，然而，隨著年齡的成長、教育、工作、價值觀的差異而日益殊途。女同學們認為陳玉鈴開始接受不同男子的邀約，是一種放浪形骸、自甘墮落的行為，對她的態度從同情轉為疏離。

而陳玉鈴在繼父強暴的陰影下，同時也對張志豪產生情竇初開的少女情懷，張志豪雖然喜歡葉美智，卻仍受到陳玉鈴的身體吸引，兩人展開秘密交往，從此陷入情／欲的糾葛與迷惘中。直到得知另一名同學黃文羿介入這段關係，張志豪才毅然分手。而陳玉鈴身處困境之中，又失去張志豪的感情和好友們的支持，最後自殺身亡，死時還懷有身孕。張志豪雖已和陳玉鈴分手多時，卻還是成了眾矢之的，為信守替陳玉鈴保密的諾言，他並未向人透露陳玉鈴遭

繼父強暴，又受黃文昇威脅、發生關係的事實。但也因此他背負惡名，即使自清卻無人相信，在得不到家人諒解的情況下，只好自我放逐。

每當張志豪心有困惑時，總會諮詢長年住在旅館中的長者竹雞，雖然竹雞與張父年紀相仿，但張志豪卻把他「當大哥般崇拜」（《竹雞與阿秋》，頁42），認為他的話可以「洞察世情，看透人心」。即使在竹雞死後，他的話語、經驗談，依舊常出現在張志豪心頭，彷彿一個「無形的老師」。對竹雞的依賴、想念，連張志豪自己都百思不解：「我不知道為什麼竹雞會一直活在我的心裡，是因為他與阿秋的感情讓我覺得刻骨銘心嗎？還是他無意間成為我的心靈導師，影響我這隻和他一樣漂泊不定的孤鳥？」（《竹雞與阿秋》，頁95）

事實上，竹雞對張志豪的影響，含括情感與身世的雙重因素。張志豪因陳玉鈴事件而遠離家園，打亂了原本美好的人生願景，不僅失去工作，也失去了愛情，只能寄居城市邊緣，在娛樂產業裡男公關營生。雖日日夜夜送往迎來，內心卻空虛孤寂，讓他對遠離家鄉的竹雞產生更多認同與共鳴，也益發豔羨竹雞與阿秋之間的深刻的感情。竹雞是張家旅館的長期房客，阿秋則是在各小旅館間輪流駐館的小姐。兩人相熟之後，阿秋除了接客，都在竹雞房裡過夜。為了能跟竹雞朝夕相處，阿秋也不轉往他處工作了，而在張家旅館長住。當時正值青春期的張志豪，對男女之事百般好奇，總是不停地追問兩人關係，希望有助於他對心上人的追求。

然而，年輕的張志豪知道越多，對兩人的相處之道似懂非懂，也愈加疑惑，他不了解兩人既然相愛在一起，竹雞為何能接受阿秋接客？又為何要做阿秋的軍師，促成她和老楊的婚事？他們兩人的感情和相處，在張眼裡有如一團難解的謎。

直到竹雞罹患乳癌病危時，張志豪才得知一向男裝打扮、行走江湖的竹雞原來是個女人！他不禁追問阿秋：「你們不是一對嗎？」阿秋反以輕鬆的語調反問：「女人跟女人就不能成為一對嗎？」（《竹雞與阿秋》，頁96）同住一個屋簷下的張志豪，在訝異之餘，卻也對性別、情感與人生產生另一番體悟。爾後，阿秋雖嫁為人婦，但她和竹雞的感情仍持續在張志豪心裡發酵，甚至成為他所認同的唯一真愛：

在男人與女人的遊戲裡，包含了金錢、權力、性三種條件，最後產生的結果，才是感情，而感情就像這空氣中的鹽份一樣，一般人不會輕易察覺是何成份組成，只有真正愛過的人才感受得到，但真愛往往不存在於現在，而隱藏於往事裡，真愛是用來緬懷的，就像阿秋永遠懷念著竹雞一樣。（《竹雞與阿秋》，頁20-21）

在聲色場所打滾多年，張志豪體認到自己和當初身為妓女的阿秋也沒什麼不同，過著同樣是生張熟魏，送往迎來的日子。他透過緬懷竹雞與阿秋兩人的深情，一方面抒發異地漂泊的身世之感，另一方面也透露一股看透兩性遊戲規則的淒涼，反倒益發凸顯女女戀情的可貴。

在肯定對女女關係超越異性戀遊戲之外，小說中更具特色的是竹雞女扮男裝的婉轉曲折與角色變異，及其所展演的一場殊異的「男性」啟蒙。從如何釣馬子到情欲、婚姻課題，竹雞對張志豪的疑惑都有一套相應的說詞。當張志豪詢問如何知道對方是否喜歡自己時，竹雞以釣魚之道回應；當他周旋在所愛的葉美智和所欲的陳玉鈴之間，無法取捨而困惑不已時，竹雞只淡淡地回答：「因為魚和肉是不同的口味，你不會只吃肉而不吃魚」。（《竹雞與阿秋》，頁41）當他追問阿秋，竹雞是如何追到她時，阿秋表示竹雞會尊重、瞭解她的需要，卻臉紅的拒絕回答「需要」是什麼，讓張更加好奇，轉而詢問竹雞：女人最需要的是什麼？小說在此固然隱約指涉了竹雞與阿秋兩個女人間的性關係，然而另一個更重要的層面卻是心理需求。在竹雞看似簡單的回答下——「冷的人給他衣服穿，餓的人給他飯吃，缺乏愛的人給他愛，這就是需要」——實是奠基於對阿秋這類性工作者最深的理解：

像她們這種女人其實都有可憐的遭遇，更加需要人疼惜，不要以為她們躺著賺錢很輕鬆，種種辛酸不是一般人能瞭解，她們需要的往往只是一句關心的話，一個溫柔的擁抱。（《竹雞與阿秋》，頁44）

當年竹雞的這些話，張志豪聽來似懂非懂，等到歷經年少輕狂的愛欲試煉，加

上娛樂場合裡的工作經歷，他終也理解人對情感的需求何在，不僅藉由竹雞的話語洞察世情，他自己也以類似的方式開導下一代，因此對張志豪而言竹雞有如他的「心靈導師」。然而竹雞對男主角的影響不只在心理情感層面，其裝扮舉止也都是張志豪和同儕模仿的對象：

他剪了一個西裝頭，擦了髮油，白白淨淨的一張臉，除了稜角分明的嘴型顯露出剛毅的個性外，十足像個吃軟飯的小白臉。他的穿著變化也不多，最常見的就是一條西裝褲加洗得雪白的襯衫，腳上永遠是一雙白布鞋……他抽菸的姿勢很特別，就像歌仔戲的小生所比的劍指般，輕夾著香菸送往嘴邊，既像是漫不經心，又隨時留意著週遭的一切舉動，帥氣極了，所以我和死黨們偷抽菸的時候，總喜歡模仿他夾菸的動作。
(《竹雞與阿秋》，頁42)

竹雞對男主角的啟蒙與影響源遠流長，從少年到中年、從內在到外在，都遠遠超越男主角的親生父親，成為其實際上的師／父，如此說來竹雞這個扮裝的「假男人」，反倒成為所謂「真男人」的啟蒙者——教導他如何由內到外地成為一個（男）人。如此一來，到底何為「真」，何為「假」？「做男人」的標準又是在哪？絕對不只是生理性別而已。

小說在此巧妙地轉移了所謂男性啟蒙的傳承與敘事，打破了生理性別、行為、文化與認同之間的界線，也等於挑戰了主流性別架構從生理到心理、性傾向上強烈的二元對立與異性戀結構；更翻轉了一般主流論述認為T是複製男性的說法，由張志豪這個原生男性對竹雞進行模仿、學習，徹底顛覆了以生理性別作為「原版」的想像。小說在此與巴特勒（Judith Butler）的性別論述，進行了一場在地的操演與對話。

巴特勒認為性別是經過重複援引所操演出來的，而反串（drag）演出有助於了解性別的建構本質，藉由反串者對另一性別（gender）的模仿，凸顯出反串者的生理性別（sex）和其性別氣質表現之間並無必然關係，進而解構異性

戀以生理性別作為性別認同的依據。¹⁹而《竹雞與阿秋》不僅透過竹雞長期扮裝且無人識破，來表明這種性別操演的性質，更透過男主角的再模仿，進一步展示性別操演中重複援引的特質。若再考察竹雞性別位置的轉變，那更是一場關於性／別的層層演繹：

（竹雞）他天生就是一副男人個性，年輕時為了賺錢，他曾在酒家上過班，後來曾跟著一個黑道大哥生活了十幾年，混跡南北各地小賭場，學會各種賭術，後來他的同居人被幫派暗殺，他也因案被通緝，從此開始過起女扮男裝，隱姓埋名的生活，以賭維生，四處流浪。（《竹雞與阿秋》，頁97）

在與阿秋的關係裡，竹雞看似扮演了一個鐵T，甚至是女跨男的跨性別角色。然而，從竹雞整個生命歷程來看，他也曾到酒家上班，甚至成為大哥的女人，浪跡江湖十幾年。最後，因逃亡而女扮男裝、隱姓埋名，從此在公開場合皆以男性自居。而阿秋看似竹雞的婆，卻也可接受男人。小說以不同階段的情節發展，帶出了個人情欲的多種可能與特質，一方面顛覆了強調認同政治的女同志想像，另一方面也展現了雙性戀的情欲特質。更重要的是其超越異性戀、同性戀或雙性戀的既定框架，再現了情欲多元與流動的可能性、豐富性，而且頗值得注意的是，在這些豐富多樣的可能性之間未必相互衝突，而是可以並存的。

其實，不論任何分類系統都是從生活中提煉而來，然而往往有了種種分類概念之後，常會導向一種捨本逐末的結果——那就是妄想用各種分類方式框限、編派活生生的個體。不論是儒宏或竹雞與阿秋的例子，毋寧都暗示了——「做」什麼，往往比「是」什麼還重要。性別與情欲流動，可能是自然生發，也可能是隨境遇而轉變。尤其，對於處於底層階級的小人物來而言，生存的課題，恐怕更優於認同的課題。換言之，對一個有血有肉的人而言，分門別類未

19 巴特勒著，林郁庭譯，《性／別感亂：女性主義與身分顛覆》（台北：國立編譯館，苗栗：桂冠圖書公司合作翻譯、出版，2008.12），林宇玲，〈解讀台灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化：以《台灣紅不讓》的〈變男變女變變變〉單元為例〉，何春蕤編，《跨性別》，頁174。

必是重要或必要之舉，與其急於將個人定位，不如直探其處境，分析讓弱勢者陷於困境的權力結構，挖掘其失聲的歷史軌跡，而非再次為弱勢者貼上標籤。

在竹雞面對阿秋嫁人的豁達與成全中，透露出的是女女關係在權利上的不足——「我無法給她最需要的」、「光只有愛也不能過一輩子，女人最需要的是能有一個好歸宿，有家庭的溫暖，有丈夫孩子可以依靠」。這些看似傳統的說詞，透露出的卻是女女關係中，物質基礎的匱乏——只有愛是不夠的。所謂「家庭」、丈夫、孩子都不能被視為是「順理成章」的「自然」關係來解讀，相反的，這些都是具有人為因素、法律保障的物質基礎和親密關係。

無怪乎竹雞死前的願望是——「下輩子再投胎轉世的話，一定要做個真正的男人，而且要當規規矩矩的公務人員，有幸福的家庭，假日時可以帶全家去遊玩，安安穩穩的過一輩子」。（《竹雞與阿秋》，頁96）其重點未必在於男女原生性別的差異，而在於整套社會制度、文化結構以異性戀為基礎所賦予的家庭想像；換言之，倘若女女關係也能獲得法律、社會的認可組成家庭，「能安安穩穩過一輩子」，那麼竹雞也未必非做男人不可。因而，竹雞之所以促成阿秋與老楊的婚事，並非他對阿秋的愛太少，而是「只有愛，還不夠」，他的豁達大度是建立在某種「現實」基礎之上的「宿命」。從這個角度而言，《扮裝畫眉》中的小貞和豆油哥，反倒更有向男性挑戰的勇氣，不僅質疑異性戀男性在性別與性相上的優勢只是虛有其表，更自信於她們的溫柔與尊重，並非一般男性可以比擬。

張志豪對竹雞的認同與共鳴，除了上述性別氣質的模仿、以及對於愛情的理解、渴求外，兩者皆遠離家園所形成的身世之感也是其中重要的一部份。兩人最喜歡的歌都是〈黃昏的故鄉〉，總是不自覺出神地哼唱、遙想往日種種。他們嘴上雖不戀家，卻都特意選在與老家相仿的環境居住。張志豪選擇住在哈馬星，這個城市的邊陲地帶：

哈馬星位於鹽埕區隔壁，為市中心的邊陲，夜生活的我就像城市中不寐的遊魂，沈浸於市中心的燈紅酒綠間，待黎明將近才像一具行屍走肉般返回巢穴，呼吸著與故鄉紅毛港相同，充滿海港氣息的鹹風，那風的鹹

度一般人是不可察覺的，只有血管裡流著海水的人，才感受得到空氣中不同的成份。（《竹雞與阿秋》，頁19-20）

對比於高雄市中心的燈紅酒綠，哈馬星則是相對蕭條的邊陲，但它卻是遠離家園的遊子／遊魂得以寄託的地方。它不僅和紅毛港一樣是沒落的港口，有著相近的地景與歷史背景，在地理上更只有一灣之隔，張志豪時常遙望對岸老家的所在來排解鄉愁；更重要的是，港口不同於內陸、平原，空氣中總帶有海的鹹味，這些異地遊子們即使離家，卻還是渴望呼吸著家鄉的空氣。張志豪推斷來自雲林台西的竹雞會長期居住在張家的旅館，也是因為同樣的原因：

住在哈瑪星就有這個好處，隨時可以看到海，呼吸到海風汲取與故鄉紅毛港相同的鹽份，補充生命的能量，也許這就是竹雞當初會長住我家旅館的原因，他的故鄉就在雲林台西濱海的一個小農村，他說那裡的風是鹹的，水是鹹的，地也是鹹的，和人的眼淚一樣鹹。（《竹雞與阿秋》，頁71-72）

因而家鄉對於這些遊子來說雖是咫尺天涯，他們卻可透過無所不在的海風空氣，吞吐著與家鄉相近的氣息；另一方面，空氣鹹度的無所不在，也象徵著家的牽絆與牽掛，如影隨形。遊子身體上的離家，未必代表心理上的遠離，一種相似的地方感，透過海和風的鹹味而擴散。

除了地點的選擇，張志豪連住屋形態都深受老家的影響，剛離家的時候，他刻意租小旅館的房間居住，要的就是「那種熟悉的感覺，帶著一股菸騷味，隱約的人聲，甚至是不經意傳出的性交聲」，在這樣的小旅館中就如同還在家裡一般，「自欺也獲得某種程度上的滿足」。（《竹雞與阿秋》，頁19）流落在外的張志豪，因眷戀「家」的氣味而在小旅館中來來去去，成了旅館的過客。一般人眼中五臟俱全的套房、有個女主人等等這類頗為主流的「家的想像」，對他來說反倒充滿「家的假象」。在另一方面，對於有家歸不得的竹雞而言，本來只是短暫停留的旅館，卻成了異鄉人長期穩定的「家」，並在此尋

得伴侶和家人般的情感。家和旅館在此產生一種辯證關係，哈馬星、紅毛港和台西之間，也形成一種微妙地聯繫與海陸相親的地方感。

對於地方的刻畫，《竹雞與阿秋》較《失聲畫眉》、《扮裝畫眉》增加不少。後兩者雖也以雲嘉高屏等南部地區為情節發展的主要地域，但或許由於戲班四處演出，在各地總是來去匆匆，對各地方風情著墨並不深，相對於小說對人物扮裝的濃抹，對地方的描寫則是淡妝帶過，近似於范銘如所謂的「鄉人小說」。²⁰但在《竹雞與阿秋》裡對高雄的景觀則有不少著墨，這或許和作品參加打狗文學獎不無關係，也證明了地方、社區意識的崛起和「鄉土」書寫有一定程度的密切性。²¹而除了這些外在條件外，我認為更重要的毋寧是凌煙長期定居南部所透露出的觀察與省思。

范銘如曾指出，在黃春明〈看海的日子〉裡呈現海洋與土地對立的傾向，與海相關的人事物具有不穩定性，以對比土地所代表的安定與永恆。²²然而在凌煙的《竹雞與阿秋》當中，海和土地的意義卻是相互依存、交互生發的，海風、海的味道、鹹膩，在張志豪和竹雞身上都代表了一種家的熟悉感與安全感，也是他們飄浪的人生過程中，選擇新居／新家的條件和得以寄託所在。海在這裡反而成為一個在陸地上漂泊、有家歸不得的遊子他們之所以能定錨、暫時停止流浪的關鍵所在。沒有了海，也就尋不到鄉。《竹雞與阿秋》以主人翁們對海陸相依的情感，以及海的氣味所帶來的鄉愁，打破了傳統鄉土小說中海陸對立，開展一種鄉土與海洋關係的新連結和想像。

紅毛港和哈馬星不僅代表人物們不可切分的家園記憶與海陸情懷，也代表了台灣所經歷的殖民歷史，並見證了地方興衰起落的歷史。兩者命名都與殖民歷史相關，紅毛港之名的由來雖有不同的說法，但都不約而同地指出荷蘭人在此地區停泊或定居的史實，和荷蘭殖民時期的活動息息相關。三百多年來，均

20 范銘如，〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，頁154。

21 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，同註20，頁260。

22 同註20，頁161-162。

以漁業而聞名。²³而哈馬星之名則起於1908年，日人築打狗港時用疏浚航道的淤泥，填築岸邊碼頭與新市街用地，並在此興建濱線鐵路，日語濱線為はません（讀為Hamasen），台語音譯為「哈瑪星」，1912年「哈瑪星」新生地出現。日據時期因居於交通樞紐與政經文化中心，曾是高雄最繁華的港濱都市，而今因腹地狹小、港口開發等因素而沒落。

而繁華落盡後的，又何止是蕭條景況而已？現代化的極致，不是將一個地方夷為平地，而是讓一個地方完全消失。紅毛港地區的海城里北部，因1974年高雄港第二港口的開闢而沒入海中，紅毛港遂變成東、北、西三面環海的小半島。而昔日到處林立的漁塭，被填成一座火力發電廠，一水之隔便是中鋼、中船，與著名的小港臨海工業區緊密相連。而紅毛港自1968年被劃設為臨海工業區範圍起，就實施禁限建。1975年，高雄港務局研擬「大林商港區預定地遷村計畫」，1976年再度實施禁建2年。1979年行政院核定紅毛港劃為高雄港大林商港第六貨櫃碼頭用地，用以興建十萬噸深水碼頭。同年，高雄市改制為院轄市，小港鄉併入高雄市。但紅毛港遷村經費短缺，直到2005年才在「高雄港洲際貨櫃中心第一期計畫」下啟動實質的遷村。²⁴

小說側寫了紅毛港的當代歷史，三十年來，因遷村計劃未能有效執行，又受限於禁建規定，漁業盛況也不再，地方深受重創。張家旅館生意自然不如以往，底層人物非但謀生更不容易，還要面對家園消失的人心惶惶。小說藉由張志豪大哥之口批評：「政府在做事永遠都拖拖拉拉，條件一改再改，無論怎麼改大家都認為不公平，畢竟誰願意看自己的老家被夷為平地。」（《竹雞與阿秋》，頁156）此語不僅是對政府行政效率低落的批評，更批判了土地徵收的過程，人民對家園的情感在現代化建設的大帽底下全然被漠視。在現代化和國家暴力之下，家園與鄉土不僅是不復以往，甚且是不復存在：

23 紅毛港地區擁有三百餘年的漁業史，紅毛港堰之漁業養殖，於清季時即聞名於台。七〇年代以後，因過度捕撈，沿海生態破壞，隨著大環境的沒落，紅毛港漁船大量減少。關於紅毛港名字的由來、歷史、遷村經過，參見「高雄市政府紅毛港遷村紀實」（<http://red.kcg.gov.tw/move.asp>）。

24 同註23。

偶而在報紙上看到有關紅毛港遷村的新聞，我就在心裡想著，我的故鄉快要消失不見了，現代人在居住的城市不斷遷徙，缺乏對故鄉的情感，故鄉是埋藏回憶的地方，有一天故鄉不存在了，只剩一些回憶留在心中，換個形式是否可以說有回憶的地方即是故鄉？（《竹雞與阿秋》，頁97-98）

因而，小說裡始終縈繞著的歌曲〈黃昏的故鄉〉，代表的就不只是竹雞這個異鄉人的漂泊，和他的故鄉——雲林縣最貧窮的鄉鎮台西，更是即將走入歷史的紅毛港。它從一個承載數百年歷史的地域，變成歷史自身、灰飛湮滅，沒有任何可憑弔之處。原本張志豪把故鄉定義為「埋藏回憶的地方」，但若連這個可埋藏回憶的地方都消失，就只能將具體的時空抽象化、做為回憶來典藏，自我安慰地說：「有回憶的地方即是故鄉」。「故鄉」所代表的具體時空，在現代化的進程裡被空洞化、抽象化，只能聊以慰藉地存在於心中。在此情況下，就連源自於故鄉的創傷記憶都顯得格外珍貴。²⁵

在凌煙筆下，港都因為面臨龐大的現代化壓力而顯得淒惻蒼涼，反倒是看似傳統的鄉土保有更多民間的活力。小說以鄉人旺盛的生命力打破在現代性觀點中，城／鄉所預設的文明／落後的時間差，甚至以來自偏鄉的跨性別者來啟蒙都會男性。而在全球化與現代化的潮流之中，小說是如何「翻譯」鄉土，贖回這個現代社會裡的邊境？在層層「翻譯」下，小說所展現的又是怎樣的鄉土內涵？

三、翻譯與扮裝：語言、倫理和美學的反思

凌煙的三本鄉土小說，雖然時代橫跨九〇年代到本世紀初，時間上和所謂「新／後鄉土小說」重疊，但卻沒有像新世代寫手或資深作家一樣展開各種敘事的實驗，其作品相當程度仍遵循著傳統鄉土小說的寫實路徑。在九〇年代以

25 張志豪曾如此思考：「而如果紅毛港真的遷村，故鄉便消失不在了，傷痛是否也能一併撫平？回憶恐怕是難以抹滅的，不只竹雞，連陳玉鈴都永遠在我心裡。」（《竹雞與阿秋》，頁126）

來，諸多小說家紛紛以追求高階文化為創作旨趣之時，其文風便顯得相當「復古」與「傳統」。²⁶但對凌煙來說，不論新潮的理論或流行的符碼都不是她所追求的目標，她是對「聽故事」和「說故事」感到著迷，她認為這些在耆老鄰里間口耳相傳的故事，充滿底層的鄉野智慧。²⁷

然而，這些鄉土經驗世界是需要「翻譯」傳達的。邱貴芬曾指出，從六〇年代台灣整體社會對於「現代化=西化」的憧憬脈絡來看，「鄉土」已意指一種「現代化生活」的邊境，是敘述者和小說預設的讀者已有隔閡、距離的「台灣」。被現代化敘述淹沒的母語鄉土已逐漸成為陌生的文化他者，須透過「翻譯」進入文化指涉符碼系統來加以贖回。²⁸而在全球化、都市化發展更為興盛的二十一世紀，「鄉土」成為「他者」的問題有增無減，在這樣的創作時空條件中，我認為凌煙所「翻譯」的鄉土課題至少包含以下幾個層面：一、語言；二、底層同志與跨性別邊緣人；三、鄉土文化中的倫理與精神；四、對於鄉土人事物的批判與內自省的態度，從而交錯出一種重新省視鄉土文化、性別政治、歌仔戲美學的視角。

首先，語言的再現是凌煙鄉土書寫中最先面對的問題，在創作過程裡語言一直是她最感困難的部分，尤其是台語字彙的取捨。她在《扮裝畫眉》的自序裡表示：「創作續集面臨的最大困難仍在台語辭句的運用」，她認為「描寫戲班生活的小說，對白如果不以台語且口語化的方式呈現，不但失真也不夠精彩」。但年輕族群都接受國語教育，若偏重台語書寫，勢必得失去這部份的讀者，若顧慮讀者，口語方面必定失真，令她左右為難。²⁹

從三部鄉土小說看來，她做了不同程度的取捨，《竹雞與阿秋》中的方

26 關於八、九〇年代後，台灣小說追求高層文化的傾向，參見劉乃慈，〈九〇年代小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期（2009.10），頁81-82。

27 丁文玲，〈凌煙重出江湖 再拿文學首獎〉，《中國時報》，2007.11.10，A18版。筆者進行訪談時，她也多次透露此訊息。

28 邱貴芬在討論王禎和小說時表示，六〇年代的台灣文學創作，不僅處處展現一種「翻譯西方」的動力，以回應當時社會對（西方=現代）的欲求與想像，也在無意中流露這股「翻譯鄉土」的拉力。邱貴芬，〈翻譯驅動力下的台灣文學生產——1960~1980現代派與鄉土文學的辯證〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版社，2007.03），頁236-237。

29 凌煙，〈一個戲如人生，人生如戲的世界——從《失聲畫眉》到《扮裝畫眉》〉，《扮裝畫眉》，頁1-2。

言使用是最少的，由於主述者張志豪是較年輕的世代，和同學間的對話、敘述主要用國語呈現，只在部分對話裡使用台語，其用意不僅在傳達南部的台語氛圍，這些台語通常更帶有警示的意味。而《失聲畫眉》以折衷的方式處理，敘述部分多用國語，對話則多用台語，並在每章的最末針對部分口語和專業術語加註解釋、說明。《扮裝畫眉》中則以大量艱澀的漢字書寫台語對白，在對話中再一一加註，註釋繁多，連凌煙自己都意識到這樣的小說，對讀者是一大考驗。³⁰ 在筆者訪問時，她表示書寫台語時會考慮讀者的年齡層。希望能讓年輕人接受，又保有台語形式，能讓他們用台語來閱讀。這些創作上的考量皆透露了鄉土翻譯的艱難和兩難，我們無法忽略即使鄉土論述已獲得正當性，但與主導文化的語言、權力和美學仍有一定程度的落差。因而對凌煙而言，和台灣年輕世代的讀者溝通，以母語傳達鄉土文化是其創作理念中頗為重要的部分。因而其小說選擇全漢字的台語表述方式（而非台灣語文界常見的漢羅夾雜），一方面乃繼承七、八〇年代以來鄉土文學再現台語對話的書寫傳統，另一方面亦是顧及文學大眾的閱讀慣習。只是在《扮裝畫眉》中她做了更大量與大膽的實驗，全書高達近三分之二的台語表述，不論在前輩或新世代的鄉土小說中都相當罕見，挑戰了母語創作與讀者協商的空間，呈現了鄉土、敘事、閱讀三者間的張力與拉扯。³¹

而在語言之外，另一「翻譯」的艱難課題，無疑是母語鄉土中的邊緣情欲與性別政治。在全球化、都市化高度發展的二十一世紀，台灣南部的鄉土對許多台北中心的讀者而言，很多時候恐怕比紐約、東京更像文化他者，是都會中產菁英所疏離／疏遠的對象。然而凌煙筆下的底層世界雖處於現代化生活的邊境，但其中所展現的豐富多元，並不亞於都會的森羅萬象，在性別與酷兒書寫中，尤其發人之所未發，一再挖掘根植於本土的酷異之花，似乎暗示了從來本土多酷兒，又何須待西風東漸？

《竹雞與阿秋》揭露了底層性工作者和女女情欲間所具有的關連性，就此

30 凌煙在《扮裝畫眉》自序中表示：「創作這部純台語對白的二十萬字小說，對作者和讀者，都是一大考驗，請耐心觀賞這齣大戲。」同註 28，頁 3。

31 感謝匿名審稿人所給予的意見，讓我對凌煙小說語言形式的問題有更多思考。

層面而言，此書可說是在跨越半世紀之後，繼承了六〇年代白先勇〈孤戀花〉的女同志書寫傳統³²，凌煙和白先勇一個被視為鄉土文學作家，一個被視為現代主義文學大師，卻不約而同地在底層女女情欲刻畫上有極其微妙的相似性。兩篇作品不僅題材相近，在表現上也有相似之處，皆以現代主義的手法包裹鄉土題材，以今昔交錯的對襯性結構與意識流技法進行雙線或多線的敘述。

此外，兩者所具有的人道關懷底蘊也頗為相似，白先勇小說的溫柔敦厚特質早已備受肯定，〈孤戀花〉也不脫此一底層關懷。³³而《竹雞與阿秋》對需從事不法工作來營生的邊緣人物亦少有批判，在字裡行間處處透露著對小人物的寬容與理解——在法律邊緣遊走，往往是底層人物在夾縫中求生存的方式，不論是從事性工作的小姐們，還是賭博郎中竹雞。小說尤其肯定男、女性工作者的重要性與情感的多樣性，一方面透過竹雞對阿秋的疼惜理解來傳達，另一方面則透過張志豪成年後在歡場討生活的切身經驗來強調，表明這項交易是各取所需，彼此受惠，不無為性產業工作者辯護的味道——「我們彼此都很清楚這種露水姻緣只是互相解決需要，獲得一些短暫的樂趣而已」（《竹雞與阿秋》，頁136），並鄭重否認「愛情騙子」這種說法：「我從來不以愛情騙人，如果買賣雙方彼此都知道那是贗品，就不算是詐欺騙術，而是公平交易」。（《竹雞與阿秋》，頁144）但小說並沒忽視性工作者間的性別差異，對小姐們來說這交易未必像張志豪所言的「公平」，她們往往要承受客人的百般刁難。小說透過小姐們的對話，一吐女性工作者的艱苦辛酸：

「伊有一個壞習慣，就是愛給人挖孔，還一直問說爽否？爽否？……我

32 台灣小說中雖對舞女、酒家女、妓女的著墨頗多，卻鮮少觸及女女親密關係的課題。酷兒文學興起後，陳雪〈尋找天使遺失的翅膀〉等篇章略有涉及，但重心著重母女亂倫情欲、夢幻和潛意識的描寫，往往淡化時空背景，對個人身世與台灣社會的著墨並不多，與〈孤戀花〉、《竹雞與阿秋》兩者的脈絡不太相同，參見陳雪，《惡女書》（台北：皇冠出版社，1995.09）。

33 關於〈孤戀花〉中的性工作者與女同志關係，以及小說內涵、特質的討論，可參見朱偉誠，〈孤戀花 文本解析〉，朱偉誠編，《台灣同志小說選》（台北：二魚文化出版社，2005.06），頁63，以及曾秀萍，〈從「台北人」到「雙城記」：〈孤戀花〉的城市再現、性別政治與家園想像〉，輔仁大學藝術學院編，《第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》（台北：輔仁大學，2007），頁133-151。

心理感覺很好笑，來開查某（找女人）就是要找爽，自己爽就好，管人家爽不爽做啥？」

「……我曾遇到一個奧客，不知去吃什麼藥，做了快兩小時才出來，我只算他加倍的錢還在那裡討價還價，說什麼讓我爽那麼久不應該再加錢，笑話！咱是要賺錢又沒有要賺爽，若要爽我不會去找一個看中意的男人？免費倒貼都可以。」（《竹雞與阿秋》，頁24）

小姐們要提供的不只是性服務，在男性雄風的迷思中，還要應付各種客人在情感、尊嚴、經濟上的剝削。在看似嘲諷的語氣下，盡是無奈，正如同竹雞所言：「不要以為她們躺著賺錢很輕鬆，種種辛酸不是一般人能瞭解」。等到張志豪親身經歷各種逢場作戲的波折後，他終於明白「妓女每天都為了錢跟男人辦事，照樣需要一個感情的寄託」（《竹雞與阿秋》，頁130），某種程度上也回答了自己年輕時對性工作者的疑惑：「阿秋又怎麼能夠做到公私分明，把接客跟做愛劃分開來？」由於對底層的性工作者和情感有更多理解，也讓他得以重新看待陳玉鈴的生命歷程，解開了過去情感糾葛的迷惑，並藉由開導鄰家的寂寞少女小魚，彌補他對陳玉鈴自殺的遺憾，得到救贖的可能。不管是被大家認為水性楊花的陳玉鈴，或者寂寞的小魚，都不是人人口中的「賤女人」，只是需要人疼愛的平凡女子，但因過度缺乏關愛，形諸於外便彷彿放浪形骸與貪心。

書中對於這些邊緣人不僅流露出一份理解，甚至進一步對旁觀者提出沈痛的控訴。當友人對遭受性侵的陳玉鈴說「事情過去就算了，妳不要一直放在心上」之後，一向強顏歡笑、武裝堅強的她忍不住涕泗縱橫、神情悲慘的哭喊著：「事情沒有過去，永遠不會過去。」（《竹雞與阿秋》，頁51）小說在此暗批旁觀者總是要創傷者「走出陰影」，這句話可以很輕易說出口，但對當事人來說，卻是永遠難以擺脫的夢魘，她何嘗不希望一切可以重來？這也是她一直以來的盼望，自殺誠然非唯一出路，然而在現實裡陳玉鈴卻已「活得太累，沒有力量抵抗命運，只能做這種選擇」（《竹雞與阿秋》，頁122）。張志豪回首來時路後才明白，「她不是走不出陰影，而是長久一直生活在陰影

中，逃脫不掉」（《竹雞與阿秋》，頁113）。小說一再鋪陳此事件對陳玉鈴所造成的創傷，和她本來的質樸可愛形成強烈的對比，³⁴並譴責其友人的輕率之言，無疑是對受害者寄予最深同情理解，一場悲劇的造成是無法苛責身心早已傷痕累累的受害者。

但一個無法解除的疑惑是，這場悲劇是否因為各人物間負載太多秘密而無法挽回？無可否認的，諸多秘密以及秘密中所暗藏的各式情感是小說中推動情節的重要關鍵，不同人之間、不同面向的秘密，讓主角們發展出不同的命運。小說有如剝洋蔥般，隨著情節的開展讓各謎底一一浮現，秘密的經營與揭露誠然是這部成長小說裡頗為精采的部分，但我認為凌煙意不在此，其更大的企圖是在這一個個的秘密之上擷取更重要精神，那是一種人與人之間的互信與承諾。因此，秘密與秘密之間雖未必有關連性，但信任與承諾卻成為這些秘密網絡間共同的節點。張志豪因為信守對陳玉鈴的承諾，寧可背黑鍋，甚至背負不孝的罪名，也不願背信失約。

而對於竹雞與阿秋，小說在刻畫兩人真摯深刻的情感之餘，更在追蹤竹雞死後阿秋堅持履行的承諾。在小說中，竹雞多半是透過張志豪的回憶出現，而當他第一次顯現在「當下時空」時卻已是一座「無名氏（竹雞）之墓」。小說在此雖不無客死異鄉、真實身分也隨之埋葬的喟嘆，但其欲傳達的並非一種「逝者已矣」的情懷，而是訴求「來者可追」的信念。在竹雞墓前，阿秋拿出幾張匯款收據對張志豪表示，竹雞死後她一直信守對竹雞的承諾，每月替他匯錢回老家。這種不需契約而始終信守的情義與價值，毋寧是小說最想「翻譯」的鄉土精神，即便竹雞已死，但還有無數像阿秋、張志豪這樣的人傳承這些信念與價值。

這些情節的安排均凸顯了原居於五倫之末的「朋友有信」，在人口移動越

34 《竹雞與阿秋》：「她說每次繼父一回來，她就神經緊繃，不由自主的想痛哭一場，尤其是在晚上聽見她房間門把轉動的聲音時，她就痛苦得想要一了百了。那時的她不過才十八歲，竟已過了兩三年這種地獄般的生活，才會說出想一了百了的話，從她那略帶一些嬰兒肥的圓臉上，實存不該有死亡的陰影，如果不談她繼父的事，她的神情便顯得稚氣天真，像個傻大姊似的。」（《竹雞與阿秋》，頁76）

趨頻繁的當代，其道德階序也產生了位移，³⁵ 在小說中的意義顯然在某種程度上超越了（阿秋與丈夫的）「夫婦之義」，張志豪為了信守承諾寧願當個「不孝子」，更顯示在此書所傳達的鄉土精神中，「信」已凌駕傳統五倫之首的「父子有親」，超越過往以孝道為家庭核心的價值之上。因此小說對竹雞的死亡和故鄉的消逝雖難免有哀輓之意，但實際呈現的卻是對鄉土人情依舊不失的信心，只要這種精神仍存，似乎原有的鄉土空間並非絕對重要的根據。這也可以說明為何小說對紅毛港遷村雖不乏感慨，卻沒有過多的責難。

而在翻譯這類以「信」為本的鄉土精神之餘，小說並未一味地頌揚，而是進一步地針砭鄉土人物、文化在其他層面的不足與盲點，這種紮根鄉土也反思鄉土的態度更值得注意。書中不僅透過竹雞之口嘲諷自己是「僥倖賺，失德了」，寄了那麼多錢回家，他家還是一貧如洗，他自己還是孑然一身。（《竹雞與阿秋》，頁64）在《扮裝畫眉》中則是透過豆油哥的師姐來批評光明劇團對演出的不認真，即使豆油哥困窘的解釋：「因為阮彼（我們那）邊攏無觀眾，尹（他們）在做就較稱彩（隨便）啦！」這位師姐還是不以為然的指責：「準講攏無（就算都沒有）半個人在看，咱嘛（我們也）要做予天看，做予神看，一定要自我要求，這叫做職業道德。」（《扮裝畫眉》，頁362）即使錄音班常被人輕視，但金玉堂團長錦堂伯也有類似的訓勉：

做戲是一種藝術，也是一門學問，雖然咱做戲的人有時會予人看無（不）起，不過咱要看會（得）起家（自）己，自我要求演技進步，焉爾（這樣）才會受到人（家）的尊重。（《扮裝畫眉》，頁284）

由此可見，《扮裝畫眉》對於歌仔戲文化的思考，已從早期《失聲畫眉》那種呼籲政府、民眾重視本土文化的異議姿態，轉為一種「內自省」的態度——即使沒有觀眾，也還是要敬天、敬神，不只是為觀眾負責，而是對自己負責，顯

35 五倫之說出自《孟子·滕文公上》：「聖人有憂之，使契為司徒，教以人倫：父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。」

示一種人必自重而後人重之的精神。這無疑是在台灣的本土化以取得相當程度的正當性與合法性之後，必須要做的思考。因而凌煙小說中雖不乏對現代社會轉型的懷疑與不滿，卻也對鄉土社會內部價值的崩毀有深刻的反省。在深刻理解各種底層人物不得不的生存策略的同時（如竹雞的詐賭、歌仔戲班向歌舞團靠攏），也對底層人物發出警訊。其小說的批判性不僅指向外部的時代環境，也指向生活在鄉土空間中的各色人物；在看似「復古」與「傳統」的形式下，含藏著一股認真思考的態度與批判世情的力道，既不同於傳統鄉土小說，也有別於新生代的後鄉土小說。

這種反思的態度也影響其再現歌仔戲美學的態度，《扮裝畫眉》對歌仔戲的演出形態以更多元的角度呈顯，一方面肯定錄音班的演出，不再如《失聲畫眉》中以主流論述的方式信奉肉聲班為唯一傳統；另一方面透過金玉堂眾人之口，對兩種表演方式進行比較，凸顯兩者不同的價值。如資深的罔卻姨表示：

有藝術無藝術是看你焉怎扮（怎麼演），活戲的鑼鼓會綴（隨）人，常常嘛有人偷食步（取巧），錄音戲是死步，要靠演員家（自）己認真去套戲，楣楣角角（每個細節）攏袂走閃得（都不能有閃失），若無夠用心，觀眾一看就知影（道）你這是騙食功夫，一下嘛予人看破腳手（手腳）。（《扮裝畫眉》，頁285）

罔卻姨並非沒有肉聲班的實力才有如此說詞，相反的，她的唱腔頗得眾人激賞，因此能兩造相較、持平看待，更具有說服力。在此顯示所謂的「藝術性」取決於演員的演出，而非僅用肉聲班或錄音班就能斷定優劣。錄音班因為沒辦法取巧，反倒更須要認真套戲，否則一有差池便會被識破。只要有認真的態度，即使是錄音班，憑著優異的默契，還是能吸引觀眾青睞。而男演員康宏的說法更有意思：

「錄音戲有什麼無（不）好？像我這種狗聲乞食（丐）喉，若欲開口咁會聽得？閣（再）講儒宏就好，伊若繪開嘴（不要開口）就有藝

術啦!若是一開嘴喔——阿娘喂!台下的觀眾絕對走千若飛咧(跑得飛快)。」康宏自我調侃也不忘嘲弄儒宏。儒宏的聲音其實沒康宏形容的那麼恐怖,但他畢竟是男人,有喉結的聲調自然不如女人細緻,與他在戲台上嬌艷的裝扮極不相襯。(《扮裝畫眉》,頁285)

在這裡康宏的說法雖有逗趣的成分,卻也反映出一定的實情——錄音班在有意無意中,反倒為天生音色條件不足的人,或儒宏這樣的跨性別演出者找到另一種可能與出路。原本被視為做死戲的錄音班,在此反而給予表演者另類的彈性空間。讓人反思在外貌、視覺上的扮裝之外,聲音不也可以是另一種扮裝嗎?小說在此肯定各種表演形態的存在價值,也為鄉土與歌仔戲文化增添異質多元的可能。

《扮裝畫眉》甚至對於從戲班出走,另創綜藝歌舞團的武雄也多所肯定,他不僅對光明的團員阿龍伸出援手、教他創立布袋戲團,更表示要以旗下的綜藝團演出和主持來贊助家鳳和愛卿舉辦同志婚禮。(《扮裝畫眉》,頁85)小說未將這些娛樂視為和歌仔戲文化相衝突的競爭者,而是更持平的看待它們在不同場合所具有的功能,一方面更彰顯出對鄉土文化的視野與包容性,另一方面也反襯出對歌仔戲文化的自信——只要演員能努力、自尊自重,不怕沒有觀眾和神明的眷顧。

但在這個看似多元異質、充滿生命力的鄉土之中,依然有著無法克服的難題,凌煙小說並未將鄉土過度浪漫化。在一般批判現代化變遷和資本主義剝削的鄉土小說中,鄉土往往被用來對比於疏離的都會,隱含正面的價值與救贖的可能;但在《扮裝畫眉》和《竹雞與阿秋》中所展示的諸多女性、男性人物的鄉土經驗,卻仍然充滿剝削與壓迫,顯示出這些壓迫未必全來自現代化和資本主義,而是與男性霸權和父權結構脫離不了關係。

對這些底層階級的邊緣人來說,他們雖具有性別越界的潛力和日常實踐,卻未必擁有對等的生存空間與條件,這些越界行為更可能導致暴力的威脅(如當女女情欲曝光後,文君被強暴、阿靜遭到父親毒打,具有女性認同的儒宏也飽受欺凌)。即使像明月得以在備受束縛的婚姻中尋得一點出路,也是以肉身

來抵擋丈夫的暴力，才能換取到一點自由與自我實踐的可能。而身體的越界也未必代表心理的跨越，一如竹雞與阿秋雖遠離了原鄉，卻仍得從事危險的底層工作來支撐早已鄙棄他們的原生家庭。因此對竹雞、阿秋、陳玉鈴而言，原鄉非但不是救贖之地，反而是個人受壓迫與流亡的主因。

這些人所承受的壓迫不只是父權等性別結構，更還有階級的問題。就阿芬而言，她雖是團長的女兒，卻非但享受不到特權，反而要背負劇團的生計、賣命為父演戲，說穿了就是個無薪勞工。對內她必須承擔父權家庭結構中對情感與經濟的雙重剝削，對外則承受社會對戲班演員和女性年齡的歧視，換言之，在阿芬等人身上，經濟與階級的課題，反倒是他們不論在鄉土經驗或親密關係中最無法翻身的一環。若再加上父權家庭的壓迫，無疑更是雪上加霜。³⁶ 值得注意的是，其中受害的未必只有女性，年輕的男子也同樣在這樣的結構裡難以脫身，不論是弱勢的跨性別儒宏，或者看似較有資源的團長之子阿龍，和旅館小開張志豪。

在光明團長添福三妻四妾的父權家庭結構中，較微妙的是各房妻妾與子女間的親子關係。阿金身為妾室，在家中的經濟大權與地位，始終及不上添福的前妻，和後來從情婦扶正的會計秀香。然而，她雖與這兩個女人間有著情感競逐的緊張關係，但卻與非親生的子女們相當親密。甚至，與添福的元配易子而教，打破血緣與親密親子關係的純粹與必然。而且，一向逆來順受，毫無地位可言的阿金，為了下一代的未來做了極大的反抗，竟無畏於添福的暴力，堅持讓小孩出走，到其他戲班拜師學藝，以免小孩未來又淪為添福的「無價勞工」。另一方面，阿龍也為了給妻子阿鈴更好的照顧，並抗拒父親要他再娶的要求而離家出走。在成員相繼出走的情況下，預告了光明劇團終將倒班的結局。

小說敘述至此，表面上看起來瓦解的是戲班，實際上崩解的卻是以添福為中心的父權家庭，《扮裝畫眉》毋寧給了下一代一個改變的希望與再造的可

36 如在阿芬和阿吉的老少配關係中，阿吉家人充滿對女性年齡的歧視，或者如阿鈴因不孕而導致精神異常，凸顯女性所承受的傳宗接代壓力，當然，還有阿金作為妾室的辛酸。

能；另一方面也暗示了若經營者的用心不足，那麼與其「歹戲拖棚」不如「散戲」，讓成員再覓新舞臺，《扮裝畫眉》不再視「散戲」為歌仔戲的輓歌，反將它轉化為再造新局的契機。就像小說的結局所顯示的，光明劇團雖解散，但豆油哥加入了另一個劇團（高藝歌仔戲班），並上場重演高難度的關公，博得滿堂彩，台上的他「注視著台下那些交頭接耳，正對她品頭論足的內行老觀眾，感覺好像又重回演內台戲的美好時光」（《扮裝畫眉》，頁366）。危機在此化為轉機，小說對歌仔戲文化和演員的未來給予更多的希望。

透過上述分析可以發現，凌煙深諳底層人物的辛酸，因而筆下寄託了諸多同情與關懷，並給予他們一線希望與救贖的可能——雖然這救贖與希望未必是在原鄉之中（如竹雞、阿秋、張志豪、儒宏等人皆然，其重生的希望均不在原鄉）。凌煙之所以在小說中創造了希望，某種程度上也是彌補現實的缺憾，因為在現實環境中，救贖是更為困難的挑戰，凌煙在《扮裝畫眉》的自序中曾表示：

戲班演員深受傳統觀念的束縛，她們的感情、婚姻、與現實生活的種種歧視與壓力，真的要從當中跳脫去尋求自我並不容易，只有在文學的領域裡才做得到，文學與現實畢竟還是有所不同的，現實中的她們讓我更加心疼。我很敬佩那些擁有藝術成就的地方戲曲演員，但對大多數在社會底層討生活的野台戲演員而言，她們面對的只有現實生活裡的種種辛酸和無奈。³⁷

因此，在扮裝鄉土之中，扮裝的不只是人和戲，文學何嘗不是另一場扮裝，讓鄉土得以在當代社會中重新粉墨登場？用以寄託鄉人的新希望呢？在扮裝鄉土的過程裡，虛實相生、相互滲透，因而扮裝並非只是虛擬假扮，而是與真實的人生現實和鄉土現場難以切分；而也因在扮裝相互滲透流轉的過程裡，得以體認到鄉土並無本質可言，一如扮裝的人生，在不同時期、不同階段有不同的變貌。

37 凌煙，〈一個戲如人生，人生如戲的世界——從《失聲畫眉》到《扮裝畫眉》〉，《扮裝畫眉》，頁3。

值得注意的是，縱使扮裝鄉土與扮裝人生均無固定本質，卻仍有所根據。換言之，性別扮演與鄉土的意義雖然都是流動的，卻也非全然空白。不論是鄉土或個人，總是有其物質條件作為基礎，於是人是身體、相貌、階級等，就鄉土而言，則是繫於地理、天文、人文所交織共構的，因而雖無純粹、本質的「原版」可尋，卻也還是有所憑藉，而非天馬行空地游移。因此，在強調想像、流動的同時，也無法輕忽現實條件的差異、物質、歷史基礎的不同。誠如范銘如所指出的，地方是相對於（其他）地方、國家、全球的變動性範疇，是一個不可或缺的立足點。它不僅是本土化與全球化的對立掣肘，也能確保本土化的複數性。³⁸

凌煙的鄉土小說並非架空實質地理，而是紮根於底層，關心紅毛港遷村後，原本棲身於旅館的妓女要往哪裡去？歌仔戲班演員扮裝、跨越性別疆界的人生，將飄浪到何時才得以安居？凌煙的南部書寫所關注的不只是台灣歷史的再現，或是地方在現代化、全球化過程中消逝的蹤跡，更是「此時此刻」活生生的鄉土現場。因而在《竹雞與阿秋》、《扮裝畫眉》裡她並不過度悼念過往，而是實在地書寫當下；也唯有透過對當下鄉土的理解，才能展望未來。我認為這兩本小說展現一股「回歸」鄉土的欲求，但其所欲回歸的鄉土，既不是充滿悲情的鄉土，也不是被知識份子浪漫化卻再也回不去、充滿鄉愁的原鄉，而是被賦予豐厚歷史、至今也仍有許多人置身其中並寄託未來的鄉土，這樣的鄉土雖非完美，卻也懷藏了各種可能。

因而這兩本小說中雖仍有母語鄉土中的飄浪色彩，卻不再悲情或耽溺於感傷，反倒帶有一股強韌的生命力道與醒世意味。凌煙用語不計俚俗、不追求高蹈的菁英文化與論述，在注重台語傳承之餘，卻也顧及大眾與年輕世代的接受度，寫小說卻富涵說書人的意味，其作品傾向或可與劉乃慈所謂的「中層小說」相參照。³⁹但其中不同的是，她展現的並非媚俗取悅讀者的姿態，而是以

38 同註8，頁219。

39 劉乃慈對中層小說的定義是：「九〇年代被類歸為純文學創作、嚴肅閱讀的作品中，事實上還存在細部分層的差別，而『中層』指的就是那些相對來說更為缺乏攫取高層文化企圖的作品。」同註26，頁73。

翻譯鄉土為目的，透過小說推廣台語文化與南部在地的鄉土精神。

若說在許多新世代的「後鄉土小說」中，「鄉土」往往被轉換成藝術自覺下虛構、想像的題材與空間，其批判性未能逾越當權的主流論述與價值，只是政治正確下的產物⁴⁰；那麼，凌煙小說極力挖掘鄉土舊鎮邊緣空間裡鮮少受到關注的底層階級與各式扮裝的邊緣人物，並透過這些跨性別飄浪的身影與處境，刺破主流價值的貧乏與政治正確的偽善，便顯得相當難能可貴，即使其不刻意自我標榜，卻已對主流與高階的知識論述構成挑戰和顛覆。

四、結論

本文認為凌煙貌似「傳統」的鄉土小說實則蘊含新意，她大量書寫底層鄉土與邊緣題材，堅持台語表述的試驗，既重視鄉土文化的多面性，也重視母語鄉土和讀者溝通的可能性，小說呈顯了翻譯鄉土的折衝與張力；而其對底層性別弱勢的關注與思考，在新舊鄉土文學中皆可謂獨樹一格，跨越了保守世故的意識形態與中產階級傾向的美學觀點，拓展（女性）鄉土小說的多元樣貌。

《竹雞與阿秋》、《扮裝畫眉》兩部小說在改寫傳統鄉土女性的形象與命運之餘，更塑造了一個個難以用「女性」完全命名的女同志T婆和跨性別的形象。這些人物並非以往不存在，但若不是受到歧視、欺侮，就是完全被忽略，甚少受到關注。凌煙的小說填補了這塊空白，不僅以深富理解的角度展現其對這些底層邊緣人物的關懷，也展演了其精采的「扮裝／生活」形態。從性別越界到情欲流動形塑不同於主流的親密關係，不僅打破傳統父權家庭結構，讓家／鄉的想像益發多元。書寫中也重新省思主流的鄉土文化、思維，對歌仔戲的肯定不再拘泥於以肉聲班為主要的形式，也從不同面向肯定錄音班、綜藝團的功夫和功能，對於歌仔戲論述和鄉土文化的視野均有所開展。

而在《竹雞與阿秋》中，竹雞具有女扮男裝的跨性別、女同志、賭博郎中等多重「不合法」的另類身分，卻成為「正港男性」的啟蒙導師和鄉土人物的

40 同註1，頁262、284。此外，季季也有類似的看法，參見季季，〈新鄉土的本體與偽鄉土的弔詭——側看80後台灣小說新世代現象〉，《文訊》298期（2010.08），頁84-87。

代表，不僅打破真／假、男／女的二元對立，超越主流中產階級的美學與道德價值，也凸顯底層人物在落魄江湖之中，依然深具的韌性與智慧。

凌煙小說對扮裝鄉土的刻畫，打破了以往同志文學和鄉土文學中在「鄉土」概念上所隱藏的弔詭。一方面，在鄉土文學裡，往往把城市建構為邪惡的他者，把鄉土建構為善良純厚的原鄉；而在同志論述中，則是把鄉土建構為觀念落後、打壓性別少數的一方，並以城市的現代化、資本主義化來彰顯某種對同志友善、適於酷兒身分發展的進步性。把城鄉差異擴大成對立，甚至連異國都比台灣本地的鄉土來得適合投身居住。

而凌煙刻畫了一個個鄉土性十足的跨性別、同志，他們未必嚮往大都會，而是流離在各鄉間，即或竹雞移居到城市邊緣，但其跨性別主體的養成卻也與都市現代性無關；換句話說，他們都是在鄉土空間中長養出各種多元的性別樣貌。這無疑在暗示了長期被忽略的鄉土空間，其實也是酷兒養成的重要環境之一。他們或如《扮裝畫眉》在戲班的場域中群聚交會，或如竹雞與阿秋這般低調地生活在邊緣的角落，不論或隱或顯，都以活生生的肉體，進行鮮活的性別扮裝和飽滿的情欲實踐。對於在底層討生活謀求溫飽的諸多小人物而言，認同只是枝微末節，生存才是至關重大的要務。但其日常生活所展演的一切，無須對身分進行堅定認同或宣誓，也毫不遜於都會遊行中的酷兒嘉年華。在跨國／都會的酷兒書寫潮流中，母語鄉土中的底層跨性別無疑相對弱勢，甚至不被看見與認可。然而，縱使沒有高蹈的論述資源，他們在台灣本土中確有無可取代的意義。

小說透過扮裝與生活的辯證，以及異鄉人之間對家／鄉的追憶與現下生活的互動與省思，重新置疑也置換了「戲館（戲班）／旅館／家／鄉」的定義，也打破城／鄉、海／陸、進步／落後等空間上和時間上的二元對立，開展鄉土想像更多元與豐富的可能性。而這些時空界線的突破，也和（跨）性別、情欲流動相呼應，在這些過往被都會酷兒視為保守的底層鄉土中，其實充滿了具有顛覆性、抗拒性和流動性的異質空間。

值得注意的是對這些底層階級的邊緣人來說，他們雖具有性別越界的潛力和日常實踐，卻未必有對等的生存空間與條件，這些越界行為更可能導致暴

力的威脅。而身體越界、遠離家園也未必代表心理的超越，原鄉有時非但不是救贖之地，反而是個人受壓迫與流亡的主因。因此，在肯定扮裝鄉土的異質空間、底層人物的越界實踐時不宜過度浪漫化，以免忽視他們實際的生存處境往往相當艱難。凌煙的鄉土小說超越中產階級式的鄉愁，也不同于都會作家對鄉土的疏離，其作品中所透露的誠懇與對底層鄉土的深層開拓，開創出別具風格的（女性）鄉土小說之路，後續發展值得關注。



參考資料

一、專書

- 巴特勒著，林郁庭譯，《性／別惑亂：女性主義與身分顛覆》（台北：國立編譯館，苗栗：桂冠圖書公司合作翻譯、出版，2008.12）。
- 台灣同志諮詢熱線協會編著，《彩虹熟年巴士：12個老年同志的青春記憶》（台北：基本書坊，2010.12）
- 白先勇，《台北人》（台北：爾雅出版社，1997）。
- 凌 煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報文化出版部，1990.12）。
- ，《扮裝畫眉》（高雄：春暉出版社，2008.07）。
- 凌煙、郭漢辰《竹雞與阿秋——2007Takau 打狗文學獎得獎作品集一：長篇小說》（高雄：高雄市政府文化局，2007.12），頁16-162。
- 陳 雪，《惡女書》（台北：皇冠出版社，1995.09）。
- 王德威，《閱讀當代小說：台灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流出版社，1991.09）。
- 何春蕤編，《跨性別》（中壢：中央大學性／別研究室，2004）。
- 朱偉誠編，《台灣同志小說選》（台北：二魚文化出版社，2005.06）。
- 何春蕤編，《跨性別》（中壢：中央大學性／別研究室，2004）。
- 邱貴芬，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化出版公司，1997.09）。
- ，《後殖民及其外》（台北：麥田出版社，2003.09）。
- 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版社，2007.03）。
- 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田出版社，2008.09）。
- 輔仁大學藝術學院編，《第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》（台北：輔仁大學，2007）。

二、論文

（一）期刊論文

- 丁乃非，〈非常貼近淫婦及惡女——如何閱讀《金瓶梅》（1695）和《惡女書》

- (1995)》，《中外文學》26卷3期(1997.08)，頁48-67。
- 陳惠齡，〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，《中外文學》39卷1期(2010.03)，頁85-127。
- 楊翠，〈女性鄉土小說的歌仔戲書寫〉，《東海中文學報》20期(2008.07)，頁253-282。
- 趙彥寧，〈性／別與國界〉，《文化研究月報》12期(2002.02)。
- 劉思坊，〈魅／媚相生——論施叔青與陳雪的瘋狂敘事〉，《台北教育大學語文集刊》15期(2009.01)，頁207-239。
- 陳碧月，〈論陳雪〈蝴蝶的記號〉的寫作特色〉，《台灣文學評論》6卷3期(2006.07)，頁108-122。
- 劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》37卷1期(2008.03)，頁47-79。
- ，〈女性、鄉土、國族——以賴香吟的〈島〉與〈熱蘭遮〉以及李昂的《看得見的鬼》為例〉，《台灣文學研究學報》9期(2009.10)。
- 劉乃慈，〈九〇年代小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期(2009.10)，頁81-82。

(二) 專書論文

- 卡維波，〈跨性別運動對女性主義的挑戰〉，收於何春蕤編《跨性別》(中壢：中央大學性／別研究室，2004)，頁385-391。
- 何春蕤，〈認同的「體」現：打造跨性別〉，何春蕤編《跨性別》(中壢：中央大學性／別研究室，2004)，頁1-48。
- 邱貴芬，〈女性的「鄉土想像：台灣當代鄉土女性小說初探〉，邱貴芬《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》(台北：元尊文化出版公司，1997.09)，頁74-103。
- ，〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉，邱貴芬《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》(台北：元尊文化出版公司，1997.09)頁50-51。
- ，〈台灣(女性)小說史學方法初探〉，邱貴芬《後殖民及其外》(台北：麥田出版社：2003.09)，頁23。
- ，〈翻譯驅動力下的台灣文學生產——1960-1980現代派與鄉土文學的辯

證》，收於收於陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著《台灣小說史論》（台北：麥田出版社，2007.03），頁236-237。

林宇玲，〈解讀台灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化：以《台灣紅不讓》的〈變男變女變變變〉單元為例〉，何春蕤編《跨性別》（桃園：中央大學性／別研究室，2004），頁173-219。

范銘如，〈後鄉土小說初探〉，范銘如《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田出版社，2008.09），頁251-290。

——，〈當代台灣小說的「南部」書寫〉，范銘如《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田出版社，2008.09）。

費雷思，（Leslie Feinberg）〈在奮鬥中浮現的跨性別〉，收於何春蕤編《跨性別》（中壢：中央大學性／別研究室，2004），頁315-322。

曾秀萍，〈從「台北人」到「雙城記」：《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園想像〉，輔仁大學藝術學院編《第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》（台北：輔仁大學，2007），頁133-151。

（三）研討會論文

曾秀萍，〈第三性與第三世界鄉土／國族論述：《失聲畫眉》的底層飄浪、性別、鄉土與家國〉，「酷兒飄浪國際研討會」論文，台大婦女研究室主辦（2010.06.11-12）。

（四）學位論文

鄧雅丹，〈《失聲畫眉》研究：鄉下酷兒的再現與閱讀政治〉（清華大學中國文學系碩士論文，2005）。

三、其他評論、文章

丁文玲，〈凌煙重出江湖 再拿文學首獎〉，《中國時報》，2007.11.10，A18版。

王德威，〈一鳴不驚人——評凌煙《失聲畫眉》〉，收於王德威《閱讀當代小說：臺灣·大陸·香港·海外》（台北：遠流出版社，1991.09），頁117-120。

朱偉誠，〈孤戀花 文本解析〉，朱偉誠編《台灣同志小說選》（台北：二魚文化出版社，2005.06），頁63。

季季，〈新鄉土的本體與偽鄉土的弔詭——側看80後台灣小說新世代現象〉，《文訊》298期（2010.08），頁84-87。

馬 森，〈邊陲的反撲——評三本「新感官小說」：紀大偉著《感官世界》、洪凌著《異端吸血鬼列傳》、陳雪著《惡女書》〉，《中外文學》24卷7期（1995.12），頁140-145。

凌 煙，〈自序〉，收於凌煙《失聲畫眉》（台北：自立晚報文化出版部，1990.12），頁1-5。

——，〈我寫失聲畫眉（再版序）〉，收於凌煙《失聲畫眉》（台北：自立晚報文化出版部，1990.12），頁6-11。

——，〈一個戲如人生，人生如戲的世界——從《失聲畫眉》到《扮裝畫眉》〉，收於凌煙《扮裝畫眉》（高雄：春暉出版社，2008.07），頁2-3。

四、電子媒體

高雄市政府紅毛港遷村紀實（來源：<http://red.kcg.gov.tw/move.asp>）。

