

性別與影像

楊芳枝／專題主編、成功大學臺灣文學研究系教授

如果流行文化是霸權／共識興起、協商、鞏固與被挑戰的戰場，那麼影視再現則提供了性別常規被形塑、協商挑戰與鞏固的場域。在這個場域中，不同的政治力量、資本與社會群體所交織形構的權力關係互相聯合、競逐，以影像建構的人物、敘事與情感動員召喚人心，讓閱聽人在認同或拒絕劇中角色的過程中，就位於特定的社會位置，形構出各種社會／性別關係。作為主體形構的機器，影像的製作，從戰後以來就鑲嵌在中華民國的國族計畫中，然而，由於影視的製作需要龐大的資本支持，除了政宣外，政府一直以商業生產模式作為影視產業的基本運作架構，同時以黨國之手介入產業結構運作，確保政治的管控。商業化的運作，讓資本利潤的追求成為重要的考量因素，大眾情感就常常成為資本擷取（extraction）與國家管控和投注（investment）的場域。

戰後以「男主外、女主內」所形構的社會組織，並以此建立家國想像，是影像生產所擷取、投注，以及形構性別化國族主體的主要場域。然而，「現代」國家的構成，必須在現代與傳統之間作協商，現代國家一方面會用「平權」去建構、彰顯國家的「現代性」，另一方面又訴諸儒家父權文化（賢妻良母、三從四德等），重新發明出國家的文化傳統。在這個現代國家的矛盾性之中，影視工業生產出挑戰「男主外、女主內」或「賢妻良母」的影像與話語，並將性別平權論述置於國族主義之下，再用國族主義去化解、遮蔽現代與傳統的矛盾。影像一方面以家庭、親密關係與愛情領域來關照、形塑、協商女性主體；另一方面，在資本主義發展的不同階段中，持續以各種方式協商大眾的情感。早期的協商方式，主要以國族主義作為最終目的，卻在敘事的過程中容許了平權話語出現的可能契機。從臺灣進入全球國際分工，到晚近的新自由主義全球化進程中，影像如何處理協商性別關係以鞏固或改變社會結構，展現了資本與國族的競合運作。王君琦的著作〈顯影性平之路〉追溯了影像生產的延綿歷史，以宏觀的角度描繪出社會發展的不同階段中，影像如何一點一滴，在歷史洪流中，記錄爭取平權、抵抗或挑戰國家「賢妻良母」教育的足跡。特別是在後來女性主義的影響下，不同性別、性傾向與身體議題在影像中浮現，成為女性主義歷史的重要指標。

在 1960、1970 年代，臺灣被納入全球資本主義的國際分工體系，開啟性別關係改變的結構性條件。隨著國家「以農養工」所推展的現代化、工業化，大批勞工階級年輕女性從鄉村進入工廠，同時中產階級也漸漸成形，女性勞動參與率從 1963 年的 34.8% 增加到 1974 年的 41.5%。（呂玉瑕，1982）女性在家庭與工作間的拉扯中，開始挑戰黨國以居家性所建立的「賢妻良母」論述。在此條件下，性別關係成為重要的戰場。一方面，女性菁英知識分子開始引進歐美女性主義論述，同時呂秀蓮也以溫和的「新女性主義」要求男女平權；另一方面，既有的「性別政權」（gender regime）則大力反撲。以女性為中心所形構的「家庭」，成為當時重要的權力拉扯的戰場。麥樂文在〈不只是愛情——1970 年代林青霞的女性角色與性別運動〉以林青霞所展演的兩種形象提出此時的女性與家庭想像的權力拉扯。在電影《窗外》（1972），「憂鬱女」的形象提出了國家所建構的幸福家庭承諾的虛構性；而電影《我是一片雲》（1977）則是敘述女性所追求的現代性（工作與自由戀愛）與家庭碰撞時，家庭構成的多重因素，包括父權

與階級的凝視，導致女性現代夢的破滅。而「寵壞的女孩」則著重在性別氣質的協商，從電影《雲飄飄》（1974）裡的主動、去陰性化的氣質到電影《愛情長跑》（1975）的陽剛氣質展現，皆在鬆動女性的陰性氣質，呼應新女性主義的性別論述，雖然在最後歡喜結局時，林青霞再度回到了清純玉女形象。

這個傳統與現代、內與外、女性作為被觀看客體與觀看主體的矛盾形象與協商也同樣展現在 1980 年代的黑幫電影片。不管是美國好萊塢或是臺灣，黑幫電影的敘事傳統乃以男性為主，將女性置於點綴的地位。在 1980、1990 年代，導演蔡揚名製作的電影卻提出了非典型女性形象，以黑幫女性角色為主要人物，挑戰女性在家庭的位置。江美萱從〈臺灣黑幫犯罪電影中的非典型女性角色〉以《女性的復仇》（1981）與《阿呆》（1992）作分析，提出女性在黑幫電影中多層次、複雜的能動性的再現。然而，在女性復仇中，雖然敘事以女性組織的江湖同盟關係來強調女性的能動性與女性情誼，卻在打鬥戲中與影像產生分裂，以鏡頭作為男性凝視，再次將女性的身體性化與客體化。

解嚴後，臺灣進入了一個嶄新的年代——民主化與新自由主義的全球化交織的年代。展現在電視劇上，則是過去被壓抑的聲音之浮現，展現在新題材的出現與語言的解禁等文化動向。女性主義進入蓬勃發展的年代，不同團體相繼出現（例如女學會以及各大專院校相繼成立女性主義研究社），提出各式各樣的論述去挑戰父權的家庭結構與工作，同時婦女新知也將婦運聚焦在法律與文化的改革。¹ 類戲劇在一九九〇年代末出現，以女鬼為主軸，探討女鬼的怨懟與救贖。洪苑真在文章〈女鬼在電視劇中的再現與轉型〉提出，女鬼的怨恨意在訴說著父權家庭中性別結構的不平等，比如：受虐的媳婦、命運坎坷的酒家女、被丈夫背叛謀害的妻子等等。然而，「類戲劇中的迫害多半只聚焦於親密關係，問題的癥結是女鬼個人的情愛，而最終的解套方式則是情感的滿足（例如薄情郎的懺悔）」。以個人情感的滿足來解決父權結構的問題，卻再次將女性重置於父權式的家庭、感性之性別配置。然而，如果類戲劇作為不入流的類型是以鬼的怨懟隱喻父權結構的壓迫，到了以資本打造國家品牌的「優質」新臺劇時，控訴不平等結構的怨懟與恐怖卻隨之消失，取而代之的是去政治化的溫情鬼故事。

新臺劇的出現，深深鑲嵌在「國家品牌」的打造，即是以追求國際資本來打造新中華民國臺灣國族的計畫。在這計畫中，新臺劇被賦予建構國族凝聚力的任務。然而，國族的故事常常以女性身體作為國族邊界的譬喻，以女性所經歷的愛情與家庭畫出國族想像。楊芳枝在〈再現蝶妹：性別、國族想像與跨國資本的協商與衝突〉一文中提出，陳耀昌原著小說《傀儡花》中蝶妹的愛情與婚姻的抉擇是鑲嵌在臺灣與西方的歷史糾葛，而其組成的家庭更是象徵著多元族群共存的新臺灣。不過，當原著小說《傀儡花》改編成電視劇《斯卡羅》，以追求國際資本的「走出去」為目標時，蝶妹一方面被建構成種族化的苦情受害者，呼應著殖民之眼所建構的「第三世界女性」形象，亦即受當地父權壓迫、沒有能動性、須要被西方拯救的女性形象；另一方面，卻以女性追尋自己的根的成長故事作為敘事主軸。這2種對女性主體的矛盾詮釋，被動的受害者與主動的成長戲在沒有解決的方案下，被導向蝶妹的死亡結局。蝶妹之死，點出了新臺劇在追求國際資本時，以想像的進步論述追求國際資本，最後卻顛覆了原著國族再生的可能性。

1 對於此時婦運脈絡的理解，讀者可參考劉毓秀編纂的書籍《台灣婦女處境白皮書：1995年》。

即便如此，以女性身體代表國族邊界，以女體作為家庭、國族歸屬之所在，仍是小說原著《傀儡花》（2016）與電視劇《斯卡羅》（2021）的共有語言。

最後，從本期專題企畫開篇第一篇王君琦的文章〈顯影性平之路〉以宏觀的視角回溯上述影像生產的發展路徑，描繪出影像彰顯出來的性平影像史。在此宏觀歷史之下，我們看到在不同時期，不同類型的影視文本如何論述性別關係，而此性別關係又如何鑲嵌在國族、資本、傳統與現代、家庭與工作、私領域與公領域的拉扯與協商中。在這些協商過程，我們看到了影像一方面顛覆、抗拒、問題化女性被編配於家庭與親密關係位置，同時，再以溫情、快樂結局或是男性凝視的方式去鞏固這個位置。如果蝶妹之死點出了當代資本與國族的交織拉扯下女性主體性無法被論述的困境，這個矛盾同時指出了性別關係在各方力量的拉扯下的不確定性，並開啟了各種想像性別關係的可能性。

參考文獻

- 呂玉瑕（1982）。現代婦女之角色態度的價值延伸現象。《思與言》，20(2)，31-46。
劉毓秀編（1995）。《台灣婦女處境白皮書：1995年》。時報出版。

延伸閱讀

- 江美萱（2022）。無處歸屬：蔡揚名黑幫三部曲中的父子關係與社會反思。《中山人文學報》，52，23-47。
楊芳枝（2023）。《台流·華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》。臺灣大學出版中心。