讓酷兒酷異起來：歪讀 BL 網絡劇《上癮》的男男性／別角色關係之基礎與實踐

摘要

近年來隨著中國網路劇的發展，BL 題材的熱度也迅速提升，《上癮》甚至成為 2016 年的文化現象。同時也帶來關於如何看待 BL 文本中同性愛的男性角色的討論：他們與現實中的男同志有無關係？本文前一部分通過對 BL「女性視點」的反駁和「闡釋共同體」中「酷兒性」的分析，指出 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志並非壁壘分明，並以此作為酷兒「歪讀」的基礎。本文後一部分運用酷兒理論對 BL 文本中主流霸權的強「攻」弱「受」型文本進行批評，並「歪讀」《上癮》中顧海與白洛因的男男性／別角色關係，使其中的強與弱、攻與受的關係流動起來。「歪讀」實踐同時拓寬了酷兒「歪讀」的多元樣式。

關鍵字：

BL、酷兒理論、酷兒歪讀、《上癮》

一、 緒論

借《太子妃升職記》及其後突破傳統的多部作品，「網絡劇[1]」成為 2016 年度熱詞。從網絡劇製作量數據中可以看到，2013 年網絡劇只有不到 1000 集，2014 年則增長為 205 部，2015 年則為 379 部，截止到 2016 年 11 月底，各視頻網站備案的網絡劇以達 4430 部；從網絡劇點擊播放量可以看到，2014 年播放量 123 億，2015 年增長為 229 億，2016 年單是一部網絡劇《老九門》便已突破百億（荀超，2016.12.23）。

自 2014 年以來網絡劇爆發式增長開始，BL(boy's love) ／耽美題材作品也第一次以網絡劇的形式與觀眾見面，其中最早的一部為 2014 年 9 月 25 日上線的網絡電影《類似愛情》。2016 年可謂耽美網絡劇以「黑馬」之勢闖入大眾文化的一年，尤以年初的《上癮》達到耽美網絡劇的高峰。《上癮》開播 24 小時之內就有超過千萬的點擊量，4 天內微博相關話題的瀏覽量超過 10 億（王明亞，2016）。雖然只播放到第 12 集便被官方強制下線，但 2016 年在《上癮》熱的帶領下，陸續有《識汝不識丁》、《雙程》、《煙袋斜街 10 號》、《不可抗力》等多部引發熱議的作品出現。

這些作品或多或少都受到了批評，這些批評往往以其中幾部作品為例指責全部耽美作品，批評其為男男版的「瑪麗蘇」[2]，「默認並挪用了現實世界中既有的規範和法則，也隱藏了現實生活中的辛酸和悲苦」以及「不能看到同志日常正在經歷的冷眼與歧視、糾結與掙扎、傷害與暴力」（牛濕濕，2016.3.15）。這是針對 BL 作品所再現的男同志生活不符合現實中的男同志處境而來的批評。這種批評不僅擴大到了 BL 網絡劇的主要來源——BL 小說，更具體到了作品中男男性／別角色關係的設定：

「BL 小說的攻／受都是截然分明的，主動的那個是攻、被動的那個是受。一個演『男人』，一個演『女人』，模仿者老套的異性戀浪漫橋段。主動的一方永遠是家財萬貫，對被動的一方百般呵護。被動的一方呢，往往出身基層……」（牛濕濕，2016.3.15）。

這顯然與現實中的男同志關係不同，現實中的男同志不僅沒有單一模式的固定搭配，而且在性角色、性別角色等都存在流動的可能性。

那麼，究竟要如何看待 BL 文本中的男男性／別角色關係呢？本文以此問題為探究的出發點與心之所繫。前一部分通過反駁堅持以「女性視點」看待 BL 文

---

[1] 此處「網絡劇」指僅於網路平台播放、專為網路平台創作的單元劇、系列劇、連續劇以及電影。
[2] 瑪麗蘇來源於英文 Mary Sue，是一個十全十美的文本角色，指作者為滿足自我慾望和虛榮心而創造的自我替代品，其男性角色往往被稱為「傑克蘇」。

本的觀念、論述「酷兒性」的概念是能夠同時照顧文本與閱聽人面向的「闡釋共同體」的一部分，以此作為酷兒「歪讀」中國網路劇《上癮》中男男性／別角色關係的基礎。後一部分通過運用酷兒理論中的相關概念，對自言情小說至 BL 文本中一脈相承的性／別角色關係公式，即「男」強「女」弱／強「攻」弱「受」的「線性性別觀」進行批判。並以此批評作為根據進行酷兒「歪讀」實踐，通過文本細讀的方式發現,《上癮》劇中的男主角顧海與白洛因並非理所當然的強「攻」與弱「受」的關係，強與弱、攻與受都在情節與鏡頭間流動起來，從而消解了上述的二元對立，也弱化了強「攻」弱「受」的 BL 文本類別。同時，這種酷兒「歪讀」實踐既回應了學者對酷兒理論不貼近日常生活的批評，也跳脫了從異性戀中發現同性愛元素的酷兒「歪讀」套路，開拓了更多元的「歪讀」方式。

二、　從男男愛到男同志：一條模糊的界線

2016 年底，台灣婚姻平權音樂會前網路上發生了一場辯論，由 Cocome 和王佩迪所發起的「腐腐挺同志」活動遭到了批評。批評者質疑腐女以「腐」為旗號支持同志的「合法性」。這是因為，當腐文化被批評不關注現實同志或再現某種男同志刻板印象時，部分腐女往往將自己所處的「腐」文化圈與同志族群進行切割，聲稱 BL 文本中的男性角色與現實中男同志是壁壘分明的兩個群體。而當涉及到婚姻平權這種進步的行動時，腐圈則以「腐」為名來收割進步的果實（見 http://www.plurk.com/p/lz09ip）。

其實早在 1992 年，日本就出現了類似的論戰。溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）所做的歷史爬梳指出，一個名叫佐藤雅樹的男同志發表《yaoi 全部去死》的文章，指責 yaoi[3]作品中的男同志角色模式抹殺了男同志的多元樣貌。佐藤雅樹在 1996 年發表的《少女漫畫與恐同》一文中更是直指 yaoi 作品中的男同志淪為某種順從異性戀社會規則的腐女用來自我滿足的工具。雖然對 1992 年的 BL 愛好者來說，由於現實中的男同志是相對不可見的，因此也便自然與她們創作、閱讀的文本中的男性角色無關，但也就在批評出現的當年，BL 愛好者高松久子接受佐藤雅樹的批評，自省 BL 文本的確不經意將現實中的男同志視為「他者」，從而也開創了日後作品更在意男同志的目光的可能性（溝口彰子，2015／黃大旺譯，2016）。

但大部分 BL 為女性創作、女性閱讀的歷史確是不爭的事實。也因此，BL 被定義為「一個由女性創作、女性消費的文本，它建立一個專屬女性的空間」（Cocome，2016：259）。根據這個定義，Cocome 強調 BL 與男同志必須區隔看

[3] Yaoi 指女性讀者所創作的以男性同性愛為題材的二次創作文本。

待的原因在於 BL 文本中天然的「女性觀點」。因為創作者作為女性的性別身份導致她們創作的作品中男主角自我認同與現實中的男同志不同：

「BL：『愛上一個人，那個人剛好是個男人。』

男同志：『我是男人，而我只能也只愛男人。』」（Cocome，2016：262）

因此，BL 文本中的男主角之間只有男男愛卻不存在男同志的身份認同，這也是為何許多腐女聲稱 BL 文本只是她們的「妄想」，從而與男同志進行切割的原因。

張瑋容（2013）也認為 BL 文本所描繪的男男關係是僅存於想像中的「（擬似）男同性戀關係」，即「妄想」（對毫無根據的空想深信不疑）（2013：98）。

從歷史來看，BL 文本起源於日本 1970 年代「花之 24 年組」所創作的「少年愛」漫畫，其後在 1970 年代末期發展出了二次創作同人誌和原創男性情愛文本兩條線（李衣雲，2016）。1990 年代從日本經台灣輾轉進入中國，BL 文本幾乎都以盜版漫畫的方式傳播，但在千禧年左右借助互聯網的勢頭，一批有影響力的耽美[4]網站出世，而其中影響力最大的莫過於耽美文學網站，這些原創耽美文學也讓中國形成了自己的耽美文化（劉芊玥，2012）。

但耽美文學通常都不被認為等同於同志文學，同志文學被認為是呈現同志的作品，具有對同志社會處境的關懷，因此耽美文學雖已存在良久，但 2012 年出版的《正面與背面——台灣同志文學簡史》（紀大偉，2012）中對其隻字未提。由於被認為只營造烏托邦而不在意現實，耽美文學被批評為披著男同志外皮卻複製異性戀內核的文本（蔡芝蘭，2011；夏婷婷，2015）。

但 BL 文本中的男性角色和現實中的男同志真的如此涇渭分明嗎？

首先在創作與發行層面，雖然張秀敏（2005）發現 BL 文本的創作者多半是青少女而非男同志，但這也透露出，創作者中既有女性也有男性，這便與上文所說「女性創作」的定義有所不同。更值得一提的是，夏婷婷（2015）認為 2015 年之前被搬上螢幕的 BL 作品只有《藍宇》一部。《藍宇》原著為《北京故事》，作者筱禾，由於改編自網絡小說，同時作者性別不詳，作品又某種程度上反映了男同志面臨的社會現實，因此在對 BL 作品與同志作品的討論中，它都位於其中。此外，男同志小說向來被出版社納入 BL 小說範疇，在線上書店的分類中，「男同志羅曼史」也囊括了全部男同志小說和 BL 小說（蔡芝蘭，2011）。

其次，在文本層面，BL 文本興起於日本時，最開始描述的場景都是架空或異國舞台，與現實世界刻意區隔，但逐漸故事的設定和背景就越來越貼近現實世

[4] 耽美一詞在歷史發展中曾與 BL 含義重合，但現今在中國語境，耽美雖然包括 BL 與百合，但由於 BL 的絕對優勢而往往造成耽美與 BL 的同義替換。

界（張瑋容，2013）。如果說之前 BL 文本描繪的是一個與現實世界相隔離的沒有許可與義務的幻想，那麼現在的文本除少許古風作品外，故事的背景都是活生生的現代社會。BL 文本虛構空間的同性愛特徵，無可避免地要和真實男同志的處境與文化發生互文關係（劉品志，2014）。文本所描繪的男男關係也不盡然是複製異性戀的「男性＝主動＝攻」,「女性＝被動＝受」，除了這種看似是異性戀模式的「強攻弱受」外，還有強受弱攻、互攻等多種配對形式（李衣雲，2016）。此外，紀大偉（2012）在撰寫同志文學簡史時雖然沒有提及耽美文學，但他認為文學分類與其嚴密不如寬鬆，「同志文學」也是一個開放、發展中的定義。而紀大偉在最新出版的《同志文學史：台灣的發明》一書中明確回答了「只要 BL 文學讓讀者『感受到』同性戀人事物，就可以列入同志文學的領域」（2017:81）。他將同志文學解釋為一種「領域」而非「文類」，以此將同志文學的定義從侷限的作者擴大至讀者，從文本擴大到文化（紀大偉，2017）。因此耽美文本並不與呈現同志的同志文本天然區隔。雖然同志文本被認為更深刻、真實地再現了男同志地困境，但也有耽美文本試圖去描寫同性愛／戀的社會結構限制和壓迫（劉品志，2014）。溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）認為 2000 年代以後，BL 作品呈現出進化的型態,「是一種厭女、恐同與異性戀規範對策的進步與進化」（2016：146）。

再次，在閱聽人層面，劉品志（2014）首先承認自己是熱愛 BL 文本的男同志，在對腐女的訪談中，如此「出櫃」也讓受訪者提出的「一個男生為何會對 BL 文本感興趣」問題得到滿意的答覆。楊藝（2015）也發現，BL 網絡劇的受眾不僅是女性，男性也會去看，就《逆襲之愛上情敵》這部劇而言，男性受眾只比女性受眾少 6.2%。的確，BL 文本的閱聽人有很多是男同志，BL 迷往往還會溢出 BL 文本的範圍而涉獵男同志文本（蔡芝蘭，2011），這說明 BL 文本與同志文本具有緊密的關聯性。李衣雲（2012）認為所有的文本都留有需要讀者介入補完的空白，即使已有某種共同詮釋的策略，但個人仍有解讀的自由。這便與紀大偉（2017）提到的「感受到」的概念不謀而合。因此，BL 文本不該只存在一種排他的異性戀女性的解讀觀點，而是如同「一千個讀者就有一千個哈姆雷特」的多元觀點。

因此，BL 文本所呈現的不必然是「女性創作」、「女性消費」、「女性專屬空間」的「女性觀點」敘事，即使忽略掉非女性的創作者和閱聽人，這種「女性觀點」也並非是本質化同一的敘事和觀看視角。由此可見，以此 BL 文本的狹隘定義來劃分 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志是站不住腳的。正如 Cocome 雖堅持 BL 文本的特殊性，但也體察到其定義的不穩定性：「不能一言以蔽之 BL

文本都是女性所創作、女性所消費的文本」（2016:35）。但遺憾的是，他過於輕視這種「不能一言以蔽之」所具有的顛覆性。

更重要的是，在中國語境中，社會對同志／同性戀採取「視而不見」的策略。中國在 1990 年代之前都沒有任何一部關於同性戀的研究專著（李銀河，2009）。在有關中國文學史的論述中，「同志文學」若有提及，則為台灣同志文學，「耽美文學」則僅在「網絡文學」部分隻言片語帶過。而在 2016 年開始實施的由中國廣播電影電視社會組織聯合會和中國電視劇製作產業協會制訂的《中國電視劇內容通則》中，才第一次提出對「同性戀」的禁止，具體為第五條「電視劇中不得出現下列具體內容」第六項「渲染淫穢色情和庸俗低級趣味」第二點「表現和展示非正常的性關系、性行為，如亂倫、同性戀、性變態、性侵犯、性虐待及性暴力等」（中國電視劇製作產業協會，2015）。從規定中也不難發現，政府並未將「同性戀」當作犯罪或疾病，同時也不是一種身份，而是某種有傷風化的行為。這也顯示出即便是 2016 年開始實施的規定中明確提到「同性戀」，但同志依然在社會中「不可見」。也正是因此，同志／耽美／BL 在中國語境中從未被明確區分，這三組詞彙在使用時往往是彼此的同義替換。

三、　從文本到閱聽人：一個酷兒的觀點

從創作與發行、文本、閱聽人層面，甚至是中國的具體語境出發，都發現 BL 文本早已溢出嚴格的「以女性為中心」的觀點。BL 文本之定義的鬆散，似乎模糊了 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志之間的界線。但這並沒有解決 BL 研究中的一對矛盾：從閱聽人角度出發的研究者都讚許閱讀 BL 文本能夠反抗異性戀父權體制，比如翻轉觀看與被觀看的位置等（王鈺婷，2015；徐艷蕊、楊玲 2015；Cocome，2016）；但從文本角度出發的研究者批評 BL 文本比比皆是的異性戀霸權的影子（陳妍如，2008；劉芊玥，2012；邱佳心，2015；張竣凱，2016），朱麗麗和趙婷婷（2015）更是批評耽美文本所蘊含的顛覆異性戀霸權的力量僅僅是一種「鬆動」的反抗和被誇大的女性主義實踐，性／別的多數派與少數派依舊是被區別的群體。這對矛盾也呼應了真實的男同志與虛構的男男愛之間的矛盾：也許文本分析發現某個 BL 文本虛構的男男愛無涉真實的男同志，閱聽人分析卻發現這種虛構的男男愛被當作了理解真實男同志的方式，甚至就是真實男同志的縮影。

這就涉及到了文學批評理論中，關於「意義到底寓於何處，是在文本中，還是在讀者中」這個問題（Fish，1982／文楚安譯，1998a）。文楚安（1998b）引用伊格爾頓的觀點認為當代的文學批評理論從專注作者，而後專注文本逐漸轉向專注讀者。Modleski（1984）在其開創性的對女性閱讀禾林羅曼史、哥特式小說

和觀看肥皂劇的研究中試圖同時關照文本和讀者的面向，探索大眾文化對於女性閱聽人日常生活的意義。Radway（1984）也很難為閱讀羅曼史的文化意義下定論，她發現從文本方面羅曼史體現了父權意識形態和讀者對其的認可，而從閱聽人方面又體現出女性逃避式的反抗，因此文本意義和閱聽人閱讀的意義之間的差異成為關鍵。楊若慈（2015）在研究台灣本土言情小說時也贊同，片面的文本研究與片面的讀者研究皆不能完整體現言情小說的意義。而林芳玫（2006）在分析瓊瑤作品時更是使用了「文學社會學」的理論，增加更多分析脈絡，盡可能照顧到文學的每一個面向。這就呼應了 Fish（1982／文楚安譯，1998a）所提出的「闡釋共同體」（Interpretative Communities）的概念，文本與讀者都是闡釋共同體所具有的功能，意義既不在穩定的文本中也不在不受約束的讀者中，而是闡釋共同體所共有的特徵。

那麼 BL 文本的「闡釋共同體」是什麼呢？無論是虛構的男男愛還是指涉真實的男同志，BL 文本都塑造了／閱聽人都感受到了一種非傳統異性戀的同性愛／慾關係。那麼酷兒理論中「酷兒性」的概念也許是個適合的分析工具。「酷兒性」指的是酷兒理論論述中較為一致的精神內核，雖然酷兒理論的諸多派別間存在各式各樣的分歧與論爭，而且也非常排斥如「精神內核」這種本質的主體（Butler，1992），但酷兒理論並不全然拒絕某種身分認同下的酷兒政治（Sullivan，2003），換句話說，身份認同具有霸權性和排他性，是政治統治的工具，但酷兒並不全然拒絕這個概念，而是拒絕停留在身份政治上，或把它當作最終目的（杜曉傑，2014）。因此，以尋找最大公約數的視角，酷兒理論確實有其基本關懷。

「酷兒性」來自酷兒們對自身處境的反思與抵抗，那麼「酷兒」是什麼呢？酷兒理論是由後現代主義與後結構主義思想成長壯大，因此，「酷兒」很難被定義，「酷兒」的身份只有在對抗他者的過程中才成立，是一種不斷處於行進中、未完成的狀態（Jagose，1996）。卡維波（1998）認為「酷兒」的教科書式的用法是泛稱「同性戀、雙性戀、跨軌踰越的異性戀和跨越性別者」（1998:32），但他同時也認為這種列舉的方式反而可能違背酷兒的思維與情感。紀大偉（1997a）也認為 「酷兒」的定義十分弔詭：「酷兒是拒絕被定義的，它沒有固定的身份認同」（1997a:12）。而且，queer 是美國同志運動臻於成熟之後才出現的論述，在於對以白人中產階級同志認同中無法看到差異的反省，而 queer 到華語圈後被音譯為「酷兒」，因「酷」字本身帶有一種特別的叛逆性在，外加上大中華地區沒有一個先同志運動後酷兒論述的深厚歷史積澱，「酷兒」與「同志」無法像美國語境中做清晰的區別，所以「酷兒」的含義較之 queer 更加複雜和模糊（紀大偉，1997a）。因此，與其糾纏酷兒是什麼（being），不如把它當作一種實踐（doing）

（Sullivan，2003）。「酷兒」標誌了一種彈性的空間，在這個空間中允許一切反異性戀（常態）（non-/anti-/contra-straight）文化的生產與接收（Doty，1993）。「異性戀」也不是一個同質化的統一體，準確來說，酷兒作為一種實踐，意在攪亂、破壞、去自然化「異性戀正典（heteronormativity）」（Sullivan，2003）。「酷兒性」蘊含在酷兒的反抗中，這種反抗並非意味著異性戀是不對／不好的，而是當異性戀成為唯一的正典或霸權時，自邊緣位置醞釀出的「酷兒性」才有意義。換句話說，「酷兒性」狹義指的是反對異性戀正典，但這不是它亙古不變的主題，當同性戀被本質化與正典化時，「酷兒性」則體現在變態偏差的同性戀中。因此，廣義的「酷兒性」指的是「不斷玩弄顛覆諧擬和踰越」（卡維波，1998:37），從根本上質問與質疑同／異的二元對立，以及這種對立是否抹煞各種差異（卡維波，1998）。由此看來，質疑 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志截然二分，這種做法就蘊含著「酷兒性」。

在文本面向，雖然文本描繪的是男男愛的反傳統異性戀關係，但如上文所述，很多學者認為耽美作品並不因此具有天然的「酷兒性」。溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）批評 1990 年代的日本商業 BL 作品存在「同性戀恐懼」、「異性戀規範」與「厭女」的現象，提出四點質疑：

「為什麼那些男主角都強調自己是直男（異性戀者）？

為什麼他們要在床上扮演『攻（插入者）』與『受（被插入者）』的固定化角色？

為什麼他們總是在肛交？

為什麼總是出現強暴的情節？」（2016:62）。

但溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）從 BL 發展史中看到，自 2000 年後，商業 BL 作品不再排斥女性與同志身份，而是創作內涵豐富的女性角色同時打造作品中的同志友善社區，並稱此類作品為「BL 進化型」作品。但值得注意的是，「BL 進化型」作品不是立即的進化，而是一個長期緩慢的過程，而且這也沒有論及 yaoi 作品。而換到中國語境，BL 作品的創作形式又大為不同，尚沒有研究顯示中國 BL 文本的「進化」。因此，BL 文本不必然具備「酷兒性」，但有一種「酷兒性」的傾向。

在閱聽人面向，劉品志之所以做 BL 與腐女研究，非常重要的原因在於他成長過程中，由於社會風氣壓抑同志文化，他的同志啟蒙作品是 BL 文本，初次閱讀時竟有「尋獲知己」之感（劉品志，2014）。這種閱讀體驗甚至與身份認同相聯繫，對很多男同志而言，BL 文本是激發他們「酷兒性」的重要來源。對溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）來說，耽美文本甚至促成了她女同志的身份認同，

原因是發現了同性相愛的可能。

對女性閱聽人而言，有些腐女會通過對 BL 文本的熱愛從而關注男同志社會議題，甚至支持並參與平權的社會運動（葉原榮，2010）。又因為 BL 作品源起的一條脈絡是酷兒式地二次創作已有作品（李衣雲，2016），通過抽出文本中的人物將其進行男男配對而重新敘事（東園子，2010／KONEKO 譯，2015），所以腐女將這種酷兒式的歪讀延伸至現實世界。無論是古人還是今人、同學還是兄弟、生物還是非生物，都可以被她們進行「強制同性愛」的歪讀，這種閱讀與歪讀的經驗，讓她們自己被感化，認為愛可以不分性別，從而更尊重、接受、支持現實中的男同志（劉品志，2014）。

更重要的是，腐女與男同志面臨相似的「出櫃」經驗。因為現實中的父權體制和異性戀霸權不接納同志，這種歧視使腐女必須隱藏自己的喜好與身份認同。當她們的腐女身份無意被旁人知道後，首先得到的竟然是「你看 BL，所以你也是同性戀嗎？」這樣的質疑（劉品志，2014）。這顯示了一種微妙的關係，因為現實中的同志是不被接納的，那麼閱讀 BL 文本中所謂的虛構的男同志，讀者會被質疑是同志。BL 文本中的男男關係與現實中的男同志捆綁在一起，而其中的「酷兒性」被認為是閱聽人理所應當擁有的特性。此外，腐女出櫃與否也取決於人們對現實中男同志的態度。她們腐女的身份也不言自明地吸引著具有同志身份的同學對她們出櫃（劉品志，2014）。這些田野資料都顯示出腐女身份與 BL 文本無可避免地與同性戀污名相連。其實「腐女」這個詞來源於日文「腐女子」，與「queer」一樣是一種通過自嘲而反轉污名的稱呼方式（溝口彰子，2015／黃大旺譯，2016）。這種通過閱讀 BL 文本產生對現實同志被壓迫的社會處境的思考，也鬆動了腐女自己的性取向認同。劉品志（2014）訪談的 30 位腐女中有 6 位認同自己為異性戀但不排除雙性戀的可能，這種認同來自閱讀 BL 文本後的反思。

由此可見，閱聽人通過閱讀 BL 文本，或多或少可以產生抵抗異性戀霸權的力量，同時理解、尊重同志群體與文化。

BL 文本不必然具有「酷兒性」，但不可否認它存有一種「酷兒性」的傾向。同時，從閱聽人處可明顯發現他們被文本所激發出的「酷兒性」。那麼此「酷兒性」便是 BL 文本「詮釋共同體」的一部分。它將 BL 文本與閱聽人兩個面向相連，這便使得虛構的男男愛與現實中的男同志不再處於鮮明對立的兩極，而是相互呼應與共鳴。

四、　從羅曼史到 BL：凝固的「男」強「女」弱

從酷兒理論中獲得的「酷兒性」的概念既可以探看 BL 文本，也可以考察閱

聽人的行為，更使得 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志不再是「與現實無關的想像」和「與想像無關的現實」的鮮明分別的群體。由於「酷兒性」是「闡釋共同體」的內容之一，因此基於「酷兒性」對 BL 文本提出的批評才更言之有理。

張竣凱（2016）在研究男同志閱讀 BL 文學時發現，男同志在閱讀 BL 文學時會從自己的生命經驗出發對文本進行批判式閱讀，針對男男性／別角色關係提出了如下批評：描寫「攻」時有如異性戀羅曼史中的男性角色，而「受」則相當於女性角色的性／別刻板印象。

溝口彰子（2015／黃大旺譯，2016）在分析 1990 年代日本商業 BL 作品時發現了一套 BL 文本特有的公式，在性別分配與性愛方面，明顯有比較陽剛的攻和比較陰柔的受的仿異性戀男女關係的固定公式，甚至在職業方面也存在「攻」高「受」低的不均衡現象；在性愛方面，高頻率出現的單一肛交模式與強暴情節，更反映出類似現實世界男性與女性的性行為模式。「肛交」與「強暴」不僅反映出異性戀模式，換句話說，「肛交」不僅是將陰道轉換為肛門，「強暴」也不僅是將異性戀情節照搬，當探看誰提供肛門、誰提供陽具，以及誰強暴誰時，此設定更反映出「攻」與「受」的強弱關係。

楊若慈（2015）在研究台灣 BL 小說時也發現了類似的定律，不可逆反的強「攻」弱「受」定律遵循了異性戀情慾結構本質，是一種僵硬的性別意識形態。她更是提出台灣 BL 小說得以與日本 BL 文化嫁接的原因主要是文化工業體系的言情小說產業的收編：「BL 文化本身的女性創作、女性閱讀的特質，便讓 BL 得以順利地透過言情小說作者與讀者偷渡入言情小說」（2015:204）。因此，BL 小說正是遵循了言情小說的的敘事模式（公式），而成為其生力軍或子類型。

BL 文本中的男男性／別角色關係公式，早在學者研究禾林小說、哥特式小說和肥皂劇中便可窺得一二。Modleski（1984）在對上述三類言情小說進行文本分析與精神分析時發現兩條敘事中慣用的公式：1、男主角一開始對女主角很壞，而後女主角逐漸體認到這種行為是愛；2、女主角一開始非常排斥男主角的壞／愛，除她以外的其他女性往往都對男主角著迷，但正是因為這種「無欲」使女主角最終贏得男主角的心。這兩條公式所反映的男女主角性／別角色關係非常明顯，男主角總是主動出擊，表達出的壞／愛皆是進攻型的，而反觀女主角，往往是被動逃避，連最終「俘獲」男主角的愛都是通過與其他女性角色的「主動」所襯托出的「被動」而達成。

從言情小說的公式到晚近的 BL 文本套路所反映出的男女／男男性／別角色關係，或稱為刻板印象皆反映了「線性性別觀」，即與生俱來的「性」（解剖學層

面）被視為是先驗，能作為個人性別（心理、社會與文化層面）與性慾的起源，亦即從個人的「性」可以推斷其性別、性慾與性實踐，「性」不僅定義「性別」，也同時展開一套二元論的性別系統，包括男／女各自的性別角色與性別認同（林宇玲，2002）。這種本質主義的線性性別觀被後現代女性主義所批判，「中心化」的思考模式應該被尊重差異與多元所取代（莊子秀，2000），這裏的差異與多元指的是既要破除線性性別觀所堅持的只有兩條線，也要讓不同的線可以交叉、融合或者做任何非平行的動作。換句話說，首先性別不應該只有男與女兩種，其次生理性別不該是性別氣質等社會性性別特徵的依據。Butler（1990）也認為「性」與「性別」都是被建構出來的，她不否認陽具／陰道等男女不同的生理系統確實存在，但身體的這種差異被形塑成「性」則是人為建構。她引用了拉岡的「人們要通過語言瞭解世界」的理論分析性別，如果人們把身體的差異僅僅當作物質性的，那麼性別則是被給予的、通過論述而得到的（Butler，1990）。最簡單的例子就是當嬰兒出生時，產婆或助產士往往通過觀看嬰兒的生殖器官而脫口而出「是個男孩」或「是個女孩」，牠們不會說「是個人」、「是個男同志」甚至「是個陰陽人」，因此「性別」就如同語言一般被建構成瞭解世界的方式。她同時提出展演（Performance）的概念，認為人們的性別是通過遵從性別規範所進行的一次次日常生活的展演而造就的，人們不斷模仿男性與女性從而一再加深自己的認同，然而荒謬的是男性與女性卻不存在先天的「原型」（Butler，1990）。這就呼應了「線性性別觀」的概念，造就人們性別化主體的模仿行為所遵循的性別規範就是「線性性別觀」。如果如同 Butler 所說，沒有本質的「性」，那麼線性的性別觀也就不攻自破了，其中的因果關係將不復存在。這種去本質化去自然化的論述恰恰是「酷兒性」所在。

從酷兒理論中得來的「流動性」（fluidity）的概念可以從另一個角度對「線性性別觀」提出批評。流動性與對身份認同的討論有關。酷兒理論不提倡身份認同，因為一旦被貼上固定的標籤，獲得固定的內涵，從而具有霸權性與排他性，那麼便容易成為主流意識形態的新的壓制工具而忽略邊緣群體（杜曉傑，2014）。拒絕身份認同就自然為身份的流動性創造了機會。甯應斌（2011）認為酷兒恰恰應當具備反本質的由抽象到具體的能力，既可以從抽象的同志的身份向內看到具體的同志間的差異，同時又能看到與其他性／別身份的相似之處，從而在不確定中跨越、流動。因此身份則成為彌散的、局部的與變化的（李銀河，2002）。另一方面，既然人的性別非天生，即性的本質主義被否定，那麼每個人都有權力自由選擇並轉換成為某個性別（杜曉傑，2014）。但 Davis（2009）在對具體跨性別案例的研究中發現，流動性並非一個外在的獨立的概念，而是位於社會政治文化

的概念，因此性別身份雖不是固定的，但也非完全無拘無束的。這便顯示出由酷兒理論到酷兒實踐的差距。但紀大偉（1997a）認為作為創作實踐的酷兒文本恰恰能呈現擁有流動的身分與繽紛的慾望的刁蠻酷兒。

雖然 BL 文本具有以「線性性別觀」為公式的不「流動」的男男性／別角色關係，如同羅曼史小說男強女弱般的強攻弱受關係，但李衣雲（2016）認為 BL 文本並非只有「強攻弱受」一種類型，它塑造了各種男男性／別角色關係也擁有各自的迷群。可綜觀各種媒介形式的耽美文本，尤其是中國自 2014 年開始興起的 BL 網絡劇，「強攻弱受」型是主流文本形式則是不爭的事實。的確，在 BL 文本的多元創作下，「強攻弱受」型的文本本身並不是問題所在，但當它成為主流甚至唯一的選擇時，「線性性別觀」的批評才足以成立。這就好比異性戀並沒有不好／不對，但當它成為唯一正典時才會出現問題。這也呼應了媒介再現（representation）研究的相關理論。以對純粹的「事實」存在與否的不同看法，媒介再現理論分為反映論與再現論，和類像理論兩大類（張錦華，1994）。由於媒體非全然中立地反映客觀事實已成為一種共識，所以對媒介再現理論的討論主要在於「影像」與「真實」有區別的再現論和「影像」與「真實」無法區別的類像理論之間。雖然類像理論不處理「真實」的問題，但「真實」的問題依然存在（張錦華，1994）。Gill（2007）在分析女性的媒體再現時指出，在「真實」層面上對媒體再現的批判最好使用是否創造多元化女性形象的角度考慮，而非是否反映現實。這意味著，在討論 BL 文本對男男性／別角色關係的再現時，單一的「強攻弱受」型關係再現確實是問題所在。

五、　從性取向到性／別角色關係：「歪讀」作為酷兒實踐

針對 BL 文本，尤其是其中的男男性／別角色關係，酷兒理論是一個很理想的分析工具。但也正是由於酷兒理論強大與犀利的分析能力得益於後結構主義與精神分析理論的語彙，它常常被批評過度用理論解釋理論而忽略在日常生活中的實踐性（張盈堃，2008）。因此，酷兒「歪讀」（queer reading）成為非常貼近生活實際的酷兒實踐之一。雖然張愛玲的作品往往被認為「一輩子講的是男人，念的是男人，怨的是男人，永遠永遠」（劉鋒傑，2009），但張小虹（2000）通過酷兒「歪讀」的方式，從張愛玲作為異性戀作家本人生活與其創作的異性戀文本這種天經地義、理所應當的異性戀觀點中，皆讀出了同性愛元素，並把這種閱讀實踐當作一種遊戲與樂趣。楊若慈（2015）認為女性閱讀女性缺席的 BL 小說本身就是一種酷兒「歪讀」的方式，異性戀女性可以將自己隨意帶入「攻」或「受」的角色，這樣文本中原本的「男性慾望男性」模式就被酷異化為「女性慾望男性」，以及，針對女同志讀者，因為「受」可被當作「女性」，因此「歪讀」方式甚至

變為「女性慾望女性」。劉品志（2014）更是獨具匠心地將對 BL 文本的閱讀稱為「悅瀆」。除了敘事性文本之外，非敘事性文本比如娛樂節目，也可以成為酷兒「歪讀」的對象。瀋清和魏偉（2014）以 2013 年中國中央電視台春節聯歡晚會為文本，從其中呈現的女性化的男性角色與中性化的女性角色以及男歌手間對唱情歌等元素，「歪讀」了原本只以呈現異性戀為正典春晚。由此可見，對隨手可得的數量與種類俱豐的媒介文本進行酷兒「歪讀」，確是一種可以突破酷兒理論「學院派」侷限的實踐方式。

酷兒「歪讀」其實體現了作者與文本的關係，Fish（1982／文楚安譯，1998a）強調了讀者之於文本的權威性，文學是在閱讀中才產生。權威的讀者遇到總是留有空白的文本，酷兒「歪讀」由此達成。Doty（1993）在分析大眾文化時認同文本中的酷兒性與其說是文本所具有的等待被發現的本質，不如說是在創作與閱讀的二者行為中產生。他因此認為，異性戀正典文本也有可能具備酷兒元素，同樣，自認為異性戀的人也可能在閱讀文本時經驗到「酷兒時刻」（queer moments）（1993:3），這種「酷兒時刻」被形容成動搖異性戀正典及其產生的身份與意義的敘事斷裂。BL 文本的成長脈絡中有一部分就直接來自酷兒「歪讀」。相對於原創的 BL 商業作品，BL 作品的另一个重要来源是日本在 1970 年代產生的由少年愛漫畫發展而來的二次創作同人誌作品，這些二次創作作品取材於原本沒有任何同性愛敘事的作品，或稱之為異性戀視角敘事的作品中，酷兒「歪讀」出男男角色的曖昧關係，從而將其兩兩配對，重新創作故事情節的「男性間情愛關係（yaoi）」的同人誌（李衣雲，2016）。東園子（2010／KONEKO 譯，2015）稱此類作品的創作為「關係圖消費」，即「將人物關係圖從原作切割而出，將原作中所描繪的『朋友』或『對手』關係，置換為『戀人』的愛情關係來創作文本」（2015:195）。

但正如同二次創作的 BL 同人誌作品的酷兒「歪讀」方式，很多酷兒實踐往往都只關注性取向方面的「歪讀」，即從異性戀結構中看到同性愛元素，卻沒有看到更廣闊的反常態的闡釋方式，這樣酷兒「歪讀」很可能淪落為只關注空洞而同質化的「同志」概念。酷兒理論的實踐最終也可能被限縮在有關「同志」的實踐而已，這與酷兒理論的求異去同的關懷背道而馳。Sullivan（2003）在論述酷兒化（queering）流行文化時首先聲明，酷兒「歪讀」不存在唯一正確的方式，反而應該針對不同的議題有不拘一格的方式。紀大偉（1997b）也質疑雖然「歪讀」是拓寬同志文學版圖的有效策略，但用此「放大鏡」不斷挖掘同志慾望，是否會見樹不見林？綜觀酷兒「歪讀」實踐，自張小虹「歪讀」張愛玲起，雖然學者各自選擇了不同文本，但針對同性慾望的「歪讀」模式就主流式地體現在相關學術論文中，比如吳文棋（2016）「歪讀」新編京劇《三個人兒兩盞燈》與《狐

仙故事》，陳偲（2013）「歪讀」小說《秀拉》等。那麼如若此類針對異性戀文本做同性愛的酷兒「歪讀」實踐已漸豐富，那麼針對已是同性愛的 BL 文本要如何「歪讀」呢？我試圖從「男男性／別角色關係」面向「歪讀」中國 BL 網絡劇《上癮》，希望以此開拓酷兒理論實踐的更多元面向。

中國的 BL 文本有漫畫、動畫、文學、大銀幕電影等等形式，為什麼偏偏選網絡劇？BL 網絡劇也有不同類型，比如原創劇（如《靈界基友》）和 IP 劇（根據網絡小說或網絡遊戲等已有媒介素材進行改編或二次創作的網絡劇），為何偏偏選擇 IP 劇？在耽美 IP 網絡劇中為何偏偏選擇《上癮》？

首先，網絡劇是一種新興的傳播媒介。2010 年國家廣播電影電視總局（現國家新聞出版廣電總局）頒布《關於印發〈廣播影視知識產權戰略實施意見〉的通知》，使視頻網站結束了可以低價獲得電視劇播出權的時代，2014 年到 2015 年，又頒布新政策控制引進境外劇，2015 年又開始實施「一劇兩星」（一部電視劇最多只能在兩家上星頻道播出）政策（張智華、朱怡璇，2016），這些政策的實施都使得視頻網站的經營中心從轉播電視劇轉向製作網絡劇。除了平台因素，就網絡劇的內容而言，由於政策相對寬鬆，具有新思想與觀念的多元的題材成為主要創作內容（蘇聰，2016），這也吸引了更多的閱聽人從傳統媒體轉向網絡劇。又由於網絡劇所特有的閱聽人參與式的「使用與滿足」（張允、姚玉嬌，2016），比如新興的彈幕功能，閱聽人可以發表感想讚揚或「吐槽」網絡劇並以此獲得樂趣，再比如選角、劇本創作、結局選擇等方面都有閱聽人的參與，這都俘虜了更多的閱聽人。再加上超過 6 億的網民和超過 4 億的網絡視頻用戶（苗琳，2016）作為基礎，互聯網成為網絡劇成長的肥沃的土壤。以及，如同前文所述，在中國語境下耽美文本與同志文本並未做明確區分，網絡劇形式的耽美文本溢出了「女性創作」、「女性消費」、「女性專屬空間」的範疇而從腐女的「小眾」文化擴大到「大眾」文化[5]。

其次，現在已播出的 BL 網絡劇絕大多數都是 IP 劇，也就是根據 BL 文學（皆為網絡文學）改編的作品。非 BL 類的網絡文學改編劇早已顯示出巨大的受眾潛力，比如《甄嬛傳》、《何以笙簫默》、《琅琊榜》、《芈月傳》等。這都說明了雖然網絡劇作為新的媒介形式可以吸引龐大的受眾，但從其改編的原著作品轉移而來的閱聽人也是其成功的重要原因（朱榮清、張志巍、夏浪波，2016）。而且，BL 網絡劇的原著部分由於出版審查制度的原因皆為網絡文學，這種被認為是打破了傳統文學對話語權的壟斷、使文學回歸民間（歐陽友權，2003）的文學類型，以

[5] 此「大眾」文化指的不是與主流文化相對的「大眾文化」，而是與「小眾」文化相對的「大眾」文化

其後現代式的消費主義式的性格，更符合如今人們的審美需求（朱德發、魏建，2012）。

再次，網絡劇《上癮》開播一個月點擊量破億，作為微博熱門話題閱讀量也達到 9 億左右（白曉婷，2016）。這顯示出與其他 BL 網絡劇相比，《上癮》很可能被當作 BL 網絡劇的代表。此外，從題材類型來看，《上癮》可被歸類為青春題材。回到中國語境，「青春片」在電影史上一直處於缺席的位置，直到 2012 年受到票房黑馬台灣青春題材電影《那些年，我們一起追的女孩》的啟發，「青春片」才真正成為走入市場中心（拓璐，2016）。中國的青春題材電影的主題之一為青春與愛情（王秀傑，2015），主要受到其他國家的影響，既能看到日本青春片的「殘酷」與「純情」，也有自千禧年左右由本土《萌芽》雜誌社舉辦的「新概念」作文大賽所培養的青春文學寫手（如韓寒、郭敬明等）的影響（拓璐，2016）。而且，「青春片」的特點與同志題材有很好的組合效果，往往可以吸引更多的閱聽人。比如台灣和泰國的青春題材的同志電影，大大拓展了閱聽人群體（張禎，2011）。《上癮》便是一部青春題材的 BL 網絡劇，殘酷、反叛、以愛為核心的純愛模式與成長等特點，都可能使其更大程度烘托出男男愛的效果，並搭上中國青春片的「順風車」，形成轟動一時的文化現象。

六、　酷兒「歪讀」《上癮》：被壓抑的「強弱」與「攻受」關係

網路劇《上癮》主要人物介紹	
顧海	顧海生於有錢有勢的軍人家庭，其父為軍隊首長，幼時喪母，其繼母為白洛因之生母（先前不知），學習成績較差。與白洛因為同班同學，一開始欺負白洛因，在每日的打鬧過程中逐漸萌生愛意，雖幾次因白洛因的無動於衷與拒絕而受挫，卻越挫越勇。顧海因得知其繼母為白洛因生母之事與白洛因分手後，按捺不住心中之愛綁架白洛因強行表白，在矛盾解決後正式戀愛並同居。顧海在與白洛因的性關係上只扮演「攻」的角色。
白洛因	白洛因生於貧窮的工人家庭，幼時父母離異，與父親和奶奶一起生活，其繼父為顧海之生父（先前不知），學習成績非常好。白洛因與顧海是同班同學，雖然常被顧海捉弄但也會報復回去，起先對顧海無感，在顧海不斷的窮追不捨下接受他的表白。雖然看上去性情冷漠，但實則刀子嘴豆腐心，內心非常在乎顧海。一波三折後同顧海

	正式在一起。白洛因在與顧海的性關係上只扮演「受」的角色。
尤其	白洛因的同學，起先白洛因錯將顧海送之禮物當作尤其送的，還給尤其。而尤其又錯將禮物當作白洛因送給自己的。逐漸開始暗戀白洛因，礙於顧海與白洛因之關係，將愛慕不成的怨氣撒到楊猛身上。最後卻因欺負楊猛而愛上楊猛。在性角色上被認為是「攻」。
楊猛	白洛因的同學，幼年便與白洛因相識並一同成長。非常關心並倚賴白洛因，但由於顧海的加入，與白洛因交流的機會減少，因此心生寂寞。逢此時，尤其對楊猛莫名其妙的怒氣讓楊猛一頭霧水，卻也因此逐漸與尤其產生新的關係。在性角色上被認為是「受」
金璐璐	顧海之前女友，生於富裕的家庭。高個子、相貌醜陋又男性化、性格豪爽、行為衝動粗魯。金璐璐因顧海對白洛因過好而心生嫉妒，與顧海吵架後，在未分手的情況下與其他男人上床，以此激怒、挽留顧海。最終與顧海分手。
石慧	白洛因之前女友，生於富裕家庭，曾是白洛因同學，後出國讀書。石慧因出國異地而與白洛因分手，但卻時常發郵件、打電話聯繫白洛因，訴說自己的寂寞與想念，希望與白洛因重歸於好。後來突然回國找白洛因，但兩人未重修舊好。

中國 BL 網絡劇《上癮》雖然並未明確標註其為「強攻弱受」型作品，但各類型的劃分往往是耽美迷群的共識。腐れ女子の会（2009／陳秀玟譯，2009）在系統介紹腐女時指出，腐女的基本動作與興趣就是對「攻」與「受」進行辨別、分類。所以不難想像，在觀看《上癮》文本時，顧海與白洛因的「攻」「受」關係對至少腐女閱聽人而言是瞭然於胸的。

在閱讀文本時可輕易辨別，在社經地位、性格、性角色等方面，顧海都是處於上位的主動型角色，而白洛因則為下位的被動型角色。而且，劇中顧海多次用「老公」與「老婆」的稱謂區分其與白洛因的關係，比如要求白洛因稱其為「老公」，以及在綁架白洛因後坦白「不想上媳婦的丈夫不是好老公」。這些擺在檯面上的語言與行為在在印證了顧海為「攻」與白洛因為「受」的角色，並引導閱聽人將其定位為「強攻弱受」型文本。

用文本細讀的方式酷兒「歪讀」《上癮》中的男男性／別角色關係，並非是想將「強攻弱受」的類型重新詮釋為「弱攻強受」或全然顛倒的「弱受強攻」等任何一種二元對立類型。如同張小虹（2000）酷兒「歪讀」張愛玲的小說《相見歡》時所言，「歪讀」是為了開發幻化各種慾望橫流的可能，而非去辨別張愛玲是「同性戀」或「異性戀」，以此跳脫出二元對立的規範。因此，將顧海重新定義為「弱」或「受」、將白洛因重新定義為「強」或「攻」都曲解了酷兒「歪讀」的初衷。「歪讀」的目的在於從文本中看到甚至放大顧海與白洛因性／別角色關係的流動性，從而消解對其「強攻弱受」的類型劃分。

（1）偏離 Modleski 羅曼史敘事公式：白洛因才是「男主」？

如前文所述，Modleski 的羅曼史敘事公式強調了「男主」的主體位置，即文本中很多角色都喜歡「男主」，只有「女主」對其不為所動，而「男主」偏偏對「女主」感興趣，而且用「壞」來表達這種愛。綜觀《上癮》，文本中的兩對男男關係皆符合此公式：顧海與白洛因——顧海身邊有很多女性圍繞，如其女友金璐璐、同學單曉璇，而顧海一開始則以偷撕白洛因作業本、剪衣服等表現其對白洛因之「壞」；尤其與楊猛——尤其憑藉帥氣的外表使眾多女生圍繞其身畔，在體育課與做運動時尤為明顯，尤其對楊猛則多番言語羞辱以體現其「壞」。

但若細讀此四人間的互動，白洛因反而成為了 Modleski 公式中的「男主」：顧海無論是前期的「壞」還是後期的「愛」，他眼中都只有白洛因一個人，甚至就如同台詞中所說的「24 小時寸步不離」；尤其由於開始被白洛因送紙、送內褲、送早餐的誤會，而愈發將情感投射到白洛因身上，比如白洛因暈倒、打球受傷、無辜曠課後的關懷，送專屬聖誕禮物，以及以其母親為由邀請白洛因到天津的家中吃飯、小住，並報銷車費，這也引發了顧海的醋意；楊猛由於與白洛因從小一起長大，一直要求其與自己一同上下學，以及在受到尤其的攻擊時一度黏在白洛因身邊尋求庇護，這同樣引發了顧海的醋意。由此可見，雖然在顧海與白洛因單獨的關係分析中，顧海是 Modleski 公式中的主動的「男主」而白洛因則為被動的「女主」。但放入四人關係中分析時，白洛因則成為有支配權的「男主」，「女主」缺失，而顧海、尤其、楊猛則成為圍繞在「男主」身邊的「女配」。

Modleski 的羅曼史公式也強調了「女主」的「無欲」，即「男主」正是因為「女主」的被動、逃避甚至是適度的反抗才對其格外堅持。綜觀《上癮》，顧海每次與白洛因同床睡覺時都要求摟、抱白洛因而遭到拒絕，每次主動撫摸白洛因的身體時都遭到抵抗，甚至連一同洗澡的願望都幾乎回回落空，這些都顯示出顧海是主動的「男主」，而白洛因則為無欲的「女主」。

但通過細讀文本，他們之間的性關係卻遠非如此「有欲」與「無欲」的截然

二分。在敘事開端，當時顧海還不知道白洛因就是他繼母的孩子時，顧海的朋友李爍和虎子就有過預言「你就不怕他哪天騎到你頭上去？」，雖然原意指的是擔心白洛因入住顧海家取代他在家中的地位，但「騎」這個帶有性意味的詞也以雙關語的形式為後文兩人的關係做了鋪墊。在劇集的最後，顧海與白洛因邀請李爍和虎子來家中吃火鍋，李爍因為得知白洛因是哥哥而顧海是弟弟時，再次表示「被人騎頭上去了吧！」，「騎」字再次成為隱喻。雖然全劇中白洛因少有對顧海的主動身體接觸，但在全劇的最後，顧海醉酒後，白洛因將其以「公主抱」的方式抱回床上，「騎」在顧海身上細細撫弄其頭髮，並熱烈地親吻他。這顯示出白洛因並非全然公式中無欲的「女主」，而是也有反轉自己位置的機會，在顧海醉酒（「無欲」）時，自己成為主動的有慾望的「男主」。更有趣的是，「騎」的性隱喻也體現在對陽具的渴望上。有一個情節是顧海進商店買雞肉味的鍋巴，但當著白洛因的面錯說成了「鍋肉味的雞巴」。這種無意識言語的隱喻，也象徵誰渴望誰的陽具，誰扮演所謂的「男性」。因此，白洛因絕非完全的「無欲」，而且在性角色關係中，更可能顛覆其只能為「受」或「女性」的刻板印象。

（2）主客體的錯覺：白洛因才是「男人」？

《上癮》戲劇張力的來源之一為顧海與白洛因彼此相愛的不同步。顧海明顯屬於「快熱型」，從一開始就多次向白洛因表白，或是自問「你說我怎麼就這麼喜歡你呢？」，或是用眼淚表明「除了我媽走那天，我顧海沒為任何人哭過」，甚至是在綁架白洛因後表白「我可以用大把的愛砸你，我就不信砸不動你！」。而白洛因則相對慢熱很多，經常迴避顧海的愛，直到顧海已經愛得不能自拔時白洛因才開始慢慢用愛回應，比如當顧海堅決要白洛因回答他究竟愛不愛自己時，白洛因才稍微鬆口「你知道還問什麼。」。但這種「快熱」和「慢熱」的區別被簡單當作「主動」與「被動」之分，而這又分別被對應於「攻」與「受」和「男人」與「女人」的「主體」、「客體」的指涉。事實上，顧海的主動也許可以被理解為因其「快熱」而得不到反饋時，用「主動」來極力扭轉自己在愛的天平上「被支配」的「客體」位置，而白洛因也正是由於「慢熱」遮蔽了其「支配」的「主體」位置。

如若從顧海與白洛因各自的前愛慾對象，即金璐璐與石慧的個性來看，則會發現一個有趣的對比，更顯示出顧海與白洛因看上去的主客體關係並非那麼「眼見為實」。顧海的前女友金璐璐剛出現時由於其男性化、醜陋的容貌與身材，被尤其誤認為是顧海的弟弟，而之後也被白洛因戲謔顧海與金璐璐二人是「大老爺門」的組合。而顧海之後也坦承，他喜歡金璐璐的原因是她人「猛」、「爽快」。而白洛因的前女友石慧出現時往往都是在電話中用楚楚可憐的聲音表達她無法

放下白洛因，懇求他與自己和好。而白洛因也坦承，他喜歡「騷」的女生。由此可見，白洛因在與石慧的關係中無可厚非是一種具有主體性的「男性」的角色，而顧海在與男性氣質十足的金璐璐的關係中，則處於一種可疑的「男性」角色。換句話說，白洛因可能是個十足的「男人」，而顧海則有可能在愛慾金璐璐時是個相對陰柔的角色，甚至誇張地說，有可能以作為「客體」的「女性」的方式愛慾作為「主體」的「男性」的金璐璐。顧海與白洛因各自與前女友的主客體關係，即使並未顛覆顧海與白洛因的主客體關係，卻也不免讓人憧憬更多可能性。

此外，顧海對白洛因袒露心事時說，他是一個非常沒有安全感的人，他必須要白洛因愛的反饋才能安心。這同樣也呼應了顧海針對尤其、楊猛與石慧都醋意大發的情節。上野千鶴子在《厭女》一書中對「吃醋」有著精辟的權力關係分析：「女人的嫉妒指向奪取男人的別的女人，而男人的嫉妒則指向背叛了自己的女人」（上野千鶴子，2010／王蘭譯，2015：93）。換句話說，作為主體的男人的「吃醋」表現為不允許女人脫離之於自己的客體位置，而作為客體的女人的「吃醋」表現為不允許其他女人取代自己「客體」的位置。因此，男人的「吃醋」是源於失去作為「客體」的女性後自己「主體」位置的動搖，而女性的「吃醋」則是源於對自己失去「客體」位置的恐懼與擔憂。若將此分析代入《上癮》文本，則會發現白洛因對顧海幾乎都未有「吃醋」的表現，可以將其理解為超穩定的「主體」。而顧海則自始至終都在擔憂白洛因被別人搶走，因而對尤其、楊猛、石慧等人都充滿敵意，可以將其理解為時時恐慌失去位置的「客體」。

因此，顧海與白洛因「主體」與「客體」的關係並沒有經得起文本細讀的考驗，對某些能慧眼識珠的閱聽人而言，這也許只是種錯覺，白洛因說不定才是真正的「男人」。因而，由主客體關係所支撐的理所應當的「強攻弱受」關係，也沒有看起來那麼可靠。

七、 小結

近幾年 BL 網絡劇在中國風生水起，逐漸跳脫原有的「腐」文化圈後，越來越多的女性、男性、男同志以及更多類別和不能／不願被分類人都成為其受眾。同時隨著 BL 網路劇能見度的提高，批評的聲音也此起彼伏。其中最主要的批評認為 BL 網絡劇在主觀臆斷男同志的生活形貌，但有很多腐女並不接受這樣的批評。她們認為 BL 文本中的男性角色並非現實中的男同志，批評純屬無中生有。因此，對 BL 網絡劇做任何批評前，其塑造的男性角色與現實中男同志的關係，都是不得不先解決的矛盾。

首先，由於認為 BL 文本與真實男同志無關的學者往往強調 BL 文本的「女性視點」，本文試圖從創作與發行、文本內容和閱聽人三方面指出，將 BL 文本

嚴格限定為「女性觀點」的文本是不確切的。也許 BL 文本在發展初期的確存在「女性視點」，但現今的 BL 文本，尤其是中國語境下的 BL 網路劇，早已超出了「腐」文化的範疇而流向「大眾」。因此，以「女性視點」為理由將 BL 文本中的男性角色與現實中的男同志劃清界線是站不住腳的。

然後，BL 文本中的男性角色與現實中的男同志究竟有無關係涉及到 BL 研究長久以來的一對矛盾：從文本面向對 BL 文本中瀰漫的異性戀霸權進行批判，與從閱聽人面向對接收 BL 文本所彰顯的反抗異性戀霸權進行褒揚。本文試圖以酷兒理論中「酷兒性」的概念為工具，同時探看文本與閱聽人兩個方面，指出「酷兒性」便是「闡釋共同體」的一部分。BL 文本不必然具有「酷兒性」，卻有「酷兒性」的傾向，同時也能激發閱聽人的「酷兒性」。以此弱化文本分析與閱聽人分析間的矛盾，並說明 BL 文本的男性角色與現實中的男同志間並非一條不可逾越的楚河漢界，反而是相融的關係。並以此作為對 BL 文本做文本批評的根據。

其次，本文對言情小說中男女主角關係的公式，以及晚近延續言情小說傳統的 BL 文本中的男男性／別角色關係的套路進行分析。根據上述分析，指出其中一脈相承的性／別角色關係公式，即「男」強「女」弱／強「攻」弱「受」，體現了人們對男女性／別角色的刻板印象，即「線性性別觀」。本文試圖使用酷兒理論中的相關論述對此「線性性別觀」進行批評，並闡述批評的必要性。

再次，為使酷兒理論能發揮其最犀利的批評力量，本文試圖突破酷兒理論常常拘泥於以理論分析理論的侷限，使用酷兒「歪讀」方法對文本進行批評實踐。本文以《上癮》為例，針對 BL 文本中凝固的男男性／別角色關係，使用「歪讀」的方式挖掘可以攪動固化性／別角色關係的蛛絲馬跡，使其突破固定的「強弱」與「攻受」而流動起來，從而展現出「酷兒式」的審美與樂趣。更重要的是，「歪讀」常常停留在從異性戀文本中發現同性愛的元素，而沒能關照到不同文本的不同面向。本文試圖對已是同性愛的 BL 文本進行「歪讀」，開拓「歪讀」作為一種酷兒實踐的更多元面向。

參考文獻：

中國電視劇製作產業協會（2015）。《中國電視劇內容通則》。取自中國電視劇製作產業協會網站 http://www.ctpia.com.cn/exchange/zcxx/2015-12-31/1451534140473.shtml

王明亞（2016）。〈耽美網絡劇勢盛原因及製作旨趣的演進〉，《視聽》，*8：55－56*。

王秀傑（2015）。〈近年來中國大陸「青春電影」的類型化趨勢探究〉，《當代文壇》，*06:105-108*。

文楚安譯（1998a）。《讀者反應批判：理論與實踐》，北京：中國社會科學出版社。（原書 Fish, S. [1982]. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. MA: Harvard University Press.）

文楚安（1998b）。〈譯者前言〉，文楚安譯，《讀者反應批判：理論與實踐》，頁 1-7，北京：中國社會科學出版社。（原書 Fish, S. [1982]. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. MA: Harvard University Press.）

王鈺婷（2015）。〈台灣同人誌文化中的耽美想像：女性閱聽人的性別意識〉，《台灣學誌》，*11:17-33*。

王蘭譯（2015）。《厭女：日本地女性嫌惡》，上海：上海三聯書店。（原書上野千鶴子[2010].《女ぎらい：ニッポンのミソジニー》，日本東京：紀伊國屋書店。）

牛濕濕（2016 年 3 月 15 日）。〈網劇《上癮》爆紅背後的意義：同性戀值得被消費，但依舊不被理解〉，《關鍵評論》。見 https://www.thenewslens.com/article/37712

卡維波（1998）。〈什麼是酷兒〉，何春蕤（編），《酷兒理論與政治》，頁 32-46。桃園：中央大學性／別研究室。

白曉婷（2016）。〈新媒體下網絡劇的傳播機制〉，《硅谷》，*05:64-65*。

吳文棋（2016）。〈同性情欲・另類家庭・雌雄同體：新編京劇《三個人兒兩盞燈》與《狐仙故事》的酷兒閱讀〉，《有鳳初鳴年刊》，*12:85-109*。

李衣雲（2012）。《變形、象徵與符號化的系譜：漫畫的文化研究》。新北：稻鄉。

李衣雲（2016）。〈在病態與反抗的夾縫之外——論 Boys' Love 論〉，馮品佳（編）《圖像敘事研究文集》，頁 129-178。臺北：書林。

李銀河（2002）。〈酷兒理論面面觀〉，《國外社會科學》，*02:23-28.*

李銀河（2009）。《同性戀亞文化》。呼和浩特：內蒙古大學出版社。

朱德發、魏建（2012）。《現代中國文學通鑒 1900-2010（下卷）》。北京：人民出版社。

朱榮清、張志巍、夏浪波（2016）。〈解讀受眾視域下網絡劇的發展路徑——以網絡劇《余罪》為例〉，《今傳媒》，*11:97-99*。

朱麗麗、趙婷婷（2015）。〈想像的政治：「耽美」迷群體的文本書寫與性別實〉，《江蘇社會科學》，*06:202-208*。

邱佳心（2015）。〈BL 色情的承襲與威脅〉，王佩迪（編）《動漫社會學：別說得好像還有救》，頁 223-232。臺北：奇異果文創。

杜曉傑（2014）。〈從性向政治到身份政治：酷兒理論的層進〉，《齊齊哈爾大學學報（哲學社會科學版）》，*05:90-93*。
林宇玲（2002）。《網絡與性別》。臺北：華之鳳有限公司。
林芳玫（2006）。《解讀瓊瑤愛情王國》。臺北：臺灣商務。
苗琳（2016）。〈網絡劇發展優劣勢以及未來發展趨勢〉，《硅谷》，*04:9-10*。
拓璐（2016）。〈大陸青春電影：一種斷裂〉，《藝術評論》，*05:80-84*。
荀超（2016 年 12 月 23 日）。〈2016 網劇井噴 今年備案已達 4430 部〉，《華西都市報》。取自 http://www.wccdaily.com.cn/shtml/hxdsb/20161223/26664.shtml
陳偲（2013）。〈論「酷兒批評」視域下的《秀拉》〉，《湖南廣播電視大學學報》，*53:34-38*。
黃大旺譯（2016）。《BL 進化論 ： 男子愛可以改變世界!日本首席 BL 專家的社會觀察與歷史研究》，台北市：麥田。（原書溝口彰子[2015].《BL 進化論 ： ボーイズラブが社会を動かす》，日本東京：太田。）
夏婷婷（2015）。《中國大陸網路小說的影視劇改編研究》。國立中央大學中國文學系碩士學位論文。
莊子秀（2000）。〈後現代女性主義〉，顧燕翎（編）《女性主義理論與流派》，頁 297-338。臺北：女書文化。
紀大偉（1997a）。〈酷兒論：思考當代台灣酷兒與酷兒文學〉，紀大偉（編）《酷兒啟示錄 ： 臺灣當代 Queer 論述讀本》，頁 9-16。臺北：元尊文化。
紀大偉（1997b）。〈《酷兒狂歡節》編者說明與致謝〉，紀大偉（編）《酷兒狂歡節 ： 臺灣當代 Queer 論述讀本》，頁 17-28。臺北：元尊文化。
紀大偉（2012）。《正面與背影：台灣同志文學簡史》。臺南：台灣文學館。
紀大偉（2017）。《同志文學史：台灣的發明》。臺北：聯經。
陳妍如（2008）。《台灣 Boys' Love 次文化研究》。國立清華大學外國語文學所碩士學位論文。
徐艷蕊、楊玲（2015）。〈中國耽美（BL）小說中的情慾書寫與性／別政治〉，《台灣社會研究季刊》，*100:91-121*。
張小虹（2000）。《怪胎家庭羅曼史》。臺北 ： 時報文化。
張允、姚玉嬌（2016）。〈「互聯網＋」時代網絡 IP 劇的傳播研究〉，《現代傳播》，*06:85-89*。
張秀敏（1995）。《薔薇園裡的少年愛—同人誌文化與青少女性別主體》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士學位論文。
張盈堃（2008）。〈酷兒理論的開創與侷限〉。《性別平等教育季刊》，*43:108-115*。

葉原榮（2010）。《王子的國度：台灣 BL(Boy’s Love)漫畫迷的行為特質與愉悅經驗之研究》。國立台灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士學位論文。

張禎（2011）。〈同性戀影像: 作為他者奇觀的消費敘事——以泰國和台灣地區的校園青春同性戀電影為例〉,《學術論壇》，*24:11-14*。

張竣凱（2016）。《男同志閱讀 BL 小說經驗之探究》。高雄師範大學性別教育研究所碩士學位論文。

張錦華（1994）。《媒介文化、意識形態與女性 ： 理論與實例》。臺北：正中。

張智華、朱怡璇（2016）。〈中國網絡劇發展路徑〉,《藝術評論》，*06:68-74*。

張瑋容（2013）。〈從「BL 妄想」看另類情慾建構——以台灣腐女在「執事喫茶」中的妄想實踐為例〉,《女學學志：婦女與性別研究》，*32:97－133*。

瀋清、魏偉（2014）。〈國家和市場共同形塑的性別多元再現——「酷讀」2013 年央視春晚〉,《國際新聞界》，*01:76－89*。

楊若慈(2015)。《那些年,我們愛的步步驚心:台灣言情小說浪潮中的性別政治》。台北：威秀資訊。

楊藝（2015）。〈中國耽美題材網絡劇的發展現狀與受眾心理研究〉,《新聞研究導刊》，6*（20）:73－74*。

陳秀玫譯（2009）。《腐女子使用說明書》，臺中市：明顯文化。(原書腐れ女子の会[2009].《腐女子取扱説明書》，日本立川：コトブキヤ。)

蔡芝蘭 （2011）。《女性幻想國度中的純粹愛情——論臺灣 BL 小說》。國立臺灣師範大學國文所碩士學位論文。

劉芊玥（2012）。《作為實驗性文化文本的耽美小說及其女性閱讀空間》。復旦大學碩士學位論文。

劉品志（2014）。《「腐女」的幻想與望/妄想》。國立高雄師範大學性別教育研究所碩士學位論文。

劉鋒傑（2009）。《張愛玲一百句》。上海市 ： 復旦大學出版社。

甯應斌（2011）。〈逆流酷兒〉,《文化研究》，*13:324-337*。

歐陽友權（2003）。〈網絡文學研究述評〉,《文藝理論與批評》，*05:107-114*。

蘇聰（2016）。〈淺析當下網絡劇流行的原因及其發展趨勢〉,《新聞研究導刊》，*04:183-183*。

Cocome（2016）。《男人的友情就是姦情》。臺北：奇異果文創。

KONEKO 譯（2015）。〈妄想的共同體：[YAOI]社群中的愛情符碼功能〉,（原文東園子[2010]. 《妄想の共同体——「やおい」コミュニティにおける恋愛コードの機能》),王佩迪(編)《動漫社會學:別說得好像還有救》,頁 189-222。

臺北：奇異果文創。

Butler, J.(1990). *Gender trouBLe : feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.

Butler, J.(1992). *Contingent Foundations: Feminism and the Questions of Postmodernism*. In J. Butler & J.W. Scott(Eds), Feminists Theorize the Political (pp. 3-21). London: Routledge.

Davis, E.C.(2009). Situating "Fluidity" (Trans) Gender Identification and the Regulation of Gender Diversity. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 15,* 97-130.

Doty, A.(1993). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gill, R.(2007). *Gender and the Media*. Cambridge, U.K: Polity.

Modleski, T.(1984). *Loving with a vengeance : mass-produced fantasies for women*. New York : Methuen.

Jagose, A.(1996). *Queer Theory An Introduction*. New York, NY: New York University.

Radway, J.(1984). *Reading the romance : women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Sullivan, N.(2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York, NY: New York University Press.

Queering queer: Foundation and Practice of queer reading sex/gender roles between male leading actors of BL webisode *Addicted*

Abstract

With the development of Chinese webisode, BL is gaining increasing attention. And BL webisode *Addicted* even became the cultural phenomenon of the year 2016 in China. This also brings about the discussion about how to treat male roles of BL. Should we regard them as real gays? In this article firstly, I reject the idea of understanding BL with "women's perspective". I analyze the queerness of both BL and BL audiences and believe the queerness should be part of BL's interpretative communities. I argue that male roles of BL are not completely different from each other, which is the foundation of queer reading BL. Secondly, by using queer theory, I criticize dominate "seme"& subordinate "uke", the hegemonic genre of BL webisode. Then I queer read sex and gender roles between Hai Gu and Luoyin Bai, which stirs the binaries of both "seme"&"uke" and domination & subordination. This practice also diversifies the ways of queer reading.

Keywords:

BL; queer theory; queer reading; *Addicted*