



國立臺灣大學文學院人類學系

碩士論文

Department of Anthropology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

「變」出臺灣味：在地風格皇后家族表演的考察

“Dragging/Drag in Taiwanese”: Investigation of Local  
Style Drag House Performances

汪詩豪

Wang, Shih-Hao

指導教授：呂欣怡 教授

Advisor: Lu, Hsin-Yi, Professor

中華民國 112 年 7 月

July 2023

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

「變」出臺灣味：在地風格皇后家族表演的考察

“Dragging/Drag in Taiwanese”:

Investigation of Local Style Drag House Performances

本論文係汪詩豪君（學號 R08125002）在國立臺灣大學人類學系完成之碩士學位論文，於民國 112 年 07 月 20 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

口試委員：

吳欣怡

（指導教授）

司徒志

劉

系主任：

陳瑪玲

## 謝誌

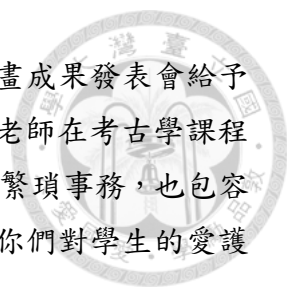


在臺大人類學系度過九年的光陰歲月，學習到很多，卻也總還覺得自己有所不足，但正因為有眾多親朋好友的協助陪伴，如今也是走到了一個重要里程碑，不枉費自己的投入與用心。

首先當然要感謝所有的變裝皇后，有你們的精彩表演與善意情誼，容許我參透在你們的生命之中，用論文幫你們留下一些紀錄，尤其是我的報導人們：飛利冰、辣媽祖、古奈、囍相逢，感謝你們敞開心胸跟我分享你們的故事及用心，讓我有豐厚的材料可以寫成這樣生動的論文；牡丹、卡蜜拉、豔紅，抱歉沒有特別訪問你們，但我認真很喜歡你們的動人演出，也在論文裡面放入你們的身影，希望能讓你們知道，你們真的是足夠優異的變裝皇后；Yugee、Honey Ji、Kimmy、飛帆、Mohini Naga、Luna、鮎子、踐姬寶貝、糖果媽媽、肥甌那、DIVAWEI、麻將水晶、9Nine Booboo、Posy，感謝有你們的幫助與提點，成就完滿了我的「美詩魚」身份，讓我感覺自己更加融入在變裝圈中，找到自己的多重魅力。Lady Booboo、Bad Gel Kim、百變天后鄧百百，很開心跟你們同場比賽皇后更衣室，一日勁敵女、終身勁敵女，哈哈。當然，也要感謝 Locker Room 提供這樣的空間，讓皇后表演被更多人看到，並且持續有新血加入，你們真的是最支持皇后表演的酒吧，Thomas、Barry、以及不同時期的員工，我愛你們，辛苦了！

謝謝我一路以來的指導老師：欣怡老師，包容我的拖延症與各種狀況，用耐心給予我鼓勵與授業，試著在文字中找到獨特亮點，每一次會面都讓我帶著滿滿收穫與成長離開，一步步推動我的論文走向完成，或許正是這樣充滿彈性的互動模式，才能讓我有信心完成這樣一篇奇妙的論文。感謝兩位口試委員參與我的學位考試，Teri 老師的精彩提問，讓我理解自己的論文還能有廣闊的延伸發展空間，真的獲益良多，劉文老師帶給我酷兒理論的知識養分，也看到我的猶疑不確定，有你的提點，我得以逐步走向更深層的論述思索。

衷心感謝臺大人類學系師長們的多年教導，讓我有能力、有勇氣去發展思路，最終體現在田野研究之中，在學術上、在生活上，都讓我十分享受這九年間的歲月種種。謝謝梅霞老師溫柔的帶領，對學術的滿滿熱情與活力真的感動著我，鼓舞我用心完成研究。開世老師總是用富有批判性的觀點與洞見，刺激我用不同角度觀覽問題的種種面向。瑋嬪、元昭、素玫、正衡老師，文化田野道路上有你們的指路與啟發，讓我十足安心。感謝瑪玲老師在學業及博物館事務上的關心協助，讓我保有對考古學的熱忱。感謝芝華老師多年的照顧與幫助，我永遠記得虎頭山公園的種種




趣事，也記得課堂上濃厚密集的講課與指導。郁茜老師在培訓計畫成果發表會給予的精闢意見，在書寫論文時給我很大的幫助。有貝、高德、柔君老師在考古學課程中的教學，讓我永生難忘。感謝蕙瑄、殷甲助教協助我處理各種繁瑣事務，也包容傾聽我的各種甘苦談。最後，伯楨、學誠、家瑜老師，永遠緬懷你們對學生的愛護與歡笑。

感恩慧琳學姊、喵喵學姊、尚艷學姊、宜軒、恩賢的幫忙，我很喜歡在臺大考古庫工作的時光，在我論文寫作的這幾年，帶給我實質與心靈上的滿滿能量。系外的諸多老師，尤其是心純老師、志弘老師、函妮老師、穎超學長，溫柔領航我探索人類學領域之外的廣闊世界，我很享受這樣的求知樂趣。

研究生之路充滿焦慮不安，但還好有同儕夥伴的支持傾聽，讓我從未感到寂寞孤立。盤盤，你是我最棒的學姊前輩，優秀論文是我重要的參照標竿，在生活中也帶給我滿滿的歡笑與溫柔，希望有一天能跟隨妳的腳步，勇往直前。橋河、泉吟、以箴、仕宇、士珽、立元，與你們的意見交流，讓我受益良多。蟲鳴學長文基討論課的生動講課，至今我還難忘不已。東東、筱娟、聿群、紫絹、毛毛、Ataw、巧寧、懿萱、文佳，從大學至今的多年時光，有著與你們的美好回憶，我真的很知足。

最重要的，一起水深火熱趕畢業的好夥伴：彥廷、筠涵、冠君，每次討論都有意外的收穫，總能激盪出燦爛的討論火花，恭喜我們都順利畢業了；暉妍、甯格，期待你們下學期也能順利走完最後一哩路，加入畢業的腳步，永遠是你們的後盾。

謝謝我身邊很愛我、很在乎我的好朋友，在情緒低谷時，想到與你們一同出遊玩耍、歡笑解憂的回憶，也就不再憂愁了。勳勳、Alan，你們有來聽我的口試，我真的很感動，你們對我而言是非常重要的朋友，看到你們找到人生的幸福與成就，我也很為你們開心，不管未來各在何方，也永遠都要記得彼此。王皓正，我沒想到我們就這樣持續 15 年的友情了，雖然很常跟你鬥嘴，但我很珍惜跟你的朋友情誼。Morgen、阿良、Solomon、尼尼、Jeff、阿輝、阿謙、Anko、大祐、Travis、企鵝、林王、小孟把拔、Tai、冠冠、Dawson、好人、泰迪、天天、Ryan、俊沅、Robin、Gala、國華、蘇偉、Jack、建忠、奕任、朝旭、Danny、欣捷、柏學、浩宇、冠宏、Johan、水豚、梵真、小盛、記豪、彥仁、尹宣、邱敬……，人生一路上認識了你們這些朋友，感謝你們的包容與善待，有太多的話想對你們說，但總之，希望友誼長存，我們每個人都要過著美滿人生。曾暉、Anna、嘉明，研究所之路不好走，有什麼要幫忙的我一定當仁不讓，研究生就是要把愛傳下去。哈許，當了你多年的腦粉，謝謝你的音樂陪伴我成長，看到你登上金曲歌王寶座，真的超開心的，未來也要繼續當最火辣美豔的歌王吧！



當然，我要感謝最支持我的家人。李小姐，雖然不時跟你鬥嘴爭執，但我真的要說，你是我最珍愛的母親，我們一路走來相互扶持，如今一切愈來愈好了，未來也要當很久很久的「最強母子檔」；二伯伯、二伯娘、四伯伯、四伯娘、六伯伯、六伯娘、姑姑，我能有如今的成就，真的要衷心感謝你們長久的支持與疼愛，希望你們都身體健康、諸事平安，長輩過得順心，身為晚輩也就放心了；阿嬤，每次回陽明山看到你還是這樣勇健，我都格外珍惜，希望陪你一直走到 200 歲。四阿姨、小阿姨，以及其他的親人們，謝謝你們一路的親情照顧。海哥、倩姐、敏姐、祥哥、廷姐、賢姐、琪姐，你們跟你們的另一半是最好的手足，有你們的照顧，我才能自在翱翔，有如今的一番作為。珮姐，在學術之路有與你相認，真的很開心，也感謝你的茶點推薦。Jay 跟 Red，你們讓我看到許多美景，認識很多朋友，創造出無數美麗回憶，你們的支持是我最棒的前進動力，我無法用三言兩語表達對你們的感謝，只能說：我的生命有你們而美好。

平，雖然沒有跟你走到最後，但在我人生最黑暗的時候，是你的愛給我光明與希望，期許有朝一日，我們各自安好，還能相視而笑。Leo，雖然充滿小打小鬧，但正是因為有與你的 dating，我才有動力走過寫論文充滿煎熬的這幾個月，未來還要是很好很好的朋友，願彼此都能找到更好的緣分。

最後，我要感謝我自己，沿途經歷多少困難，沒有選擇放棄，選擇繼續書寫，你很努力了，加油，恭喜。

本文承蒙中央研究院民族學研究所暨各大學人類學相關系所合作培訓計畫的兩次獎助支持，感謝審查老師和承辦人的辛勞協助，讓我得以進行長久深入的田野研究，在此深刻致謝。

## 摘要



「變裝皇后」(Drag Queen) 源自於歐美大城市的夜生活表演，男性表演者穿著極致浮誇、引人注目的服裝及妝髮，以帶有戲謔、幽默的方式諧仿女性的陰柔，體現「敢瀑」(Camp) 的幽默與風采。變裝表演近幾年在臺灣蓬勃發展，愈來愈多的表演者投身其中，也逐漸組構「家族」，形塑個人表演特色之外的集體風格，也在表演及日常生活中相互支持陪伴、共享技藝與資源。

本文透過訪談與多年的參與觀察，嘗試書寫關於冰家、辣氏家族，這兩個變裝皇后家族的田野民族誌，剖析源自於他們文化身份與生命經驗的的多樣表演元素，如何透過他們的意義賦予，形構出具有在地族群文化特色的變裝皇后表演，呈現出「文化認同」與「當代創新」之間的銜接，同時也促使酷兒觀眾感到親切、熟悉，使得以族群文化為主題的展演實作，能夠深刻地與酷兒群體發生相互作用，表現「族群文化－酷兒文化」的兼具融合。

冰家家族的「原住民皇后」表演採用「耳熟能詳」的流行歌曲，既體現自身的原住民酷兒身份，也讓觀眾在氛圍中親近、共鳴當代的原住民創作，從而學著理解、尊重他們「真實」的當代文化身份及生命經驗；辣氏家族致力於在變裝表演中推廣漢人民俗表演，適時融入當代流行文化元素及酷兒脈絡，展現民俗文化的創新可能，甚至營造民間信仰的「酷兒親密感」。

「族群文化」經常強調「差異」，但這兩個家族的皇后表演反而強調「共性」，意即經由組構著商業化、主流的符號元素，試著召喚台上台下、不同人群間的共有集體經驗，超越固著的文化身份範疇，經由他們族群與酷兒交互作用下的表演構思，在歡笑喧鬧中帶出新的文化生產與凝聚連結，展現富有混雜意味的在地主體性。

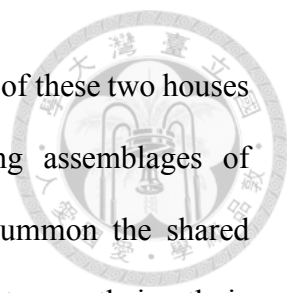
**關鍵字：**變裝皇后、文化認同、原住民、漢人民俗文化、酷兒研究、交織性

## ABSTRACT



Drag Queen performers wear exaggerated costumes and makeup, and parody women's femininity in a playful and humorous way, embodying The humor and style of "Camp". Drag performances have been booming in Taiwan in recent years, and many performers are gradually forming their "House", shaping a collective style beyond individual performance characteristics, and supporting each other in performances and daily life. Through interviews and years of participant observation, this article attempts to write the ethnography of two drag queen Houses, the House of Ice and the House of La(Pungent), and analyzes various elements derived from their cultural identities and life experiences. Through their meaning endowment, a drag queen performance with the cultural characteristics of the local ethnic group is formed, showing the connection between "cultural identity" and "contemporary innovation", and at the same time making queer audiences feel familiar. Therefore, their drag performances with the theme of ethnic culture can deeply interact with the queer community, showing the integration between "ethnic culture" and "queer culture".

The "Aboriginal Drag Queen" performance of the House of Ice uses Taiwanese pop songs, which not only reflect their own aboriginal queer identity, but also allow the audience to get close to and resonate with contemporary aboriginal creations in an atmosphere, so as to learn to understand and respect their "authentic" contemporary cultural identity and life experience; the House of La(Pungent) is committed to promoting Han folk culture performances in drag performances, timely integrating elements of contemporary pop culture and queer context, showing the innovative possibilities of folk culture, and even creating the " Queer intimacy".



"Ethnic culture" often emphasizes "difference", but the performances of these two houses instead emphasize "commonality", which means that by making assemblages of commercialized and mainstream symbolic elements, they try to summon the shared collective experience in crowds, and embody intersectionality between their ethnic identities and queer identities. So, these drag performance themes bring out new cultural production and cohesive connection in the laughter and noise, showing a kind of local subjectivity full of hybridity.

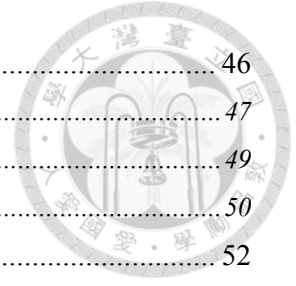
**Keywords:** Drag Queen, cultural identity, Taiwanese indigenous peoples, Han folk culture, Queer Studies, Intersectionality



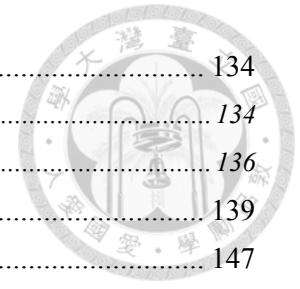
# 目 錄



謝誌 .....	i
摘要 .....	iv
ABSTRACT .....	v
目 錄.....	vii
圖目錄.....	x
表目錄.....	xi
<b>第一章 緒論.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 「扮」入田野.....</b>	<b>1</b>
1.1.1 成為「局內人」.....	1
1.1.2 為何是這兩個家族?.....	4
1.1.3 問題意識.....	6
<b>1.2 研究方法.....</b>	<b>8</b>
1.2.1 田野地與研究對象.....	8
1.2.2 與報導人的相處方法.....	11
<b>1.3 文獻回顧.....</b>	<b>14</b>
1.3.1 臺灣社會文化中的多元性別.....	14
1.3.1.1 原住民「姐妹」與邊緣主體.....	14
1.3.1.2 漢人表演藝術中的「扮裝」.....	16
1.3.2 男同志社群與皇后表演文化的連繫.....	21
1.3.2.1 男同志與變裝皇后的糾結關係.....	21
1.3.2.2 臺北男同志酒吧夜店空間與「酷兒流行音樂」.....	25
<b>第二章 「成就家人」：皇后家族的構建凝聚.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 從反串到變裝：臺灣變裝發展歷程簡述.....</b>	<b>29</b>
2.1.1 1990 年代的反串秀.....	29
2.1.2 沈寂中的存續過渡.....	31
2.1.3 當代變裝表演的肇始與茁壯.....	33
<b>2.2 臺灣本地皇后家族的概況.....</b>	<b>34</b>
2.2.1 何謂「家族」.....	35
2.2.2 臺灣皇后家族的「成家」.....	37
2.2.3 皇后家族的實際運作及效應.....	43



2.3 逐步茁壯的冰家家族.....	46
2.3.1 古奈.....	47
2.3.2 牡丹與卡蜜拉.....	49
2.3.3 家族的集體行動.....	50
2.4 一體成形的辣氏家族.....	52
2.4.1 偶然的相遇過程.....	52
2.4.2 迅速展開的母女行動.....	54
2.5 「四個家族，一個大家庭」.....	56
2.6 小結.....	60
第三章 「冰家 IceQueen」—原住民皇后家族.....	63
3.1 「萬事起頭難」：原住民皇后表演的開端.....	65
3.1.1 飛利冰：帶著正當性，開路嘗試.....	66
3.1.2 古奈：跟隨己心，推廣文化.....	67
3.2 「平衡」的音樂元素.....	70
3.2.1 原住民華語天后：張惠妹、A-Lin.....	70
3.2.2 阿爆 〈Thank You〉.....	75
3.2.3 廣為人知的族語相關歌曲.....	83
3.3 虔敬穿上的族服.....	90
3.3.1 「正統」族服的借用與再現.....	90
3.3.2 融入皇后服裝的「細節元素」.....	94
3.4 傳統與當代流行的平衡.....	97
3.4.1 通俗同歡的「聯合豐年祭」.....	97
3.4.2 「阿嘞」在表演中的再現.....	99
3.5 不能亂做的「原住民」.....	101
3.5.1 「穿對」族服.....	103
3.5.2 自我消遣的能與不能.....	107
3.6 小結.....	109
第四章 「辣氏家族」—漢人風俗皇后家族.....	112
4.1 逐漸清晰的「臺灣味」.....	115
4.2 出神入化的宗教氛圍.....	118
4.2.1 栩栩如生的歡樂「送別」.....	118
4.2.2 「做生日」之中的遠境氛圍.....	124
4.2.3 「表演背後有神明」：信仰生活與舞台表演的相互作用.....	132



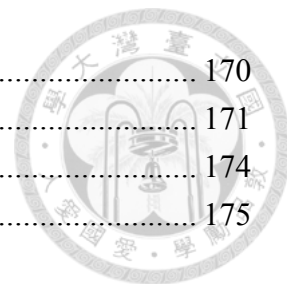
4.3 奪目動心的歌仔戲.....	134
4.3.1 充滿聲光效果與幽默互動的「明華園」風味.....	134
4.3.2 不計成本的「正經演出」.....	136
4.4 節慶感的營造與意義轉化.....	139
4.5 與紅頂藝人的連結.....	147
4.6 小結.....	150
<b>第五章 「族群的酷兒化，酷兒的族群化」.....</b>	<b>152</b>
5.1 表演「當代原住民」.....	153
5.1.1 他者凝視下「失聲」的文化想像.....	153
5.1.2 維繫「文化真實」的「原舞者」.....	154
5.1.3 原住民皇后表演的「當代真實」.....	156
5.2 「酷」式原住民音樂.....	158
5.2.1 原住民流行音樂的發展與文化意義.....	158
5.2.2 流行音樂中「原住民+酷兒」意義的創造.....	160
5.3 「酷」親切的祭儀仿演.....	164
5.3.1 表演藝術中的「媽祖」.....	164
5.3.2 信仰的當代轉化.....	167
5.3.3 「酷兒親密」的媽祖信仰.....	172
5.4 小結.....	176
<b>第六章 結論.....</b>	<b>180</b>
6.1 持續努力，讓文化生生不息.....	180
6.2 研究限制及未來展望.....	183
<b>參考文獻.....</b>	<b>185</b>
<b>附錄.....</b>	<b>197</b>
附表一：訪談大綱.....	197
附表二：報導人訪談資訊.....	199

## 圖目錄



圖 1 Fairy 變裝皇后大賽的比賽現場.....	2
圖 2 進行對嘴對決的牡丹、豔紅.....	10
圖 3 Haus of Wind (瘋家).....	41
圖 4 House of Mesula (美蘇拉家族).....	41
圖 5 Haus of Women.....	42
圖 6 四個家族共構的一個「大家庭」.....	42
圖 7 「瘋家」的家族秀.....	44
圖 8 古奈參加 Fairy 變裝比賽.....	48
圖 9 牡丹比賽時，卡蜜拉到場應援.....	51
圖 10 WERK!派對中的囍相逢 (右二)、飛利冰 (右三)、辣媽祖 (左三).....	53
圖 11 辣氏家族的「母女三人」.....	55
圖 12 四位母親：飛利冰 (左一)、飛帆 (左二)、辣媽祖 (中)、跣姬寶貝 (右一) .....	57
圖 13 第一屆「皇后更衣室」決賽後，「大家庭」的合影.....	58
圖 14 扮成張惠妹的飛利冰.....	73
圖 15 配戴族群頸飾的古奈.....	74
圖 16 手牽手的冰家家族母女四人.....	82
圖 17 「聯合豐年祭」的服裝呈現.....	95
圖 18 頭戴花環的飛利冰.....	96
圖 19 穿著排灣族背心的卡蜜拉.....	105
圖 20 飛利冰為古奈戴上布農族頭飾.....	107
圖 21 「睫毛嬌」的歌唱情景.....	114
圖 22 穿著黃色海青袍服、敲打木魚的豔紅.....	121
圖 23 手搖法鈴、舞動跳躍的豔紅.....	122
圖 24 「辣氏家族女子樂隊」.....	123
圖 25 頒獎完獻上「誕辰壽禮」的「睫毛嬌」與辣媽祖.....	124
圖 26 以復古造型演唱〈醒來吧雷夢娜〉的飛利冰.....	127
圖 27 如同神龕一樣的辣媽祖寶座.....	131
圖 28 身著發光戲服的豔紅.....	135
圖 29 搬演「精緻歌仔戲」的豔紅、囍相逢.....	138
圖 30 手持燈籠的豔紅、囍相逢.....	142
圖 31 手持舞獅頭的辣媽祖.....	143
圖 32 身掛新年掛軸的辣媽祖.....	144
圖 33 演繹嫦娥、手捧象徵「玉兔」皮卡丘玩偶的豔紅.....	145
圖 34 向紅頂藝人致敬的辣氏家族.....	148
圖 35 辣媽祖與身前身後的功德箱、供品.....	170

圖 36 收集「香油錢」的竹籃 .....	170
圖 37 奇妙的「鑽轎底」 .....	171
圖 38 辣媽祖「出巡」時，雙手合十的「信眾」 .....	174
圖 39 手勢如同神像一樣的辣媽祖 .....	175



## 表目錄

表 1 2022.04.02 冰家家族表演曲目 .....	78
-------------------------------	----

# 第一章 緒論



## 1.1 「扮」入田野

### 1.1.1 成為「局內人」

地下室內，面對一群坐著的觀眾，穿著火辣性感服飾、戴著假髮、畫著浮誇妝容的參賽者，從被觀眾圍繞的中央空白「舞台」，向前輪番走著台步，展現自己最妖嬈的動作、肢體，觀眾注視著他們的一舉一動，歡呼聲此起彼落。在動感流行歌曲中，第二輪的比拼開始了，參賽者兩兩聽著歌曲，站在舞臺中央，試著讓嘴巴跟上歌曲的速度，對嘴其中的歌詞，配合節奏與情境，盡力展現自己的舞蹈實力及高難度動作，一切的一切，彷彿回到了1980年代美國的地下舞池，性少數群體輪番在中央的舞台上，展現自己的性別，展現自己想傳達的表演，也表現自己的美艷動人。(2019.03.30)

2019年3月底，我熟悉常去的酒吧：Fairy Taipei，延續2018年「仙女送公文」的奇妙新聞話題，舉辦了一場變裝皇后大賽，事先透過Facebook的活動宣傳，成功招攬近20位的參賽者，並請來飛帆、薔薇、飛利冰這3位在當時已有相當名氣的變裝皇后擔任評審與主持人，對於參賽者的姿態、服裝造型、妝髮、對嘴準確度、觀眾互動等各方面的表現進行品評。比賽項目分成2個：伸展台走台步的Runway Drag Race、歌曲對嘴的Lip Sync Battle，在「Girl Power」的主題下，比賽的歌曲，不論是台步的背景音樂、還是對嘴比賽的指定曲，都是著名「Asia Pop」耳熟能詳的女性歌手作品，包含蔡依林、謝金燕、安室奈美惠、Blackpink、蕭亞軒...等，參賽者在比賽的同時，觀眾也沈浸在音樂之中，除了尖叫喝采，也不時跟著音樂搖擺、歌唱，地下室雖然擁擠，卻是滿滿的高分貝歡愉與熱鬧（圖1）




圖 1 Fairy 變裝皇后大賽的比賽現場

(2019.03.30 攝)

比賽前一週，我在西門紅樓偶然遇到其中一位評審：飛帆，在他的鼓勵下，即使當時我對於變裝皇后文化可說是一無所知，也不清楚要如何準備，但依然按照自己的想法，做出一個我自認好看的裝扮，參與了走台步比賽。縱使最後沒有得名，但比賽結束後的合照、相互聊天，我開始接觸到臺灣的變裝皇后 / 愛好者，逐漸認識到臺灣當時正逐漸成形的本地皇后表演文化，慢慢踏入「皇后圈」之中。

回望這幾年逐漸變成「局內人」的過程，我察覺到 2019 年正是一個變裝皇后表演文化逐漸邁向「本土化」的重要時間點，原先由在臺外國人組成的表演社群—包含觀眾、表演者、甚至表演活動，逐漸滲入一些本地的皇后表演者、觀眾，以臺




灣人為主的性別消費空間如 Fairy、G-Star，也開始以特殊活動的方式，嘗試在空間中帶入皇后表演，雖然表演情境仍然相對接近全球化之下的消費地景，但已可見到本地情境萌芽的契機；同時，在上述這類的活動中，愈來愈多對變裝皇后有興趣的人，經歷短暫的舞台曝光過後，逐漸培養自身的皇后身份，在日後真正進入圈子，成為變裝皇后表演者的一員。

2020 年中，Locker Room 在西門開幕，中央高起的磁磚浴缸舞臺，標誌著以「猛男洗澡秀」表演為主題的酒吧特色，而有趣的是，這種表演雖然主要滿足男同志觀眾對於陽剛健壯男體的凝視崇拜，但變裝皇后作為主持人，除了控場、介紹男表演者，其自身也有表演時間，有其立足之處。這樣的表演模式，除了提供固定的表演機會，讓皇后能有一個相對固著的工作場域、不需要四處奔波，對於男同志觀眾而言，即使原本對變裝皇后表演缺乏興趣與認識，也在一次次的觀看表演之後，逐漸理解在性感男體之外，男同志表演文化的另一種面向。

「變裝皇后」(Drag Queen) 源自於歐美大城市的夜生活表演，男性表演者穿著極致浮誇、引人注目的服裝及妝髮，以帶有戲謔、幽默的方式諧仿女性的陰柔，體現對異性戀體制的「敢瀑」(Camp) 幽默 (Newton 1972)。在同性戀被視為「性倒錯」的 1950-1960 年代，這樣在裝扮上的「逾越」，深刻「體現」著異性戀社會對同性戀的污名及羞辱，但同時造就群體內「反社會體制」(antiestablishment) 的反抗精神，在後來 1969 年紐約石牆暴動中扮演重要的鼓動角色 (Wolf 2006)。

不過，由 2019~2020 年的發展可見，變裝皇后雖然來自西方，並在全球化的情境下進入臺灣，但在地社群於數年間逐漸形塑而成，有更多的表演者選擇從業、更多的觀眾能領會欣賞這樣的表演，並且伴隨著臺灣同志運動、同志空間的興盛，除了各種集會活動及商業演出，如遊行、同婚宴、音樂會、婚禮、同志郵輪、性別市集，固定提供皇后表演舞台與機會的同志消費空間也開始出現，Locker Room、Ganymede、Belle's、烏托邦等酒吧夜店，在這些地方經常都可見到變裝皇后的表演






工作、到場現身，變裝皇后有了更多的「體現」(embodiment) 機會；伴隨著「舞台」的增加，也有更多的人投入其中、成為變裝皇后，而由於不同表演者對「變裝皇后」的想像、相關生命經驗的不同，因而除了「承繼」西方變裝皇后表演中的流行文化元素、表演模式，也時常在表演中帶入臺灣社會文化含有的各種元素，除了採用臺灣人更為熟悉的流行歌曲，如蔡依林、張惠妹、謝金燕、韓國女團等，臺灣特殊的社會文化，如原住民天后、母語歌曲、媽祖信仰、歌仔戲、喪葬送別等，更讓表演內容呈現出鮮明的在地特色，再現臺灣的族群文化。

RuPaul 皇后實境秀，作為主流電視頻道上最成功、最長久的變裝皇后專門節目，將皇后表演帶入影視流行文化之中、逐漸走向主流化，而在媒體全球化的脈絡下，也在 2010 年代進入臺灣、成為許多臺灣人接觸「變裝皇后」的第一步；相較於此，我個人對於變裝皇后的理解，反而是在 2019 年至今與這些臺灣皇后的深入互動之中，慢慢建立起來，意即，我對於皇后表演的觀看與思考，並非承繼一套來自歐美、存在於影視媒體再現的既有範式，而是透過一次次的經驗材料，看到臺灣皇后如何思考並展現自己的表演風格，在意識到每位皇后個人特色的同時，也從中逐漸累積、對比出「在地特色」的臺灣皇后表演輪廓。

### 1.1.2 為何是這兩個家族？


飛利冰與辣媽祖是我最早認識的幾個變裝皇后，飛利冰那時候已頗具名氣，經常在不同場合表演、出鏡，逐步打開觀眾對皇后表演的認識，在當時實體表演情境的觀眾仍以外國人為主時，用熱舞綻放與豐富的對嘴表情，充分演繹西洋天后的歌曲而獲得廣泛歡迎；辣媽祖雖然沒有實際進行演出，但其二手服飾販售的行業，經常以友情價或租借的方式提供變裝皇后表演服飾，同時也經常到場觀看皇后表演，與變裝皇后們的交情十分要好，而在同志遊行等大型集會遊行的場合，也會穿著華麗，與飛利冰等人一同亮相，因而始終身處在皇后圈內。



2020 下半年開始，Locker Room 嘗試各種主題活動及表演類型，希望能找到受到顧客歡迎、能夠帶來人潮流量的經營策略，除了賦予週五、週六的例行表演各種主題、名目，值得注意的部分就是「比賽」—「鮮肉練習生」猛男舞者、「皇后更衣室」變裝皇后、「酒醉心碎卡拉 OK」歌唱比賽等，提供表演比賽的舞臺，一方面致力於發掘新的表演者、擴增可編排在常規表演的班底陣容，另一方面也匯集了多樣的個體，基於不同的生活背景、興趣喜好、流行文化接觸，編排出各不相同的個人表演，使得 Locker Room 舞台上彷彿是一個縮影，再現著臺灣極為多樣的社會文化風貌與流行文化；於此同時，飛利冰與辣媽祖兩位皇后成為了「媽媽」，開始收變裝女兒、構築自身的變裝家族，而她們兩位的女兒，「出道秀」就是 Locker Room 舉行的比賽，在接收媽媽的建議、指導後，編排自己的表演，站上舞台出道。

家族逐漸成形之後，除了監督女兒們的表演，對飛利冰、辣媽祖更為重要的轉變就是「家族定位」—飛利冰依然還是擅長表演西洋天后的音樂、依然親身用表演實踐對張惠妹的推崇喜愛，但面對跟自己同為原住民的變裝女兒，他開始思考「原住民皇后」的可行性與意義，以此逐漸構思出使用原住民歌曲、納入族群服飾與議題的家族秀，而辣媽祖與兩位女兒對臺灣民俗文化與信仰的共同熱愛，也促使他們共構出極為奇妙的表演，將歌仔戲、民俗文化、宗教儀禮、臺語歌曲放到夜生活的表演舞臺上。

從葛飛（2021：60-66）對台北皇后表演曲目的整理可以看到，不論是外國皇后還是本地皇后，表演所採用的流行音樂主要是當代西洋流行女歌手（Lady Gaga、Ariana Grande、Beyoncé、Whitney Houston），而伴隨著本地皇后社群的成型興盛，本地脈絡的「Asia Pop」，包含張惠妹、蔡依林、謝金燕、蕭亞軒等華語歌后歌曲，日本動漫歌曲，以及最重要的，風靡亞洲（乃至全世界）的 K-Pop 女團歌曲（BLACKPINK、ITZY、泫雅），都成為主要表演曲目的一部分，皇后的表演強調肢體的動態與誇張舞蹈，整體表演風格仍較接近歐美變裝皇后的範式；相較之下，飛利冰、辣媽祖兩人的變裝家族，使用的歌曲、表演橋段、與觀眾的互動方式等，



經常都是頗為不同的元素及呈現，並且可以用「臺灣文化」的範疇來概括。這當然可以解釋為全球文化回應地方性所產生的異質化現象，從而主張「文化差異」的顯著、可被動用的性質（Appadurai 2009），但作為變裝皇后，兩個家族的表演依然保持著某些特定的根本要素，要帶動現場氣氛、歌曲要是觀眾「耳熟能詳」的、要配合歌詞對嘴、舞台效果要吸睛……等，在這樣的基本要素之下，他們表演中再現出的「文化」，似乎並不完全等同於我們在人類學及族群研究中所談論的「文化」，而是具有族群文化意涵但又能放入流行文化之中，經由精心選擇、詮釋的再造元素，差異當然存在，但似乎更強調某種「共同性」，存在於觀眾與表演者之間、存在於流行文化與傳統文化之間、存在於酷兒文化與在地族群文化之間的一致性。

### 1.1.3 問題意識

過往對於變裝皇后的研究，主要依循 Butler（1990）「性別操演」的理論，看到皇后表演積極顛覆既有性別範疇與結構的可能性，然而變裝皇后亦是一種表演形式，交織在身體之間的物質文化及表演元素，服裝、彩妝、假髮、舞蹈、音樂等，除了代表皇后進入「上台」狀態的時間切換，皇后採用哪些元素、如何採用，對於他們建構自己的表演風格及個人特色，也都具有重要意義。

Farrier（2016）即指出：雖然變裝皇后表演常被看成是一種「性別操演」的典範、放在性別脈絡中討論，但其本身的「表演」性質，提醒我們要注意其中的文本情境，表演類型、用到的術語及話題、音樂、舞蹈等，都扣合著在地性別社群的歷史文化，包含流行文化、酷兒文化、性少數歷史，並非單純的「皇后文化」在全球化之下的傳播，由此傳達著一種特殊的在地知識，以及表演的地域多樣性。



因此，本文我意圖藉由觀察冰家家族、辣氏家族這兩個極具在地風格的變裝皇后家族，討論以下幾個課題：

在兩個皇后家族的表演中，原住民音樂、華語天后歌曲、歌仔戲、民俗祭儀、節慶故事等元素，如何形構出具有臺灣在地族群文化特色的變裝皇后表演？這樣的表演如何對應到皇后們各自經歷的生命經驗、身份想像，甚至臺灣在地的「反串」變裝表演歷史？同時，文化身份的生命經驗與認同，以及當代情境之下的媒介再現（歌曲、影視），如何體現在皇后精心安排的表演當中，呈現出「傳統」與「當代創新」之間的銜接？

進一步地，皇后表演體現出族群文化與流行文化的融合、表演者與觀眾之間的「共感」，帶有文化色彩的皇后表演得以被大多數的觀眾理解、欣賞，甚至激起他們對在地文化的關注與熱情，那麼他們再現的「族群文化」，究竟為何能在男同志酒吧空間中，促使酷兒觀眾群體<sup>1</sup>感到親切、熟悉，或者可以說，他們究竟有意再現著怎樣的的文化元素，讓酷兒觀眾有所共鳴，因而使得變裝皇后對於族群文化的展演實作，能夠深刻地與酷兒群體的生命經驗發生相互作用？

---

<sup>1</sup> 本文使用「酷兒觀眾」的意義在於，雖然我的田野地：Locker Room，消費者定位上屬於男同志酒吧，也確實以男同志為主要客群，但實際上並未有強烈的性別排除措施（消費不等價、空間規範），因此空間內有不少的女性、跨性別者「安身其中」，而即使是男同志顧客，服裝、外型姿態也並非全然服膺於特定的陽剛健壯審美，基於空間的「表演」特性，相對多元的自我展現得以存在，尤其是許多「變裝的民眾」。可以說，空間除了讓皇后體現自己的表演構思，也讓觀眾盡情展現非常規、非主流（大社會、男同志社群）的個人特色，這使得觀眾具有一種「酷兒」的特性，在無意中不斷擾亂、操弄各種認同與分類範疇。

以我自己為例，作為一名在台北同志空間闖蕩多年的男同志，雖然身體形態上並不遵從「健壯精實」的主流審美，但在穿著上似乎有一套「融入群體」的自我規範與想像，會身著T恤/背心、短褲、球鞋前去男同志酒吧，裝扮上「與大多數人相同」；然而，當我置身在Locker Room的時候，凝視台上的皇后表演者、沈浸在五花八門的表演主題情境之中，我逐漸成為一名「變裝的民眾」，即使沒有要成為表演者，也還是穿上各種絢麗繽紛的衣服，網紗背心、皮褲、亮片西裝、垂墜耳環等，跳脫常規框架，展現另類的自我形象。



## 1.2 研究方法

### 1.2.1 田野地與研究對象

主要田野地：Locker Room，為一間位於西門內江街的酒吧，每週五、六以及國定假日都會有表演活動，例行表演大多同時包含「GoGo-boy」猛男與變裝皇后的表演，皇后同時還兼任主持人，提供他們不少的表演及主持機會，而即使沒有「上工」、甚至是去其他地方表演之前的短暫時刻，變裝皇后們也還是經常聚集於此，觀看其他皇后的表演、飲酒聊天、甚至支持自己家族的成員，頗能看到變裝皇后在其中的積極活動，可以說這裡是變裝皇后重要的棲息空間。

Locker Room 總共有三層樓，1 樓為出入空間，店員在櫃檯收取入場費後給予顧客酒券，側邊有仿照體育更衣室的儲物櫃、頂端擺有各種體育用品與服飾，正面為一白色磁磚鋪設的方龕狀「淋浴間」，週末表演開始前的半小時，表演者會在此與觀眾迎賓合照，並且由店家拍攝一則 Instagram 限時動態作為宣傳，而櫃檯旁邊的空間有大面鏡子、煙灰缸、連接電梯的小門，變裝皇后不論是否有表演，經常在這個小區塊聚集聊天，或抽菸或喝酒；2 樓的工作區域由換酒 / 點酒的收銀台及調酒吧台組成，吧台幾乎沒有設有台邊高腳椅，顧客或站或坐的區域有數個小桌與 2 桌小包廂、以及走道中央的 2 個扁橢圓置酒台，有數個電視螢幕可直播 3 樓的表演畫面與聲音，相對穩定靜態；3 樓為主要的表演及觀看區域，從員工休息室走出，首先是被站立觀看區與 DJ 台包夾的走道，向前走到空間中央，是一個高起的橢圓形舞臺，舞台內外皆鋪設白色磁磚，中間略有凹下、上方有一個蓮蓬頭，可伴隨表演需求開啟下水，結束後水流可順著排水孔流走，但工作人員仍會以毛巾擦拭表面、以防後續表演者滑倒，主要的觀看區域圍繞著舞臺，顧客必須比鄰站立，調酒以手拿著、或置放在四周的製酒台，對表演者觀看的目光大多為仰視，最遠處有兩個大包廂，為 3 樓僅有的乘坐區；3 樓員工休息室內，有鏡子、置物架、衣架、水龍頭，表演者可在此換裝、簡單的梳妝打扮，亦可坐著交談聊天，而打開另一道小

門，則可通往建築物另一側的原咖啡店空間，變裝皇后們的行囊裝備可在此置放，皇后表演者較多、或者「皇后更衣室」比賽時，這裡可讓皇后們有較為寬裕的腹地進行表演準備，亦或週三卡拉 OK 大賽的明星評審，如果有需要拍攝媒體宣傳照，也會選擇在此進行。

有趣的是，Locker Room 常邀請的變裝皇后幾乎都是臺灣在地的皇后，外國皇后較少在此表演<sup>2</sup>，加上店家在工作上、在私底下都與變裝皇后有良好的關係，時常配合皇后的構想來安排特殊主題之夜或「家族日」，如本文所談的飛利冰家族，即在 2021 年清明連假時舉行「冰冰豐年祭」為名、充滿「原住民」元素的家族之夜，而飛利冰、辣媽祖、Rico、飛帆、Yugee 這些出道較久、具有一定聲望的皇后，也會在此舉行生日表演、以自己為領銜的皇后秀，店家對此都十分支持；反過來說，當店家要進行特殊節日的表演，如中秋節、端午節、小年夜，辣媽祖他們也會積極配合演出，成功演繹節日的傳說故事、既定存在的影視表演（歌仔戲、新年歌曲），而週年派對、老闆生日、聖誕慈善晚會等店家自己的慶祝活動，更是能夠成功集結檯面上的皇后家族進行大型演出，由此可見皇后與店家的融洽關係，以及店家對皇后表演的高度支持。

而對於變裝皇后更為積極的貢獻，即為「皇后更衣室」的新進皇后比賽，從 2021 年 2 月至今（2022 年 11 月），已舉行了 3 屆 12 場的比賽，撇除疫情因素，幾乎是每個月都有變裝皇后的比賽，提供了新進皇后「出頭」的舞台，除了「個體戶」之外，不少皇后家族的「新銳」也由此受到矚目，本文研究的兩個家族，豔紅、牡丹、卡蜜拉等人即為第一屆的參賽者。而由於是新進皇后的比賽，對於表演內容的包容性更高，第一階段的個人表演，除了常見的流行天后歌曲，更可見到印度舞、歌仔戲、彭佳慧、真珠美人魚等多樣元素，呈現出在臺灣社會文化情境的混雜性；不過，第二階段的對嘴對決，還是回歸皇后表演的範式，事先給予華語、英語、韓

---


<sup>2</sup> 2020 年 7 月至 2022 年 12 月期間，僅有 1 次與「Drag Attack!」（外國皇后主導的變裝喜劇秀）的合作表演、1 次皇后更衣室決賽邀請外國皇后 Taipei Popcorn 擔任評審。

語流行歌曲組成的歌單，2 位皇后站在圓形高起的舞台上，配合隨機播放的歌曲，環繞四周、同時面對評審，盡情展現對歌詞的熟悉、對應情境而展開的肢體語言與表情（圖 2）。



圖 2 進行對嘴對決的牡丹、豔紅

(2021.12.03 攝)



「冰家 House of ICE」家族由媽媽飛利冰、大女兒古奈、二女兒牡丹、小女兒卡蜜拉組成<sup>3</sup>，家族的特色定位，整體而言是原住民文化以及拉美熱舞風格。而就家族成員個人來說，卡蜜拉由於不是原住民、是被「偷渡」進家族的小妹，其表演絕大多數是性感拉美熱舞，採用夏奇拉、法雅等人的動感音樂為主，只有在家族集體表演時才會受到飛利冰的引領、指導，參與在原住民風格的團體表演之中；飛利冰、古奈、牡丹，雖然同樣常採用拉美熱舞，但由於其自身的原住民身份，表演也時常會選擇阿妹、A-Lin、阿爆的嗨歌或舞曲，在帶動氣氛的同時，也在表演中放入一定程度的原住民元素；此外，臺灣的變裝皇后表演大多已是 lipsync 對嘴演出，但飛利冰表演時依然常拿著麥克風真唱，「有在唱歌」也成為他表演的特殊之處之一。

辣氏家族由媽媽辣媽祖、女兒豔紅與囍相逢組成，兩位女兒是同時收進去的、關係緊密得如同雙胞胎，而家族表演極特殊的獨家特色是「臺灣風味」，呈現臺灣本土漢人民俗的社會與宗教生活，包含歌廳秀、歌仔戲、歌舞團、電子花車、廟會祭儀，甚至民俗祭儀相關的西索米、誦經，使用的語言全部是國語及閩南語，相較於大多數皇后表演以歐美流行歌曲、「Asia Pop」流行音樂為主，他們呈現出的內容及脈絡顯得與眾不同，而近幾年許多酒吧空間不時邀請辣氏家族參與表演，因而他們的在地皇后表演逐漸有更高的能見度、被觀眾接受並喜愛，養成一群忠誠的「信眾」。


### 1.2.2 與報導人的相處方法

2019 年認識飛利冰等人之後，我一直都有在關注及觀看他們的表演，並且在 Facebook、Instagram 等社群媒體上，都有互相追蹤、回文聊天的密切交流，平常時

---

<sup>3</sup> 2022 年 12 月，飛利冰再次收入了兩名女兒：Lana、Bad Gal Kim，雖然於第二章的家族系譜中呈現，但由於主要的田野觀察是在 2020-2022 年 11 月期間進行，因而對冰家家族的描述，仍然以「母親十三位女兒」此一型態的時期為主。






候也不時與他們吃飯聊天、聚會，在我決定論文題目要關注變裝皇后表演之前，其實先跟他們成為了朋友，培養了不錯的交情。只是，當時臺北的皇后表演場合較為分散，也並非每週都固定有表演，因此我必須承認，2019-2020 年觀看皇后表演的經驗與頻率，相較於之後是較少的。

2020 下半年伴隨著 Locker Room 的開幕，皇后們的表演愈來愈多，我也透過幾乎每週一次的到訪，逐漸認識到更多的皇后、與他們有更多的交集，無形中似乎立定了一個固定的田野地。雖然那時已經決定要做變裝皇后的研究，但由於尚未釐清自己的研究方向，我自認並未帶著刻意尋找研究對象的思維，而是自然而然地沈浸在田野當中，於每個週末夜晚前去，表演前與認識的皇后聊天、合照，表演時給予一邊拍攝紀錄、一邊不吝給予他們掌聲與小費，表演後在酒吧各地與皇后們交談互動，甚至一同去吃宵夜、繼續聊天。

透過長期身處田野、與他們交陪互動，我縱然沒有熟識每一個在臺北表演的變裝皇后，但已建立相當的田野人脈與交情，特別是本次討論的冰家家族、辣媽祖家族，在表演中、表演之下的互動，如聊天、聚會、運動、吃飯等，皆有相當程度的「融入其中」，而透過這些正式、非正式的深度訪談，可以說是在維繫了良好田野關係的情況下，順利開展本次的論文田野。

由於有攝影紀錄的習慣，大多數用於本研究的表演場景，除了現場田野筆記，進行田野場景描繪時也借助我自身保存的影像紀錄，得以更為細緻地書寫其中的每一個細節，但作為研究者的同時，我也是滲透在集體歡騰當中的觀眾，因而在描寫上不可避免地，會帶入研究者主觀的修辭與情感感受。

針對表演背後的動機與構想，我在表演結束後的聊天時間，會有簡單的初步提問，但主要的訪問資料，還是採取深度訪談的方式獲取。訪談對象的選擇上，兩個家族的「媽媽」：飛利冰、辣媽祖是首要的，而變裝女兒的部分，考量表演頻率與個人表演風格走向，最終選擇了冰家家族的大女兒古奈、辣氏家族的女兒囍相逢進



行訪談，共計 4 位受訪者<sup>4</sup>。訪問大綱（附表一）大致從他們的變裝生涯切入，並按照兩個家族不同的表演風格，設計兩組系列問題，訪綱的作用除了事先提供、讓受訪者大概知道訪問方向，在訪問時並非條列式的照稿提問，而是靈活地依循受訪者的回應進行追問，而根據事前與他們相處得知的資訊，對於問題的問法也會有些微的改變，舉例來說對辣媽祖提問他在雲林的成長背景、對古奈提問他與 A-Lin 及阿爆的合作經驗等。

---

<sup>4</sup> 詳細的受訪時間，可參照附表二。



## 1.3 文獻回顧

### 1.3.1 臺灣社會文化中的多元性別

#### 1.3.1.1 原住民「姐妹」與邊緣主體

林文玲 (2012) 探討居住在原鄉部落的「姐妹」(a-dju)，他們的性別構想與實踐不同於西方「變裝者」(crossdresser)、跨性別、男同性戀等範疇想像，一方面在各種因素交織的社會情境中，位處傳統文化的家 / 家戶親屬框架，有著親屬連帶的「互助」、卻也遭受經由親緣而實行的「性別規訓」，但另一方面經由其肉身實作與語言符碼，在緊張夾縫中周旋、反饋貢獻，創造自身性別身份在部落社群內「存有」與展演的空間可能，並建立了姐妹彼此在經濟、情感上互相照料，性別實作上互相對照、探索，如同「親屬」的關係網絡，從而在變遷的社會經濟脈絡與事件之下，得到一種性別身份與情誼實作的另類可能。

由此，林文玲樂觀地認為，將「姐妹」看成是一個特殊的範疇，跳脫了既有的性別認識論，差異性別主體如此的自我界定與發聲，能夠修正宏大敘事之下的性別論述與認識角度，看到「多元他者」的存在，以及新時代情境之下，性別與親屬關係本質的轉變與多樣可能，以此表明在地人群對全球化性別知識並非全然接受，而是以「肉身」的生活與論述來「做性別」，提供我們理解臺灣原住民在現代化處境下開展性別文化展演的一個思考路徑。


陳緯安 (2021) 透過兩位「阿督」對於自身性別認同的描述與認同，指出目前奠基於「性別光譜」的性別平等教育，並不能真正表述阿督自我認同中「社會性別認同」與「生理性別認同」之間的差異，同時也凸顯了目前的「多元性別」論述，缺乏關注原住民在當代情境中的性別樣態，看到原住民如何在自身性別角色與部落文化規範之間尋求調解與共存；由此，陳緯安強調性別平等教育應該採取更貼近個體經驗的方式，看到多元性別群體實際的多重交織認同與困境，特別是漢人父權

論述對原住民社會文化脈絡的漠視，以及賤斥陰柔、崇拜陽剛的氣質想像，在在都是性別平等教育未來的努力方向。



臺灣的同志運動不可避免地鞏固了中產價值、消費主義所形構的「好同志」身份認同，從而讓具有多重污名、邊緣處境的性別主體，因為無法全然「體現」這樣的正典化身份及品味，在運動論述及意象再現中被噤聲、邊緣化（紀大偉 2002），過往關於原住民與性別的研究即指出：經濟資本積累上位於弱勢處境的勞工原住民同志，在生活中需要先克服攸關「生存」的物質生計、以及主流社會施加於他們的階級與污名，「性解放」的運動策略無法真正賦權、讓他們抵抗生活中的壓迫，也並未給予他們訴說自己文化與性別交織的生命經驗，從而導向原住民主體被主流論述排除的困境（吳紹文 2004；瑪達拉·達努巴克 2004），並且「同志」的認同範疇對他們而言是帶有中產、學術、漢人意義的詞彙，與他們實際的性別生命經驗無法契合，過於強調異／同的界線更無助於日常生活中的對話溝通（陳俊霖 2008），反而充滿模糊、多義性的「姐妹」（“a-dju”），能夠讓這些位於多重邊緣處境的原住民性別主體，找到自己的主體性與性別展演進行研究（董晨皓 2017；陳緯安 2021），更能帶出臺灣當前性別研究從「LGBTQ」西方性別分類中跳脫出來的解殖民可能。

不過，上述對於原住民多元性別的討論，其敘事模式大多呈現出原鄉的原住民性別主體如何找尋自己的實作空間與情誼、或是強調原住民在既有性別論述中的邊緣處境，雖然這提醒我們看到原住民社會文化關於「做性別」的多元可能與侷限，也提醒我們要設想到更多在性別情境或文化情境都常被忽視的性別主體，但本文所談的，原住民皇后家族進行的變裝表演，但他們在臺北生活、表演，並未身處在原鄉緊密的人際與親屬網絡情境中，同時在都市裡的生活、在同志圈的遭遇，也並非在邊緣掙扎的困頓、感覺自己格格不入或被排除。




整體來說，他們當然在生命歷程中有一些相關經驗，例如「阿督」作為自身身份的範疇想像、試著找到性別與文化之間的協調等，但他們所處的情境已是全然的不同，硬要賦予他們某種邊緣弱勢的想像，或是無視他們與原鄉的相當距離，反而可能無法看到他們在臺北進行帶有原住民風格的皇后表演，如何能夠回應原住民社會文化原先的性別情境，但又用戲劇化的方式，擴展性別社群與原住民社會的相互對話。

### 1.3.1.2 漢人表演藝術中的「扮裝」

近代中國由於受西方佛洛伊德「性倒錯」、「性變態」理論的影響，知識份子致力於揚棄戲劇舞台上男演員反串女角的傳統，「讓演員還原其男兒身／女兒身」，因而到了20世紀中期，現代話劇已幾乎不見性別反串，但歌仔戲、黃梅調、京劇等傳統戲劇卻反而盛行「女扮男角」的另一種反串變裝，而伴隨著1970年代臺灣「本土化」的呼聲及電視普及，歌仔戲中楊麗花等人的陽剛扮相成為人們心中熟悉的反串展演（張藹珠 2000：144-148），即使後續有西方變裝文化的傳入，仍然存在於臺灣在地文化之中。凌煙的小說《扮裝畫眉》，即以歌仔戲文化的性別「擬真」為敘事主題，呈現戲班的飄浪生活反而包容性別少數，提供他們在異性戀家庭體制中被排除、因而缺乏的「家的歸屬感」，呈現出不同於城市中產「同志文化」、另一種位在鄉土底層的酷兒敘事；除了揭露「復古」、「傳統」中潛藏的社會批判，也肯認了傳統戲劇表演文化中的性別越界（曾秀萍 2011：95-106、121-123）。

李彥柏（2019）探討崑曲中由男性扮演女性角色的「乾旦」，表明表演狀態中的性別跨界，一方面需要在台下從劇本、唱唸作舞的「文本」規範，理解、想像女性角色，並透過實體空間的「主體」身體行為與角色互動，主動將現實環境與文本對應、經由兩者之間的游移達成協調、時空的跨越，另一方面在台上的演出，經由唱唸作舞連結自己與人物場景、實體舞台與劇中空間、本身的性別與劇中的女性，



透過表演賦予空間情境與意義、身體的「空間感」，最後達成「身體即(表演)空間與性別」。其中的「酷兒性」來自融合舞台的現實時空與劇本文學情境，「跨越」多層次的時空與性別，潛在地改變所在空間的意義，身體在實踐行動過程中不斷與外在互動、產生感覺與思考的流動變化，「既是自己又是劇中人」，是「兩者之間」(in-between)的狀態。

不論是歌仔戲還是崑曲，我們都可以看到在傳統漢人戲劇的舞台上，表演者真實地存在於空間中、又虛擬地參照文本故事，既固著地詮釋單一的性別人物、又跨界地以身體反串著另一個性別，傳統漢人戲劇中的反串變裝經常可見，即使後來大眾所稱的「變裝皇后」，基本上根基於歐美發展出的單一典範，但當變裝皇后成為一個全球性的流行文化、性別操演，透過影視媒體、外國人群體而流入臺灣的表演情境中，表演者除了採用傳入的西方範式之外，也可能基於密切熟悉的個人生命經驗，承繼並實踐社會文化原先就存在的扮裝表演傳統，營造出「在地風格」的表演。

Hall (2021)《變裝的藝術》(The Art of Drag)就談論了變裝表演的多樣性及悠久歷史，除了回顧西方戲劇中的變裝角色如何被創造、演繹，以及馬甲、禮服等造型元素，如何影響當代變裝表演，也納入非西方的戲劇表演，如日本歌舞伎、印度卡達卡利舞(Kathakali)、中國京劇等，以此表明男扮女裝的變裝表演，似乎存在某種普同性，而葛飛(2021)在描繪臺灣「性別非常規展演」(Gender nonconforming performance)<sup>5</sup>的歷史背景時，同樣採取這樣的「溯源」，回顧臺灣漢人社會從清代以來的傳統戲劇，並認為其中存在不少男性身著「女性」裝扮、操演旦角的現象，甚至可見這些演出者在日常生活中被投射女性化、被動的角色期待，隱約可見台上

---

<sup>5</sup> 他採用這個詞彙而非「變裝」(cross-dressing)的原因在於，後者似乎假設表演者透過舞台上的性別展演與裝扮來達成對於自身性別的「跨越」，但表演者的性別身份可能並不侷限於「男-女」二元範疇，意即「作為一名男性，扮裝成女性」，可能實際上反而是透過表演來「體現」或「誇飾」自己的性別認同，因此使用「性別非常規展演」強調表演與日常性別表現的區隔差異。本文當然認同這樣的說法，也確實在田野中看到「跨性別」及「生理女性」的表演者，可見表演意涵不只是「順性別男同志的變裝」，但由於田野內的報導人都還是自稱「變裝皇后」，且學術上也還是習慣使用此範疇來描述概括表演者群體，因此本文還是使用「變裝」來指稱他們的表演。



戲劇與台下酷兒性關係的關聯。

然而，在建構「變裝表演」的時空發展架構時，過度地納入不同文化及社會脈絡的「扮裝」戲曲表演，可能反而會忽略在「性別非常規表演」當中可能隱含異性戀男性霸權的意識形態，而這正是酷兒理論及當代性別運動要反抗、拆解的，更與當代變裝表演具有的批判性、政治性、顛覆性相距甚遠。

首先，非西方社會的這些男性「扮裝」表演，實際上是帶著特定的性別偏見，認為女性在公共領域「拋頭露面」進行戲劇表演可能會「敗壞社會風俗」，因此只允許男性成為戲曲演員，排除了女性的勞動參與及公共發聲。Kamath (2019) 對於南印度 Kuchipudi 舞蹈當中「stri vesam」扮裝表演的民族誌即指出：在傳統村落的情境中，如何以扮裝「真確」地詮釋理想化女性氣質，牽涉到細微的身體知識與情感表達，而技藝傳習的過程刻意排除了女性參與的可能，使得傳統表演的「典範」由男性寡占，因而這種扮裝表演非但不是導向對傳統性別結構的顛覆，反而鞏固了婆羅門階級男性的陽剛氣質、在性別關係中的霸權，雖然跨國及城市的情境中已出現女性舞者作為「對照組」，揭露性別—種姓—性別特質此一連結的不穩定性，使得「男性獨佔扮裝」的正當性及權威性受到挑戰，但從這個案例我們仍然可以看到，傳統扮裝表演非旦可能不是性少數的體現發聲，反而會導向陽剛氣質及男性霸權的建構。

由此可見，雖然臺灣傳統戲曲的扮裝與當代變裝表演同為「性別非常規表演」，體現身體處境在表演中的性別轉換與形象模倣，但兩者位處不同的社會文化脈絡之中，直接進行類比連結似乎有點過於牽強。因此，與其將傳統戲曲看成是變裝表演在臺灣的「傳統」、「根源」，較為可行的方式是審視當代變裝表演如何採納這些傳統的「文化元素」，進行在地化的變裝實踐，像是本文所提及的辣氏家族，透過有意地採用、轉化歌仔戲的表演元素，讓觀眾感受到他們變裝表演所要傳遞的「臺灣味」文化意涵，也帶來傳統表演藝術與酷兒流行文化之間的新連結、新互動。



### 1.3.1.3 變裝皇后的交織性

歐美變裝皇后的特殊情境，使得其性別展演具有相當鮮明的「交織性」，不只是關乎強制異性戀體制、性偏差宣稱、女性貶抑，尚且觸及到族群／文化、階級的生活情境。

Butler (1993) 談到 Jennie Livingston 「Paris is Burning」紀錄片當中的兩位非白人變裝皇后，講述 1980 年代末期，非裔、拉丁裔的貧窮男同志及變性人，在變裝表演中帶入其「非白人」的階級、族群次文化，如非裔異性戀街頭文化，也諧擬中產白人的女性意象，但同時卻又深陷在族群、階級的階序價值觀之中，稱羨著「中產白女人」在美國社會中的優越地位，試圖經由性別操演及越界來重塑自己的認同、提升地位，而最終悲劇性的結局，呈現出邊緣逾越與主流凝視之間的緊張。當然，Butler 這樣處理「非白人」變裝皇后生命經驗的方式，也被批評純然的「現身」只是提供理論者見到「種族」污名帶來的越界 (transgression) 失敗、死亡，以此映照著白人主體越界、顛覆的成功，彷彿他們的「種族」使得他們無法像白人理論家、攝影師一樣，成功達成身份顛覆 (subversion of identity)，因而 Butler 的性別批判，似乎始終都還是隱含「非種族化」的白人身體預設，無以見得有色酷兒真正遭遇的困境、能動性、危險 (Hames-Garcia 2011)。

Newton (1972) 並非有色酷兒批判所要批判、對話的主要對象，在著作中也沒有清楚放入非白人女性主義者的論述，但她有意識地將這本民族誌定位為「無力量者」(powerlessness) 的研究，並且肯認變裝皇后報導人對美國社會「中產白人正典」的嘲諷與見解，因而在中產白人女同志的菁英位置上，依然在書中提及非常多性別—族群—階級相互交織的情境；同時，Newton 的反思，雖然出自對人類學民族誌「客觀」、「遙遠異文化」的質疑，但她指出了身處「未標籤」(unmarked) 位置的菁英學者，其知識權力經常建構在少數群體、「偏差者」的犧牲之上，因而在學術論述中反映並形塑特定的世界觀、政治議程 (political agenda)，而這正是有色






酷兒批判認為「分離主義」理論系譜引含的問題之所在 (Hames-Garcia 2011: 28)，亦即這些帶著「白人性」的秩序透過學術機構(主要是大學)而獲得持續、合法化，變相邊緣化、非正典化來自非白人群體的經驗發聲與思考。

回溯「扮裝」進入臺灣的脈絡，電視扮裝秀的歌手模仿混雜了西洋女歌手、臺灣女歌手的多重文化及族群符碼，在各種符碼的轉換中投射了臺灣人對非裔女性、原住民(張惠妹)、白人女性的想像及崇拜，凸顯著多重文化在臺灣匯集而造成的「混雜性」，意即族群、階級、性別、殖民/後殖民的交互關係(張藹珠 2000)；然而，就像 Chatzipapatheodoridis (2017) 對「Voguing」舞蹈全球化、商品化發展的反思，當主流商業文化收編這些次文化表演藝術的時候，他們只是想將這樣的「異世界」魅力帶進原先的主流社會邏輯之中，成為一種可被消費、再生產的文化符號，原先蘊含的酷兒反叛及抵抗意涵受到簡化、甚至全然消失，即使這些有色酷兒仍然進行著這些次文化實踐，然而一但被放入以白人為發聲核心的「美國流行文化」之中、向外輸出到全球各地，原先的解放意涵就失去其脈絡與聲道，不可能在異地發揮其效果。

可以說，身處臺灣社會的我們，感知「家族」、「舞池」、「Voguing」舞蹈這些具有「有色酷兒」意涵的範疇實作之時，都已是經過擷取、去脈絡化的流行文化，身體動作及詞彙概念背後的發展脈絡受到消弭，我們實在無法藉此感受到蘊含其中、原先十分重要的邊緣發聲與交織處境，也就無法體悟這些行為背後的文化邏輯及意義；另一方面，台灣的性別運動發展脈絡及社會情境，不同於上述「有色酷兒」所經歷的，雖然過往存在惡意窺視與暴力執法(傅銘偉 2007)，但如今性別社群與警察、社會整體的互動，已沒有那麼明顯的衝突抗爭與界線劃分<sup>6</sup>，因此反抗性及運動性本不那麼鮮明。

<sup>6</sup> 雖然回頭看望臺灣近代史，原住民、同性性行為者、跨性別者受到的壓迫與暴力並不亞於美國有色酷兒所遭遇的，但至少，我們現在的臺灣社會，不會因為一個人的性別表現、族群類屬、性傾向，就發生謀殺或槍擊案件、亦或制度性暴力，在程度上仍然有不小的差距。



不過，有色酷兒批判及交織性論述也並非只涉及對於主流體制與學術思維的壓迫反思、比較研究，同時也帶出「差異」如何引領少數群體在與主流社會角力的過程中，進行獨特的文化生產、轉化重構 (Muñoz 1999)，以此達成在主流社會中的生存與主體性維繫。本文所談論的兩個皇后家族，他們的表演之所以特殊，似乎也就來自這樣的策略，採用各種「熟悉」的流行意象及文化符號，基於自我的身份想像與生命經驗，展開特殊而引人注目的在地風格皇后展演，用談諧、「共感」的方式勾起觀眾對族群文化的理解尊重，也在主流場域氛圍中，展現自己對文化身份的認同及主體性。

由此，本文並未採取濃烈的批判意識，也並未意圖要書寫悲情與暴力的場境，反而回歸 Newton (1972) 民族誌所想要達成的：透過貼近研究對象的深刻書寫，看到他們在生命經驗中如何堅毅地做著自己想要的表演風格，意識到他們在知識權力關係中屬於某種「無力量者」(powerlessness)，其樂舞表演無法獲得如同書寫知識一樣的社會秩序影響力，甚至在當前的文化論述中並非主流，但又肯認他們的自我發聲及身體實作，能夠擴展社會文化對於性別、族群、展演的認識，以此看到族群與性別身份的交織互動之下，他們的表演如何展現出特殊的文化重組與展演，由此以一個人類學的視角，試圖書寫出可以回應當代論述的民族誌故事。

### 1.3.2 男同志社群與皇后表演文化的連繫

#### 1.3.2.1 男同志與變裝皇后的糾結關係

由於表演者幾乎都具備 LGBT 身份、在表演中對強制異性戀操演進行「戲謔」，變裝皇后時常被認為是「性別多樣化」的一部份，置放於順性別、男同志、跨性別之間的交界之下 (Rupp and Taylor 2003; Levitt et al. 2017)，但「性少數」與變裝皇后有著不同的「交會」情境、因而產生的感知或理解各不相同，必須各自釐清 (Crenshaw 1993; Knutson et al. 2020)，而其中最為顯著的，就是與男同志之間的




關係。

雖然同為性少數群體，但變裝皇后與我們經常理解的「跨性別」者頗為不同，在誇張的「諧仿」(parody)表演之外，行動者們自身生活中的「體現」，其實並未有意地「轉向」女性，在「台下」都還是自我認同為男同志、而非跨性別 (Knutson & Koch 2019)，並將這樣舞台上的性別操演，跟易裝癖者 (transvestite)、變性者 (transsexual) 區隔開來 (Berkowitz et al. 2007: 14)，意圖維持著「男同性戀」的「性慾特質」(Sexuality)，於是在自我想像認同上，比起對「跨性別」範疇的有意遠離，對「男同志」身份則始終十分親近 (Newton 1972; Taylor & Rupp 2004)。因而，對於「變裝皇后」的身份定義，過往大多強調「順性別男同志」的性別範疇本質 (Berkowitz et al. 2007; Ginicola, Smith, and Filmore 2017)。固然 Rupp et al. (2010) 認為不應藉由性別身份進行「變裝皇后」的範疇界定與劃分，而必須納入其他性別身份「界定自己」的可能性與情況，不過大部分的研究，依然將研究視角主要集中在順性別男同志變裝皇后身上。

從 Esther Newton 1972 年的經典民族誌：Mother Camp: Female Impersonators in America，我們也可以看到：1960 年代開始，變裝皇后表演就已大量存在於男同志聚集的同志酒吧、夜總會等場所之中，雖然場域與社群網絡中也同樣可見女同志、跨性別、以及「酷兒」非常規性別主體的身影，皇后表演後續也出現在其他的 LGBT 空間之中，但皇后表演仍然集中在男同志的活動、空間 (Levitt et al. 2018: 367-368)，甚至可以說：變裝皇后的文化「鑲嵌」於男同志文化之中。

Newton (1972) 描寫了兩種類型的皇后，如何對應到底層街頭「反叛」性少數、中產「常規化」男同志，1960 年代石牆暴動前後存在於男同志社群之中，主要的兩種集結策略及自我想像，並且作為變裝皇后、作為異性戀「性倒錯」宣稱的真實體現，他們在承載污名的同時也展現「敢瀑」(Camp) 的自嘲幽默、甚至具有顛覆異性戀家庭、性別結構的可能性；雖然這說明了在「石牆暴動」(Stonewall Riots)



事件中，變裝皇后何以具備藐視體制、鼓吹騷動的反抗性，帶領群眾展開影響深遠的酷兒動亂，抵抗異性戀霸權及體制迫害，但由此也能看到「同性戀常規化」(Homonormativity, Duggan 2003)，其實也一直潛藏在群體之中，建構著「男同志」的常規典範，以此形塑出馴化、階序化的性想像。

近期的皇后研究，許多都在討論變裝皇后在男同志群體內的「邊緣處境」(Berkowitz et al. 2007; Moncrieff and Lienard 2017) — 當男同志逐漸擺脫「性倒錯」的污名、成為權利及認同運動的主體之後，由於焦慮於「陰柔」氣質帶來的污名及邊緣化，反倒走向「極端陽剛」的審美及認同想像，「諧仿女性」的變裝皇后，因此就被看成與男同志群體內「主流」陽剛截然不同的「極端」或「怪胎」，除了嘲弄、騷擾，更在親密關係的「市場」中乏人問津，於是在主流異性戀結構的污名壓迫之上，再增添了一層「群體內部」的劃分拒斥 (Taylor and Rupp 2004)，變裝皇后亦或被看作是舞台上的「異質他者」，男同志即使欣賞著他們的表演，卻並不將他們視為渴求的交往對象 (Berkowitz et al. 2007; Berkowitz and Belgrave 2010)；然而於此同時，「成名」所能帶來的經濟收入與聲望地位，仍然吸引許多本就位於社群邊緣的男同志個體，為了短暫虛幻的「名聲」，從而選擇進入「行業」之中，以「變裝」當成獲得社群認可的行動策略、甚至是謀生的生存之道 (Berkowitz and Belgrave 2010)。

不過，爬梳臺灣的變裝表演發展歷程 (詳見 2.1) 可以看到，早期的「反串」表演發展脈絡，其實與臺灣的同志空間發展脈絡沒有太多的交集，而當「反串」於 2000 年代陷入沈寂之後，臺灣的同志空間多年的蓬勃發展，從 FUNKY、G\*star，到 Abrazo、Commander D、HUNT，組構著一套「都會男同志」的社會生活，掌握著一定身體資本、經濟資本、社會階層、審美品味、性別氣質的男同志群體在這些空間中展開形象展演與人際互動，在資本社會中透過市場消費及「魅力」形象管理，構建一套群體內在的階層體系，無形中排除、邊緣化位於弱勢處境的那些少數個體 (賴政宏 2010; 賴柏亨 2018)；而在這樣的階層劃分當中，所有的主體其實都是

「男同志」，縱然跟上述的皇后邊緣處境一樣，其中的位階劃分很大一部分是「陽剛—陰柔」的性別氣質對立，但透過「Asia Pop」的樂舞文化，陰柔氣質的展演有了社群意義，甚至成為「男同志」身份建構的重要元素，讓陰柔不必然對立於陽剛，反而在空間的多重互動關係中，持續地協商、組構著性別身份形象的多種可能性（賴彥甫 2015）。

值得注意的是，這些社群內的角力，實際上都是在臺灣「變裝皇后」表演發展成熟之前就已發生，雖然內在階序與污名仍然存在，但似乎可以說，在臺灣男同志社群開始理解「變裝皇后」之前，在酒吧夜店空間中，早已具有翻轉、擾亂「陰柔」污名的抵抗行動，「C/娘」反而成為某種社群認同的操演及情感經驗，於是皇后表演文化真正進入臺灣本地同志社群之後，似乎並沒有遭受太多的拒斥與污名。

不論是在臺外國人社群，還是 RuPaul 變裝實境秀等流行影視，這些促使臺灣社會開始認識「變裝皇后」的源起，其實都具有一定的「西方性」，然而相較於美國的發展脈絡，臺灣的變裝皇后在男同志社群中其實並未明顯被看成是「陰柔的邊緣他者」，進而遭受顯著的邊緣處境與污名<sup>7</sup>，反而是作為酷兒流行文化的代表象徵，帶著關注與聲望，吸引許多「主流男同志」與他們結交互動，甚至向他們學習彩妝技藝，以此在「主流」陽剛特質之外，嘗試開創不同的自我形象及表演題材<sup>8</sup>。

進一步地，之所以變裝皇后在臺灣同志社群內沒有遭受美國情境那樣明顯的邊緣處境，也許一部分來自他們採用的音樂，其實早已是大多數人「耳熟能詳」、並且開展性別氣質協商及操演的「酷兒流行文化」元素，因此即使有不少台下觀眾在身體審美品味及自我想像上，仍然追求主流的健壯陽剛，與變裝皇后不甚類同，

---

<sup>7</sup> 雖然在與皇后們相識的初期，交談過程中不時會聽到他們在情感關係、情慾行為等面向的困難經驗，但這一方面受到他們的自我轉化、成為表演自嘲的題材之一，另一方面，每一位皇后各自有著不同的經驗與自我形象，就整體來看，臺灣男同志社群並未有一個鮮明的普遍標籤，束縛於皇后們「台下」的人際生活，讓他們持續遭受冷待或拒斥；

<sup>8</sup> 雖然截至我完成這篇論文的時候（2023.8），除了陳豪／卡蜜拉之外，尚未真的有 GoGo Boy 表演者「跨界」，持續發展變裝皇后，這樣的「另一條表演生涯」，但從與飛利冰、辣媽祖的訪談中得知，其實真的有不少 GoGo Boy 對皇后表演有興趣，甚至早已將飛利冰他們看作「媽咪」，預設皇后身份出道後的家族歸屬關係。

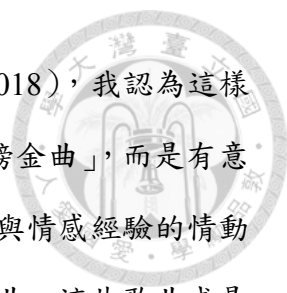


但一但觀看皇后們在台上的精彩表演，這些同志觀眾還是會展現自己對這些天后歌曲、K-Pop 舞曲的熟稔，繼而主動沈浸在舞動歡騰的氛圍之中，操演著自己作為「男同志」的身體經驗與性別氣質，與台上皇后有所交融。

### 1.3.2.2 臺北男同志酒吧夜店空間與「酷兒流行音樂」

1990 年代末期開始，電子音樂隨著藥物文化進入臺灣同志的生活中，電音舞廳文化成為新興的同志場所，並且逐漸演化成一種「歸屬的儀式」，即使脫離了舞廳場合，依然能夠自音樂中召喚起同志社群的集體記憶（羅毓嘉 2010：80-82）。到了 21 世紀，電音舞廳文化逐漸演變成「同志夜店」，空間相對較大、寬敞，而對比於酒吧內「靜態」的活動，在夜店中男同志更加「動態」、「流動」。不論是 Funky、Fresh、JUMP 這些同志夜店，男同志人群跟隨電子音樂「飲宴作樂」、社交狂歡（羅毓嘉 2010），還是 G\*star 空間內的「Asia Pop」樂舞時間，男同志於舞池上整齊劃一的跳出 MV 舞蹈，展演並翻轉「C/娘特質」（賴彥甫 2015），同志夜店酒吧的音樂氛圍，持續造就男同志在空間中的集體身體經驗、感官認知。

羅毓嘉（2010：82-83）指出：即使是看似與「酷兒流行文化」相距甚遠的吉他民謠表演，但當表演者在紅樓廣場的同志消費空間進行表演時，還是會因為置身在「同志場景」當中，主動選擇對男同志社群具有特殊意義或認同感的歌曲，意圖藉由音樂聆聽來召喚同志觀眾的集體記憶、凝聚他們的認同情感；G\*star 空間內的「Asia Pop」樂舞時間，進一步雜揉男同志對「天后」金曲的音樂偏好及崇拜、女歌手本身在同志運動中的盟友形象、歌曲本身的舞動表演性及輕快節奏等因素，藉由引起觀眾「共鳴」的流行音樂節目，促使全場齊聲歌唱歡舞、歡騰同樂（賴彥甫 2015），相較於羅毓嘉所談的紅樓廣場場景，G\*star 喧騰的夜店樂舞情境更加清晰地凝聚出一個屬於同志、乃至酷兒群體的流行音樂文化品味。




結合我個人過往在知名同志夜店 Abrazo 的觀察（汪詩豪 2018），我認為這樣的「酷兒流行文化」，並非純然只是拼貼各種時下流行的「排行榜金曲」，而是有意識地扣合男同志社群的歷史記憶、對歌手藝人的觀感投射、身體與情感經驗的情動召喚，選擇大眾「耳熟能詳」、能夠帶動全場歡騰氛圍的流行歌曲，這些歌曲或是演唱者參透在性別運動中、具有「同志偶像」的聲望（張惠妹、蔡依林、蕭亞軒），或是具有引發同志舞動的外部效果（K-Pop、謝金燕），能引起群眾的觀看互動、共鳴同歡，甚至促使男同志將自己比擬成這些帶有女性權勢與自我肯認的「天后」，成為一種場域內的自我想像、社群關係情境文本；並且，這些天后、女團的歌曲也並非每一首都獲得廣泛運用，除了動感曲風較受青睞之外，更重要的還是「傳唱度」，意即歌曲是否廣泛播送、引起群體的注視及實作<sup>9</sup>，經由群體內的「體現」，累積不同歌曲在「酷兒流行音樂」中的熱度及地位。

臺灣本地的變裝皇后，雖然仍然大量採用西洋天后、K-Pop 女團<sup>10</sup>的歌曲，但我們可以看到，原先因為外國觀眾「聽不懂」因而比重較少的華語流行歌曲，由於本地表演社群及空間的興起，逐漸有了能產生共鳴、領會欣賞的觀眾，因而臺灣的在地皇后積極採納原先在同志消費空間中形塑的「酷兒流行文化」，大量使用這些膾炙人口、能夠致使人群喧騰熱鬧的表演曲目，尤其是蔡依林、張惠妹這些「同志天后」的動感舞曲，引領全場聯想自己對於「酷兒流行音樂」具有的經驗和記憶，進而成功沉浸在表演意境及全場鼓動的「共感」之中。本文所談及的兩個皇后家族，他們的「在地風格」表演也就是奠基在這樣的基礎之上，進一步經由有意識的安排、意義賦予，產生族群文化與酷兒文化的交會，呈現出特別的在地風格皇后表演。

---

<sup>9</sup> 賴彥甫（2015：115-116）即舉謝金燕〈姐姐〉及〈要發達〉兩首歌曲為例，同為動感舞曲，但〈姐姐〉與男同志互稱「姐妹」的次文化脈絡相關，因此具有顯著較熱烈的迴響與傳唱。

<sup>10</sup> 雖然 K-Pop 舞曲在賴彥甫（2015）的描述中，也屬於 G\*star「Asia Pop」樂舞的元素之一，但近幾年 K-Pop 風靡全世界，臺灣的同志空間更是強烈播送傳唱，就我個人看來，K-Pop 正逐漸成為另一個全球化的流行現象，雖然我們本來就採納這些歌曲進到社群樂舞品味之中，但這些歌曲在酷兒流行文化中的份量逐漸加重，無形中其實擠壓了華語流行歌曲的聲量。以 G\*star 為例，如今的歌曲其實基本上是以推陳出新的 K-Pop 女團歌曲為主體，蔡依林、張惠妹等人的歌曲逐漸變成點綴。因此。本文的討論，將 K-Pop 與西洋女歌手流行歌曲一同看成是皇后表演「典範」的音樂元素，以此進行比較對話，凸顯我所討論的「本地風格」皇后表演，於在地脈絡中生成的特殊意義。



在此必須要承認的是，本文田野地點：Locker Room，跟上述的酒吧夜店空間一樣，空間屬性上仍是屬於男同志空間，過往文獻也大多使用「同志」來進行相應的討論與比較，因此在此或許使用「同志流行音樂」比較恰當。不過，男同志消費文化在 LGBT 社群中具有相對顯著的主導聲量及可見度，這當然曾帶來商業利益是否讓遊行運動受到主流收編、排擠弱勢主體的社運發聲，甚至導向「同志＝消費公民」階級連結的批判質疑（紀大偉 2002；林純德 2010），但不可否認地，男同志人群與空間協同形構、實作的流行音樂品味，確實經由各種活動集會、消費空間的推廣曝光，「外溢」進入其他性別群體的生活中，雖然他們並不帶有男同志認同與樂舞經驗，但還是能夠在場域氛圍中感覺樂舞的熟悉、產生感官上的親近共鳴，因此場域內對音樂產生反應的行動者絕非侷限於「男同志」，尚且擴及至懷有不同認同範疇與經驗的性別主體<sup>11</sup>。

另一方面，正如上述，雖然變裝皇后表演與男同志社群之間存在極為親密糾結的關係，也確實有很大一部分的表演者帶著「男同志」的性別認同，然而相對於再現陽剛健壯審美、勾動感官情慾的 GoGo Boy 猛男表演，戲謔浮誇的「敢曝」皇后表演更加富有創造力、藝術性，除了展現各種的個人魅力與生命經驗，更積極拆解、擾動各種既有的社會體制及想像框架，因此似乎可以說，變裝皇后本身就是一種「酷兒文化」的具體展現—以此為延伸，臺灣皇后表演採納同志社群「耳熟能詳」的音樂元素，一方面是回應、召喚同志社群的集體記憶與經驗，但同時卻也在賦予「酷兒性」的意涵，讓這些流行音樂承載更多皇后想要傳達的理念、政治性<sup>12</sup>。


更進一步地，從後續的民族誌分析可以看到，不論是「原住民天后」對原住民酷兒產生，兼具當代流行文化與族群認同想像的深刻意義，還是作為一名媽祖的

---

<sup>11</sup> 雖然本文主要研究分析的兩個皇后家族，成員基本上都帶著順性別男同志的性別認同，但如後所述，其實存在不少跨性別、非二元性別、非順性別男性的皇后表演者，如果單純用「男同志」來指稱，似乎排除了他們在表演場域及皇后群體內的位置，因而就表演者的面向來看，「酷兒」絕對是一個比較好的分析範疇。

<sup>12</sup> 以本研究來說，冰家、辣氏家族兩個家族採用這些元素所要訴說的，正是他們自身的文化身份，以及想讓觀眾理解、正視「族群文化」，促進更多理解與尊重的深刻用心。





「酷兒信徒」，在表演協商及日常生活的信仰活動中親身感受到，「不分異同」而格外親密的庇佑及對話，這些表演體現的「族群文化」，實際上是意圖召喚、表明文化脈絡中「非常規性別」的存在與相應的生命經驗，不同於原先經常受到想像、投射的「傳統」、「固著」意象及情境，而是展現出族群文化在當代情境受到刺激、交互作用而轉生的創新樣貌與靈活變遷。在歡愉戲謔的表象之下，這樣的表演實際上擾亂了我們原先習以為常的認同範疇與內涵，從而達成一種超脫既有族群身份認同範疇、賦予新詮釋與新實踐的展演政治。

因此，縱然本文立基於男同志空間當中進行的田野觀察及訪談，分析討論上也經常追溯著表演元素與男同志社群的關係，但我選擇採用「酷兒流行文化」、「酷兒性」這些詞彙來貫穿全文的分析架構—除了將場域內的集體指稱範疇進行擴展、以包含更多的性別主體，同時也肯認皇后表演當中，存在一種超脫並擾動既有男同志社群文化、族群文化認同想像的展演政治。

意即，使用「酷兒」的意義就在於：田野場景不是由男同志社群寡占獨有，而是一個極具開放性及包容性的空間場域，並且正因為皇后們具有他們自身的交織處境、以及皇后表演的創造性與擾動性，這樣特殊的在地風格皇后表演才能成立，既展現出與主流社群（異性戀社會、男同志社群、族群文化正典）相比的「與眾不同」，同時卻又巧妙運用「共性」來吸引觀眾、找尋文化身份在大社會中的位置，因此唯有採取「酷兒」來分析討論，才能引領我們想像出一種元素混雜、非正典、擾動性別與族群「常規」的表演情境與涵義。

## 第二章 「成就家人」：皇后家族的構建凝聚



### 2.1 從反串到變裝：臺灣變裝發展歷程簡述


如本文前述，臺灣漢人傳統戲曲的扮裝表演，雖然同樣是「性別非常規表演」，但其發展脈絡及性別意識，與本文進行研究的當代變裝表演大相徑庭，縱使確實如葛飛（2021）所說，這可能讓臺灣人產生不同於歐美情境的「變裝表演」印象，因此並未將變裝表演行動與「非異性戀」直接聯想在一起，而成為某種習以為常的日常經驗，但這樣的論述卻並未說明在臺灣情境之中，變裝表演如何對性少數群體產生意義與關係，讓他們經由觀看、參與變裝表演而對於原先的異性戀霸權、性別二分結構進行質疑與顛覆，或至少構建屬於自身的「性別非常規」世界觀。因此，本小節實際上是從 1990 年代電視反串及紅頂藝人的熱潮開始追溯，描繪這 30 年間臺灣變裝表演的發展歷程，如何走到如今的當代變裝表演。

#### 2.1.1 1990 年代的反串秀

1990 至 2000 年代初期，「反串秀」在臺灣廣為流行，「男性」<sup>13</sup>表演者打扮成不同的女明星或角色，以極為女性化、浮誇的造型進行表演，表演內容包含流行歌曲的對嘴或真唱、中國京劇及「老上海」近代中國女伶的仿演、華麗的舞蹈及短劇表演等，表演地點一開始侷限於六條通的夜總會、酒館等夜生活場域，後來逐漸「走上檯面」，登上飯店表演廳、電視節目等「主流」空間場域，甚至深入臺灣各地的婚慶宴會、主題公園、夜市、廟會等場合，成為當時廣為人知的熱門話題及表演節目之一。其中，最出名的就屬蔡頭創立領導的「紅頂藝人」，團員接受專業的

---

<sup>13</sup> 葛飛（2021）採用「性別非常規表演」，以此來包含帶著跨性別、非常規性別認同的表演者，但就當時的脈絡來看，之所以這些人的表演能夠吸引注目、進入主流娛樂視野中，就在於觀眾清楚地意識到「男扮女裝」的荒誕幽默，以及顛覆二元性別範型的操演性，因此本文此處還是以「男性」來指稱。



表演及舞蹈訓練，每個人都有自己獨特的表演風格，樹立了反串秀的「表演藝術」性質，更參與不少面對外國觀光客的演出、乃至遠赴國外表演，他們獲得極大的關注與名聲，因此團名後來深植大眾心中，也就成為許多人稱呼反串秀表演者的範疇詞彙（嚴玉鳳 2000；Wu 2008）。

反串秀表演內容包含了中華傳統文化、全球流傳的西方流行文化元素、日本殖民遺緒及「J-Pop」流行音樂、臺灣自身累積的流行歌曲、東南亞的「異國舞蹈」等，呈現一個「多重混雜」的臺灣文化樣貌，並挑戰原先宣稱的「大中華」國族意識，體現臺灣經歷殖民、移民、全球化與資本主義影響之下，不同文化源流交纏而生的新生國族與集體想像（Wu 2008）。葛飛（2021）延續這樣的論述，在回顧臺灣變裝表演發展歷程的時候，認為當代變裝皇后表演與「反串秀」之間的類似之處，就在於「多重混雜」的樂舞文化元素，皇后表演同樣採用來自日本、韓國、歐美、臺灣、中國，乃至泰國、拉丁美洲等不同地域的流行歌曲及人物形象，表現臺灣社會文化「交互拼貼」各種文化特徵及物件的混種性，因而可見反串秀與當代皇后表演在臺灣情境中的類同性、甚至延續性。

跟傳統的戲劇扮裝相比，反串秀納入當代的流行文化元素，表演者主動建構出屬於自己的表演特色及富有混雜性的表演內容，而非對傳統戲劇文本的「演繹詮釋」，因而體現出更加貼近當代人群偏好、與當代臺灣社會有密切互動的新穎表演；然而，反串秀所在的 1990 年代，縱然逐漸出現性別相關的研究及社會運動，整體社會氛圍仍然相對保守，存在對性少數及非常規性別群體的歧視偏見，甚至政府機關以「社會風俗」為名的掃蕩取締，反串秀表演者必須刻意強調反串形象只是作為一種「舞台上的職業」，將自身上台台下的身份劃分開來，即使舞台上操演、顛覆著性別二元及異性戀正典，下台之後還是需要「扮演」異性戀的性別身份及行為，維繫一個「正常」的身份，迴避對性少數的污名與嫌惡，讓表演在異性戀主流社會中得以獲得「允許表演」的空間（Wu 2008）。可以說，對實際上多為性少數群體的這些表演者而言，「反串秀」提供的性別展演空間及庇護，只存在於舞台上，縱然

讓臺灣社會逐漸領會、接受「變裝表演」，但與當代皇后表演積極參透在性別運動及發聲之中，具有強烈政治性及能動性的形象相比，仍然有相當的侷限與困境（葛飛 2021）。



而到了 2000 年代，反串秀逐漸退出大眾的視野，一方面受到臺灣天災人禍、政府機關管控反串演出、團體之間惡性競爭等因素的影響，反串秀的表演舞台及市場逐漸萎縮，另一方面，來自東南亞的「人妖」跨性別表演團體進入臺灣表演空間之中，他們極具性魅力的表演內容與反串秀有類似的效果，但具有相對低廉的價格優勢，因而使得反串秀藝人無法與之匹敵、逐漸走出公眾視野，雖然表演者仍在各地的表演主持場合中維生，但早已無法與 1990 年代的盛況相比（Wu 2008；葛飛 2021）。

### 2.1.2 沈寂中的存續過渡

然而，在反串秀走向沈寂、西方皇后開始展開表演之間的「空窗期」，其實變裝表演並未就此消失，而是經由學生發起的劇場表演團體得以存續。這些團體源自 1990 年代後期於大學校園風起雲湧的派對演出及變裝戲劇，他們採用變裝的表演形式來探討、詮釋各種性別與酷兒議題，在各種商業演出當中則根據業主需求採用蔡依林、張惠妹等更加「當代」的流行音樂<sup>14</sup>來帶動氛圍，從音樂元素及社會參與企圖上都更加貼近西方「變裝皇后」表演的典範內涵，其中最著名的是松田丸子創立的「白雪綜藝劇團」，不但於 2005 年創作「變裝皇后」為名的劇作，他帶出的其中一位團員「飛利冰」，後來更成為臺灣最早的本地變裝皇后之一，飛利冰經常以「變裝啟蒙」來稱呼他在白雪綜藝劇團的收穫，以「母親」來稱呼松田丸子，表明自己對他親切教導的銘記與感謝，因而可以說是與當今的變裝表演有緊密的直接

<sup>14</sup> 與反串秀同樣是「華語流行音樂」，但這邊所提及的流行音樂大多來自 2000 年代前後活躍的女歌手，而反串秀的歌曲則比較偏向 1970-1990 年代的「歌廳秀」風格，兩者存在流行風格及時代感的差異。


聯繫(葛飛 2021)。甚至可以說，白雪綜藝劇團等團體的持續耕耘，實際上存續了臺灣從反串秀一路以來的變裝表演發展火苗，得以在之後勾起大家的記憶與經驗，促使臺灣在地性別社群參與在皇后表演的風潮之中，並逐漸組構出自己的表演情境。

當代變裝表演與前述反串秀、劇團演出最為不同的地方在於，變裝皇后大多是在同志夜生活空間，如 Gay Bar、夜店、酷兒派對等地進行演出，除了自己的酷兒身份，他們面對的店家、觀眾也同樣是酷兒群體的一份子，或至少抱持性別友善的態度，因此他們能夠更直接地呈現自身「真實」的性別氣質與個性，以及談論各種性別議題及事件，因而表演之內具有相對積極的政治性、社會性，同時也因為與觀眾同為酷兒文化的成員，這些表演內容得以勾起觀眾的「深有同感」，觀眾與皇后之間感知著共同的經驗與情境，因此表現出緊密的連結感。

葛飛(2021:39)指出，臺灣酷兒夜生活最早的變裝表演，應可追溯至 1990 年代末端的 Paradise Party，此派對由電子音樂夜店 Club Underground 於 1995 年開始舉辦，從目前 YouTube 留存的影片可知，表演者兼具臺灣人、外國人，他們在西洋流行天后的歌曲音樂之下進行對嘴演出<sup>15</sup>、有時也有 Voguing 風格的肢體舞動，觀眾大多為外國人，在昏暗的燈光中觀看舞台上皇后們的表演，隨著音樂節奏翩翩起舞。雖然並沒有太多相關的記述，但似乎可以合理推測：這樣的派對，應當來自在臺外國人的社群，他們有意地將西方變裝表演文化引入臺灣，從場域氛圍、空間佈局、樂舞形式、乃至妝容服裝，都試著參照美國的形式，營造一個「正典」的皇后表演情境，讓在臺外國人得以感知到，類似於自己在西方社會中觀看、參與的皇后表演經驗，提供他們夜生活當中的集體娛樂。

---

<sup>15</sup> 1998 年「國語金曲復古秀」的表演影片，臺灣表演者模仿著崔苔菁、李珮菁、鳳飛飛等紅極一時的華語女歌手，表演形式及空間雖然還是比較貼近變裝表演，但曲目實際上跟反串秀有點類似，考量到一部分反串秀實際上是面對外國觀光客展現「臺灣風情」，因此這樣的演出可能是受到反串秀的影響，在展演中滿足外國觀眾的「臺灣凝視」，也可見到反串秀與當代變裝表演在相遇之後產生的交融可能性，但這終究是「特殊活動」，主要仍然還是以西洋流行金曲為主要表演曲目。



不過，雖然其中一位當時的表演者（Connie Lingus）仍活躍在臺北變裝表演圈當中，但 2010 年代中後由外國皇后帶起的變裝表演風潮，似乎跟 1990 年代末期這一個派對之間沒有直接的連結，這可能是相關紀錄佚失所致，但更根本的理由，應該還是 Paradise Party 沒有成功地發展下去，並未就此建立相對穩定的表演社群與情境，就此消逝在歷史洪流之中，隨後進入臺灣的這些外國皇后，也就不會知悉、進而承繼當時的這些發展成果，而是按照自己的意圖，開展當代變裝表演在臺灣的引進及推廣。

### 2.1.3 當代變裝表演的肇始與茁壯

葛飛（2021：44-52）整理了 2017-2021 年之間深入臺北皇后表演地景、親身參與及交談所獲得的田野資料，他認為臺灣當代變裝表演的源流，應當可溯及 C.U.M. 及 WERK 派對。這兩個派對活動由來自西方國家的皇后們—Bouncy Babs（南非）、Mangelica Blast（南非）、Magnolia La Manga（英國）等人，與臺灣的酒吧經營者（Alvin）、夜店電音 DJ（DJ Nina / Queen Bee）共同主辦，客群設定為男同志及酷兒群體，內容主要包含 Go-go Boy 及變裝皇后的表演，一方面提供皇后們定期的表演機會及報酬、使得他們能夠有資源繼續從事變裝，另一方面也促進了變裝文化在臺灣的興起，不僅邀請國外皇后（尤其是 RuPaul 變裝實境秀的參賽選手）來台演出，讓許多有心從事變裝的年輕人在看到「偶像」演出後，選擇踏入變裝事業之中，促使變裝表演者逐漸增加，而原本以外國人為主的派對活動，在打響名聲之後也逐漸吸引臺灣人「滲入」其中，培養出本地的顧客社群，也有助於變裝文化的本地化發展。整體而言，臺灣早期的變裝表演者、觀眾社群，以來自西方國家的外國人為主，他們積極地引進、推廣皇后表演文化到臺灣社會當中，當本地人逐漸進到變裝表演情境之中，這些外國參與者其實也不會覺得受到威脅，樂見皇后表演在臺灣社會紮根、在地化，出現更多本地皇后，也發展出更多以臺灣人為主

體的表演場域，超脫原先表演只存在「外國人小圈子」之中的受限發展<sup>16</sup>。

整體來說，反串秀、白雪綜藝劇團確實擔當著當代變裝表演的「引路人」，雖然在內容及政治意涵上有一些差異，但的確讓臺灣社會對這種表演形式不那麼陌生、排斥，奠定一定的發展基礎，不過真正開始投入表演、帶起風潮的，仍然是 2010 年代中後期來自西方的皇后表演者，透過派對表演向大眾展現變裝文化—尤其是對於那些浸潤在西方實境秀影視文化之中、對變裝產生濃厚愛好的酷兒群體，「真實」在眼前上演的變裝皇后表演，讓他們感知到變裝文化在臺灣發展的前程希望，也讓他們開始思考「體現」自身在影視觀覽過程中接收到的知識與技巧，成為一套絢爛奪目個人表演的可能性，於是帶著不同的生命經驗、對自我的形象想像，有更多的皇后相繼投身變裝事業之中，成就如今的繁榮景象。

不過值得注意的是，雖然當代變裝表演經由外國皇后的推廣、引入，逐漸在臺灣建立穩固的表演文化、商業活動，但皇后表演發展初期似乎並未相應地形塑「家族」的概念範疇與實踐，變裝表演大多是展現個人特色的「獨角戲」，表演者之間相互獨立運作，或許存在指導與幫助的作為，但並未表現「家族」形式的親密譜系關係。

## 2.2 臺灣本地皇后家族的概況

葛飛（2021）的民族誌觀察，旨在整理列舉活躍的表演者、進行表演的空間場合、皇后們使用的歌曲、表演主題等面向，確實成功勾勒臺北皇后表演的整體場景，以及皇后們如何透過表演探求自我意識的實踐與魅力追求，但對於「皇后家族」（Drag House）這一個變裝表演重要的面向，卻未有深入著墨，只有略為簡述「家

---

<sup>16</sup> 在臺灣本地的皇后表演社群茁壯成形之後，這些外國皇后、觀眾並未消失，而是另外發展出自己的空間及活動，例如於脫口秀空間 Two Three Comedy 舉辦的「Drag Attack!」，並且，他們與 Café Dalida 長久以來的合作互動也並未中斷，在各場活動都還是可以看到外國皇后與本地皇后的搭配演出、外國觀眾蒞臨觀看的場景。

族」對皇后們的互助意涵，並提及古奈與卡蜜拉、美神分別作為飛利冰、薔薇「女兒」的變裝親屬關係。




這可以說是研究旨趣導致的觀察視角差異，意即葛飛是以「個人」為單位，理解整個變裝情景的五光十色、集體繁榮從何而來，但從我個人的觀察經驗來說，葛飛從事田野觀察的時間區間(2017-2021)，臺灣的變裝家族也確實沒有顯著的發展，雖然在得到一些名望與成就之後，有些皇后借鑑西方變裝文化及舞池文化的發展範型，開始考慮要建立自己的「家族」，理解並展現自身在變裝圈的地位與人際關係，同時以此拉拔後輩、相互集結互助，不過這些行動發展成熟、浮上檯面，實際上也的確是2021年之後的事情了。

而如果仔細觀察臺灣變裝家族的發展情況，就會發現「家族」範疇雖然來自西方，但臺灣本地皇后開始「付諸行動」的源流，並非來自創建臺灣變裝環境的「先鋒」外國皇后，可能反而是跟 Voguing 舞蹈社群有所關聯；並且，原先有色酷兒創建家族、集結抵抗邊緣處境的實作意涵，在臺灣皇后家族的發展中，因為社會情境不同也幾乎未見，家族對臺灣皇后們而言，更為重要的是技藝及資源的傳承、指導，而臺灣皇后表演的場域較缺乏「舞池」(Ballroom) 元素，因而家族間的比拼競爭也較為少見，家族集結所要去實踐的，並非對外「為家族名譽而戰」，反而是對內「形塑家族一體感與凝聚力」的面向。整體來說，臺灣皇后採納了西方變裝文化的概念範疇，但卻走出一條有些不同的實作道路。

### 2.2.1 何謂「家族」

「家族」(House) 源自於1960年代末端的美國紐約，在哈林區喧鬧的變裝舞會場景當中，皇后們光鮮亮麗地站上舞台，接受如同選美比賽一樣的競爭品評，在一次比賽的衝突中，Crystal LaBeija 認為比賽結果隱含對身體、種族的歧視，白膚纖細的皇后服膺傳統審美觀，獲得偏袒而得到榮譽，相反地，身為黑人皇后的他卻





因為「露出膚色」而被指責；尖銳針砭因而聲名大噪過後，Crystal LaBeija 受到鼓勵而開創自己的變裝舞會，並在其中建立了自己的「家族」House of LaBeija，自封為「家母」(House Mother)，隨後 1970-1980 年代其他變裝家族也相繼成立，接收大量位處邊緣位置的有色酷兒青少年，除了在變裝及舞蹈上進行技藝指導，也提供經濟及情感上的相互支持，形構出新型態的「親屬」(Hall 2021：52-55)。

Bailey (2011) 指出：生活在都市的有色酷兒群體，在日常生活中可能因為種族、性別等身份範疇而遭受各種暴力與歧視，他們相對較弱勢的社會經濟處境，更使得他們無力進行自由遷徙、逃脫暴力環境；處在多重邊緣位置的他們，應對種族歧視、性別暴力、甚至「無以為家」困境的方式，實際上就是置身在「家族」之中，當家族成員在街頭面臨威脅時其他人會集體「挺身而出」、作出反應，藉由團結一致來消除個體在面對惡意時脆弱、易受害的性質。

而在日常生活之外，酷兒群體集結在舞池之中進行表演比賽，以刻意誇張的身體姿態、服裝造型、肢體舞蹈來展現自己性別身份的非常規、酷兒特質，嘲諷自己作為社會底層的處境、與「上流社會」的強烈對比；而當酷兒個體參與走秀、舞蹈比拼的時候，不只是個體間的戰鬥，更是「為家族而戰」，承載著「家名」與相應的集體聲望，如同家族之間的「代理人戰爭」，意圖在競賽中獲得勝利，以此擴增家族的勢力、地位 (Susman 2000；Bailey 2011)。

在與「家族」成員互動的過程中，這些有色酷兒群體從中找到自己的歸屬感、親密關係，不只是夜生活中的集結實踐、日常生活的集結抵抗，甚至牽涉到親屬勞動，在面臨人生課題之時，成員間相互給予意見建議、情感支持，對於在原生家庭中無法感受到親屬情感的這些有色酷兒群體來說，這展現了不同於血緣關係、真正親密的社會性親屬連帶，於是他們的生活因為有家族的陪伴而顯得有意義、有方向，也有生存的依歸 (Flannery 1997；Bailey 2011)。



## 2.2.2 臺灣皇后家族的「成家」

2021 年至今的數年間，臺灣的皇后家族逐漸成形、增加，較資深的皇后開始收女兒( 跣姬寶貝、瑪麗安、Yolanda)，原先自己闖蕩的新起之秀被收為女兒(Yugee、Alice)，母親經由收為女兒的行動，對這些已有名氣與成績的後輩展現在變裝技藝及表演編排上的認可<sup>17</sup>，除此之外也有一些剛接觸變裝的「民眾」<sup>18</sup>，尚未有實際的成績，但母親看到他們的熱情，選擇收為女兒，對他們的變裝生涯進行指導與規劃。大部分皇后家族的女兒，之所以會被母親「收入」，或多或少都是帶著一些與母親表演風格類似的部分，以美蘇拉家族為例，兩位母親各自有 Voguing 及 Waacking 的舞蹈背景，他們的女兒也都以舞蹈見長，唯一比較不擅長舞蹈的 Olivia，則與 Yolanda 曾為隔壁專櫃的彩妝師，因而建立熟識的交情，這也就成為建立家族母女關係的開端。


如上所述，早期以外國人為主體的表演場域，變裝皇后是各自獨立進行表演的，活動只是將這些「個人秀」集結起來，並且這些來自西方的外國皇后，在臺灣發展變裝文化與表演場域的時候，不論是彼此之間、亦或是面對後面出現的在地皇后，他們並未將「家族」的範疇概念運用在表演者人際關係之中，皇后彼此之間是朋友、工作同伴，也確實有「提攜後進」的思維行動，但卻不會想到要創建家族，凝聚表演能量、共同創作，甚至到今天，這些出道甚早的外國皇后仍有一定比例是「單打獨鬥」，只有少數幾個有創建自己的家族<sup>19</sup>。

這些外國皇后都來自美加、英國、紐澳、南非，這些有悠長變裝發展及相對成

<sup>17</sup> 舉例來說，Yugee 於 2022.02.06 辦在 Locker Room 的生日秀，瑪莉安上台表演過後，宣布經過一段時間的觀察，認為 Yugee 確實已經有相當成熟的表演實力，因此決定滿足 Yugee 的期待，將他收為自己的女兒。

<sup>18</sup> 相對於專業、時常站在台上的「變裝皇后」，有許多人雖然也會變裝出現在表演場合，但並未有意願、或尚未開始實際參與表演，大多站在台下作為觀眾，或是在全場同歡時上台展現自我，皇后們對他們會稱作「愛變裝的民眾」、與皇后區分開來，他們自己也時常這樣自稱。我參與田野的過程中，沈浸在情境之中，也開始嘗試簡單的變裝，因而我也成為「變裝民眾」的一員。

<sup>19</sup> 目前檯面上的外國皇后家族，主要有 Rafaela (辣飛雅) 帶領的 Haus of Hoes、Taipei Popcorn 帶領的 Haus of Dimensions 這兩個，變裝母親為外國人，而女兒們則都是臺灣人。



熟表演情境的西方國家，不只是能在接收到 RuPaul 變裝實境秀等影視媒介，照理來說在原鄉的酷兒夜生活環境中，也應當早有接觸家族活動的場景。然而，或許因為他們雖然同為「外國人」，但實際上來自不同的國家，即使集結在臺灣社會當中，因為生命經驗的差異，可能也很難產生強烈的共感，並不會選擇帶入「家族」的概念來建立彼此間的關係連結；另一方面，面對後來逐漸冒出的本地皇后，外國皇后可能基於語言及國族上的差異，也不會在他們身上投射「女兒」的關係想像，依然維持著個體間相對平等的獨立互動。因此，臺灣本地皇后選擇進行「家族」實作的源起，似乎並非這些帶進變裝文化的外國皇后，相較之下，源自於皇后家族舞池競演的「Voguing」舞蹈，雖然並非跟著變裝表演文化而來，而是以一種舞蹈風格進入臺灣，但其中運作的「舞蹈家族」，後來可能反而成為變裝皇后們展開「變裝家族」組構行動的基礎之一<sup>20</sup>。

「Voguing」舞蹈起源自 1980 年代的美國有色酷兒社群，是當時他們在舞池中進行競演、展現自我的標誌性舞蹈，表演者在舞池的中央展現、扭曲彎折自己的身體姿態，尤其是雙手快速有力的擺動比劃、充滿張力的地板動作，意圖達成「猛烈性」(fierceness) 的審美追求，意即沈浸在自己的肢體姿態之中，刻意地開展強烈、即興的舞蹈動作，以此極為外顯地表現身體美學及舞蹈技藝，也通過這樣的身體實作，體現、追溯著酷兒夜生活的表演文化歷史及「傳奇」；同時，模仿著時尚雜誌封面的模特兒形象，就像面對攝影機一樣，跟隨著音樂節奏顯露自己最為自信、銳利的神態，將遙不可及的時尚產業轉化成自我的美學詮釋與創造。這樣浮誇、展現自我驕傲與相互競爭的舞蹈，吸引周遭觀眾的目光，使表演者成為場域內的焦點，但場域內歡迎每個人「下場」展現自我，每個人既是表演者、也是觀眾，持續的易位互動，營造出混亂熱鬧、每個人都沈浸在其中的高昂情緒與氛圍 (Peranda 2010；

---

<sup>20</sup> 必須承認，在與外國皇后的接觸互動、Voguing 舞蹈社群的經驗之外，其實臺灣本地皇后們也有接觸 RuPaul 變裝實境秀、國外皇后表演影片等影視資訊，對「家族」這個名詞概念可能早已不陌生，但本文在此要思考的是：究竟是怎樣的原因，讓他們選擇做出真正的「實踐」，將自己知悉、銘記的概念化為真實的「成家」行動。

Hall 2021)。

雖然一開始是一種美國都市邊緣場域中的酷兒次文化，但隨著 Madonna 「Vogue」音樂錄影帶、及充滿學術爭議的紀錄片「Paris is Burning」，這些影視媒體的播送使得「Voguing」舞蹈為大眾所熟知，其中的許多表演者更參與流行女歌手的編舞工作之中，將他們身上的舞蹈技藝帶入流行音樂產業當中。「Voguing」舞蹈受到主流流行文化的收編、推廣，進而在美國大城市蔚為風潮、甚至傳播到世界各地，成為美國流行樂舞文化的元素之一，但商業化、娛樂化的代價，就是原先在舞池文化中，有色酷兒群體經由實踐「Voguing」舞蹈而持續「反抗主流」的文化意涵，似乎受到淡化抹除，尤其是在全球化的過程中失卻其本質，不再讓人聯想到有色酷兒的邊緣處境，而逐漸變成一種單純的舞蹈形式、文化商品（Chatzipatheodoridis 2017）。

早在外國皇后帶進變裝表演文化之前，「Voguing」舞蹈就已進入臺灣，在 2010 年代就已發展出相對成熟的發展與社群，而在各種集結的活動當中，人們習慣以「家族」來表示自己舞蹈生涯的指導—承繼系譜及同儕關係，強調舞蹈社群內在的分支結構；同時，有不少變裝皇后是從舞蹈社群內接觸變裝表演，進而踏上變裝皇后的職涯，因此在我看來，「家族」可能正是通過這樣的過程，從舞蹈社群反向進入臺灣變裝表演的領域之中。

目前臺灣主要有 7 個本地皇后家族：Haus of Wind（瘋家，圖 3）、House of Mesula（美蘇拉家族，圖 4）、Haus of Women（圖 5），以及 House of Ice（冰家）、辣氏家族、跂姬家族、House of (No)Money<sup>21</sup>（圖 6）<sup>22</sup>，雖然並非所有人都曾參與近年來的皇后比賽，但大體來說，母親幾乎都是參加 FJ234 舉辦的「Make a Diva」

<sup>21</sup> 飛帆除了自己收的兩個女兒：乾妹妹（已退隱）、糖果媽媽之外，也與 Posy、Kana、Navi 等幾個相熟的皇后，以及資深 GoGo-boy：Jayen 組構了一個「變裝宇宙」，但這並非本文在此要提及的家族型態，因此在系譜呈現上還是只表示了飛帆與糖果媽媽的母女關係。

<sup>22</sup> 這四個家族劃分在同一張系譜圖的原因，於本章後段會詳述。

線上皇后節目第一季，女兒們則參加節目第二季<sup>23</sup>、亦或 Locker Room 舉辦數屆的「皇后更衣室」實體競賽，此般局勢除了對應到參與競賽的時間先後，也象徵了在變裝圈的資歷深淺、進入時間，因而表現出一種「輩分」上的區隔。

不過，雖然「Make a Diva」節目的參賽者們許多如今都具備家族的母親、女兒身份，但在比賽當時，「家族」尚未那麼顯著運作<sup>24</sup>，第一季時母親們還沒正式有開創「家族」的行動，女兒們也大多是第二季比賽結束後才逐漸被納入家族之中，而「皇后更衣室」的參賽者並非所有人都是某個家族的成員，獨立發展的皇后甚至其實較多，因此相對於美國在舞池文化中茁壯的「家族」範型，臺灣皇后家族實作上沒有那麼明顯「為家族而戰」的意涵，更多的是皇后個體在比賽中獲得成就聲望，之後再依此主動進入家族體系之中，或是將比賽舞台看作是「出道」的契機，展現自己作為某個家族成員的具體表演實力—重要的並非競賽中家族之間如何競爭聲譽，而是家族藉由競賽逐漸擴展成形的實作情況。

---

<sup>23</sup> 唯一的例外是 Nymphia，他參與的是節目第二季，但他在變裝圈的資歷非常深厚，「非人類」的表演早已獲得相當的注目（葛飛 2021），因此他也就「跟上潮流」，與其他母親在差不多期間創建了自己的家族。

<sup>24</sup> 「冰家」創建的速度相對較快，在第二季古奈決賽表演時就已形成「一個媽媽，三個女兒」的基本架構，因而得以採用「整個家族」的形式進行一個表演橋段。



## 瘋家 Haus of Wind

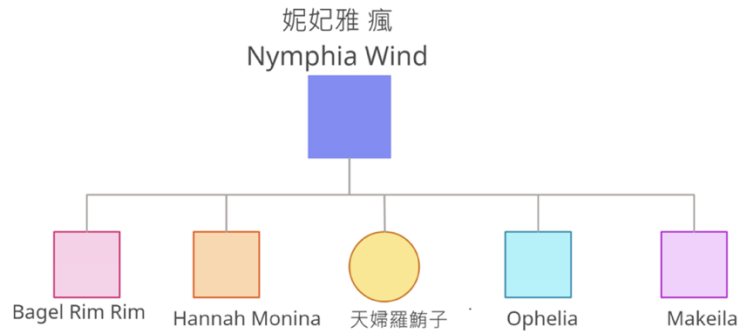


圖 3 Haus of Wind (瘋家)<sup>25</sup>

## House of Mesula

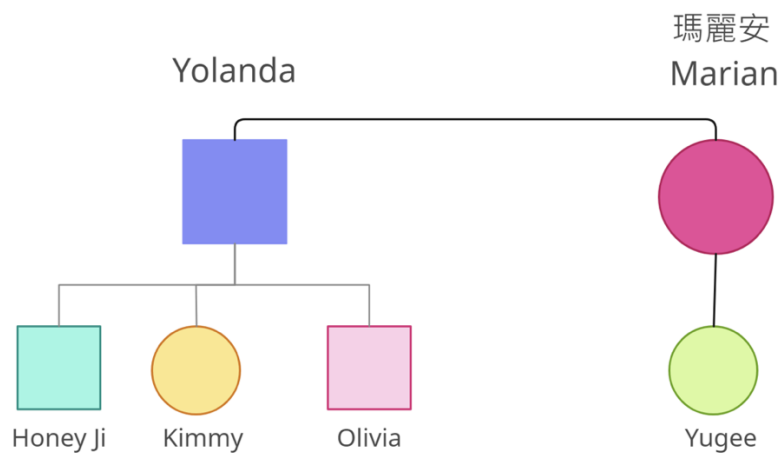


圖 4 House of Mesula (美蘇拉家族)

<sup>25</sup> 本章的系譜圖繪製規則：(1) 依照自我性別認同，四方形表現男性、圓形代表女性，「女性」包含順性別女性（天婦羅鮭子）及跨性別女性（Kimmy、Yugee、Tiffany 等），而「男性」則為順性別男性，不採用傳統人類學系譜的三角形，是想凸顯他們的性別身份並不侷限於性別二元框架、有多樣流動的可能性；(2) 圖中僅顯示有公開宣稱家族身份、並固定活躍在變裝表演舞台上的成員，已經隱退、或是極少表演的成員就未列出；(3) 女兒們的排列，冰家、瘋家、跣姬家族按照順序，由左至右為大姐至小妹，其餘家族則多未有順序上的意義，僅表示母女親緣關係。(4) 由於本文主題的關係，有些 GoGo-boy 表演者也會稱呼這些家族母親為「媽媽」、「媽咪」，但在系譜圖中就並未標註。

# House of Women

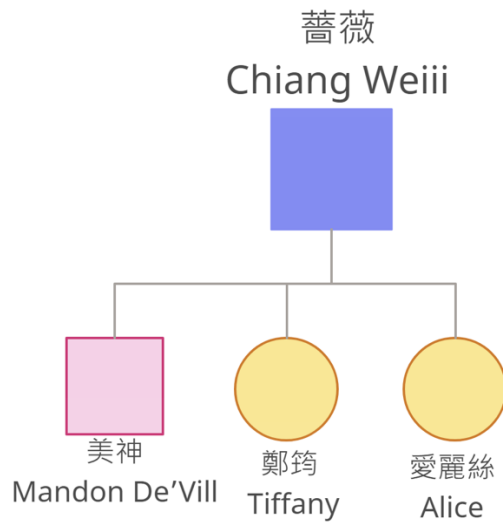


圖 5 Haus of Women

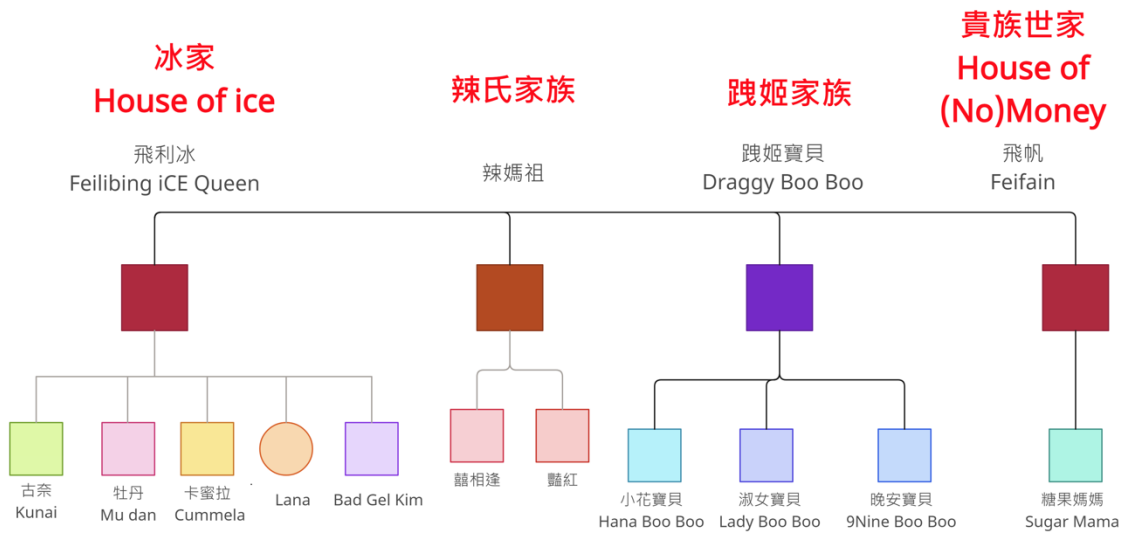


圖 6 四個家族共構的一個「大家庭」

### 2.2.3 皇后家族的實際運作及效應

雖然大多數的皇后「敲工作」仍然是以個人為主，酒吧店家或活動廠商自行構想要邀請哪些變裝皇后進行演出，除非廠商有特別要求，不然皇后們大多時候其實都不是跟自己家族成員一同演出；然而，在原先的個人演出之外，由於皇后家族逐漸成形，他們開始積極地宣揚自己作為家族成員的身份，於是在一些大型特殊的活動場合，店家廠商們逐漸嘗試「家族秀」，由家族成員進行一個完整、經過編排的集體演出，向觀眾展現他們之間的團體合作與共同形象，其中也安排每個家族成員自己的個人表演橋段，以此讓觀眾不只是認識各自獨一無二的皇后個體，也認知到他作為家族成員的身份歸屬、以及家族表演共同體現的「一體感」風格（圖 7）。








圖 7 「瘋家」的家族秀

(2022.02.12 攝)

家族運作的實務上，「母親」當然是最重要的角色—身為「母親」的皇后，變裝表演的資歷及聲望深厚，確實累積並掌握較多的表演資源及人脈，他們經常透過「家族秀」、「母女搭檔」的形式，讓自己的女兒有更多的表演機會及曝光，以此展開一種「母女關係」形式的關懷照護，期待在自己的帶領下，女兒的皇后事業及名




聲能有所推進，在日後能夠朝向獨當一面的方向邁進；另外，母親具備成熟的技藝，因而能夠針對女兒的表現作出評點教導，除了團體表演時的編排練習，力求母女間的默契與整齊，日常的個人表演、妝容也都緊密監督，「每一次出場都不能馬虎」，直接指出哪些地方需要加強或改進、怎樣編排效果會更好，讓女兒們的表演更完整、更被觀眾喜歡，在變裝圈能有更好的發展，而在指導的過程中，無形也讓女兒的表演逐漸帶著家族的風格，進而與母親、姐妹產生更多相像之處。

整體來說，母親作為變裝界的前輩，本來就樂見後輩有好表現，讓變裝表演持續注入新活力，加上家族母女的「親緣關係」，進一步讓他們投注密切的關注與心力，將自己作為皇后的經驗與資源分配給女兒，就像真的母女一樣「拉拔」他們成長茁壯，期待他們表演能夠更加精彩、得到更多矚目，一方面帶著家族的某些特色、能與母親及姐妹們相互呼應，同時也能彰顯自我的魅力與特長，形塑出獨一無二的變裝表演，在變裝表演的圈子中持續精進向前，不會辜負「家族」的聲望與期待。

相較於母女關係，女兒們之間的互動沒有明顯的位階性，尤其大多數的皇后家族都還是相對小規模（與歐美行之有年的家族相比），女兒們加入家族的先後順序及資歷沒有太顯著的差異，也尚未進到「接班」的階段，因此他們處在相對平等的「同儕」立場，但女兒較多的家族如冰家、跣姬家族、瘋家，實際上仍然會有大姐、二姐…小妹等排列性的稱呼，「姊姊」以此隱約背負著照顧「妹妹」的自願性義務，這一方面是母親、皇后圈其他人投射的期待，一方面也是他們自己基於「親緣關係」而自發想承擔的責任與事務。

臺灣變裝皇后開始構建家族的行動，一方面代表有愈來愈多的新血投入皇后事業當中，不再只有少數幾個知名資深的皇后，另一方面也體現出臺灣皇后表演文化的發展已相對成熟，能有足夠寬裕的表演資源，讓皇后間除了工作上的良性競爭，更延伸出如同親屬關係一樣的合作與傳承，進一步地擴展皇后圈的規模與聲量，也展現變裝表演風格的多樣性。然而我們也必須意識到：「家族」雖然是來自



美國酷兒群體的概念範疇，但在臺灣的發展具有特殊的情境脈絡，因而比較講求技藝的指導訓練，「成家」以抵禦外在主流暴力的意涵則不明顯<sup>26</sup>；與此同時，皇后表演的情境中，不同家族的成員時常作為「個人」相互搭檔，彰顯出「家族」身份認同的則是逐漸增加的「家族表演」，因此相對於家族間的競爭，家族對內的凝聚與合作似乎才是家族關係維繫時的重點。

### 2.3 逐步茁壯的冰家家族

他每次叫我變裝表演或是幹嘛，我都是做到最好，因為我個性就是這樣，就是要用到最好，可能他看到這樣子然後被感動，他才願意收，有那個動力去收...我覺得應該還是，一個人的熱情，雖然冰冰我媽口中說不要，但他發現一個人一直有熱忱，一直有想要幹嘛，他就覺得這就是，就可以收了...

他覺得看到早期的他，就我那時候很像早期的他，他覺得這個人好像需要資源，我能給他資源，就像松田丸子給他資源一樣，push 他這樣，好像給他一點點資源，他就可以做好，然後就要更龐大，我也好像可以影響什麼，有更多影響，所以他也才收我（古奈）

雖然飛利冰很早就參與在變裝皇后在臺灣的在地表演脈絡之中，具有相當的經驗與名聲，可稱得上是相當資深的變裝皇后，並且發跡自白雪歌劇團，他也將帶領自己進入皇后表演的團長—松田丸子看成是「媽媽」，對於變裝皇后「家族」的概念並不陌生，但他與古奈他們接觸的時候，縱然察覺到彼此對表演具有共同的想法與熱情，他也並沒有第一時間馬上動念想要收女兒，而是經過一番觀察與考慮過

---

<sup>26</sup> 臺灣雖然存在族群衝突與各種分類範疇之下的階序（性別、族群、身體），但實際的問題並不像1970-80年代美國有色酷兒遭受的那麼鮮明嚴重，又加上透過舞蹈社群的間接媒介，這應該也是「家族」意涵及實際運作顛聲差異的緣由。

後，看到了古奈的積極熱情，想到自己當初出來表演的情景，也在他身上看到未來的無限潛能，因而想要給予古奈資源與指導、幫助他成長茁壯，於是才真正收了古奈作為女兒。而在此之後的家族組構行動，也同樣是這樣的起心動念及過程，考核牡丹、卡蜜拉他們對變裝的用心與熱情，看到他們的初步成果之後，就選擇將他們當成女兒放在自己身邊，培養「冰家」的家族凝聚力，並以此展開家族的集體行動。

### 2.3.1 古奈

*我那時候要比賽的時候，我也知道他不會收，我那時候我也沒有很，我也沒有說我必須一定要當他的女兒，因為那時候也是玩玩這樣子...但他每次叫我變裝表演或是幹嘛，我都是做到最好，因為我個性就是這樣，就把它用好，就是要用好，可能他看到這樣子然後被感動，他才願意收，才有那個動力去收，不然他其實，我記得他都跟外界說他不收，因為他前面好像有什麼紛爭，他就再也說他不收女兒，好像是這樣子，然後他就不收（古奈）*

古奈早期是飛利冰的舞者，穿著男裝幫他扮舞，有一陣子相對頻繁的合作，促使變得熟稔，並偶然展開對「變裝表演」的談論，飛利冰感覺古奈似乎對此有一定的興趣，恰逢當時 Fairy 舉行前述的小型變裝比賽，就鼓勵他去「玩玩看」，所有變裝所需的服裝、假髮、妝容都由飛利冰提供，古奈也不必設想表演要如何做好、甚至得名，只要「好玩就好了」。比賽當天，飛利冰擔任評審，在介紹古奈的時候，在古奈自己都不知道的狀況下，就對外宣布他收古奈為女兒，而古奈也就順從地接下了這樣的親緣締結，成為飛利冰第一個女兒，並因此使得許多店家透過飛利冰，洽談邀約古奈進行變裝表演（圖 8）。



圖 8 古奈參加 Fairy 變裝比賽

(2019.03.30 攝)

古奈在極為匆促的狀況下成為飛利冰的女兒，他對妝容、服裝、表演內容都還沒有清楚的掌握，因而在剛開始的時候，化妝還是仰賴飛利冰手把手的教導，像是飛利冰化左半邊的妝容、古奈自己試著化右半邊，一邊化、一邊看、一邊修，這樣逐漸摸索學會皇后妝容，服裝假髮則都是跟飛利冰借用，而後慢慢地累積、學習，也就逐漸脫離對母親的依賴，能夠自己準備妝容與行頭，成為一個獨立的皇后。於是，在過了兩年多的觀察與相處過後，2021 年飛利冰督促他去參加 Make a Diva 第

二季徵選，這象徵著古奈真正被飛利冰認可為家族大女兒，並被鼓勵，能夠奠基在這樣的支持基礎之上，展開他的表演生涯。



### 2.3.2 牡丹與卡蜜拉

牡丹本身是古奈的表弟，成長過程中曾經共同生活過，主要生活在高雄都會，與大學過後前去臺北過活的古奈，後來也就比較少聯絡。但當古奈作為一名變裝皇后「出道」過後，牡丹在觀看他表演的過程中，似乎也激起自身對表演的嚮往，於是當一次飛利冰與古奈前往高雄同志遊行，他們在酒吧剛好有表演，牡丹到場看完表演，結束之時，牡丹自發地走向飛利冰，表明想當飛利冰女兒的期望。

作為大女兒，當時飛利冰與古奈關係極為親密、甚至可以說是「形影不離」，除了母親對女兒的技藝指導、工作引介，飛利冰其實也經常就一些表演事務尋求古奈的意見，而對於牡丹想加入家族的這件事情，飛利冰同樣也尊重古奈的想法，尤其古奈跟牡丹存在血緣關係、是真正的親人；古奈對於自己表弟的這個期望，雖然有點驚訝，但還是客觀地給出建議，讓牡丹接受觀察期，飛利冰與古奈持續觀察他是否持續對變裝表演有熱情、甚或開始培養自己的變裝技能，在一年過後才真正地「通過考核」，讓牡丹成為家族二女兒。

卡蜜拉跟古奈一樣，原先也是飛利冰身邊的舞者，而他在形構皇后身份之前，先以「陳豪」的身份參與 Locker Room「鮮肉練習生」競賽，並在得名後展開 GoGo-Boy 的表演生涯，以情慾性感、遊走尺度邊緣的風格作為個人特色；與此同時，與飛利冰的工作經驗，讓他對變裝皇后表演也有一些興趣，透過飛利冰的協助，在正式出道前就有了一些表演與拍攝的經驗，也很早就抓到自己的表演風格，而在通過飛利冰的審核之後<sup>27</sup>，成為家族的「小妹」，在古奈決賽時就透過家族同台，為大姐

<sup>27</sup> 相較於家族其他人，卡蜜拉不具有顯著的原住民身份，因而在冰家家族設想的「原住民皇后」家族定位之中，其實有點不協同，因此飛利冰自嘲「他是我偷渡進來的」，相對於牡丹進入過程時有受到徵詢，古奈自述當時是飛利冰已經確定將卡蜜拉收進家族，他才得知自己多了一個小妹，他也

加油應援的同時，也宣告自己的家族身份。



### 2.3.3 家族的集體行動

在我進行田野觀察的這幾年間，冰家家族的三位女兒：古奈、牡丹、卡蜜拉，輪流參與了變裝皇后比賽，在比賽的過程中，飛利冰當然給子女兒許多表演上的建議，也盡力傾聽、修整他們的構思，展現作為母親的愛護之情與殷切期望，而當其中一個女兒比賽時，其他兩位手足基本上也都到場支持，不論是古奈決賽時在台上的「家族歌舞」，或是表演後台的妝髮服裝整理，都可見到「姐妹」間相互扶持的情景（圖 9）。

---

對於飛利冰如何對卡蜜拉進行考察、決策的過程不甚了解。



圖 9 牡丹比賽時，卡蜜拉到場應援

(2021.03.20 攝)

因此，冰家家族逐漸凝聚了強烈的家族向心力與情感，在我描述的田野場景中，經常是「總動員」全體出席演出，雖然其他家族後續也都有這類的家族集體合作，但就時序上來看，冰家他們確實相對較早就展現出緊密的親屬聯繫，不僅很早就舉行「家族日」活動，也很積極地營造家族的「一體感」，彰顯成員之間的類似之處，不論是表演內容及服裝的整體性、還是相互應援照料的行動上，即使他們在做著自身的個人表演，卻總能讓人看到他背後的「家族」集體表徵與關係，而這是當時其他家族的皇后，比較沒有顯著表現出來的地方。



在飛利冰構築成形「冰家家族」的同時，辣媽祖也在偶然的機會下，遇到了兩個很有表演欲、身上透露臺灣傳統民俗文化影響的年輕人，在一段時間的談話相處過後，將他們同時收為女兒，也凝聚出自己的「辣氏家族」。



## 2.4 一體成形的辣氏家族

### 2.4.1 偶然的相遇過程

豔紅跟囍相逢兩個人的相遇，是在飛利冰一次的 Instagram 直播，當時深夜時段最後剩下他們兩個觀眾，而他們也就這樣「相認」，作為同樣對變裝皇后有興趣、關注臺灣變裝表演的同好，逐漸成為了朋友，開始時常在豔紅家一同嘗試皇后裝扮，雖然只是興趣、當時還沒想過要「出道」，但已逐漸培養出密切情誼，成為變裝路上形影不離的好朋友、好姐妹。


2020 年下旬，Locker Room 舉行「動感卡拉 OK」歌唱比賽，豔紅身著旗袍、頭戴復古假髮參賽，囍相逢帶著「支持姐妹」的情份而陪他參加，那天剛好除了他們倆相識的契機：飛利冰有在現場，日後他們的「母親」辣媽祖也跟著飛利冰出現，辣媽祖那時就已有注意到這兩個有變裝的「民眾」，加上不久之後的 WERK! 派對，囍相逢參與了其中的 Runway 走秀活動（圖 10），因而在辣媽祖心中留下了深刻的印象，並且透過飛利冰的介紹，辣媽祖與姐妹倆開啟交流。在隨後的交談相處中，發現彼此都對於臺灣在地的民俗文化、過往的流行影視文化很感興趣，加上又有語言及宗教上的共同性（說臺語、拜媽祖），因而彼此似乎都想進一步發展聯繫，但辣媽祖就跟飛利冰一樣，起初都對收女兒這件事情有點消極、甚至抗拒，尤其辣媽祖也不算真正有在表演的「變裝皇后」，雖然雙方都有一點意圖，但始終沒有真正的發展。



圖 10 WERK!派對中的囍相逢（右二）、飛利冰（右三）、辣媽祖（左三）

（2020.11.21 攝）

雖然還沒真正「認母」成功，但在與辣媽祖相識、終究成為他女兒的期間，豔紅與囍相逢發揮他們對臺灣在地民俗文化、懷舊流行影視的興趣，構想並拍攝一些玩鬧性質的短影片，由豔紅構想腳本、囍相逢負責妝髮，開始業餘性的變裝表演嘗試。雖然沒有直接的對談，但這些短影片辣媽祖都有在關注，從中感受到了他們倆對於變裝表演的風格想法、以及影片蘊含的本地文化元素，這些似乎都成為被埋下的伏筆，預示著後來他們辣氏家族的集結因緣及表演取向。



原本辣媽祖想說，豔紅與囍相逢認識的契機是飛利冰，那麼他們兩個想要認變裝母親，或許可以考慮找飛利冰，但當時飛利冰已經收了三個女兒、暫時不想再加成員，加上表演風格調性似乎跟他沒那麼契合，還是辣媽祖跟他們「氣場」比較接近。因此最後，辣媽祖還是下定決心，在幾個月後的 Make a Diva 2 決賽期間，打給他們兩個，跟他們講說「我要收你們兩個當我女兒」。豔紅、囍相逢他們得知的當下，當然會覺得很突然、有點驚訝，但畢竟是他們夢寐以求的緣分，尤其跟這樣一個在變裝圈有深厚資歷、且興趣相投的前輩共組家庭，對他們這樣的新手皇后來說「意義非凡」，因而就這樣興奮喜悅，欣然接受了「成家邀請」，成為辣媽祖的雙胞女兒，母女三人的「辣氏家族」就這樣成形了。

#### 2.4.2 迅速展開的母女行動

家族首先要面對的就是幾個月後豔紅的「皇后更衣室」比賽，他們將此看成是家族的第一個曝光，因而格外地重視—辣媽祖善用自己經營二手服飾的資源，出借許多服裝及道具給豔紅，因為豔紅尚未練就化妝技巧，於是囍相逢還是負責妝髮，而擅長 3C 產品的豔紅，則是包攬歌曲剪輯、事前宣傳的事務，三人也就養成了分工合作完成表演的默契，並在隨後一場場表演當中，持續以「母女三人」的形式映入觀眾及店家的眼簾，逐漸打響辣氏家族的名聲口碑。

相對於其他家族的女兒是各自被母親收納、進入家族之中，豔紅跟囍相逢在變裝生涯的開端，兩人就建立了強烈的情感與互動，凝聚出如同「雙胞胎」一樣的深刻連帶及雙人表演形式，因此也就與辣媽祖同時建立了母女關係，彷彿真的是母親生產出一對雙胞胎女兒一樣；並且，面對競賽的準備，也養成了母女三人相互支援照料的默契與合作模式，這樣的家族運作可說是其他家族沒有，只屬於他們辣氏家族的（圖 11）。



圖 11 辣氏家族的「母女三人」

(2022.02.28 攝)

從辣氏家族成家的故事，其實可以發現到：雖然看似是不同的兩個家族，但母親之間、母親輩與女兒輩之間，實際上的人際關係是超越自身的小家族、聯繫到一個更大的「大家庭」之中，而這也就是接下來要討論的：「既是四個家族，也是一個大家庭」。



## 2.5 「四個家族，一個大家庭」

其實我們是個大家族，只有一個家族，只是分出來的話就會是有冰家、然後跂姬啊、還有辣媽祖、飛帆，其實我們就是分出來，硬要分明確的話是這個家族，但大家，就其實我們是同一個，其實我們只有一個，只是說噢這是誰帶出來的，就會變成分支的概念（古奈）

在圖五中，我將冰家、辣氏家族、跂姬家族、飛帆家族，四個家族經由四位母親相互連結起來，這指向了一個重要的現象觀察：其他的皇后家族並沒有像這四個家族一樣，女兒輩會稱呼自己媽媽的姐妹們為「阿姨」、母親輩則用「姪女」來指稱另外三個家族的女兒們，這樣的親屬想像已然超出原先以變裝母親為核心、各自獨立運作的「小家族」，變成一個如同母系氏族一樣的「大家庭」。

飛利冰、辣媽祖、跂姬寶貝、飛帆這四位母親，在他們剛開始在臺灣皇后圈闖蕩的時候，在「港都最佳扮裝皇后」等活動場合中因為同場競爭或交談而相識，進而成為交情深遠的好姐妹，在本地變裝表演剛開始發展的時候，經常連袂出席各大同志遊行集會的場合，雖然後來有其他更多的皇后崛起，但四人之間這樣的情誼仍然是獨一無二、無可取代的（圖 12）。因此，當他們後來陸續「成家」之後，女兒跟著母親在變裝表演場合中見習、交流的時候，也就接收到這樣的關係，在建立自己與母親之間關係的同時，也同時建立與這些「阿姨」、甚至「表姐」的親緣，將自己置放在一個大家庭當中，將親屬情感的投射範圍擴增，以此設想自己如何與這些家庭成員進行互動。



圖 12 四位母親：飛利冰（左一）、飛帆（左二）、辣媽祖（中）、踐姬寶貝（右一）

（2021.04.03 攝）

而「阿姨」對姪女們也確實有格外的關照，相較於其他的新銳皇后，在應對「大家庭」裡面這些女兒輩皇后的時候，媽媽們確實會更願意給予真誠、深入的意見分享及點評，雖然有些話語很尖銳直接，但在「刀子口」背後還是存著一顆希望自己姪女們有更好的演出表現、能在變裝圈有更好發展的柔軟「豆腐心」，而當母親輩有什麼資源或工作機會時，除了自己的女兒，也經常都會先聯想到這些姪女、優先轉發給他們，希望能給予他們一些協助與鼓勵。

以古奈為例，他在還沒正式被收為飛利冰女兒的時候，就受到辣媽祖的照顧，「他有什麼就給我什麼」，經常出借一些格外珍惜的服裝配件給古奈，甚至是連飛利冰都不一定能跟辣媽祖借到的東西，古奈真誠地感受到辣媽祖無限的付出，就像另一個母親一樣，因此選擇用「大媽」、「媽媽」的稱呼，而非對其他人使用的「阿姨」，以此表明他跟辣媽祖之間「親上加親」的深刻情感；踐姬寶貝本來就是古奈

的表哥，本身就具有血緣上的親密，加上他在古奈變裝道路上的支持，不管私底下或檯面上都經常給予照顧，因此稱呼他為「阿姨」，除了基於飛利冰與跣姬寶貝之間「好姐妹」的關係，也回到自身對「家人」關係的思考，表現出對跣姬寶貝的真摯敬愛；雖然古奈跟飛帆不是那麼熟識，與他大多是工作場合上的合作、或是近幾年逐漸有在一起創作藝術或簡單出遊，與跣姬寶貝、辣媽祖這些直接照顧自身的母輩相比「不那麼親」，但作為自己母親的好姐妹，古奈還是會稱呼飛帆為「阿姨」，表述家庭內的基本觀念，但在他心目中的地位，終究還是不能跟另外三位相提並論。

整體而言，位於「同一個大家庭」當中的四個皇后家族：冰家、辣氏家族、跣姬家族、飛帆家族，四個媽媽原先就有深厚交情，而當他們逐漸「成家」之後，他們之間的情感聯繫進一步擴張成母親輩與女兒輩緊密交織的親密網絡，當一個家族有重要的表演活動，像是家族日、生日派對的時候，其他家族的成員不論是上台演出、還是台下觀看應援，都用「現身」來表達自願性的支持與陪伴（圖 13）。



圖 13 第一屆「皇后更衣室」決賽後，「大家庭」的合影

（2021.12.03 攝）



雖然在「大家庭」之外，這些皇后必然也可能會與其他家族的皇后有密切互動、產生熱切的交情，這些「非親人」的皇后也經常在上述重要活動中出現，但行動背後的意義、以及「做到什麼程度」，都還是有一些差異。

舉例來說，同樣是在辣媽祖壽誕進行表演，Yugee 懷抱的動機是與辣媽祖之間的「私人交情」，期待透過表演讓辣媽祖看得開心，飛利冰他們則是基於彼此長久的「姐妹情誼」，在重要時刻陪在辣媽祖身邊，在表演之外還擔當烘托現場氛圍、控制流程的主持工作，力求讓姐妹的生日慶祝活動能順利進行；而對於「姪女」古奈與卡蜜拉而言，在「阿姨」面前表演會更加的用心、盡善盡美，不只是因為母親（飛利冰）在場觀看，不能「丟媽媽的臉」、讓他失望，更為重要的就在於，內心也懷抱著對辣媽祖的親緣想像，想像著他跟自己母親的「姐妹情」、想像著自己受到「阿姨」照顧的種種，因而如同義務一般地進行「回報」，藉由表演來傳達自己對辣媽祖的真心，並且體現自己經歷他的照顧之後，在變裝路上的成長精進結果。

總之，四個家族相互連結成一個大家庭，不只在情感上有更多的聯繫與親密表現，在變裝表演的實務上，相互的學習、指導，以及工作資源的分享或支援，這些互動都使得大家庭的成員—尤其是女兒輩，得以具備更多的支持能量、集體賦權，不只是帶來更多的曝光與機會，也在多方意見與建議當中，讓自己的表演更好，甚至嘗試不同的表演形式，進而在皇后圈中有更廣泛、繁盛的發展。在此，我想用一句話來總結：

「正因為是一家人，才會想要聚集在一起，相互扶持、共同變得更好」。






## 2.6 小結

本章首先追溯了臺灣變裝表演的發展歷程，指出 1990 年代反串秀蔚為流行，表演內容展現著混雜的多元文化元素、體現出臺灣特殊的在地國族意識與主體性，而深入臺灣各種場合演出的反串秀，讓臺灣人對變裝表演有了初步的印象與觀看經驗，雖然當時仍遭受不少的偏見與污名，但依然些許鬆動了臺灣社會中的性別二元框架及異性戀霸權，並為後續的當代變裝表演「開拓前路」；2000 年代過後反串秀陷入沈寂、退出公共視野，但由學生發起的劇場表演團體存續了變裝表演的發展能量，「白雪綜藝劇團」甚至培育出飛利冰這樣一位當紅至今的當代變裝皇后，同時他們也致力於探討性別及酷兒相關議題，讓表演具有更多的政治性，跟西方的當代變裝表演有所貼近，因此他們對臺灣變裝表演持續耕耘的貢獻不容忽視。

葛飛 (2021) 於 2017-2021 年深入皇后表演場域進行觀察，他認為臺灣當代皇后表演的源起，來自外國皇后與本地人士共同籌劃的派對、邀請歐美知名皇后來台演出等活動，最初場域內主要是外國人，但後來也逐漸吸引臺灣人參與其中，帶起本地皇后的表演，也培養出本地觀眾社群、觀看表演的喜好，成功推動當代變裝表演文化的本地化發展；然而，在他的田野場景當中，早期的皇后表演多為個人表演，並沒有發展出「家族」的集結實踐，並且可以察覺到，開拓臺灣變裝表演文化的這些外國皇后，並沒有積極採用、實行「家族」此一範疇，因此他們並非當今本地皇后家族組構實踐的主要援引源流。


相較之下，臺灣皇后家族的形成，可能跟 Voguing 舞蹈比較相關—Voguing 舞蹈本來就與 1980 年代有色酷兒家族在舞池的集結活動相關，雖然經過去脈絡化、變成全球流傳「美國流行文化」的其中一部分，但仍然保留「家族」的社群範疇，因而當一些表演者在參與 Voguing 舞蹈的過程中開始接觸變裝表演、隨後「出道」成為變裝皇后之後，也就帶入了這樣的親屬想像，近幾年開始創建自己的變裝家族。



近幾年較資深的皇后紛紛開始收納「女兒」，將自己看成是一名「母親」，向自身欣賞的後進提供變裝技藝、表演編排上的指導建議，也會將自身擁有的工作資源分享給他們、幫助他們發展皇后事業，並給予他們情感上的支持與包容，讓變裝表演不只是「工作」，也是彼此凝聚歸屬與認同感的「集體成就」；愈來愈多的皇后家族成立，也讓表演場域在皇后個人表演之外，也逐漸開始安排家族集體表演，讓他們展現家族的特色、一體感，促使觀眾認知到皇后除了具有充滿個人特色、自我想像的個體身份之外，也對應著一個「家族」範疇、與特定一群皇后具有交集與共同性，並且因為這樣的互動方式，也使得臺灣的皇后家族較為著重內在的「共性」形塑、沒有那麼強烈的外在「競爭」意味，以不同於西方情境的方式實踐著變裝文化的概念範疇。

本文研究的兩個本地風格皇后家族：冰家家族、辣氏家族，從他們家族構建凝聚的故事可以看到，飛利冰、辣媽祖兩位母親，在相處對話中感知到這些皇后後進與自己存在某些類似之處，如共同的興趣愛好、對表演的熱情及努力，於是選擇觀察考核一陣子過後，選擇將他們「收為女兒」，對他們投注關愛及教誨，想讓他們的表演有所進步、足以在皇后圈擁有一席之地，當女兒參加比賽時甚至「全家出動」，提供他們最真誠的幫助，經由集體行動展現家族成員之間的親密情感與相互扶持。

進一步地，飛利冰、辣媽祖、踐姬寶貝、飛帆，這四位皇后各自的變裝家族，看似各自獨立運作，但實際上因為母親輩濃烈的姐妹情誼，可以被看成同屬一個「大家庭」，母親在照顧自己女兒的同時，也與自己姐妹的女兒、也就是「姪女」之間，存在許多的緊密互動與情感關係，在工作上有所關照、協助，進行資源的共享分配，讓姪女們能夠在無形中獲得更多的支持能量、應援，得以有更順利的皇后生涯，透過這些稱呼、以及背後的親屬想像，這樣的行動不只是一種對後輩的提攜，也能夠加深與自身姐妹之間的交情，讓這一家子人更加親近、每個人更都在皇后表演的道路上因為相互幫助、提升彼此而變得更好。



將目光放回到我的研究主題，冰家家族與辣氏家族進行富有在地文化風格的皇后表演，在我看來，除了他們家族內部相互溝通、規劃出一個共同的元素組構，另一個也很重要的因素，我會認為正是他們這樣的「大家庭」，「複數的母親」所能提供的資源與意見是非常強大的，因此即使相對是冷門的文化議題，還是可以累積足夠的信心與能量，勇敢做出想要呈現的表演內容。

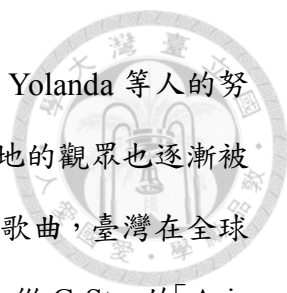
### 第三章 「冰家 IceQueen」—原住民皇后家族

高起的舞台中央，飛利冰家族的四位皇后、以及男性裝扮的跣姬寶貝，穿著背心、領飾，頭戴塑膠材質的花環，在大會舞的音樂下，皇后或是拿著「部落特調」調酒餵飲觀眾、或是隨著音樂起舞跳動。音樂稍小，幾位皇后稍微教導觀眾如何跳大會舞，不一會，飛利冰就用麥克風要求大家把手牽起來、「讓我看到白浪怎麼牽手的」，台下觀眾互相牽手，跟著皇后指示，分成兩個圓圈擺動跳舞，沉浸在這個氛圍之中，即使不熟悉歌詞，還是開心試著對嘴合唱。

「跳累了就下去點酒」，大會舞告一段落，阿爆（阿仍仍）的 *Thank you* 響起，即使不是排灣族，台上的皇后、台下的觀眾，都跟著歌曲拍手、牽手跳舞、歌唱，最後，就在穿著布農族男性背心、頭髮仿造張惠妹的飛利冰帶領下，幾位皇后一同牽手、向台下鞠躬謝幕，為「冰冰豐年祭」家族之夜劃下句號。（2021.04.02）

我與飛利冰結識於 2019 年，在當時他便是一位相當知名的變裝皇后，深邃的妝容輪廓、緊身性感的亮眼服飾，以及充滿舞動與戲劇效果的演出，吸引著觀眾們的目光，他嫻熟的表演經驗及背景，也讓他成為當時最為活躍的本地皇后之一，帶有「全臺灣最資深的變裝皇后」之美譽，在各個表演場域都可看到他的身影。

當時 CUM、WERK、B1 這些經常舉行皇后表演的派對及酒吧，基本上空間內的人群以外國人為主，因而表演曲目幾乎採用西方天后如 Lady Gaga、Rihanna、Beyoncé 等人的歌曲，面向觀眾的閱聽習慣，也與西方的「變裝皇后」範型做連結。飛利冰對於這些歌曲有相當的掌握，尤其是 Beyoncé、Whitney Houston 這些經典的黑人天后，加上飛利冰本身具有「真唱」的技藝實力，以及自身對這些天后的類比想像，即使是對嘴表演，也彷彿就是這些天后在唱歌，透過肢體與表情充分表現情緒與發聲的轉換。



另一方面，當時臺灣本地的皇后表演，經由飛利冰、飛帆、Yolanda 等人的努力，有愈來愈高的能見度與表演機會，如同本論文開頭所言，本地的觀眾也逐漸被培養起來，對這個表演文化有更多認識；而雖然上述的西洋天后歌曲，臺灣在全球化的情境之下亦相當熟悉，但在臺灣的在地同志消費空間情境中，從 G-Star 的「Asia Pop」樂舞時間到多首平權歌曲，張惠妹、蔡依林這兩位天后的歌曲，對臺灣的同志社群具有更多的重要性，因此，臺灣本地皇后也逐漸開始表演她們的歌曲。

其中，飛利冰 2009 年從白雪綜藝劇團作為變裝皇后出道，這樣的表演背景，對於運用華語流行歌曲於舞台表演中已是相當熟稔，加上作為一名原住民皇后、可以真唱的皇后，飛利冰經常將自己的舞台形象塑造成張惠妹，使用張惠妹的歌曲、說著「你們的聲音在哪裡」這些常出現的語句，可以說，飛利冰不只能吸引外國的觀眾，也能經由這些耳熟能詳的華語天后歌曲，引領著臺灣的觀眾，參透進變裝皇后的表演文化之中。

飛利冰自己持續在表演之路上前進的同時，古奈、牡丹、卡蜜拉等新進皇后，經過觀察期過後陸續被他收作變裝女兒，變裝家族「冰家」於焉成形，2021 年初古奈在 Youtube 變裝皇后節目「Make a Diva 2」決賽時的表演，整個家族出動參與其中，這不僅是頭一回的冰家家族表演，也是冰家原住民主題表演的初嘗試，在此之後，「聯合豐年祭」家族日、亞洲同志運動會閉幕式、募款派對...，許多的表演場合，已不再只是飛利冰個人的「一支獨秀」，時常是「全家出動」形式的合體表演，而在其中，「原住民」的核心表演主題持續被完整，成為他們家族的一個重要表演特色—雖然並非總是以此為主題，但持續的表演展現，已經讓觀眾心中留下印象，「一想到原住民皇后的家族表演，就直覺聯想到冰家家族」。



### 3.1 「萬事起頭難」：原住民皇后表演的開端

你從小生長的地方你也……就會覺得理所當然，但是長大以後就會發現說，有一些東西需要保留，才會去，回去多多學習（飛利冰）

如同許多在城市成長過活的都市原住民，飛利冰定期會回南投原鄉部落參加祭典活動、與親人聚會互動，在從小到大的成長過程中，飛利冰對於身處部落時發生的生活事件感到習慣、理所當然，但一年也就幾次間隔返鄉，並未沈浸在完整的文化情境中，縱然意識到自己是一位「原住民」，但對於自己的族群身份並非全然熟悉，也沒有特別感受到原住民文化對於自己有什麼特殊的重要性。

正如本章開頭所述，飛利冰在皇后表演中並非沒有與臺灣在地流行音樂脈絡有所連結，尤其是張惠妹，既是一位成功的「原住民天后」、又是一位「同志偶像」，本地觀眾極為喜愛、熟悉，飛利冰本人除了覺得「好帶氣氛」，同為原住民的身份關係，也讓他有契機、有意願將自己與張惠妹進行形象上的接合，但對於表演主題的呈現，似乎並未有意建構一個「原住民主題」的皇后表演，而比較是強調「華語流行音樂」的面向。

從 RuPaul's Drag Race 變裝實境秀的觀影派對開始，紅樓酒吧 Café Dalida 的經營者 Alvin 積極規劃店內的表演活動，邀請變裝皇后及國王嘗試在此演出，意圖將此構築成臺灣的第一個變裝酒吧，同時，由於期待著臺灣本地皇后的崛起，當 2019 年開啟「Drag Labs 變裝實驗室」例行性的皇后表演安排，他時常邀請飛利冰、Yolanda、薔薇、Nymphia 等本地皇后成為演出者，從曝光機會及經濟收入上助益他們的皇后表演事業（葛飛 2021：46-48）。而作為皇后表演在地化的重要推手，Alvin 其實也曾經思考過，是否有可能將臺灣特有的原住民文化帶入酒吧表演中，然而正如飛利冰所說，「做原住民一定會被罵，沒辦法」，這樣牽涉到族群文化的題

材，「突破創新」反而可能帶來一些質疑與罵聲，因此 Alvin 等這些酒吧、派對的主理者，遲遲並未有勇氣踏出這一步，籌辦原住民主題的變裝皇后表演。


不過，在典型的表演空間、亦即酒吧夜店及派對之外，原住民「姐妹」的扮裝表演其實早已行之有年，林文玲（2012：86-88）就有提到，受訪者之一曾有組成反串表演團體、在高屏地區表演闖蕩的經驗，而詹志翔（2019）對於南部變裝皇后「敢瀑」操演的研究，其中 2 位受訪者亦為原住民身份，經由化名的「原」字來標明其特殊的生命經驗與表演自我界定，不過這些研究並未討論到受訪者實際的表演內容，是否因為他們的原住民身份而有特殊的不同，從研究內文的受訪者自述來看，似乎不具有可辨識的風格差異。

### 3.1.1 飛利冰：帶著正當性，開路嘗試

「原住民變裝皇后」這樣的範疇，明確開始出現在眾人面前，大概來自 2018 年底 Pulima 藝術節邀請澳洲表演藝術家 Ben Graetz 來台進行的變裝皇后工作坊，工作坊最後一天進行了「Miss First Nation」原住民變裝皇后大賽<sup>28</sup>，包含飛利冰在內的 4 位原住民皇后接收 Ben Graetz 作為澳洲原住民後裔而開展的表演藝術工作經驗，試著將自己的族群文化及身份結合到皇后表演之中，葛飛（2022）即特別指出本次比賽的冠軍：Rose Mary，如何運用傳統樂器、歌謠、服飾來創造一個特殊的表演風格，即使受到一些保守意見的批評，依然嘗試在「尊重文化」的前提下，提高文化能見度、也帶來一些創新與突破。

*我本來就有講說，我想要做這個事情，我想要把原住民文化帶入主流的酒吧裡面，所以我就開頭在做，想說我來做，反正我不怕被罵，因為我也是原住民，也沒人敢罵我（飛利冰）*

<sup>28</sup> <https://insight.ipcf.org.tw/article/38>



但正如 Rose Mary 在接受葛飛訪談時所言，比賽時的原住民皇后表演得以成立，是因為位居原住民相關藝術節的活動情境之下，在酒吧表演時穿著原住民服飾、呈現原住民文化，似乎仍被看成是對文化的冒犯、不尊重。作為最資深的變裝皇后之一、同時也算是最資深的「原住民皇后」，面對臺灣店家想要碰原住民主題、卻又不敢做的困境，飛利冰在經歷 2018 年底與國外原住民變裝藝術家交流的經驗後，似乎更踏實地構想到將原住民文化帶入主流表演的可能性——由於他本身就是原住民，在身份上能夠獲得某些正當性，自己也能主動地拿捏傳統與創新之間的界線，因而拋開被責備的顧慮，勇敢成為了原住民皇后表演的開路先鋒之一。

雖然相對不算頻繁，但基於他長期以來累積的觀眾及店家人脈，在眾多的表演工作中，飛利冰愈發強調自己「原住民皇后」的身份，雖然並未如同上述專門比賽時隆重正式、或者說有明確象徵符號，但也在表演中運用原住民天后的歌曲，尤其是張惠妹，雖然本來就經常表演她的歌曲，但卻更加強調兩人之間同為原住民的身份親和性，用一種較為間接、卻更為可見的方式，主動找尋進行族群表演的契機。

### 3.1.2 古奈：跟隨己心，推廣文化

*我覺得我認真要當一個變裝皇后，就覺得...因為我是原住民，所以我覺得我自己的文化就是跟其他變裝皇后很不同，我想做原住民的議題，推廣我的文化，讓更多人，不了解的人知道原住民，因為我可以用變裝皇后這個身份，他是很光鮮亮麗，他又很容易在社會上被看到，那原住民的文化議題...我覺得就很像我是一個公眾人物，然後我去推廣我的文化（古奈）*

古奈在 2019 年的比賽過後，成為飛利冰的變裝女兒，除了得到他的教導，學習變裝皇后所需的各種妝髮技藝、穿著搭配，也經常被他帶出去各種表演場合「見



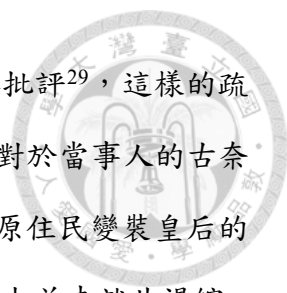


識見識」，古奈在這樣朝向專業皇后邁進的發展過程之中，其實也開始思考，「我要做什麼樣的皇后表演」，或者是說，變裝皇后這個身份，能讓他做出什麼有意義的事情。

古奈開始培養自己變裝皇后事業的這個時間點（2019年），臺灣本地的變裝皇后已經發展得有聲有色，不僅有相當數量的表演者投身其中，表演的內容也從純然的參考西方，轉向回應臺灣自己的社會文化脈絡、開展本地化的再現詮釋，尤其如上所述，「原住民皇后」成為一種可行的表演方向，也獲得初步的關注與聲量，古奈作為飛利冰的女兒，在「耳濡目染」的過程之中也應當感受到這樣的氛圍，但同時他自己也有強烈的自覺—正因為變裝皇后如今在社會上獲得了更高的能見度、尊重，成為炫彩奪目的公眾人物，變裝皇后透過表演所能傳遞的，就不只是單純的表演娛樂，對於一個長期浸潤在獨特文化之中的行動者而言，表演當中運用的音樂、舞蹈動作、戲劇橋段、服裝等，都有機會放入文化元素，成為向公眾推廣文化議題的一種媒介，而在 Make a Diva 2 網路變裝皇后比賽的決賽，古奈真正地做到了，以他自己的方式在同志酒吧展演自身具備的原住民文化。

*我很早就跟飛利冰、就我媽說，決賽我可能會做原住民的東西，但其實我從剛開始比賽到決賽這個期間，我有點在拉扯：我到底要不要做，因為我知道原住民議題是一個很非主流的東西，所以…而且決賽又辦在 G-Star，一個很同志主流的夜店、酒吧這樣，所以我就覺得，嗯…如果我用原住民議題，這樣適不適合，會不會就變很尷尬這樣，但飛利冰就說：不會啊如果你真的有這個心，那你就做。所以其實飛利冰那時候一直告訴我這個，你就做你想要做的事情（古奈）*

古奈在比賽第一集出場時，使用了「djavadjavay」排灣族問候語作為介紹詞，然而由於主理比賽的 FJ234 團隊並不熟悉原住民語、也未就此向古奈求證，因而在



上字幕時被翻成「假鬼假怪」，引發原住民評論者對此的熱議與批評<sup>29</sup>，這樣的疏忽或許可以說，顯現出主流社群對原住民文化的陌生及誤解。而對於當事人的古奈而言，之所以在比賽一開始就說出族語，就是想要表明自己作為原住民變裝皇后的身份，並試著讓族群文化有另類的曝光，縱然發生了這樣的事件，也並未就此退縮，古奈他認為，「做了大家才會認識，才會知道」，雖然可能會遇到一些錯誤、受到指正，但嘗試去做，就有機會得到更多的理解與重視，由此，他反而更有勇氣，下定決心要在決賽表演中放入原住民文化議題。

不過，就如古奈擔心的，原住民文化議題在臺灣同志娛樂文化、甚至是城市整體的性別實踐當中，雖然有愈來愈多人意識到、看到他們的聲音與主體性，但仍然位居「非主流」的位置，大家對文化議題的了解及接觸有限，雖然決賽表演相對自由，能夠跳脫比賽時的「同志流行樂舞」框架，展現出自己特別的表演風格，但在一個代表臺北同志夜生活的空間場域中進行原住民主題的表演，古奈必然還是會顧慮到觀眾的接受度、現場氛圍，擔憂觀眾看不懂而冷場，所幸飛利冰身為變裝家族母親、以及原住民皇后的先驅，在古奈拉扯猶豫時給予支持鼓勵，甚至參與表演內容的設定，表演最終獲得熱烈迴響，極為成功。

這樣的成果除了是古奈個人一次成功的文化展演，在整個家族「總動員」的過程中，家族成員也開始發覺這種類型的表演具有可行性，而後 2021 年至今的多次表演中，他們都選擇使用原住民的文化元素，逐漸確立了家族表演「原住民風格」的集體特色。下文即梳理這幾次的表演內容，討論他們如何想像、構思一個具有文化意涵的變裝皇后表演，最為直接的就是表演使用的歌曲，以及身上穿著的服飾。

---

<sup>29</sup> <https://www.facebook.com/PayuanClassic/posts/253395176210316/>




## 3.2 「平衡」的音樂元素

### 3.2.1 原住民華語天后：張惠妹、A-Lin

從《阿密特》獲得成功迴響開始，張惠妹、A-Lin、家家這些在華語流行樂壇有相當成就的女歌手，愈發積極地將自身的原住民身份及文化帶入華語流行歌曲中，在專輯中採用以族語歌唱的歌曲，例如〈阿密特〉（卑南族語）、〈Romadiw〉（阿美族語），或是以國語歌曲描寫原住民的文化生活，如〈戰之祭〉、〈家家歌〉，雖然本質上她們還是演唱著華語歌曲，但她們也透過她們的影響力與廣大受眾，讓更多聽眾看到他們的文化身份、聆聽他們的母語創作及傳統音調，而在另一方面也逐漸凝聚了新一輩原住民對他們「天后」地位的推崇與喜愛。

作為廣受歡迎的華語女歌手，張惠妹、A-Lin 的歌曲不論原住民與否都能有高度共鳴，而飛利冰等人在皇后表演時會選擇她們的歌曲，一方面是因為「原住民的偶像不外乎就是這幾位天后」，自身主觀上的喜愛，加上與她們在文化身份與表演合作上的親近，進而有意識地選擇表演她們的歌曲，而飛利冰作為臺灣少數的真唱皇后，現場演唱的歌曲更經常是張惠妹的經典舞曲，如〈跳進來〉、〈維多莉亞的秘密〉等，「小阿妹」的自稱既指涉了自身的真唱，也在「原住民」的身份範疇下連結了其自身與張惠妹；另一方面，因為這幾位天后在華語流行音樂中留下諸多膾炙人口的作品，並且許多都是很動感、能讓聽者舞動的快歌，而對同志運動的支持又讓她們具有「同志天后」的推崇，因而在表演中選她們的歌，「耳熟能詳，比較能帶氣氛」。

早期對原住民音樂的討論，會認為張惠妹從大型唱片公司出道、演唱著華語流行歌曲，雖然作品中有零星幾首關於原住民生活、用到族語詞句或曲調的歌曲，也不像早期一樣族群身份被刻意淡化，但大多數時候「原住民」只是特色包裝，營造出勁歌熱舞、美聲動人的符碼意象，但並不具有文化生活的真實性、自主性，成為大規模標準化生產的資本商品，縱然確實讓觀眾看到原住民在流行產業中的才能



展現，但實際上並未對於文化傳承或社會處境改善有所作用(許蕙千 2009)。然而，張惠妹在流行音樂產業上的成功，也確實成為一個典範偶像，影響 A-Lin、葉瑋庭、黃美珍這些原住民歌手後進的表演形象及風格，對於交織原住民身份與性少數身份的年輕原住民來說，張惠妹更是他們意圖模仿、追隨的「原住民天后」，用實際的身體展演實踐來傳達對她的敬愛；同時，張惠妹也並非對部落文化傳承議題全然置身事外，她一直試圖在流行音樂中加入傳統文化元素，2009 年推出的《阿密特》專輯雖然僅有兩首歌曲採用部落古調，大體上是一張前衛、具挑戰性的「華語」專輯，但專輯名稱採用張惠妹的族語名稱，巡迴演唱會也邀請許多原住民・表演工作者、將舞台及榮耀跟他們分享，這些行為都促使了更多人理解、接觸原住民創作者的音樂作品，2015 年更伴隨自身《阿密特 2》專輯同時推出了《Damalagaw 大巴六九部落傳唱歌謠》專輯，記錄著自己部落內的族語歌謠，對族群文化傳承及推廣有所貢獻，即使還是有人認為張惠妹的音樂不夠「原住民」，但她的確成為跨文化聯繫與溝通的重要媒介之一，甚至成為漢人歌迷進入族群權利運動及部落社群當中的重要動機之一(施宇凌 2016)。

因此可以說，最為「平易近人」、有機會有較多場合進行表演的，勢必就屬這些原住民天后的歌曲—觀眾即使沒有意識到她們「原住民」的身份、或者表演情境並未特別指涉，表演還是能夠經由「華語流行天后」此一具有共識的脈絡來獲得共鳴與理解，但透過原住民皇后的詮釋，這樣的表演內容就確立了一種特殊性，不同於其他的皇后表演，具有隱約潛藏、卻能夠廣為接受的文化內涵。

舉例來說，Locker Room 於 2022 年 4 月舉行「張惠妹金曲之夜」，呼應著當時在臺北小巨蛋舉行的張惠妹 ASMR 演唱會，期待勾起男同志社群對張惠妹一直以來的喜愛，而皇后表演請到了飛利冰與古奈這兩位原住民皇后，對他們兩個而言，經常表演的張惠妹歌曲，可說是駕輕就熟，不只相對少有地全程真唱，表演長度也超過皇后表演常見的 5 分鐘，飛利冰用將近 11 分的表演帶大家回顧張惠妹的歷年經典歌曲，古奈亦是 6 分鐘的載歌載舞，用他們自己的界定，兩個人都算得上是

「小阿妹」。他們的選曲上，並未有意地揀選〈阿密特〉、〈戰之祭〉，這些張惠妹具有族群文化意涵的歌曲，基本上還是以熱門金曲為主，如〈聽海〉、〈身後〉、〈維多利亞的秘密〉等，試著招喚觀眾們對張惠妹的集體記憶；不過，看似稀鬆平常、跟其他時候的皇后表演相差不多，都是採用觀眾（尤其是男同志觀眾）熟悉的曲目，用勁歌熱舞或戲劇橋段來吸引矚目，但作為原住民皇后母女，又是表演著「原住民天后」的歌曲，在細節上，飛利冰、古奈還是嘗試著帶入一些「原味」：

飛：歡迎來到 *Locker Room*，今天是什麼之夜？

觀眾：張惠妹（異口同聲）

飛：是張毀滅，誒～大家好我是你們的主持人，飛利冰

古：大家好我是古奈

飛：是 A-Lin，誒～A-Lin 你幹嘛，你是我今天的演唱會嘉賓嘛，哈哈

（2022.04.02）

首先，使用「張毀滅」、「誒」<sup>30</sup>這些詞語，除了是兩個原住民皇后之間的對話，也彷彿將現場視為是一個原住民年輕人的聚會，在主持的時候呈現出一種類似原住民「姐妹」互虧對話的語境，觀眾即使不是原住民，也有意無意地被捲入其中，而張惠妹與 A-Lin 在音樂事業上的提攜傳承關係，透過這樣的對話也被帶出，除了營造一種阿妹—A-Lin 以及飛利冰—古奈的關係類比，對於原住民天后的模擬意涵也更加受到強調；同時，飛利冰表演時的穿著，意圖模仿張惠妹在演唱會上的頭飾、衣服，甚至刻意選擇淡妝，貼近張惠妹的樣態、而非變裝皇后常有的濃妝豔抹（圖 14），而古奈穿著簡單黑色小洋裝，頸部搭配的首飾，最上方是多色細小珠子串

<sup>30</sup> 就我的觀察，原住民青年經常在語境中使用這樣的語尾助詞，表現對話中的相互吐槽或強調語氣，而布萊克薛薛等原住民 Youtuber 創作者也經常在影片中自然地運用，或者原住民來賓在談話性節目中也可能將此詮釋為原住民言說的特色。

接排列而成的珠串，向下依序有寶貝、金屬錢幣、銀綴飾，屬於排灣族傳統首飾的形制，而這樣的首飾在其他原住民風格的家族表演時，古奈也經常配戴，而在張惠妹之夜配戴的行為，應該可以看成是有意帶入「原住民」意涵在表演中（圖 15）。雖然族群不同，但透過這樣的表演細節，在在都是表明自身與張惠妹同為原住民的關係連結，也隱含對原住民文化議題的嘗試納入。



圖 14 扮成張惠妹的飛利冰

（2022.04.02 攝）



圖 15 配戴族群頸飾的古奈

(2022.04.02 攝)

不過，張惠妹她們的歌曲在華語流行音樂的體系之中，語言上仍然是華語為主、母語創作僅有幾首，但在大型的場合要做一場原住民主題的家族表演，像是名為「聯合豐年祭」的家族日、或是亞洲同志運動會閉幕式，在張惠妹所代表的流行歌曲及傳統古調之間，仍須一些大眾熟悉、且具有一定流行風格的母語創作，帶出原住民語歌曲當代的「熱鬧」面貌；又或者，在一般的臺北同志酒吧，除非有特殊主題日或活動，原住民語的歌曲作品是比較聽不到的，主要還是以西洋及華語流行歌曲或電音 EDM 為主，因而當飛利冰等人在 Locker Room 等酒吧進行相關表演時，顧及原先在這些空間缺席的原住民音樂脈絡，必須選擇同志社群有較高熟悉度，同

時還能帶動現場觀眾氣氛與情緒的母語歌曲，而飛利冰他們家族表演常用的歌曲之一就是阿爆的〈Thank You〉。




### 3.2.2 阿爆 〈Thank You〉

2020年31屆金曲獎上，阿爆的排灣族語專輯《母親的舌頭》獲得多項大獎，包含年度歌曲、年度專輯、原住民語專輯，其中榮獲年度歌曲的〈Thank You〉，雖然並不如其他入圍歌曲來得熱門，但在得獎後就這樣進入大眾視野，獲得更多人的注目與聆聽，而後阿爆獲得許多重大場合的表演邀約（總統接見奧運選手代表團、高雄跨年、中華文化總會除夕晚會），加上後續32屆金曲獎的表演、33屆旗下新銳合輯N1的多項入圍，阿爆堅強的實力、動聽的音樂風格、較高的曝光度，對於很多並非原住民語音樂主要受眾的聽眾而言，阿爆似乎就是心中「原住民語歌手」的代表人物，而〈Thank You〉作為其招牌歌曲，更是目前最被熟悉、有共鳴的原住民族語歌曲之一。

阿爆2020年9月進行了《噍，會女聲》演唱會，都會女聲是音樂空間Legacy長期以來進行的演唱會系列，邀請不同風格的女歌手舉行小型演唱會，而阿爆在金曲獎入圍公布後，挾著多項入圍的氣勢順勢公布加入演唱會女聲的行列，而她用名稱改動來帶出她的小心思—「噍」意指排灣族語的「阿噍 Adju」，如林文玲(2012)所說，這一個詞彙如今演變成一種常見的原住民多元性別範疇指涉，阿爆如此運用，除了表現演唱會歡迎不分性別的姐妹來一起同樂，也展現她性別友善的態度、對原住民同志語境的熟稔，而古奈與阿爆的合作也源自於此。

因緣際會下，古奈透過他的一位原住民老師得知，阿爆演唱會臺北場想要有變裝皇后表演來帶氣氛，當時阿爆正逢榮獲多個金曲大獎的風頭，古奈覺得「大明星」都開口邀約了，勢必一定要合作一下，於是就這樣搭起與阿爆的合作，從那以後阿爆只要是覺得適合的工作，就會敲古奈行程，除了2020年高雄同志遊行、2021年






高雄跨年晚會等大型演出，古奈作為諸多變裝皇后的一員參與其中，2022 年在臺北流行音樂中心舉行的「第一屆阿嘍運動演唱會」，古奈個人在舞台上以「卡莉怪貓」的造型進行剝花生與「阿嘍比美」的趣味比賽，或是在其他表演場合以男裝舞者的身份伴舞，正如古奈所說，「我其實不只有變裝才接她工作，其實我有時候都是男裝，如果她覺得有適合變裝的才會放」，阿爆積極地提攜古奈，給予他工作機會，這當然支持了古奈持續起步的變裝皇后事業，另一方面，與阿爆的合作，也讓古奈感受到，〈Thank You〉這首歌的內容、演出形式，如何能夠帶動現場氣氛，又帶起自身作為原住民的一種光榮感，因而當他在 Make a Diva 決賽想要表演一首原住民歌曲時，就想到使用這首歌，既是能設想大多數人多少聽過的歌曲，同時在這樣福音風格的樂調中，向觀眾真實地傳達歌曲背後、表演背後的族群文化，公然地擁抱自身「原住民皇后」的特色。

*Make a Diva 第二季決賽表演，古奈在表演完 Beyoncé 熱舞組曲後，燈光一暗，大螢幕開始播放著古奈穿著族服的照片，包含了部落祭典、家族合照、以及皇后沙龍照，古奈緩緩走出，此時衣服已不是原先的流蘇上衣及性感熱褲，而是一套排灣族隆重的女性右襟長袖長衣，〈Thank You〉響起，古奈真摯地對嘴，並持續用手勢與台下互動、表達自身在歌曲下的豐厚感情。第一次副歌結束，穿著布農族女性服飾與頭飾的飛利冰，率領一眾穿著背心及花環頭飾的冰家家族成員、跣姬寶貝、舞者等人上台，飛利冰將手上的羽毛插在古奈的頭飾上，古奈蹲下接受後兩人相擁，台上眾人在歌曲之下持續擺動拍手，帶動台下觀眾的歡呼、鼓掌，古奈在一眾親友的簇擁下，完成了他的個人表演。(2022.02.05)*

2020 年高雄同志遊行、2020-21 高雄跨年晚會，阿爆表演〈Thank You〉時，邀請了許多變裝皇后站在舞台上共襄盛舉，包含牡丹、辣媽祖、麻將水晶、UG is Hot、Nivea 等，雖然用「高同遊皇后群」來概括稱呼，但除了長期在高雄耕耘表演



的南部皇后，也有特別受邀南下的臺北皇后，在舞台上穿著華美的禮服，與穿著族服的原住民合音排成一列，一同在這首歌曲的節奏中左右擺動，因而在古奈真正放入自身決賽表演之前，其實這首歌曲就已經與變裝皇后的表演有所連結，也在同志社群內部有一定的曝光與傳唱度，在阿爆個人的舞台安排心思之下成為皇后表演文化與原住民族語歌曲相互採納的一大中介，不過在兩次表演中，變裝皇后與原住民似乎是「並置」在台上、各自獨立的存有，站在阿爆周圍穿著族服的合音沒有跟皇后在台上互動，而受邀的變裝皇后，即使具備原住民的身份，也並未因此特別穿著族服上台、凸顯「原住民皇后」這樣的範疇可能，真正讓這首歌成為原住民皇后表演重要曲目的關鍵，似乎仍是古奈在 Make a Diva 2 決賽時的表演。

*我自己是原住民，啊決賽就是一個讓你自己展現，你在節目上可能沒有展現過的東西，所以我最後還是就，決定就用阿爆的 Thank You，因為畢竟那裡漢人為主，Thank You 大家都知道、它也比較紅，在主流市場大家是可以接受的，所以我最後還是選這樣的表演，就是用我喜歡的碧昂絲加上 Thank You 這樣*

*她（阿爆）已經把它用到，讓大家聽到都會一起哼那種程度，我其實也不敢做那種，文化議題太過重的東西、就是有點太「不主流」的東西，就是可能像古調這樣，不敢放，因為我怕大家還是不懂（古奈）*

當古奈決心在決賽表演中彰顯自身原住民皇后的身份之後，如前所述，必須開始斟酌如何成功地在表演放入族群文化的元素，考量到表演場合屬於臺北同志酒吧空間，觀眾還是期待看到變裝皇后穿著女裝，進行火辣性感、或是戲劇張力十足的舞台表演，雖然古奈想要在表演後半段讓觀眾清楚看到他如何展現自身的原住民身份，但卻也不能過度嚴肅，淪為教條式的文化展演；因此，基於他個人與阿爆的合作經驗，以及〈Thank You〉這首歌跟變裝皇后表演、觀眾閱聽習慣的親近熟悉，也基於他與阿爆共同具有的排灣族血統，古奈的決賽表演前半段是變裝皇后常



使用的 Beyoncé 舞曲，後半段就採用這首排灣族語歌曲，試著以一種感人溫暖的氛圍，表現自身作為一名原住民皇后的特殊身份、以及為此的驕傲，同時也在音樂聲中，讓台下觀眾跟著擺動身體，參透在意境之中。

在古奈決賽表演之後的數個月，4/2 冰家家族的家族日於 Locker Room 舉辦，這一次的家族日以「聯合豐年祭」為名，從籌劃開始，古奈與飛利冰就直接向 Locker Room 店家溝通，有意讓整體表演帶有強烈的原住民文化，形式上雖然與其他皇后家族的家族日一樣，每個家族成員都有自己的一段表演，家族整體最後會有一個「大合體」表演，但從皇后身上的服裝、場佈物件，以及表演歌曲的選擇，都納入相當程度的文化象徵，特意彰顯家族特有的「原住民」特色（表 1）。

表 1 2022.04.02 冰家家族表演曲目

表演者	表演曲目	表演方式
飛利冰	張惠妹 〈站在高崗上〉	真唱
牡丹	藍心湄 〈濃妝搖滾〉 劉文正 〈太陽一樣〉	真唱為主
古奈、飛利冰	Beyoncé 〈Run the World (Girls)〉	對嘴、雙人排舞
卡蜜拉	拉丁風舞曲	對嘴、男女對舞
飛利冰	張惠妹 〈跳進來〉	真唱、熱舞

	張惠妹 〈牽手〉	
牡丹、卡蜜拉	拉丁風舞曲 頑童 〈辣台妹〉	對嘴、雙人尬舞、 將男觀眾拉上台調情
古奈	張惠妹 〈火〉 鄭秀文 〈眉飛色舞〉	唱跳
飛利冰、牡丹	張惠妹 〈姐妹〉 某首饒舌歌	輕快真唱、帶動現場吶喊
飛利冰、跣姬寶貝	族語吟唱	靜態演唱、揮手、 請觀眾揮舞手電筒
飛利冰、跣姬寶貝	張惠妹 〈三天三夜〉	唱跳
大會舞		唱跳
謝幕	阿爆 〈Thank You〉	真唱、手牽手擺動

如果說古奈在 G-Star 的決賽表演是初試啼聲，那這次的家族日就正式宣告飛利冰家族的表演風格之一就是「原住民」，在酒吧空間中呈現一場熱鬧、彷彿是聯歡時刻的大型表演，歡快地展現自身的原住民文化。雖然是在酒吧進行表演，終究不可能詮釋傳統文化的曲調、儀式，「豐年祭」的主題就表明了一種觀光化、流行化的情境。不過，為了與其他日常時候的表演做出區隔，表明此次家族日表演的特



殊性，即使是流行歌曲，也都是有意義的選擇。

這個家族裡面的家人幾乎都是原住民，然後在臺北，我們自己是原住民，為什麼我們不做一個比較不一樣的東西，就是…變裝皇后要做一個家族，或是變裝皇后要做一個什麼合體，就像 RuPaul 這樣子，就是一個國外的東西，大家看到啊就都一樣，大家就這樣子漂漂亮亮、很熱鬧，那為何你不做你自己獨有的文化？那我跟我媽說，我們就問店家，有沒有店家願意讓我們做，就是做原住民豐年祭這樣子的家族日，家族日就是我們家表演，這樣子沒有意義，它就只是家族日，我就跟我媽講，好那我們就做原住民的東西，就至少讓大家知道，原來我們還是在做原住民的東西，只是因為它太非主流，所以我們不可能在無時無刻的表演都會做，那我們想說，好我們就把那一天就是，全部都用原住民的東西，原住民豐年祭這樣，所以我們最後才決定做，像豐年祭這樣（古奈）

如前述，張惠妹作為成功的原住民流行天后，飛利冰等人熟悉用她的歌曲來表演，既召喚了彼此間同為「原住民」的關係，也帶動現場的集體歡騰，因此家族日也大量使用了張惠妹的經典歌曲；除此之外，原民部落經常可見歡唱卡拉 OK 的場景，由於唱歌的人年齡層不同，歌曲多少跨越了多個年代，而此次的家族日似乎呼應了這樣的情境，從劉文正、藍心湄到鄭秀文、頑童，家族成員分別表演了不同世代有共鳴、能夠參透在勁歌熱舞中的華語動感歌曲<sup>31</sup>，看似是在配合顧客們可能「耳熟能詳」的流行音樂品味，但同時也在勾勒原民部落十分熱鬧的集體活動，這似乎扣合了「聯合豐年祭」的主題：不論是「本地人」還是「他者」，都能十分輕易地受到感動，從而成為群眾的一部分，在不冒犯族群文化的前提下，共同跟著音樂哼

---

<sup>31</sup> 黃士佳（2021）即有提到，「原住民族流行音樂」不只包含原住民創作者的族語流行音樂，實際上也涵蓋部落聚會及卡拉 OK 經常出現、傳唱度極高的華語流行音樂，這些歌曲其實也承載著原住民對於部落生活、族群認同的經驗及想像；比較可惜地，由於我的田野並未碰觸到報導人的「原鄉」，因此並未能深入探究他們這方面的音樂文化脈絡。

唱、舞動。

古奈決賽表演〈Thank You〉時，飛利冰與其他幾位女兒、「阿姨」踐姬寶貝都有上台，古奈與飛利冰上演了「母女傳承」的戲碼，其他人則站在他們身後，跟著音樂拍手搖擺，目光看向舞台正面前方的主角二人，彷彿是儀式的見證人，一同見證家族這個重要時刻，陪伴並給予祝福。這算是牡丹、卡蜜拉成為飛利冰女兒後的正式亮相，古奈也經由「插上羽毛」的橋段，象徵性地接收母親飛利冰的親情與榮耀，「冰家家族」在這一次的表演集結中儼然成形，〈Thank You〉這首歌除了代表他們自身的原住民文化，在這樣的情境下，也傳遞著冰家家族「團結」的意象。因此在家族日的最後，選擇這首歌作為謝幕曲的意義就在於，現場氣氛烘托到了最高潮，家族成員四人手牽手，成為一個完滿的皇后家族（圖 16），而台下所有的觀眾在音樂聲中，也接收到台上四位皇后高昂的情緒，雖然不一定是原住民，但也如同參與一場實際的豐年祭，融入在嘉年華般的現場氛圍中，共同慶歡這場「家族盛典」。





圖 16 手牽手的冰家家族母女四人

(2021.04.02 攝)

這次家族日的觀眾，不只是單方面觀看接收皇后表演的觀眾，而是能置身其中、感同身受的行動者，激動、親密的情緒在空間中渲染，觀眾之間、觀眾與皇后都產生了相互連結的觀感，〈Thank You〉福音 (Gospel) 風格的曲調本身就有這種效果，但更為重要的，是經由這首歌而展現在台上，冰家家族成員間的強烈凝聚力，賦予了這首歌曲更多的意義，展現在表演當下。

可以說，當飛利冰等人想在大場合表演原住民風格，除了上述張惠妹、A-Lin 的歌曲，〈Thank You〉作為一首鼓舞人心、具有福音風格的族語歌曲，能讓氛圍烘

托到高潮、引領觀眾進入共融狀態，也能確實展現他們想傳達的族群文化意涵，由此成為了他們慣用的音樂曲目之一。



### 3.2.3 廣為人知的族語相關歌曲<sup>32</sup>

在吟唱聲中，穿著黑底金黃披風的古奈在舞台中央跳著現代舞，長髮及披風隨著舞動飄曳，動作流暢優美，男性吟唱者不見其人只聞其聲，聲音宏亮悠長，伴隨著簡短的布農族報戰功呼喊，吟唱橋段結束，古奈從升降台下降消失，燈光一暗；重新亮燈，穿著藍色馬甲洋裝及披風的飛利冰從升降台升起，手持麥克風唱著輕快混音的〈站在高崗上〉，旁邊是身著阿美、泰雅、排灣族服的男女舞者，舞步有些類似「山地舞」，但仍然是Jazz街舞風格，在副歌高潮時，飛利冰「伊呀嘿，現場的朋友」高聲一呼，所有舞者在飛利冰身後站成一排，族語呼喊與飛利冰開手搖擺相互搭配，男性舞者站在中央微蹲踞、揮舞右手，女性舞者在兩側做著跟飛利冰類似的開手舞步；鎂光燈轉向左右兩邊登台的古奈、牡丹，兩人走向舞台中央、與母親飛利冰集合，此時轉播標題寫有「原住民變裝皇后 飛利冰、古奈、牡丹」，三人喊著「iCE Queen Family」，跳著簡單的性感排舞；古奈先獨自表演〈濃妝搖滾〉，接著三人與原住民舞者集結在舞台中央，唱跳〈原住民的孩子〉，有些Waacking舞風的舞步整齊劃一，跟著節拍展現強力的肢體頓點。

飛利冰「尖叫聲」呼喊過後，所有表演者排成一排，整齊抖動肩膀、擺頭、開腿，A-Lin〈Romadiw〉帶有部落廣播風格的口白響起，「左腳右腳 然後屁股再來搖一搖 Yi Ya Yan Hai Yo Yan」，以皇后母女三人為中心，台上一起跳著類似豐年祭慶歡的舞步，左右掂步、單手向上延伸，左右兩側走入穿著辦桌裝的辣媽祖與合音柯長志(Lady Booboo)，待所有人站定位，飛利冰「哎撒」一聲，男女各一的阿美族

<sup>32</sup> 此處提及的歌曲，除了〈老人飲酒歌〉為純粹的阿美族語歌曲，其他都是華語與族語交錯混雜，但對報導人來說，這些歌曲都是具有族語意涵的歌曲，因而此處以「族語相關歌曲」來概括。



舞者拿起麥克風，領聲清唱〈老人飲酒歌〉，最終所有人牽起手舉高，結束這一次的表演。(2022.05.22)




2022 年上旬的臺北亞洲同志運動會，在開幕式、閉幕式都安排了許多變裝皇后參與表演，包含薔薇家族、冰家家族的大多數成員<sup>33</sup>，同時也邀請許多表演團體及歌手藝人進行演出，雖然因為疫情因素，並未全面開放觀眾入場觀賞，但經由網路直播的公開放送，除了讓更多人關注這場性別友善的運動賽事，內容多樣的表演節目及表演者也映入眼簾，受到公眾觀看，得到廣泛的注意。冰家家族在同運會閉幕式的演出，規模盛大、內容精實，成功地展現「原住民文化」此一主題，超越原先僅在酒吧派對等夜間消費空間表演的侷限，將原住民皇后家族的表演放到公眾視野之中，從內容及影響力都是極為成功的一次演出。

同運會的表演，中間安排設計一些段子，就可能前面可以很主流啊，反正都是原住民的東西這樣，可是我們到後面，我們要回到一個根，雖然它不是我的這個族群的東西，但我就是把它變成回到一個傳統，用最清唱的東西，去做今天的節目  
(古奈)

同運會閉幕式的表演，由古奈一人擔任表演統籌，她接收到主辦單位對他們表演「原住民皇后」的期望，也覺得自身作為原住民，這種大型場合的表演確實應該帶出原住民文化的元素；不過，同運會開幕式其實已經邀請 Aljak nua quadaw 太陽的孩子、Salaw、原民嬌娃等原住民表演團體，在「原民之美」的節目段落進行表演，經由歌舞劇、現代舞等形式進行原住民社會文化的展演，壓軸表演則是阿爆帶來《母親的舌頭》專輯中的族語歌曲，意圖呈現臺灣在地的族群文化，以及一定

<sup>33</sup> 原先預定在開閉幕式之外，5/1 尚有一場變裝皇后之夜，但由於 COVID-19 疫情嚴峻，因此活動取消，原先「皇后四大家族」的 House of Mesula 及 House of Wind 也並未參與演出。



程度上展現原住民與性別平權的交會。因此，古奈等人對於本場演出的定位，跟家族以往的演出一樣，還是要在傳統與當代流行之間找尋平衡點，但如古奈自己說的一樣，畢竟是皇后表演，不會刻意觸及深厚的文化歷史脈絡，但也不單純只使用主流的流行音樂，還是在表演前後放入一些傳統文化的歌謠吟唱，在面向外界注目的時候，不忘記自身作為原住民的「根基」，亦即喧騰熱鬧之下，最深刻卻也最原初的身份範疇——也可以說，如同 A-Lin 一樣，作為一位當代原住民藝術工作者，在熟稔華語流行音樂的規則之後，回頭面對並擁抱自己的原住民身份，嘗試用自己的方式去延續、再造「原住民」的族群文化。於是，這一次的表演，除了前半段使用過往表演過的「主流歌曲」，像是張惠妹、〈濃妝搖滾〉，後半段則是透過舞炯恩〈原住民的孩子〉作為轉折，放入 A-Lin 最新的族語歌曲及〈老人飲酒歌〉，意圖將表演內涵持續向族群文化的傳統面推進。

作為「從主流到文化」轉折點的〈原住民的孩子〉，是排灣族的新生代流行音樂創作者舞炯恩·加以法利得（Utjung Tjakivalid）為 110 年全國原住民族運動會所譜寫的大會主題歌，曲風輕快、有強烈的電子節拍感，副歌除了「你是原住民的孩子 我們之中的勇士」的主題歌詞，其餘部分除了使用聲詞，甚至並未填詞、特意凸顯樂曲的電音節拍，對於聽眾而言，即使不懂得原住民語，依然可以輕易被副歌的簡單詞語及旋律帶動，知悉這是一首鼓舞年輕原住民的歌曲，並感覺這樣的電音曲風與當代（華語、英語）流行音樂類似，從而獲得共鳴；另一方面，對於古奈他們這些原住民皇后而言，原先作為原住民族運動會主題歌的使用情境，以及由舞炯恩與三位原住民青年分別演唱、代表原住民「四大族群」（排灣、泰雅、阿美、布農）的主歌，這首歌確實具有凝聚及再現族群性的效果，也能夠透過這樣的歌曲中介，在這一次的同運表演當中帶出「阿嘞奧運」的自我想像：雖然名義上是在臺灣舉辦的「亞洲同志運動會」，但古奈他們進行這樣的原住民皇后表演，將場域情境暫時地放入自身社會文化的脈絡中，比擬成比部落鄉運更盛大、能見度更高的大型活動，容許他們這些阿嘞展現自己的美麗、族群身份，並且被非我族的大眾看見。

因此，雖然這首歌並未如同前面的張惠妹、〈Thank You〉來得熱門，但經由古奈他們的精心編排，成為了一個良好的銜接過渡，連結著亞洲同志運動會與阿嘍運動會、主流音樂與族語音樂、原住民表演者與外界觀眾，「在熱鬧中做文化」。

〈Romadiw〉是 A-Lin 2021 年推出的輕快單曲，歌名為阿美族語唱歌之意，開頭仿造部落的族語廣播，歌詞以中文為主，但相當程度夾雜族語詞彙及聲詞，烘托參與在祭典中人們的熱情與舞動，最後一段歌詞「左腳右腳 然後屁股再來搖一搖 Yi Ya Yan Hai Yo Yan」重複唱誦，彷彿再現著祭典人群聚集舞動、身心投入的情景。整首歌詞並未使用艱深的阿美族語字詞，甚至以華語及聲詞為主、阿美語僅為點綴，但就如同〈原住民的孩子〉一樣，大量的聲詞搭配 Trap 風格的動感曲調，提供非族人的外界群眾一個親近理解的方式，經由歌曲建構、呼應自身對原住民文化的想像；而對 A-Lin 這樣一位活躍於華語樂壇的女歌手，經由這樣的歌曲創作，對公眾表明自身的原民身份、也加深自己的族群認同，雖然並不若阿爆、舒米恩等人製作的全族語專輯來得顯著，卻也是一種能讓更多人認識原住民文化的途徑，這也是古奈他們進行原住民皇后表演的宗旨之一。

古奈他們選擇〈Romadiw〉這首歌的理由，也一部分與工作合作有關：古奈在與阿爆開啟合作後，當時居中牽線的中間人，出力舞集的巴奈老師，其實也有擔任 A-Lin 的和聲老師，當〈Romadiw〉預計要拍攝 MV 時，巴奈老師就想到了古奈，當時古奈因為 Make a Diva 在皇后圈有一定知名度，也接到不少原民台的通告及工作，具有相當的人脈與人氣，因此巴奈老師就詢問他要不要接下這個 MV 的統籌工作，負責召集 100 個原住民舞者及演員、協調交通及集合事宜等，而巴奈老師自己就專心唱歌就好。古奈當然感到詫異，第一次跟 A-Lin 合作就是這麼巨大、這麼重要的計畫，而且也擔心居中溝通會有差錯，不過巴奈老師給予高度的信任與自由，古奈也就想盡辦法處理好一切，費用、人員、交通及集合地點...，最終成功地完成這艱鉅的任務，成功招集到 100 個原住民舞者演員參與 MV 拍攝，而他也就這樣開啟與 A-Lin 〈Romadiw〉這首歌曲的緣分，不只是在 2022 年金馬獎典禮上

與 A-Lin 再次合作這首歌，由於 A-Lin 也是同志社群熟悉的女歌手，加上這首歌曲節奏輕快、歌詞淺顯，因此當古奈編排同運會表演音樂的時候，就選擇了這首歌曲，經由主流華語音樂的影響力及情境，更進一步推廣族群文化，讓觀眾有機會領會。

我把〈老人飲酒歌〉放最後的原因，沒有說要凸顯這個是阿美族的歌…反正就我們三個人都會唱，能在短時間內練出來，或者是台上的舞者會唱，幾乎就是，我覺得只有老人飲酒歌是大家都會耳熟能詳的，畢竟 A-Lin 也唱過，所以其實大眾也聽過，所以我們也是選那個大眾聽過的傳統古調，然後去放在最後，然後也沒有說要凸顯什麼，我們只想讓大家說，其實我們也可以這樣，穿著不同族群的衣服唱別的族群的歌曲，讓大家知道說，我們也是可以種族融合，就這樣結束掉今天的表演，也是說讓這個表演，讓大家更明確知道我們是要做原住民（古奈）

古奈他們的表演最後結束在〈老人飲酒歌〉這首傳唱已久、富有盛名的阿美族傳統古調，再次強調「原住民皇后」的表演意涵，這樣的選曲十分有趣，帶著古奈他們表演者的意圖，卻也超出他們自己所設想的，有更為深刻的情境脈絡。

孫俊彥（2001）指出，〈老人飲酒歌〉屬於馬蘭部落阿美族人聚會時演唱的三首「長歌 Ku'edaway」之一，歌曲句子悠長，原先是耆老們在集會所飲酒聊天吟唱的古調，後來隨著時代變遷，慢慢在部落社群內散佈流傳，從 1943 年黑澤隆朝調查錄音開始，馬蘭部落族人演唱的有聲資料就有留下許多演唱版本；族人大多認同這是一首久遠嚴肅的歌曲，但並非特別重要的祭儀歌曲，只是日常性的生活歌曲，真正讓這首歌走出部落、為世人所知的關鍵事件是 1996 年亞特蘭大奧運侵權事件。

1988 年郭英男夫婦在內的「中華民國山地傳統音樂舞蹈訪歐團」赴法演出，其後出版了演唱錄音專輯，專輯第一首歌曲為郭英男夫婦演唱的〈老人飲酒歌〉、


名為〈第二首長歌〉，而後輾轉成為德國電音樂團 Enigma 歌曲的取樣素材之一，並被用於 1996 年亞特蘭大奧運宣傳短片中，經由電視播送回到臺灣社會中，並引起馬蘭族人注意，原唱者郭英男夫婦興起國際侵權訴訟、成功爭取到權益，而這事件也成為一種特殊的「揚名國際」，帶動了年輕族人對自身文化歌謠的認同與榮耀感，而後這首歌也在臺灣社會中受到注目，成為馬蘭族人，甚至原住民的知名文化符號，經常受到表演與提及，轉化成代表文化傳承、族群凝聚力的重要歌曲，被賦予強烈的文化意義（孫俊彥 2001；黃士佳 2021）。

而對於古奈他們這些原住民皇后來說，更直接的脈絡可能是 A-Lin 的表演——2015 年中國湖南衛視歌唱節目《我是歌手》第三季展開，A-Lin 為參演選手之一，於第九場競演時，她將張惠妹〈一想到你呀〉與〈老人飲酒歌〉結合，邀請阿美族人到場同演：

開場時，穿著阿美族服的族人與 A-Lin 圍成一個圓弧，在舞台上清唱〈老人飲酒歌〉，領唱者開唱後其他人和唱加入，歌聲悠長明亮，整體肅穆平靜；隨著音樂前奏響起，台上人群踱步搖擺，A-Lin 成為中心的主角，拿著麥克風演唱著〈一想到你呀〉，A-Lin 唱歌時，後方族人跳著豐年祭的舞步，輕快活潑；間奏時男性族人唱著低音實詞，A-Lin 與女性族人唱著高音聲詞「i yo yi hay ya」。歌曲結束，A-Lin 「hey sa」一呼，又回到〈老人飲酒歌〉的齊唱，最後表演以這樣的族語歌唱作為結束。<sup>34</sup>

雖然說郭英男夫婦的國際事件，讓〈老人飲酒歌〉在臺灣社會具有高知名度，但多年過去，原住民歌曲創作推陳出新，在原住民語音樂獲得更高地位及能見度的同時，對主流聽眾來說，擷取西方流行音樂元素的當代創作，像是 Suming、阿爆等人的歌曲，可能更具有吸引力，無形中〈老人飲酒歌〉成為了某種「傳統」，雖

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GQirbHJBSp8>



然很具有文化意涵，卻不那麼「流行」，在歌海茫茫中逐漸失去關注度與活力。因此，A-Lin 在表演時放入〈老人飲酒歌〉，重新將這首歌推向大眾視野，喚起了大眾對這首歌的印象，再次成為大眾耳熟能詳的族語歌曲，而對古奈這些原住民皇后而言，A-Lin 這樣結合「流行」與「傳統」的表演，更提供他們進行同運會表演時的一個文本指引—包含舞者與皇后，表演者們對這首歌曲都有一定認識，雖然大多不是馬蘭部落的阿美族，但採用跟 A-Lin 結尾一樣的段落、主要以聲詞為主，只需要練習吟唱旋律及領唱—和唱的合唱默契即可，因此能夠讓不同族群的原住民表演者在台上共同演唱，共同融入在「原住民」的文化框架之下，再次扣合古奈他們想做的「原住民皇后」表演主題，表現族群文化較為傳統的面向。

有趣的是，讓〈老人飲酒歌〉備受矚目的跨國事件，起始於亞特蘭大奧運的宣傳短片，郭英男夫婦那時候在意的是，自身作為演唱者的名稱未被提及，成為被動受到挪用、並被噤聲的他者，族語歌曲只是成就西方流行音樂作品的素材；而到了這一次的亞洲同志運動會，同樣是在運動會的場合，但經由古奈他們這些原住民皇后的表演，〈老人飲酒歌〉唱起，是想要藉由這首傳統文化中的古調，表現自身作為「原住民」一員的光榮，也想讓族群文化獲得更多的關注，在此，這首歌曲被放入皇后們文化身份「自我再現」的情境之中，真正的被賦予主體性及認同意義，除了經由實作的過程，賦予這些表演者歸屬與認同，也透過對外界的媒體展示，持續傳遞一種新穎、容易被接受的文化展演，讓傳統古調得到新的生命力。



### 3.3 虔敬穿上的族服

#### 3.3.1 「正統」族服的借用與再現

如前述，Make a Diva 決賽表演對於冰家家族的大女兒古奈、媽媽飛利冰，都是一個重大的事件，當古奈想表演〈Thank You〉、並與飛利冰討論過後，確定要在表演中放入原住民文化，兩人因此在這個橋段時穿著正式的傳統女性族服，分別對應到他們自身具有的排灣族、布農族族群身份。不過，兩人在皇后表演工作之外，在社會生活中保持著原先的男性身份，尤其在原鄉部落，他們自身穿戴、擁有的族服是男性族服，女性族服勢必不會是原先擁有，而是另外製作或找尋的—有趣的是，他們在決賽中穿戴女性族服的來歷各不相同，一個是來自親緣傳承，另一個卻是來自消費文化。

*那個排灣族族服是我們家的，因為我們家是貴族嘛，所以那是我們家，就是應該是我媽媽以前的嫁妝，反正就是傳下來的衣服，然後我跟我媽借一下，然後原本她說要幹嘛，我就沒有啊拍個照這樣，朋友要借這樣，然後我媽媽說好啊那你借他這樣，什麼東西都是從家裡借，回去找表哥啊表姐，都是什麼東西可以先借我，你身上有的傳統服裝就是可以先借我配著這樣，然後就去這樣借來，然後就組成，就是變成一套這樣完整，排灣族貴族的女性服裝（古奈）*

古奈的母親為都蘭阿美族人，原先理當沒有排灣族服，但經由聯姻進入來義排灣部落後，接收了古奈父系家族流傳下來的排灣女性貴族族服，以此融入排灣社會之中，並得以在儀禮祭典時參與文化生活。古奈以拍照之名跟媽媽借用這套族服，也跟部落的兄弟姐妹借用各種配件，最終組裝成一套完整的貴族女性服飾，包含刺繡長衣、披肩、頭飾帶、耳環等—對古奈自己來說，經由穿上自己家族的完整族服，「正統」地演繹著一位排灣貴族女性，既是一位男扮女裝進行表演的變裝皇后，也

是一位經由傳統服飾追尋自身文化身份、在舞台上從事文化展演的排灣族人；站在台下的觀眾，不一定可以看出這是哪個階級的服飾，但確實能夠很清楚地看出這樣一套衣著是排灣族的服飾，而搭配阿爆〈Thank You〉的歌聲，能夠清楚地置身在古奈意圖營造出的文化情境，感受到他作為一名「原住民皇后」的特殊身份。

*(傳統服飾)我外婆教我的……他也沒有說真的教，因為她以前就是會請我幫他用東西這樣，我就看著看著，然後我就會做了。頭飾都是我做的啦，飾品類，衣服比較難，因為衣服是織布，織布我做不起來 (飛利冰)*

2018年「原住民皇后」逐漸成形的時候，飛利冰就已經在表演中穿著原住民服飾，最一開始是頭戴串珠流蘇頭飾，搭配自己原先的皇后服飾進行表演，而在年底原住民變裝皇后大賽時，身上穿著一件以縫珠表現幾何紋飾的深V領黑色洋裝，加上這頂頭飾，呈現出對於自己原住民皇后身份的外在表現。如同葛飛(2021)對另一位原住民皇后 Rose Mary 的觀察，除了直接借用親友的傳統族群服飾，族群文化與性別表演之間的組裝融合也能透過紋飾符號的轉化應用來表現，畢竟借用傳統服飾用於皇后表演可能招致一些質疑批評，文化創新下的當代服飾創作，對於觀眾來說還是可以依稀辨識出原住民文化的裝飾紋樣，對皇后而言也不需要承擔穿著傳統服飾所須恪守的文化規則與禁忌，反而能夠更靈活地讓文化融合在自己的變裝表演中，創造更多表演情境的可能性。

當古奈在決賽時決定穿上自己家族的全套傳統族服、並且進行「母女傳承」的象徵儀式，飛利冰作為其變裝母親，在儀禮中似乎也就必須穿著全套族服，而他並未選擇向母親那邊的部落親友借用，反而是向專門製作族服的服裝工坊老師租借，這套族服包含長袖右襟上衣、裙子、項鍊等，配上飛利冰自己的串珠頭飾，在決賽舞台上，確實就像是穿戴完整的布農族婦女。雖然租借族服這件事接近商業行為，但這位族服老師身處在文化情境中，製作出的族服當然不會像都市服裝租借店家




的「原住民服飾」一樣，去脈絡化、帶著某些刻板印象與異域凝視，而是能夠掌握服裝元素與紋飾意義，製作出具有真實性、象徵性的傳統族服，提供原住民族人穿著。



作為一名人類學背景的學生，其實很清楚地能夠理解當代原住民社會的變遷，看似傳統的服飾實際上在材質、工藝技法、裝飾物等面向，帶有不同時期、不同來源的外來影響，而到了當今的臺灣社會，在部落外居住生活的都市原住民愈來愈多，同時許多青年後輩重拾自身文化身份的主觀意識亦更加明顯，社會生活的改變使得年輕原住民不一定能通過部落的人際關係繼承、獲取族服，因此在參加祭典儀禮、建立與自身文化的關聯時，族服工坊就因應這種需求而產生，在原本製作觀光物件的經濟活動之上，提供新生代原住民慎重追尋自身族群服飾的一種路徑。

飛利冰的生命經驗即是如此，他自述，兒時曾在旁觀看外婆製作傳統服飾、頭飾，並且從旁協助，在參與的過程中也多少學習到一些傳統服裝工藝，因此，包含個人使用的串珠頭飾、後續家族表演中使用的花環頭飾，基本上都是飛利冰自己製作的，但服飾的部分，織布機的昂貴價格及較困難的技術，即使他仍有一定的文化工藝傳承，但他自覺未獲得足夠的技能與能力、「做不起來」，還是尋求外來的族服工坊，在重要場合時租借一套專業製作、正統的族服。


傳統的族服你要攜帶，是個很貴重的東西，所以它是你要從家裡拿出來，從自己家裡的衣櫥拿出來，家裡人都會問你要做什麼事情，其實有些家裡人知道你要去像酒吧、或是去表演，大致上都不會想要讓我們帶出來，因為那畢竟都是傳下來的，就像琉璃珠，不小心被勾到它就整個，掉就沒了，所以其實它真的很珍貴，我就說啊你們就穿最簡單的啊，最輕便的就好了，就是不用穿到那麼貴重，反正我們，就是我自己穿，已經有穿整套，就穿如果你覺得很有誠意，沒關係你就穿半套、或是「有就好」，有圖騰（古奈）



在梳理了決賽時飛利冰、古奈主角母女身上族服的來源之後，將目光看向在他們身後的「親人」，包含實際上的部落親友，以及踐姬寶貝、牡丹這些皇后家族內的親人，而他們除了頭上的花環，身上都是穿著排灣族的背心，並非全套的傳統族服—古奈雖然自己跟媽媽借了正式族服，但這些站在背後見證陪伴的親友們，如果有盛裝打扮當然是最好，但正如同他自己所說的，原住民的傳統族服是需要慎重對待的，對他們這些配角來說，酒吧裡的擁擠人潮與崎嶇場地，一方面換裝不易，另一方面這樣的表演緣由，也很難獲得親人允許、借用到族服，因此著裝完整族服的就只有身為主角的古奈、飛利冰母女，其他人則是考量到不一定有辦法借到自家的傳統族服，或是家人對穿去酒吧夜店表演有顧忌，並且族服需要較多的穿戴時間及事前準備，因此就「以他們方便為主」，讓他們只是「穿半套」，將現代服飾配上自己的族服背心，以相對簡單、方便的形式呈現自己在類似族群儀禮的表演橋段之中的文化身份與人際關係。

這個橋段要讓大家感覺是「傳承」，就是有一個傳承儀式……如果排灣族傳統，今天這樣幫你戴頭飾啊、幫你插羽毛，這樣做等於是嫁女兒，只有在嫁女兒時，媽媽會親自在大眾面前幫你插羽毛、戴上羽毛，然後帶上你的頭飾，就是要出嫁的女兒，對。所以其實我只想讓大家知道就是，一個傳承，但我跟飛利冰是不同的族群，但我們兩個就是……反正大家應該一看也知道是一種傳承，很像傳承的儀式這樣，然後好那我們就做，就這麼做（古奈）

飛利冰與古奈各自穿著自身布農族、排灣族的族服，飛利冰並未因為古奈是排灣族、表演排灣族語歌曲〈Thank You〉而選擇穿著排灣族族服，不過他們雖然服裝上展現族群間的差異，但他們還是想要透過一種儀式來表現彼此間作為變裝母女的傳承，而表現的方式就是插羽毛—羽飾在三地門原鄉社會中，過去代表個人的社會地位與身份等級，而如今羽飾成為新人結婚時配戴的裝飾，或是家戶成員參與



重要活動時所配戴(郭玉敏 2006),縱然古奈來自來義排灣部落、而非三地門,甚至「母親」飛利冰實為布農族,但羽飾在他的安排之下,還是成為了一組象徵符號,用在模擬生命儀禮的表演之中,透過插上羽飾的行為,似乎代表古奈就此接受來自母親的傳承,接收了他的變裝表演經驗與聲望,而在決賽舞台上獲得家族的基礎之後,他個人會帶著期待,持續努力精進自己作為一名原住民皇后的表演成就。

### 3.3.2 融入皇后服裝的「細節元素」

站在中心點 C 位的是母親飛利冰,他的假髮模仿張惠妹的演唱會造型,綠色雷鬼髮辮垂墜到大腿,身上穿著 V 字領亮片小洋裝,洋裝佈滿條紋及菱形構成的幾何紋樣,似乎能讓人聯想到原住民的圖騰,他的頸部戴著扇形黑白珠串及金屬尖錐項鍊;在他兩側站著他的三位女兒:古奈、牡丹、卡蜜拉,三人的衣著不同,但都戴著塑膠花環,古奈頸部掛有繁複的排灣風格披肩,珠串、貝殼、銀飾依序覆蓋在他的胸前,牡丹穿著黑色的排灣族對襟男性背心,上面用珠子及刺繡做出太陽紋飾,前襟縫有五組紐帶鈕扣。前方單膝跪著的是 GoGo-Boy 表演者 Jayen、男裝扮相的跣姬寶貝, Jayen 身上穿著布農族男性的短袖長衣,白色布料的對襟、袖口有色帶組成的幾何紋飾,手上捧著裝有香菸、檳榔的大紅盤,盤子與頭上各有一個用蕨類葉子編成的冠環,跣姬寶貝並未上妝,以個人的男性休閒穿著搭配一件黑底對襟背心,背心上有著縫珠做成的太陽紋、戴頭飾人頭紋及銀色金屬片,手上拿著一罐玻璃瓶裝的紅標米酒。(2021.04.02)

有趣的是,比起古奈決賽表演,名為「聯合豐年祭」的家族日,更加明確地點出冰家家族作為原住民皇后家族的表演特色,然而實際上,古奈、飛利冰曾在決賽時亮相的全套傳統族服並未出現,四位家族成員穿著的火辣連身洋裝,其實與平時變裝表演的服裝類似,主要的有意打扮表現在頭上的塑膠花環、身上的項鍊首飾,

以及牡丹、踐姬寶貝、卡蜜拉身上的男性開襟背心（圖 17）。



圖 17 「聯合豐年祭」的服裝呈現


(2021.04.02 攝)

花環在原住民社會中經常使用，使用新鮮或塑膠製成的花草枝葉纏繞編織成環形頭飾，用於日常生活的美觀與防曬、節慶聚會的同歡場合（郭玉敏 2006；鄭瑋寧 2013），這樣的服裝元素在古奈決賽時就已出現，營造慶歡同樂的氛圍，而到了「聯合豐年祭」的盛會，甚至連不是家族成員、不是原住民的猛男表演者 Jayen 也都戴上飛利冰製作的蕨草花環，這樣的物件使用體現了他們對這次家族日的想像：家族成員集結在一起，是一個值得慶祝的時刻，一同在台上高歌舞動，但不是「我族」的其他人，也可以以一個相對寬容的態度包納在氛圍之中，成為共襄盛舉的人群一部分。花環既是具有文化意義的服飾配件，但又能不直接涉及族群界線，連結族群內外，讓大家共融在慶歡的場域情境之中（圖 18）。



圖 18 頭戴花環的飛利冰

（2021.04.02 攝）




古奈脖子上的排灣風格披肩，在他決賽時就已經出現，當時是搭配他跟媽媽借來的整套正式族服，而在家族日時，裡面穿著白底洋裝，映照出披肩上多層次垂墜的綴飾，也作為他身上穿戴的族群象徵—雖然在原本的文化脈絡當中，披肩經常縫綴有家傳琉璃珠或繡片，經常是服飾中最貴重的配件(郭玉敏 2006)，但這件披肩為古奈自己另外備置的，相對於家傳族服，是比較安全的酒吧表演穿著，比較不需要顧慮親人的想法，而對觀眾來說也是能夠鮮明辨識的文化物件，因此在「傳統」全套族服以及「當代」混搭拼裝之間，披肩成為了一個受到延續使用的關鍵物件。

而到了亞洲同志運動會的閉幕式，雖然在歌曲編排上更加明確地點明他們作為原住民皇后的表演特殊性，但在服裝上，不僅未見整套族服，甚至連上述家族日時出現的物件也完全不存在，飛利冰他們三個人穿著以同樣款式布料特別訂製做成的三件亮藍色連身洋裝及外套，作為他們家族整合的「制服」，整個表演的族服元素，都集中在邀請來的原住民舞者，他們身上穿戴整齊的族服，與飛利冰等人全然偏向變裝皇后的裝扮形成對應。飛利冰等人的表演，一方面更有意識地選擇對原住民自身具有意涵及熟悉度的歌曲，另一方面卻看似逐漸減少對族服的使用或拼裝，表演時僅有少量的配件元素、甚至皇后身上全然空白，這樣的對比，或許就表示著他們作為原住民皇后，面對群眾時努力找尋流行與傳統之間平衡的持續努力及嘗試。

### 3.4 傳統與當代流行的平衡

#### 3.4.1 通俗同歡的「聯合豐年祭」

人類學過往對於文化展演的研究，經常討論祭儀樂舞情境下的真實性、文化商品化、觀光活動等面向，思考其中的實作與認同意涵(胡台麗 2003a;何翠萍 2017;葉秀燕、許景秀 2017)，而延續這樣的知識，當我知悉古奈在決賽時要結合自己的



原住民文化與變裝文化，下意識地想見應當是具有某些傳統文化元素的表演，而後在見證冰家家族多次關於原住民皇后的表演，卻反而有些困惑：他們表演中所要呈現的「原住民」，似乎跟大眾習以為常的文化本質、甚或文化商品都有不小的距離，也跟臺灣人類學長久以來的研究積累有一些不同，充分地偏向當代流行文化，呈現出當代原住民音樂創作的創新，但另一方面，有些歌曲如果不放在飛利冰他們「原住民皇后」的表演情境中，乍看之下，很難賦予與原住民文化主體之間的關聯，就只是「動感舞曲」而已。

我就把它用得很像「聯合豐年祭」。「聯合豐年祭」就是給觀光客，嗯它比較不是那麼傳統，所以大家還是會比較流行一點，還是要跟酒吧文化有一點結合，然後同時...也要有傳統的部分這樣（飛利冰）

我們做聯合豐年祭，我們就只是讓那個氛圍在這裡，我們沒有做很傳統的東西，是要讓大家都知道，豐年祭或豐收祭的那個氛圍，熱鬧的氛圍，放在這個主題，我們也沒有做傳統，我們就是選一些經典歌曲，讓大家去感受，所以才會慢慢有店家願意去做，肯做然後就會找我們這幾個原住民皇后一起去（古奈）

但就如上述討論，飛利冰他們這些變裝皇后，是在酒吧夜店、或是大型活動場合進行表演，即使帶入自身的原住民身份及相關文化，依然是「流行表演」、而不是真實祭典儀式的再現，因而飛利冰、古奈在規劃他們的演出內容及橋段時，必須考量到觀眾可能熟悉、知道的「原住民文化」是什麼，例如張惠妹、A-Lin、阿爆、老人飲酒歌等，不可能完全呈現很傳統、本質化的儀禮情境或文化故事，而必須「先從流行開始，夾帶一些傳統在裡面」，編排上會以這些已廣泛存在於流行文化的樂舞歌曲為主、尤其是張惠妹跟 A-Lin，而真正帶有「原住民」文化意涵、但又已經與流行音樂結合或受到詮釋的歌曲，如阿爆〈Thank You〉、老人飲酒歌、舞炯恩〈原住民的孩子〉等，則配置在其中成為「更加文化」的部分一如古奈所說的，




「傳統的東西會有人買單，但就只會是一小部分人，將傳統與流行結合才能打入更廣大的人群當中」，原住民皇后的表演即是這樣的積極意圖，意圖尋求傳統族群文化與酒吧流行文化之間的協調與配合。

因此，古奈決賽時「母女傳承」的橋段，積極營造貼近文化儀禮的氛圍，不過後續冰家的表演，雖然更加明確地扣合原住民皇后的表演主題，但拼裝在其中的元素卻是極為當代的流行文化，這一方面可以說臺灣原住民音樂行動者獲得更多的能見度與表現空間、參透在大眾的音樂聆聽經驗中，阿爆等創作者引入西方流行音樂的各種曲風與混音手法，讓「原住民音樂」與當代社會有所對話，而張惠妹、A-Lin 擁有足夠的樂壇地位後，持續回望並擁抱自己的原住民身份，也成為新生代原住民與漢人之間的共通語言，因此飛利冰他們能夠找到一套，既具有原住民文化意涵、又能夠抓住觀眾胃口的表演範型，經由他們的主動展演，得以讓族群文化以全然一新的方式映入群眾眼簾，激發更多人對此的興致與關注；另一方面，作為原住民的一份子，飛利冰等人置身在文化情境中，其實也很清楚感知到當代的文化變遷與創新，在我們較常聯想到的文化範疇及本質之外，實際上發生在他們生命中的，也許反而更多的是這樣子，主動採納來自「主流社群」（華語流行、全球化）的流行音樂，並賦予意義與詮釋，造就出一套雖然不那麼「傳統」、卻能傳遞新一代原住民集體情緒與認同的文化展演經驗。

### 3.4.2 「阿嘯」在表演中的再現

古奈與阿爆的合作，最為特別的就是 2022 年初於臺北流行音樂中心舉行的「第一屆阿嘯運動演唱會」，古奈的穿著並非常見的變裝皇后樣貌，但也不是男舞者的裝扮，頭上戴著一頂黃色妹妹頭假髮及藍色蝴蝶結，身上穿著藍色的運動會隊服 T 恤，衣襬剪成流蘇條狀，下半身則是黑色長褲與深色運動鞋，如果沒有臉上的濃妝豔抹與假睫毛，很難將眼前的古奈與舞台形象相連結。





我發現我們原鄉地區只要有運動會、鄉運，你就會看到這些像卡莉怪貓那樣的自拍妹出席，因為久久在外面北漂的姊姊們啊，就會回來，就裝自己很吃香啊、很時髦，就跟我們這些在部落，還在部落生活的弟弟妹妹們，就會有一種比較，所以你知道鄉運，就很多人回來啊，不管是哪裡，反正就是鄉運會聚集一些，就是很久沒見的朋友或家人這樣…大家自己定義的選美比賽，就會看到大家想盡辦法穿很漂亮，化很濃的妝，明明就只是個跑步或是什麼原住民的傳統比賽，就大家都穿得很漂亮啊，然後就假睫毛。我就是要在阿爆運動會裡面，我就要設定好我自己就是那個，就是那種在選美的…

我就是在飾演一個阿嘞姊姊，然後去參加鄉運，然後…只有我們，有去過鄉運或是在原鄉部落長大的，或是平地朋友有去過鄉運，可能就會知道我們為什麼會這麼，要走這麼浮誇，很誇張很漂亮這樣，就是因為就是有些人會把它視為選美比賽…真的是完全，因為很多原鄉的姊姊們就說，這完全就是呈現了我們這樣，例如說看到他們都會無時無刻補妝啊或者是（古奈）

正如古奈自己所說，這一場表演幾乎重現了原民部落鄉運的情景，從競賽項目、「選手之夜」的表演情景，到實際的物件與人員穿著，觀眾彷彿真的置身在部落的集會場地，看著台上選手們穿著隊服進行拔河、剝花生、玩遊戲機、搗小米的競賽，然後獲頒鐵罐牛乳、罐頭、鋁箔包組成的浮誇大禮包，直到競賽結束才迎來真正意義上的「演唱會」，阿爆及旗下新銳歌手才真正輪番唱歌。在這樣的場景中，古奈身為一名變裝皇后，也必須服膺在「制服」的穿著要求之下，無法著裝自己習慣的皇后行頭，只能對既有的隊服 T 恤進行加工，而他也就靈機一動，想到一個有趣的形象—鄉運是部落的重要盛會之一，許多在外地工作求學的族人都會回來，而在這樣的集結場合，有許多年輕女生或阿嘞會相互競爭比美，意圖炫耀自己跟得上流行、造型很漂亮，他們當然也盡力參與在部落競賽中，但形象管理更加重要，一定


要爭奇鬥豔，以最精彩的形象贏得眾人目光（或至少是「選美」參與者，彼此間的較勁目光）。

古奈此次的表演，基於他自己在部落的生活經驗，從另一種面向表現了原住民與變裝表演的可能交集—透過變裝，他以一種不那麼類似變裝皇后的方式，模仿著鄉運中竭力「選美」的阿嘍姊姊，讓自己在這場演出中的形象回應到部落生活的性別展演情境，一定程度上還是進行變裝表演，但具有社會生活意涵、讓許多具有類似生命經驗的觀眾產生共鳴，「我們以前也是這樣子」，積極地演繹出在原鄉部落中生活著的原住民性別主體。而除了部落阿嘍們的性別生命經驗，古奈在〈好了就好了〉這首 MV 中的出鏡，也是變裝表演在部落生活再現中的一次參與。

〈好了就好了〉為舞炯恩作詞作曲、擔當製作人的歌曲作品，由他與阿布田演唱，鼻音重、延伸拉長的唱腔透露著某種「原式風格」，曲調輕快、有不少重拍與那卡西風格的電子音，歌詞內容及 MV 呈現出原住民阿嘍集結在卡拉 OK 唱歌、「耍烙」爭豔的場景，而參與演出的除了有古奈，尚且包含許多女性及阿嘍，但古奈作為一名變裝皇后，使用他常見的表演裝扮出鏡在其中，具有相當的象徵意義：作為一名原住民皇后，同樣的打扮，在酒吧表演時對嘴歌曲可能是歐美歌手或韓國女團，但到了族人姐妹聚會的場合，又是能夠融入在其中，爭奇鬥豔的原住民阿嘍，這樣的場合當然不是常人直覺想見的「原住民文化」，但卡拉 OK 確實是一個重要的族群生活場域，提供他們聚會社交、飲酒同歡，因而古奈在這首 MV 以皇后樣態出鏡，在在顯示「原住民皇后」表演如何能夠真實再現當代原住民社會生活、「回到文化當中」，構築出性別—族群—表演文化間的交織意境。

### 3.5 不能亂做的「原住民」

其實很多不管是青年啊，很多舞團，也都在用文化議題，有些當代舞蹈團也是，現在的原住民青年創作者，就要怎麼去，我們會怎麼運用文化，自己所謂的文化，



不要讓它造成只是文化挪用這樣…因為我就是活生生的排灣族，那這就是我的文化，我沒有挪用它，我也沒有去觸犯不應該觸犯的那些，我就是做我該有的，「本來就是我的」，所以你不應該說，「文化挪用」、你就只是消費它，沒有啊，我本來就是排灣族的，我也不會說是消費它

我做的排灣族文化，就是在一個我跟文化，我跟我自己的文化互相尊重的方式，因為我知道很多禁忌是不能做的，那我們就不要去嘗試它、不要去做，不要因為說噢我就想做這個，就其實我，那是禁忌的東西，所以有些人會覺得噢這是禁忌，可是我就是這個族群啊，為何我不能去做，那這就變成文化挪用，你只是想要利用你這個文化（古奈）

不過，正因為是結合流行文化，並非全然展演傳統的祭儀、樂舞、認同記憶，「文化的底線」是飛利冰等人進行表演時更會持續謹記的，避免求新求變、召喚觀眾共感的同時，卻無意間觸犯族群文化裡的禁忌，讓表演變成某種自我挪用與錯置。

「正確」與「真實」並非一成不變，正因為懷抱著族群身份，同時又沉浸在表演文化之中，因此飛利冰他們才更加重視過程中持續的「協商」，在每次表演之前，家族成員都會討論「能做到哪裡」，思考表演如何能夠不冒犯傳統、但又同時能吸引觀眾目光，營造一個「原住民皇后」的表演情境。其中，古奈在臺北求學多年，接觸了許多原住民議題論述，具備相對豐富的知識與經驗，能夠設想表演規劃中可能引起爭議的地方，在討論過程中提出、避免家族表演受到指責，另一方面，他自己在變裝皇后身份之外，「舞者」身份的工作高度仰賴官方機關（原民台、原民會）、原住民歌手（阿爆、A-Lin）的資源，因而他自己對於個人表演的把關更為謹慎，深怕被貼上「政治不正確」的標籤。

在這些協商考慮當中，最為基本的就是族服要「穿對」的問題。



### 3.5.1 「穿對」族服

還是很多人會去，亂穿原住民的衣服然後去表演，但不是在皇后界……還有一些奇怪的藝人啊，比如說會穿布農族的衣服，戴阿美族的頭飾這樣子……本來就要正確啊，就算你穿其他族的衣服，你也是要穿對，不能亂穿啊

(文化的界線) 還是要有吧，如果做錯自己也非常丟臉啊 (飛利冰)

原住民文化經常被看作是「臺灣多元文化」的一個重要部分，在許多的國家場合、對外活動中經常有原住民相關的表演，但時常傳出誤用誤穿族服的事件，引起許多原住民對此進行批判發聲，認為這牽涉到文化挪用，特別是大多數這樣做的都不會是原住民，而是漢人，片面建構著自身對「異國他者」的理解，謬誤地展現刻板印象與文化錯置。

回到皇后們的表演，雖然表演本身不可能完全依循正統的原住民文化傳統，必然會需要與流行文化結合、折衷，才能讓觀眾比較能進入表演情境，但當身上穿著原住民族服時，即使不是穿著我族的衣服、而是其他原住民族的衣服，即使穿戴的不是全套族服，可能只是一部分的配件，依然要穿對、不能隨意混用，「即使是一個皇后的表演，你還是要把你自己的原住民身份，也還是要做得正確」。

因此，古奈決賽時，古奈與飛利冰穿著的衣服連同頭飾，都是按照族群內部的服裝規範，從「個體」的層面進行正式族服的穿戴，並不會發生戴著布農族頭飾、穿著排灣族衣服的錯誤組裝，而他們背後穿「半套」背心的家族成員，因為是穿自己本身的服裝，也就不會有什麼問題；到了家族日，家族統一戴上的花環，在臺灣原住民社會中本來就是近乎普同的配飾，在觀光化的情境之下也成為一定程度上被當作無傷文化大雅、可以供外人配戴或販售的商品，而飛利冰等人身上的背心、項鍊、披肩等衣著配件，基本上也都是各自擁有的族服物件，雖然與當代皇后表演

服裝混搭拼裝，觀眾也不一定能夠辨認出這些配件屬於哪個族群，但對皇后自己而言，即使與流行文化融合，自己作為文化群體的一部分，還是帶著物件背後的認同，因此從服裝上慎重以對，維繫一個完整而正確的身份表現。



比較特別的是，卡蜜拉作為一名不具有鮮明原住民身份的家族成員<sup>35</sup>，在原住民皇后的家族表演中，有時候會顯得有點尷尬，但飛利冰、古奈他們認為：「你會進來這個家族，代表你喜歡原住民的東西、你認可原住民的東西，所以你才會進來，你不會無緣無故進來你不喜歡的家族」，即使並不具有相關的血緣與認同，但至少內心會懷著基本的熱忱與尊重，所以雖然卡蜜拉自己表演的風格偏向拉丁舞曲，到了家族大活動還是會配合在原住民風格的家族特質之中，而古奈他們就會讓他表演一些不那麼文化、漢人與部落共通的一些女歌手，如葉瓊菱，或是就讓他表演自己習慣的歌曲舞蹈，但在服裝上給予他一些原住民元素。

家族日的時候，飛利冰他們就提供布農族、排灣族的背心給卡蜜拉，最後他就穿著排灣族的背心與姊姊們、媽媽阿姨一起在 Locker Room 一樓迎賓（圖 19）——有些人可能會直覺聯想到，文化觀光化、商品化的當代情境下，族服很容易成為地方社會內化外來者凝視與想像，對外銷售以獲得利益的文化商品，雖然可能獲得維繫傳統文化運作的相關資源，卻可能引發文化挪用的後果，因此有些抗拒這樣輕易地讓一位非原住民穿上原住民族服；然而，卡蜜拉穿上這件排灣族背心的動機，並不是觀光場域下的商品消費，也不是為了再現「臺灣文化」而導致的錯誤挪用，反而，他身處在一個原住民皇后為主的變裝皇后家族，他必須接受、尊重他母親與姊姊們所具有、意圖展現在表演中的族群文化，而表現在具體行動上就是配合他們穿上族服的衣著配件，當然不會是正式的全套族服，但透過這樣的物件連結，他成為了「家族一份子」，產生一種親屬關係的親密性與情感。

<sup>35</sup> 古奈跟飛利冰認為，卡蜜拉從外表上其實有點類似「溫嵐」風格的泰雅族樣貌，可能具有原住民血統，曾經要他去看看族譜上面是否有祖先曾被註明為「山胞」，但卡蜜拉並未這樣做，因此不具有相應的認同，飛利冰他們也不能勉強認定他是原住民



圖 19 穿著排灣族背心的卡蜜拉

(2021.04.02 攝)

同樣地，飛利冰與古奈在古奈決賽時的插羽儀式，如果在強烈的族群界線下，可能會覺得一位布農族皇后展演排灣族儀式存在有一些疑慮，這當然可以使用泛原住民主義—部落主義之間的拉扯來討論(趙綺芳 2004)，族群認同及展演可以脫離原先的地域，在「原住民」的集體範疇下延伸到舞台上，但我認為：這當然可能受到泛原住民主義從「部落」走向「原住民」的認同界線變遷影響，但就如同古奈母親是一名通婚進入來義排灣社群的都蘭阿美族人，正因為古奈與飛利冰是母女，「親子之情」使得他們的生命交織在一起，而在他們的親屬關係中族群不全然重

要，甚至由此產生的連結感與感情，能夠超越族群界線，縱然飛利冰不是排灣族，但作為一名「母親」，還是要站在台上，用插羽儀式象徵性地給予古奈祝福與傳承。甚至，當飛利冰表示自己沒有一名布農族的變裝女兒、有些遺憾之時，古奈聽到後，基於母女之情，甚至願意傳承他布農族的文化（圖 20）：

他應該也希望，他女兒也有一個布農族，他也可以一起做傳承文化的東西，做布農族的東西，聽到他這樣子可能開玩笑，但其實我聽我都會，每講一次我心就會痛一下，啊就會刺到我，就是無意間地會心痛…近幾年我就跟他提出說，我們原住民的血統是不一樣的，但你願意教布農族的東西，我是很樂意去，我很願意，因為我跟他說，「傳承」我不是想要傳承你變裝，你變裝漂漂亮亮或是飛利冰怎麼樣，我也想傳承你的文化，那才會是一個，一個家的感覺

因為我對於變裝皇后這個家的定義是，就是真的是家人，不會說只是很像，只是for 在變裝，只是變裝的時候是家人，沒有，其實就是**我這一生的家人**，所以像飛利冰他的布農族文化，我也可以去幫他傳承，如果他願意去教，我都肯做這樣，然後他自己也嚇到，為什麼我會有這種決定…啊你就是母親啊，**母親有什麼，你有什麼文化我就必須傳，就是本來就應該的**，所以我覺得有時候，我做排灣族，他也可以做布農族的，像我們在同運會，他就唱站在高崗上，然後對啊我們就做一段也是布農族的報戰功，我說你就做，所以我很願意學不同族群的東西，如果只要有人願意教，有人肯真的真誠地教，我都願意接受（古奈）



圖 20 飛利冰為古奈戴上布農族頭飾


(2021.05.07 攝)

### 3.5.2 自我消遣的能與不能

另一方面，飛利冰、跣姬寶貝這些資歷深厚的變裝皇后，經常在表演中使用「野豬騎士」、「番仔」這些誇張的自嘲，以幽默的方式來激起大家對原住民污名與弱勢處境的警醒，但是古奈在表演時都不敢這樣開玩笑，他認為這就是他自己的禁忌：

*我很不會開原住民地獄梗或地獄笑話，我完全不可能，從來不講，因為我知道我現在的工作，我的資源還在原民這裡，只能說我的資源還在原民會，如果我跟他*





們一樣做了這件事情，就是我會在原民會這個圈子，我就會被劃上是一個，政治不正確的人，所以我就會錯失這裡的工作，所以我就不跟他們講，我不敢開這種玩笑，他們就你不用開，因為他們知道我還要工作...如果阿爆、A-Lin 他們知道我是一個政治不正確，然後搞很多這樣的人，就不會有這些合作了...因為我沒有玩到像飛利冰、跣姬這樣，他們已經這麼穩，已經可以不靠原民的東西，他們也可以活得好好的，但因為我，太現實就是，因為我就是從原民資源開始起來的一個人，所以我不可能，只能說我原民資源很夠，但我另外一個，像另外一個層面的資源我就不夠，所以如果我今天我這麼做了，這原民資源沒了，那我就連另外一個層面我也做不了（古奈）

雖然飛利冰、古奈他們都認為，原住民的自嘲並不是在內化污名，反而是讓觀眾感到反感而「不敢笑」、更加意識到這些詞彙背後的負面印象與歧視，實際上是在意圖反轉、解構這些施加在原住民個體的創傷或生命經驗，但問題就出在：古奈目前的工作資源，包含在原民台節目當中擔任舞者、與阿爆與 A-Lin 的合作，都是立基在他在巴奈老師、節目製作人這些具有原民影視圈相關資本的前輩心中，具備正面良好的形象，因此會願意介紹工作給他，而即使古奈作為一名變裝皇后，自嘲經常是表演時所需的橋段，但關於原住民的笑話，他還是會畏懼這會觸碰到這些提攜他的人心中的禁忌界線，從而讓他的名聲有所毀損、影響他在皇后之外的工作機會，甚至反過來也會讓他的皇后事業受到波及，因此在他個人演出時極力迴避，雖不至於與母親、阿姨劃清界線，但至少這是他個人心中進一步恪守的「規矩禁忌」。




### 3.6 小結

臺灣變裝皇后表演的發展開端，外國人是主要的客群，因此表演曲目大多是西洋天后的熱門金曲，飛利冰在其中闖蕩的時候，十分擅長透過肢體動作、表情，甚至聲音，詮釋模仿著黑人天后的形象，而後本地皇后「洶湧崛起」，本地客群也逐漸培養起來了，於是飛利冰也開始積極表演華語流行金曲、尤其是張惠妹，極為努力地扮演這一位「原住民天后」，試著抓住觀眾的熟悉感、情緒，讓他們更加沈浸在自己的表演之中，但此時並未刻意做出「原住民風格」，比較像是試圖抓住觀眾對流行音樂文化的集體記憶。

2018年「原住民變裝皇后大賽」的舉辦，飛利冰藉由與澳洲原民變裝藝術家的互動經驗，開始發想「原住民皇后」表演的可能性，構思將族群文化加入皇后表演之中的做法，加上提供許多表演機會的酒吧老闆「想做但不敢做」原民皇后表演的節目主題，因此飛利冰將族群身份看成是行動背後的「正當性」、「責任感」，運用自己在皇后圈內相對豐厚的表演資源與聲望，開始在表演中帶入、提及族群文化，擔當「開拓者」之一的角色；而後，古奈參與線上皇后競賽的時候，希望能讓自己的表演做出一些社會貢獻，因此在飛利冰的鼓勵幫助之下，他選擇凸顯自己作為「原住民皇后」的特色，將表演受到的關注聲量轉化為文化議題的推廣傳播行動，雖然過程中因為主辦方的失誤而遭遇挫折，但古奈依然在決賽表演時放入自己的族群文化元素，「只有去做，人們才會認識並理解」，最終也成功獲得很好的迴響與讚譽。

從古奈決賽為起始點，冰家家族進行了好幾次的家族表演，他們在表演當中放入了許多原住民的文化意涵，經由音樂及服裝的元素表現對文化身份的想像與再現，確立「原住民皇后」的家族表演特色。

張惠妹、A-Lin 在華語樂壇享有盛名，雖然以演唱華語音樂為主，但近幾年她們逐漸在音樂作品中表現對族群身份與語言的追溯，使用流行曲調搭配對文化經



驗、族語詞彙的描述，讓人認知到她們所具有的「原住民天后」身份；冰家家族使用她們的熱門歌曲，一方面是想喚起觀眾內心的熟悉感、共鳴，藉此營造出集體歡騰的氛圍，另一方面也是藉由「原住民皇后」的表演情境，反向賦予這些歌曲「原住民音樂」的文化象徵，即使不是以族語演唱、或是論及原住民的社會文化，依然能夠讓觀眾隱約將這些歌曲與原住民文化聯想到一起。

阿爆〈Thank You〉獲得金曲獎肯定之後，成為大眾心中「族語音樂」的代表歌曲之一，並獲得許多表演邀約，被更多人注目聆聽。古奈在與阿爆的合作中，感受到這首歌曲如何能夠調動現場氛圍、並且呈現滿滿的文化樣態，因而選擇在自身決賽表演時採用這首歌曲，營造出「原住民家族團結」的主題情境，展現對身份認同與文化經驗的光榮感，同時阿爆在性別運動的演出曝光及支持表態，也讓這首歌曲在酷兒群眾心中留下「親密熟悉」的感覺；而後，對〈Thank You〉的使用延續到家族秀表演之中，成為「原住民皇后」表演高潮謝幕的主題曲之一，展現著自己的族群身份，也滿足觀眾的閱聽經驗及「熱鬧」期待。

亞洲同志運動會閉幕式邀請冰家家族進行「原住民皇后」的主題演出，相對於開幕式其他原住民表演團體對傳統文化、歷史故事的詮釋再現，他們延續「在傳統和流行之間」的表演宗旨，結合相對流行風格，且非全族語的 A-Lin、舞炯恩作品，以及傳統聲調、以純粹族語吟唱的〈老人飲酒歌〉，甚至布農族報戰功，經由他們富具巧思的橋段安排，成功讓觀眾感受到傳統與流行的銜接，乃至原住民表演者與外在觀眾之間的對話。

整體而言，由於在酒吧、夜店等夜生活場域當中，長期缺乏直接的「原住民」意象呈現，因此飛利冰他們在規劃表演曲目時，在展現族群文化的同時，也需要顧及觀眾的閱聽經驗、情緒氛圍，選擇一些對酷兒觀眾「耳熟能詳」、能讓他們歡騰舞動哼唱的歌曲，於是選擇的歌曲都是膾炙人口、兼顧「族群性」與「酷兒性」意涵的熱門歌曲，透過他們的表演體現，達成傳統與當代流行之間的平衡點，同時也

依然能夠帶動現場氛圍，呈現皇后表演的「熱鬧」共歡。

另一方面，起初穿著正式族服、展現文化正統，到後來轉向象徵配件的點綴搭配，在冰家家族的皇后表演當中，「族服」並非逐漸變得不重要，只是在表演情境中，不論是借用上的困難、還是各種相應的禁忌規則，每次都穿著傳統族服具有一定難度，因此他們選擇運用帶有文化意義的配件及紋飾來表達「族群性」，但主體衣著仍然是變裝皇后的服裝，在「拼接組裝」中兼顧實用性與象徵意義。

貫穿在冰家家族表演之中的，是追求「傳統與當代流行平衡」的理念：他們並非想去再現某個「傳統」的族群文化與儀式，而是在表演場域中，找尋流行文化，或者進一步說，「酷兒流行文化」當中可以展現、結合族群意涵的各種元素，使得觀眾在歡騰共樂當中，能夠產生對原住民文化的關照及注目；作為表演者的他們，一方面謹記「正確」的文化底線及禁忌，避免淪為對自我文化的消費或錯置，另一方面，也在當代文化變遷創新的潮流中，找到自身作為原住民性別個體，不同以往的情感和認同經驗。


#### 第四章 「辣氏家族」—漢人風俗皇后家族



2019 年認識飛帆、飛利冰等人的時候，我注意到，有一位穿著很有臺灣風味的變裝者與他們熟稔，經常穿著帶有宮廟元素的服裝，跟他們共同出席各類活動，並且有頻繁的交談互動，經過幾次的相遇，我也與他相識，知道他名為「辣媽祖」，雖然比較沒有在演出，但也具有相當的變裝資歷，飛利冰等臺灣皇后有表演時，幾乎都會盛裝出席，也總能引來現場的稱讚與矚目，同時他也經常出借二手服飾給這些皇后表演用，在臺北變裝皇后圈具有相當的名氣與地位。

辣媽祖大約 30 多歲，臉有些圓潤、沒有什麼鬍子，本身的頭髮接近平頭，出席場合時的變裝造型十分多樣，模仿的女性角色或明星常跟其他皇后有所不同，包含貝蒂娃娃、秀場女歌星、黑暗新娘，另類的造型站在一群變裝皇后當中格外顯眼突出，而在同志遊行或皇后比賽的重大場合，他更會搭配各種有「臺灣味」的服裝元素，像是用冠冕、濟公黃袍、乩身肚兜營造出民間信仰神明的整體造型，甚至直接化身紅包袋、囍宴圓桌，浮誇巨大的造型每每出場都吸引眾人駐足合照觀看、或者成為新聞報導中的一方身影。

雖然對他的造型十分喜歡，在參加活動時也會打招呼、交談甚歡，然而認識的初期，我幾乎沒見過辣媽祖跟飛利冰、飛帆他們一樣站在舞台上進行皇后演出，都只是站在舞台下默默看著台上表演，或是接受攝影師的人像拍攝，亮麗動人的造型都停留在靜態的瞬間，我始終十分好奇，他如果做著動態的皇后展演，可能會呈現出什麼樣的內容或主題。如今，辣媽祖不時會參與 Locker Room、Utopia 這些酒吧的皇后表演之中，帶來具有濃厚趣味、善用道具的精彩演出，雖然頻率不算太高，但他的變裝實踐確實已經不只是活動出場時的精心裝扮，動態的表演讓「辣媽祖」這個變裝身份有了更加生動的意象與表現。而讓原先不怎麼表演的辣媽祖願意逐漸站上舞台的重要轉折就在於，收進兩個變裝女兒的決定，以及相應的「家族演出」。



2020 年下旬，偶然間參加了 Locker Room 舉行的動感歌曲卡拉 OK 比賽，同場參與的選手有一位身著白色旗袍與尖頭高跟鞋，畫著豔麗浮誇的妝容及黑長髮，整體形象彷彿是一名雍容華貴的復古女伶，雖然當時還不完全認識臺北每位變裝皇后，但我確認這是一位新面孔，當場就與他交談合照，知道他名為「豔紅」，他的妝容假髮都由他的姐妹「囍相逢」操辦，我對他們的表演及造型覺得有趣，賽後也加了 Instagram，不時關注他們的發文動態，尤其是臺語口白的短影片，「睫毛嬌」雙人組合傳神浮誇地演繹各種臺灣人熟悉的影視女性，包含以女性為主角的類戲劇《玫瑰瞳鈴眼》、唱著蔡秋鳳〈問韓信〉的打麻將婦女、紙紮新娘、中國娃娃〈發財發福中國年〉等，讓人印象深刻。而在 2021 年 Fairy 的小年夜活動<sup>36</sup>上，配合「上海灘」的主題，睫毛嬌兩人身著黑色貼身高衩禮服及典雅髮型，融入在現場的一眾變裝皇后之中，而在這一次的活動過後，兩人正式宣告成為了辣媽祖的變裝女兒，組成「一家三口」的皇后家族，開啟他們以「臺灣風味」為號召的特色表演。

在成為辣媽祖女兒之後，豔紅、囍相逢一連參加了 Locker Room 兩場比賽，臺語歌曲卡拉 OK 比賽以「睫毛嬌」雙人組獲得了亞軍（圖 21）<sup>37</sup>，而後豔紅參加了「皇后更衣室」，在姐妹與母親的幫助下，成功地以初賽第一名晉級決賽，而後更是獲得第一屆季決賽的季軍，兩次比賽都獲得了觀眾相當的歡迎與喝采，正式打響了知名度。雖然不若其他同場競賽的皇后，很多人如今都在酒吧有相當的表演工作，豔紅與囍相逢並不常進行表演，平時只有辣媽祖有在從業、「家族表演」已相當少見<sup>38</sup>，但他們富具在地文化的表演風格，在如今的臺灣皇后圈內可謂獨一無二，因而他們還是能夠吸引眾多喜歡他們表演的觀眾，尤其是各大節日時候的表演，

---

<sup>36</sup> 餐酒館 Fairy 每年農曆新年假期前夕，都會在店內舉辦「小年夜」的小型活動，邀請經常造訪消費、與店家關係緊密的熟客進場，免費享用店家向餐廳訂購、於店內簡易廚房加热的年菜佳餚，算是對顧客的年終回饋；而從 2019 年中開始，週末活動時常請變裝皇后演出、提供工作機會，因此變裝皇后也會受邀盛裝出席，維繫與店家的良好交情。

<sup>37</sup> 冠軍為跣姬寶貝，因此本次卡拉 OK 比賽的冠亞軍皆為變裝皇后，是個十分有趣的現象，特別是目前變裝皇后表演以「對嘴」形式為主，真唱皇后為少數，而表演曲目為臺語歌曲的，更是基本上只有跣姬寶貝跟本章所談的辣氏家族。

<sup>38</sup> 基本上，辣氏家族三人都並沒有特別將變裝皇后表演當成是自己的職業（正式／業餘），豔紅是飯店大夜班櫃檯人員，囍相逢如今專做皇后假髮、有時亦會開班授課，辣媽祖則有二手服飾的事業。

「辣氏家族」依然還是矚目焦點，當他們詮釋各種「臺灣味」元素的時候，觀眾彷彿置身在一個喧鬧奪目的慶典氛圍之中，並且樂於給予他們滿滿的鼓勵、尖叫，以及小費。



圖 21 「睫毛嬌」的歌唱情景

(2021.02.28 攝)




#### 4.1 逐漸清晰的「臺灣味」

辣媽祖變裝的資歷很早，2002 年就開始「愛變裝」、但沒有進行表演，而真正開始變裝表演，則是 2010、2011 年，當時韓流開始吹入臺灣，辣媽祖那時候在臺中一間客人年齡層較大的同志酒吧工作，跟其他同志酒吧夜店一樣，店內經常播放韓國女團的歌曲，大多數的表演者姐妹也就會表演 Nobody 等韓國歌曲，然而辣媽祖則是表演歐陽菲菲、鳳飛飛、鄧麗君等臺灣女歌手的經典金曲，變裝形象也不是年輕俏麗的韓國女團，而是這些女歌手華麗莊重、顯得有點懷舊的禮服造型，做出強烈的自我形象管理與區隔。而後辣媽祖去日本工作時，酒店老闆娘叫他變裝去店裡表演給酒客看，而表演的歌曲就是鄧麗君紅到日本的〈我只在乎你〉/〈時の流れに身をまかせ〉，意圖藉由模仿這位享譽兩地的歌后，同時勾勒臺灣顧客的「思鄉」情懷、日本客人對「臺灣歌后」的經驗想像，以此吸引更多顧客前來，而表演形式就如同臺灣的反串秀，辣媽祖的變裝模仿著重的重點並非舞蹈，更多的是經由服裝及帽子等配飾營造出的外在形象，並透過戲劇化的表情與肢體動作，傳遞曲調及歌詞所蘊含的豐厚情緒轉折，勾起客人們的「懷舊之情」。

辣媽祖從日本回到臺灣之後，一直都沒有在進行變裝表演，但開設二手服飾店的工作，容許他持續接觸一些豔麗的酒店禮服、舞台服飾，「長得奇奇怪怪的衣服，收到一定會先試穿」，延續自己「愛變裝」的興趣，也在過程中與飛利冰、飛帆等臺灣皇后結交認識，經常給予他們服飾及彩妝品的協助（租借或便宜賣），即使沒有自身參與表演，但臺灣在地皇后表演成形的歷程中，辣媽祖一直都在。

說實在就是說，我英文聽不懂啊，不會講英文，也不會對嘴英文...那就是對(嘴)國語歌或臺語歌，就是這樣子。Ivan 他有叫我去 Dalida 表演，但是我說，你們都要英文歌，因為我只會臺語，他說，噢因為他們都要...就都要英文歌，後來我才沒有拿臺語打對台（辣媽祖）






Café Dalida 那時候開始找臺灣在地皇后表演、想要培養在地的皇后文化時，也有詢問過辣媽祖進行表演的意願，但因為他們的客群以外國人為主，因此表演歌曲還是希望以英文歌曲為主，而辣媽祖不會說英文，因此最終並未答應演出，並未跟隨這波潮流重新回到表演舞台。

葛飛（2021：77-85）其實就有提到：Nymphia、JC the Guy 將虎爺、八家將、官將首等宗教祭儀人物的形象結合變裝作品中，意圖藉由在地文化來創造自身的特色與文化主體性，甚至展現傳統文化如何可能展現性別的混種性（Hybridity），但這些對在地祭儀文化的引用其實主要表現在靜態的視覺影像，很少運用在經常性的動態皇后表演之中，成為表演的特色元素或主題之一——如同上述，變裝皇后的表演基本上還是以英文歌曲的對嘴展演為主，以求迎合外國人為主的受眾，即使後續皇后表演逐漸走向在地化，但過程中首先運用在表演之中的也會是蔡依林、張惠妹等華語流行歌手，亦或是具時效性的流行文化，如後宮甄嬛傳、MC 美江等（葛飛 2021：72-77），畢竟皇后的現場表演需要面對觀眾的反饋、店家對表演效果的評估，「抓住眾人的眼光與品味」是皇后們編排自己表演時的重要考量之一，而看似「傳統」的在地祭儀文化，似乎被當時並未找到好的契機與方式，被皇后們放入正式表演之中。

到了近幾年，臺灣本地的變裝皇后、觀眾客群、店家場合逐漸增加，一個相對穩定的表演環境形成，而 Locker Room、Ganymede 等店家在中秋節、端午節、新年等節日假期時，為了吸引顧客，也經常應景地舉辦一些相關主題的表演之夜，貼合放假背後的文化意涵及氣氛，讓顧客覺得新奇有趣、從而造訪消費。在表演情境逐漸走向在地化的同時，辣氏家族經由 2021 年初的兩場比賽，確定了家族表演以鮮明的「臺灣味」為號召，她們的表演也確實成功吸引到店家注意到他們、並發出表演邀請，直到現在，即使平時很少有演出，但 Locker Room 傳統節日的活動表演，辣氏家族幾乎都會是固定的表演班底。




小時候在聽老歌的時候，因為畢竟我也不是很年輕了(笑)我小時候的那些歌，有時候去坐遊覽車，上面不是都會播放那個豬哥亮的餐廳秀嗎，然後就有些以前很紅的藝人，然後去唱那些歌，但是到現在已經過了二十年，那些歌都是，都是懷舊金曲啊

我自己的興趣，我比較喜歡老的東西，然後我會去看以前的東西...因為我覺得以前的東西比較美，然後你假如是做皇后這塊，老的東西也比較少人有在做(辣媽祖)

辣媽祖小時候就常常在遊覽車、電視上接觸到 80-90 年代的歌曲，直到現在他都還是很喜歡這些歌曲，而這些歌曲已然是「懷舊金曲」、與現在酒吧慣常的華語流行音樂有落差，但辣媽祖在編排自己表演內容時，基於自己的喜好，還是想要表演這些「比較美的以前」，也與其他皇后偏向歐美風格、當代流行歌曲的表演有所區隔，即使是華語或臺語歌的對嘴，也要用「臺灣味」當作是自己表演的獨家特色。

其實一開始，我們會三個一起表演是因為豔紅的比賽，所以我們那時候才，從那時候就開始一起表演、一起討論...我們就想說，我們就是要臺灣的文化，我覺得我們，歐美的那一種我們比較不會，對所以我們才想說，我們就是要走臺式的皇后嘛(囍相逢)

而後，隨著收了豔紅、囍相逢兩個女兒，在觀看、參與女兒比賽的過程中，辣媽祖也重新回到了表演舞台，而氣場、語言、信仰都類同的三人，在集思廣益的溝通過程中，進一步的將更多臺灣在地元素採納放入表演當中，更加成為一個「接地氣」的皇后家族。




從辣媽祖自己過往的變裝經歷、再到辣氏家族在皇后圈中站穩自己的定位，雖然他們跟其他表演者一樣自稱「變裝皇后」，但表演內容卻並非以常見的流行文化為主，反而採用自己喜愛、親生經歷的本地文化，嘗試做出自己的特色，也試圖讓酒吧觀眾在這樣特殊的表演情境中產生興趣，進而達到他們推廣臺灣民俗文化的企圖。而如果仔細爬梳他們所採用的「臺灣味」元素，宗教祭儀、歌仔戲其實都是臺灣社會生活中的日常經驗，對觀眾而言並不是全然陌生，

## 4.2 出神入化的宗教氛圍

### 4.2.1 栩栩如生的歡樂「送別」

「各位民眾各位民眾，現在我們要進行非常莊嚴的儀式，今天是十二月初三，來到我們臺北市最有名的什麼夜店？（觀眾：Locker Room！）今天！您祖媽就送你上南天門啊～」豔紅拿著麥克風，鼓動著現場觀眾的情緒，放下麥克風之後，穿著黃色海青袍服的豔紅敲打著擺在台上小桌子的木魚與銅磬，在「叩叩鏘」的節奏下，DJ 播放豔紅事先準備好的〈楊枝淨水讚〉音樂：

「楊枝淨水 遍灑三千，性空八德利人天 福壽廣增延，滅罪消演愆 火焰化紅蓮，南無清涼地菩薩摩訶薩～南無清涼地菩薩摩訶薩～南無清涼地菩薩摩訶薩」莊嚴的誦經歌讚播送著，台上的豔紅右手拿著木棒當作麥克風、左手持續敲木魚，儼然是法會站在前頭主持引唱的師姐，在他身後則是穿著黑色海青袍的囍相逢、辣媽祖，他們各自手上拿著引磬、法鈴，一邊跟著節奏發出聲響、一邊裝出肅穆哀傷的神情環顧四周的觀眾。這時電話聲響，「電話一直響，不知道您祖媽在念經嗎」，在對嘴口白的同時，囍相逢也在幫豔紅脫下黃色海青袍，「高太太喔，安怎？給你講你爸死了要牽亡喔，好啦你等我，馬上過去！」說完口白，豔紅袍服也全然脫下，露出裡面的女乩身紅色刺繡肚兜。



在〈倒退嚕〉的歌曲之下，豔紅手搖著法鈴，緊跟著逐漸加快的節奏在對嘴，不時繞著舞台讓觀眾目光看向他，電音混音的曲風也讓台下興奮歡呼，主持人飛帆「快快快，來超渡我」的互動也讓台下笑出聲，到了「拜請拜請 阮兒子愛上阿琴 他彼咧查某子，不知有影還是無影」的段落，用皺眉與比手畫腳揣摩出中年婦女的樣貌，彷彿真的是一個在進行牽亡儀式的女尪姨，正在施法召喚亡靈，但同時也原地跳動搖擺、扭腰擺臀，甚至在嘴巴周圍作勢「吹喇叭」，重新讓觀眾感覺自己在看變裝皇后的表演。

在「搖你就搖過橋，搖了搖了搖」的動感高潮過後，囍相逢與辣媽祖重新上台，幫助豔紅穿上紅色亮片西裝外套及「辣氏家族女子樂隊」的背帶，這時響起男性口白：「接下來讓我們用最熱烈的掌聲歡迎，辣氏家族女子樂隊」，三個人在台上表演起西索米女子樂隊：豔紅負責吹哨及轉動儀仗，辣媽祖負責打小鼓，囍相逢負責彈 Keyboard，三人在舞台上快速旋轉走動，熱鬧喧騰的氛圍最後結束在豔紅快速轉動儀仗、三人擺出美豔 ending pose 的吸睛情節。(2021.12.03)

辣媽祖在 Locker Room 皇后更衣室第二季決賽時，幫豔紅規劃出了一齣仿真的「送別」民俗儀式戲碼，家族三人相互配合演出，豔紅依序演繹著誦經婦女、道士、女子樂隊的多重身份形象，呈現追喪過程中的多個儀式場景，並透過使用〈楊枝淨水讚〉、宗教袍服、木魚、法鈴等道具物件及音樂元素（圖 22），將觀眾帶入到儀式情境之中，彷彿真的在見證、經歷一套臺灣民俗文化當中的生命祭儀。

那時候因為剛要比的時候，我就跟豔紅講說你，我已經幫你想好的一個表演東西，就是你前面先在台上，先誦經(臺語)、先唸經(國語)，唸完之後你再獨自 solo，自己的一首，然後我們再從台上再上來，就是敲(訪：西索米)對，就是有一個流程啦，就是往生者走了之後，你要先誦經嘛，要先念經，念經之後有道士，道士就是會，豔紅就是唱倒退嚕嘛，「走你就走過橋」，對啊，然後後來出殯了嘛，要拿去火

化了，是不是就是要，要西索米…我覺得說表演一些，臺灣傳統的東西，因為臺灣這種東西已經快，沒有人傳承的話它就已經不見了（辣媽祖）



在雲林成長的過程中，辣媽祖有不少家人鄰里過世時，看到民俗送別儀式的經驗，這類鄉村常見的儀式及民俗技藝，在數十年間正逐漸消逝，而基於對這些傳統事物的熱愛，辣媽祖構思出了這套表演，試著以帶有娛樂性質的方式，喚起觀眾對這些技藝及民間習俗的記憶或認識。

當然，這些喪葬儀式的場景，尤其是西索米，其實在中南部比較盛行，對北部都市的年輕人而言可能相對陌生，但好在，辣氏家族他們並非全然再現民俗儀式，而是在其中有意識地選擇一些與當代流行有類似之處的元素，像是電音版的〈倒退嚕〉，豔紅的舞動配合搖鈴，讓表演不單純只是儀式的再現，還能夠配合酒吧表演的情境，適時地帶動現場氣氛（圖 23）；最後高潮落在西索米演奏，雖然是送別的樂音，但嘹亮清脆的哨音，配合著三人在台上的旋轉及甩槍（圖 24），縱使觀眾不一定清楚西索米原始的脈絡，還是能直覺感受到一種輕快活潑的氛圍，從而在情緒上感到歡樂、放聲歡呼，而熟悉儀式意涵的觀眾，也會對他們將這樣的民俗儀式放到酒吧舞台上表演感覺驚喜，並沈浸在他們的表演橋段之中。



圖 22 穿著黃色海青袍服、敲打木魚的豔紅

(2021.12.03 攝)



圖 23 手搖法鈴、舞動跳躍的豔紅

(2021.12.03 攝)



圖 24 「辣氏家族女子樂隊」

(2021.12.03 攝)





#### 4.2.2 「做生日」之中的遠境氛圍


如前述，辣媽祖與飛利冰、飛帆這些變裝皇后關係十分良好，當 Locker Room 每週週末表演秀這些熟識的姐妹有表演的時候，辣媽祖經常會到場觀看，他透過這些皇后姐妹，也搭起與店家的關係，不只曾擔任皇后更衣室比賽的評審，連續兩年的生日慶生，都在其中進行盛大的慶生活動。

2021 年 2 月臺語歌唱比賽舉行時剛好是辣媽祖生日，奪得亞軍的兩位女兒趁著頒獎的時刻，在台上幫辣媽祖慶生，引領全場觀眾一同為他唱歌祝福（圖 25）。



圖 25 頒獎完獻上「誕辰壽禮」的「睫毛嬌」與辣媽祖

（2021.02.28 攝）



隨後，豔紅在皇后比賽中的優異表現，讓更多人認識富有在地民俗風格的「辣氏家族」。到了隔年（2022），帶著盛名與觀眾期待，辣媽祖的慶生更是擴大舉行成專場活動：「拉克潤臺語金曲之夜暨辣媽祖聖誕千秋」，宣傳圖的排版設計、字體、色調都透露出濃厚的本土色彩，類似於歌廳秀或秀場歌手的海報，觀眾在入場前就能很明確感受到辣氏家族作為本土風格皇后的特色，也預期現場能看到別具一格的在地風格演出。

「恭請媽祖娘娘下凡」，主持人：飛帆、糖果媽媽輪流說著介紹詞，囍相逢與豔紅雙手合十，緩步從通道走到台上，〈天上聖母媽祖頌〉音樂響起，他們與台上兩位主持人一同跪地雙手合十，朝向逐漸走來的辣媽祖。辣媽祖穿著他招牌的師公袍+乩身肚兜登上舞台，由囍相逢帶領，上台台下的皇后、觀眾依序「鑽轎腳」行經辣媽祖的腿間，全部人結束後兩位主持人一搭一唱，「媽祖累不累我就問，你們這些信眾真是太著魔了，你們真是得寸進尺，有沒有看到媽祖膝蓋都在抖，一個比一個還寬鬆」，全場哄堂大笑，隨後媽祖在工作人員攙扶下，下台就座。（2022.02.28）

蔡秋鳳〈天上聖母媽祖頌〉歌頌媽祖的神蹟庇佑，曲調類似廟會常有的南管音樂，鑼鼓絲竹聲營造出神聖莊嚴的氛圍，是媽祖遶境時信眾經常播放的歌曲，即使觀眾沒有很熟悉信仰情境，也還是能輕易地將這首歌曲與媽祖信仰產生聯想。開場表演使用了這首歌作為背景音樂，有意將辣媽祖與真正的媽祖神明進行類比，營造出「做生日」的感覺，讓觀眾感覺這次的生日慶祝夜就如同媽祖壽誕的廟會現場，有受人崇敬的媽祖、跪下禮拜的信徒，以及鑽轎腳儀式、發送結緣品等儀式活動。

辣媽祖母女三人，也正好可以對應到臺灣常有的「主神+兩侍從護衛」神明組合，豔紅他們也確實自稱是「媽祖身邊的玉女」，兩位女兒先行引路、媽媽隨後登台的流程，更似乎讓人聯想到在媽祖前方偵查探路的千里眼、順風耳，雖然就形象上他們是漂亮的變裝皇后造型，但情節上還是讓人更加感覺這場表演與廟會祭儀



有類似之處。

不過，作為一場變裝皇后的表演，單純只是模仿「做生日」的祭儀氛圍，即使觀眾對此有所期待，也在看到辣氏家族出場後確實感到激動歡騰，但現場氛圍可能還是會有點單調。因此，雖然不是由辣氏家族母女三人自己實行，但我們在這一次的表演情境中，還是可以看到一些「酷兒流行文化」元素，包含臺語流行歌曲，以及遊走尺度邊緣的幽默話語。

這一場生日活動除了辣氏家族三人之外，其他與他們關係親密的變裝皇后也都有演出，包含飛帆、糖果媽媽、飛利冰、古奈、卡蜜拉、跣姬寶貝、Yugee，而他們的表演確實符合主題、不論對嘴或是真唱，都使用了謝金燕<sup>39</sup>、陳盈潔<sup>40</sup>、陳小雲<sup>41</sup>、江蕙<sup>42</sup>、〈一支小雨傘〉、〈辣妹駕到〉、〈醒來吧雷夢娜〉這些膾炙人口的當代臺語金曲（圖 26），對酷兒群眾而言，這些都是在「Asia Pop」樂舞場景中相當熟悉的流行元素，因此他們能沈浸在舞台表演的情境及故事橋段當中，表露情緒或者陷入集體歡騰。

---

<sup>39</sup> 〈YoYo 姐妹〉、〈含淚跳恰恰〉、〈練舞功〉。

<sup>40</sup> 〈愛情是什麼〉。

<sup>41</sup> 〈愛情的騙子我問你〉。


<sup>42</sup> 〈落雨聲〉、〈你著忍耐〉。



圖 26 以復古造型演唱〈醒來吧雷夢娜〉的飛利冰

(2022.02.28 攝)

於此同時，當這些皇后在表演的時候，媽祖坐在他的寶座上、面對舞台看著演出，這樣的情景，似乎就像廟會時的酬神戲、電子花車—熱鬧炫目的電音舞曲、或是極具張力的戲劇唱演，主要的觀看者其實是神明，聚集在舞台前的信徒民眾只是順道的，而這一點也表現在下半場飛利冰、跣姬寶貝主持情景，開場白就是詢問辣媽祖「對上半場各個賓客的敬壽，有滿意嗎」，這可以看成是詢問生日壽星對親朋好友表演祝壽的反應，但在這樣「过生日」的情境之下，卻也像是在問神明對酬神演出滿意與否—雖然表演內容貼合觀眾們的喜好，但更重要的，還是想讓主角（媽祖／辣媽祖）看得歡喜。



辣媽祖坐在他的位置上，乾冰噴出營造霧氣氤氳的氛圍，台上主持人要大家雙手合十，辣媽祖在南管音樂背景下，將他準備的「結緣品」綠豆糕發送給周邊的信眾，信眾一擁而上擠到媽祖身邊，「不可能現在在搶結緣品耶，真的跟廟會一樣鬧，我們還沒有七月半耶」，主持人的精準吐槽惹得媽祖喜笑顏開，而後糖果媽媽唸誦他的四句聯祝壽詞，過程中觀眾不時以「有喔」喝采回應：

敬你一杯茶，讓你身體健康沒問題

請你吃甜粿，讓你賺錢賺整歲

酒杯捧高高，讓你子孫代代出狀元

燒酒飲乎乾，讓你眠床頂遇到大卵葩（2022.02.28）

臺灣各種喜慶場合當中，這一類對聯形式的閩南語吉祥諺語時常出現，期待對方能有順遂的日常生活、各方面都得到滿足，但這是用在「人與人」之間互動對話的情境；相較之下，合理的信仰情境之下，我們不太可能用言語「祝福神明」，應該是反過來祈求神明的庇佑祝福，能夠盡可能滿足我們的所思所求。由此可見，在辣媽祖「做生日」的場合出現這樣的祝壽詞，看似還在「祝壽遶境」的祭儀中，但實際上是將辣媽祖拉回「人」的範疇中，糖果媽媽對話的是「辣媽祖」的人類肉身，而非在表演中營造出的「媽祖」神明擬仿形象。

進一步地，正因為他是對一個人類說著吉祥話，因此糖果媽媽得以在吉祥話結尾「偷渡」具有酷兒意涵的笑話—從 Newton（1972）書寫的 1960 年代就可見到，變裝皇后在表演言談當中，經常針對性慾、被渴求的身體、性別氣質等面向，開展各種幽默的消遣或自嘲，尤其是男同志對「大性器」或「肌肉」的審美偏好，這方面的玩笑總能引得台下觀眾「深有同感」而開懷大笑，因此糖果媽媽「讓你眠床頂遇到大卵葩」這句話，在作為一種祝福致贈給壽星辣媽祖之餘，其實也是對台下的


酷兒觀眾說著，讓他們因為意想不到冒出這樣的祝詞而感到趣味，利用笑聲與激情反響增添現場的熱鬧氣氛，體現出「嘻笑語言」與「真心祝福」之間的交會與拉扯。

不論是臺語流行歌曲的表演，還是帶有性意味的笑話，在此次「做生日」的情境中，或多或少都具有與漢人祭儀文化有所關聯的地方，因此顯得「合理」，但另一方面，這些元素都不是直接與信仰祭儀直接相關、甚至其實有點不神聖，然而正因為這不只是一場遠境主題的祭儀仿演，同時也還是一種「變裝表演」，於是藉由這些元素，在表演中帶入與酷兒流行文化品味、集體經驗的連帶關係，展現出「通俗」酷兒文化與「真摯」祭儀文化的交融轉化。

接近尾聲，來賓們都已表演完畢，此時辣媽祖站在走道，背後豔紅、囍相逢拿著桃色飄扇揮舞著，辣媽祖手持一個竹籃，裡面裝著親友送他的壽桃，在舞台上跟著陳盈潔〈挽仙桃〉的歌聲，環繞四周將壽桃發送給塞小費及紅包給他的觀眾，而後兩位女兒上台，跟他一起「比劃」〈愛情切啦〉，排舞舞步相當簡單，而且主要動作都集中在兩位女兒身上，他們站在辣媽祖兩旁，幫他收著小費，最後拱手讓觀眾注意中間的辣媽祖，辣媽祖從他們的手臂間穿過，如同出水芙蓉一般手臂由中間上方向兩側放下，表演結束在三人圍成的組合Ending Pose。

「香油錢繼續塞起來，我們要蓋一個新的廟」，兩位主持人引導觀眾給小費的同時，豔紅與囍相逢兩位女兒說著對媽媽的祝壽話語，並將兩座壽桃塔奉獻給他。接著，辣媽祖的親生母親拿著一盤大壽桃上台，母子兩人對彼此說著溫馨的話語，深深擁抱在一起，接著在〈生日快樂歌〉歡快的節奏中，全場真摯地給予辣媽祖生日祝福。

本日活動的尾聲，辣氏家族帶來最後的表演：〈眾神護臺灣〉，在七彩閃爍的燈光及乾冰煙霧中，跟隨著副歌一直重複的「眾神護臺灣」，三人在舞台上旋轉走動，或是單腳站立、另一隻腳勾起，仿若是在跳陣頭，接著母女三人面向舞台的四面八方，雙手合十感謝，作為一整晚活動的完美句點。(2022.02.28)



辣媽祖作為壽誕情境的主角，應當會被看成是媽祖本身，因此大多數時間都安坐在面向舞台的座位，背後及頭頂前方分別懸掛著「聖誕千秋」垂簾及「懿旨」直式匾額，這樣的佈局帶有神龕的意味，在此接受信眾的敬酒及賀禮「供奉」、面向外頭觀看來賓的表演（圖 27）；但在開場臨時起意的「鑽轎腳」情節中<sup>43</sup>，卻又好像是作為承載媽祖的神轎一樣、容許信徒鑽動來祈福，並且在來賓們都表演完了之後，又跟兩位女兒站到台上表演，甚至接續到實際的慶生環節。這樣的情節安排，彷彿就像是媽祖出巡遶境一樣——在兩位女兒的護衛下出走，賜予信眾們祝福與禮物，接著回到其座位安然面朝群眾，但接收這些「香火」（敬酒、壽桃、表演）之後，又再次將這些祝福與期待回送給廣大的信眾們，氛圍如此的循序烘托，即使本質上這還是一場變裝皇后的表演，卻無形中帶有幾分神聖的信仰想像。

---

<sup>43</sup> 這個情節並沒有事先安排，囍相逢跪拜時突然想到「欸我就爬過去好了」，然後其他人也就跟著開始過去。




圖 27 如同神龕一樣的辣媽祖寶座

(2022.02.28 攝)

不過，就如上述，這場表演既是遠境情境的擬仿、也是一場變裝皇后表演，因此最後「塞小費」時間主持人說的話語：「香油錢繼續塞起來，我們要蓋一個新的廟」，這當然是帶著他們作為辣媽祖「姐妹」的真誠感情，真心希望大家能給予表演一些支持鼓勵，展現著生日祝福的涵義；同時，台上台下的參與者也都心裡明白，





這些小費絕對不是真的要用來「蓋廟」，這只是一個有趣的說詞，亦或是一個隱約的玩笑，消遣著臺灣眾多廟宇以各種名目向信眾外界募捐的作為，讓熟悉信仰文化的觀眾會心一笑，因而原本在整個表演情境中持續凝聚、展現的「神聖性」，在此刻似乎又受到拆解，讓我們意識到存在於場域之中的共融感，不完全是來自仿擬祭儀的神聖氛圍，也一部分來自在地酷兒群眾由於共通的生活經驗與想像，相互表達體現的「集體歡騰」。

#### 4.2.3 「表演背後有神明」：信仰生活與舞台表演的相互作用

從「辣媽祖」的變裝名稱，其實就能得知他是媽祖的信徒，而他的兩位女兒也具有同樣的信仰，這除了是當初辣媽祖感覺「氣場合」、決定收他們為女兒的動機之一，這也使得辣氏家族三人在表演之外有更多「親如家人」的日常互動。尤為明顯的是，在每次比較大型的表演或比賽之前，他們三個人都會一起到西門附近的廟宇祭拜「戲劇神」田都元帥，祈求表演一切順利平安，這成為了他們的一個習慣，而當他們聚集在家裡時，也時常會向神明桌上的媽祖神像上香祭拜，信仰對他們來說就是日常生活的一部分。

*比賽或表演前都會去拜拜，因為我們本身三個就是有在拜拜，所以我們就是覺得說，那就是我們的習慣*

*這就我的生活上，就是各種節慶，我們家庭，我跟豔紅的家庭一定是會，就是要拜拜啊幹嘛幹嘛，拜天公啊什麼什麼，這是我們生活的東西，所以其實我覺得就是，我們把他拉出來，當成表演的一個橋段（囍相逢）*

甚至，他們會「帶妝」參加舉世聞名的白沙屯媽祖遶境，表明自己既作為媽祖信徒、也作為性別酷兒的雙重身分，沿途其他參與者對他們這樣裝扮的反應也都很

正面，雖然老人家看到會議論紛紛，但大多數人都徵讚他們很漂亮、開心跟他們合照，將皇后表演文化推廣給更多人知道—透過他們的「現身」，彷彿民間信仰與變裝表演文化有了交會，創造本地民俗文化與酷兒文化互相理解、尊重的良好情境。

對他們來說，他們同時是變裝皇后，也是民間信仰的信徒，兩個的身份不是衝突的，但重點就在於維持心中的「界線」—即使是變裝表演，也還是要虔誠地做好形象管理、謹言慎行，表演前的祭拜，更會向田都元帥、媽祖等神明「請示」，神明允許了，他們才會做這些宗教儀禮相關的演出。可以說，皇后表演看似歡笑娛樂，但也不是「為所欲為」，他們心中還是謹記、懷抱著，對信仰、對神明的尊敬之意，這樣做出來的變裝表演，也才是真正能達成「推廣文化」宗旨的精心成果。

整體而言，辣媽祖他們對宗教祭儀文化的喜愛，也促使他們願意在皇后表演中放入信仰元素，即使相對於偏向歐美風格、採用流行歌曲的其他皇后，這樣的表演可能比較不會有那麼高的熱度、表演機會有限，但既然是「做興趣的」，那他們也就不會管觀眾的反應如何，隨心所欲地佈置自己想要的表演，尤其是辣媽祖壽誕的主場，觀眾或許正是「為此而來」，滿心期待看到辣氏家族帶來具有「臺灣味」特色的變裝表演。

另一方面，將信仰元素加進皇后表演之中，在營造神聖氛圍的同時，選歌及情節安排上確實也稍微考量觀眾的品味，採用〈天上聖母媽祖頌〉、〈眾神護臺灣〉這些較為知名、且帶有媽祖信仰意涵的當代流行歌曲，讓觀眾產生共鳴，輕易地將自己置身在與「辣媽祖／媽祖」相連結的情境想像之中，而辣媽祖他們在表演中，亦有加入一些簡單的舞動搖擺，營造「熱鬧」的氛圍來調動觀眾的反應，但必須注意到的是：正因為表演內容跟自己的信仰有關，變裝皇后表演常有的黃色笑話或肢體互動，活動中還是可以看到，但都不是來自辣氏家族作為「媽祖」及「玉女」的角色。



## 4.3 奪目動心的歌仔戲

### 4.3.1 充滿聲光效果與幽默互動的「明華園」風味

在歌仔戲的介紹詞口白之下，豔紅與囍相逢飄到台上，分別穿著白素貞與小青的歌仔戲服，模擬著《白蛇傳》二人出遊找丈夫的情節，「這看起來有 30 公分」、「這看起來只有 5 公分」，幽默的台詞不只帶入對角色的表演，也戲弄著台下的男同志觀眾。一陣煙霧中，進入了「水淹金山寺」的主表演橋段，兩人拿著油紙傘，在舞台上週迴遊走，豔紅在歡呼聲中展開他的水袖、展現一整片發亮的 LED 燈泡，伴隨著歌仔戲知名小生孫翠鳳的〈勇敢的查某子〉歌曲，開口對嘴的同時，手部動作及肢體走位都如同真的歌仔戲表演，緩慢但十分流暢優雅，並且十分自信。沒有高跟鞋，沒有濃烈浮誇的妝容，他們的表演還是引起台下的歡呼、應和，以及小費。兩位皇后的變裝母親—辣媽祖，應主持人的邀請而講評，給出「親像真的明華園，很精彩」的評語。(2021.03.19)

豔紅在皇后更衣室初賽個人表演時，搬演了明華園風格的白蛇傳橋段，極為真實的歌仔戲服已經讓在場觀眾十分驚喜，而極為閃亮的服裝燈光更吸引著大家的目光，在暗沈的現場照明下格外亮麗(圖 28)，加上孫翠鳳演唱的歌曲，雖然不是現場演出的原聲帶歌曲，但帶著歌仔戲氣口的唱腔、以及孫翠鳳辨識度很高的聲音，都讓人聯想到明華園充滿聲光效果、「膾炙人口」的歌仔戲演出。

假設白蛇傳，我們就會找歌仔戲，通常我們會講歌仔戲比較大家耳熟能詳的，都會是講明華園，因為畢竟它就是真的比較偏國際的，它的東西會比較，大家比較耳熟能詳(囍相逢)



圖 28 身著發光戲服的豔紅

(2021.03.19 攝)

在 2021 年 3 月初賽亮相過後，同年 6 月，在 Covid-19 三級警戒依舊的情況下，Locker Room 的端午表演秀採取線上直播的方式進行，由豔紅、囍相逢兩位皇后搭配 GoGo-boy 阿良，而從事前的宣傳就可以知道，他們會沿用初賽服裝，「應景」地配合端午節主題，搬演白蛇傳的傳說故事情節，而實際直播中的歌曲、身段，也都跟初賽表演極為類似，只是加上手工製作的「金山寺」道具作為額外的爆點，並且利用酒吧場地及油紙傘營造出「水漫金山寺」的特殊效果，而透過「水」此一共同題材，表演也多加入 Lady Gaga 〈Rain on Me〉，因此他們看似是在演繹端午的傳統故事，但也能讓觀眾經由當代流行歌曲而會心一笑、有更多的共鳴。



#### 4.3.2 不計成本的「正經演出」

囍相逢身著拖地的紅色戲袍、盤頭假髮上插滿金色的各種珠寶髮飾，從舞台左手邊搖曳步入中央，拿著麥克風對嘴歌仔戲口白，來回走步、拖動著他的裙擺，在定點時加入手部的纖細動作，不時有個旋轉，儼然就是一位歌仔戲女旦；靠近右手邊時，豔紅緩步走出，妝髮跟囍相逢類似，但金色顯得更加雍容華貴，兩人從交互走位、各自展現自己的手勢與戲劇詮釋，逐漸走在一起，相互凝望對視、配合著彼此的動作，雙手對碰、或是類似的動作輪流施展，表現出「姐妹情深」的場景。

囍相逢手持麥克風率先開口：「姊姊，我們今天來到師範大學媽祖宮，怎麼沒看到我們的媽祖呢？」豔紅隨後說著「對啊這間廟的媽祖在哪裡？我們來去找看看」，兩人一同揮舞水袖及蓮花指，在舞臺左半邊旋轉行進，〈眾神護臺灣〉音樂響起，兩人逐漸分居舞台左右，將中央位置讓出來給走出場的辣媽祖，三人如同主神與兩旁的侍從，配合著身著神明服裝的辣媽祖及歌曲，兩人的形象也更加清晰，能被看成是歌仔戲常出現的角色之一：神明故事中的天女，雖然是在旁的配襯，但其風采不輸中間的辣媽祖女神。(2022.10.20)

在 2022 年 10 月時，臺師大性平活動「愛洛生活節」的壓軸活動：變裝皇后音樂節，工作人員私訊囍相逢並發出演出邀約，他一開始有點驚訝，畢竟相較於其他變裝皇后，辣氏家族其實並不算太活躍、或是有很高的知名度，而聯絡人的說法是「想要有不同的皇后表演模式」，因此選擇找上具有臺灣在地文化的辣氏家族，希望他們帶來與其他皇后不同類型的演出。由於是學生活動，演出費其實不高，通常皇后們都是運用自己既有的服裝、假髮、甚至演出內容，但豔紅他們兩個做皇后表演的頻率頗低，並且大多是在 Locker Room、Fairy 等酒吧空間，因而他們覺得師大這次的邀約有相當的意義，縱然從一個旁觀者的角度來看，皇后音樂會的舞台也就是常見的學校表演空間、是約略 200 人左右的中小型活動，但對囍相逢他們來

說，這可說是一個不同於酒吧「小舞台」的正式舞台，於是他們決定不計成本，進行一個氣勢滂薄的演出。



難得可以站到這樣比較正式的舞台，所以我們才想說那就是用歌仔戲的服裝，對，所以那時候才想說就是做比較完整的，就是歌仔戲的髮型、然後整體這樣子，我們整個都是超出預算啊……一開始我跟豔紅是想說，我們是最省錢的方式，可是我後來又覺得說，我就跟豔紅講一句話，我說「難得可以站上這樣的大舞台」，就是比較像樣的一個，真的是舞台的那種感覺，所以我才想說，那就是投資一下（囍相逢）

如上所述，囍相逢他們在「大舞台」上所做出的表演，其實就是隆重正式的歌仔戲對嘴，相較於 2021 年演繹白蛇傳橋段時的內容，這次表演不只使用相對「傳統」的歌仔戲演出聲檔作為對嘴的音樂，在情節安排上也減少了「變裝皇后」表演時的互動橋段，像是黃色笑話、灑水、跟猛男交流等，呈現出的是一個相對正統完整的歌仔戲表演，表演完一整齣戲碼過後才用簡單口白對話來帶出後半段的辣媽祖出場、三人演出，由此可看出他們根據表演場合不同所做出的區隔。

在 Locker Room 等酒吧表演歌仔戲時，因為觀眾主要的期待是看到「變裝皇后」的表演，講求吸睛的舞台效果，因而對歌仔戲的詮釋就參照已經廣為人知的明華園「胡撇仔戲」演出，在表演中納入各種炫彩奪目的聲光舞台效果、唱曲也與華語流行音樂結合，從而讓觀眾在表演中獲得更強的帶入感；在師大變裝皇后音樂會的演出，囍相逢他們自認這是一個正式舞台，演出內容於是比較偏向傳統「精緻歌仔戲」的內容，採用精細華麗的妝髮服裝、依循程式化文本進行的身段演出，沒有即興的觀眾互動或是與流行文化的混雜，與觀眾維持一個較遠的距離（圖 29）<sup>44</sup>，但也因此不需要顧及觀眾的反應，「做我們自己想做的」，他們透過這次表演，也有

<sup>44</sup> 對「胡撇仔戲」及「精緻歌仔戲」的性質描述，參考謝筱玫（2007）。

意識地與豔紅外公的歌仔戲經歷有更深的連結。



圖 29 搬演「精緻歌仔戲」的豔紅、喜相逢

(2022.10.20 攝)



### 4.3.3 與自身生命經驗的連結

歌仔戲豔紅跟林囍他們之前有表演…因為豔紅的阿公，以前也是那種野台戲、歌仔戲，然後他就有接觸到這些東西，啊所以我是對歌仔戲，我是比較不熟，但是我會看，以前小時候很常看就是，我阿祖在看的歌仔戲，因為我都會看，是楊麗花，我小時候是對楊麗花比較有，有印象（辣媽祖）

豔紅他們之所以選擇在表演中放入歌仔戲元素，還是來自於他們自身的生命經驗—豔紅的外公年輕時有演過歌仔戲，有一定資歷過後也傳授技藝給學生們，但當時學戲環境十分辛苦、加上傳統觀念中「生小孩來做戲」對父母不是好事情，因此外公並未將他的歌仔戲技藝與經驗傳承給子女，也就是豔紅的舅舅、阿姨、媽媽等人，而由於外公過世較早，豔紅本人其實也並沒有看過他的歌仔戲演出，但從這些長輩口中還是依稀得知這樣的過往，並以此對歌仔戲存在另類的情感。就如同辣媽祖一樣，豔紅他們成長過程之時，歌仔戲在本土浪潮下重獲新生，在電視、廟會戲台、乃至臺灣文化論述都有相當程度的重要性，他們確實經常能夠接觸廟口野台戲、明華園日漸盛大的演出、影視媒體中的演出片段，這些都成為生命經驗的一部分，融入在他們與觀眾共同認知的「臺灣味」情境之中，而其中「胡撇仔戲」本身與外來文化混雜的開放性質，也使得他們能夠更好地將歌仔戲安放在皇后表演中。

## 4.4 節慶感的營造與意義轉化

如本章開頭所說，辣氏家族的家族演出大多是端午節、中秋節、農曆新年等傳統節慶的假日晚上，這一方面是平常觀眾常看歐美風格的精湛舞蹈、流行歌曲對嘴，過年過節的時候，Locker Room 構思表演主題就多少想要「接地氣」，帶給觀眾一些應景的在地氛圍，而辣氏家族他們表演內容富有臺灣傳統民俗文化，與節慶氛圍有所契合，能夠滿足店家對表演的期待；另一方面，豔紅跟囍相逢各自有正職



工作要做，從事飯店櫃檯大夜班的豔紅，要參與表演會比較難配合時間，而囍相逢對表演沒有那麼大的積極意願，如果好姐妹豔紅沒有辦法，他也不太會自己接下工作，辣媽祖雖然近期重出江湖、開始接表演工作，但表演內容就不會是家族一同構思、討論時的這些元素，因而最終辣氏家族似乎就成為「節慶皇后」，只能偶爾在特殊節日時一同演出，演出的內容契合家族的特色風格，以他們自己的方式帶出濃厚的傳統節日氛圍。

在〈金蛇狂舞〉的輕快樂曲之下，豔紅與囍相逢手持飄扇、身著紅紗飄逸禮服，從台下飄舞到舞台上，在乾冰氤氳中跳著雙人組合的民族舞，飛帆旁白說著「女子天團正在對王母娘娘做祝壽的動作」，樂舞的高潮落在兩人面對面向後下腰的高難度橋段，隨後下台恭迎「王母娘娘」辣媽祖，在他旁邊揮舞飄扇，如同神明旁邊的天女，「信眾朝拜，有拜有保庇」、「現在我們護送王母娘娘退駕」的旁白，提點著眾人辣媽祖今天的角色身份，以及「中秋戲說臺灣」的特殊主題。在喧鬧的廟會北管音樂當中，辣媽祖拄著拐杖，背後跟著兩位女兒，慢慢「退駕」到後台。

表演下半場，辣媽祖回到他的寶座上，囍相逢穿著紅色貼身旗袍禮服上台，手臂上披著寬大的紅色波浪披風，在台上揮舞著披風，擺出美豔的表情。音樂暫停後，囍相逢說著「我要仙丹，我要飛到月球找我的吳剛」台詞，此時辣媽祖「本座就賜你仙丹一顆」，將台下一名猛男推到囍相逢懷中，飛帆作為主持人，給予了旁白，說明嫦娥吃了王母娘娘的仙丹之後有「副作用」，囍相逢首先脫去披風，接著倒臥在舞臺地板、翻滾下台，緊接著撐傘的豔紅上台，「這個副作用有點沈重，嫦娥本人質量大暴增」。在一陣旋轉變身的音效過後，手上抱著象徵玉兔的皮卡丘玩偶，豔紅開始表演美少女戰士〈ムーンライト伝説〉（月光傳說）動畫主題曲，他穿著中式古裝，但「比劃」的是水手月亮的舞步。（2021.09.20）

豔紅與囍相逢穿著紅色旗袍、假髮梳成雙馬尾，手上拿著紅色燈籠，在中國娃娃〈發財發福中國年〉，他們肩並肩在台上「比劃」，以類似賀年的手勢，搖晃展示著手上的燈籠，也不時撥動著他們的頭髮、擺出俏皮可愛的表情，台下觀眾大多對這首每次農曆新年都在臺灣公共場所循環播放的經典歌曲十分熟悉，因而音樂一下就不禁笑開懷，豔紅他們在表演時，也不時跟著一起哼唱。

(2022.01.29)

「恭喜恭喜發呀發大財，好運當頭壞運永離開」，在應景的新年歌曲下，辣媽祖頭頂紙質的可愛版舞獅頭，身前身後各掛著一幅印有五路財神及春聯題字的新年紅色掛軸，慢慢地走上台，身體動作並不大，主要是將手放在耳邊、示意聽觀眾的聲音，或是象徵放鞭炮的手掌開合及肩膀抖動，主持人飛帆「拋磚引玉勳，小費的部分，財神爺是會來要錢的喔」，幽默的旁白增添了一股年節氛圍中的喜感，而後辣媽祖開始將他準備的「結緣品」開運毛巾組發送給觀眾，全部發完後辣媽祖一邊拿小費、一邊像是音樂盒上的裝飾一樣小幅度旋轉搖擺，台下觀眾能夠清楚觀看到他身上掛軸的財神圖像及左右對聯。

鑼聲轟然響起，辣媽祖把身上的兩個財神掛軸卸下，囍相逢、豔紅手上拿著獅頭，從台下站上台與辣媽祖會合，在〈弄獅〉音樂聲中，辣媽祖把頭頂的獅頭拿下來，三人各自手持獅頭，朝著台下不同方向各自逡巡舞獅，但比起舞獅，其實更像是美美地展示手中的獅頭，動作並不怎麼明顯；兩位女兒下台後，辣媽祖的「Solo 個人秀」，他的舞動才比較明顯，時而彩帶飄動、時而舉至頭邊「雙頭並排」。

(2023.01.28)

作為一名臺灣人，我們似乎對這些重要傳統節日已經產生一套「習以為常」的象徵符號：新年＝重複播放的新年歌曲、舞獅、財神祈福、燈籠（圖 30-32），端午節＝白蛇傳、龍舟、屈原，中秋節＝嫦娥、吳剛、月亮、玉兔（圖 33），彌散在日常生活之中，於是當觀眾在看到這些符號時，便能直覺地產生節日的氛圍。



圖 30 手持燈籠的豔紅、囍相逢

(2022.01.29 攝)



圖 31 手持舞獅頭的辣媽祖

(2023.01.27 攝)




圖 32 身掛新年掛軸的辣媽祖

(2023.01.27 攝)



圖 33 演繹嫦娥、手捧象徵「玉兔」皮卡丘玩偶的豔紅

(2021.09.20 攝)




不只是辣氏家族，其他表演者也都可能「因時制宜」以此構思表演內容，例如中秋之夜時，飛利冰對嘴的組曲包含〈天頂的月娘〉、〈月亮代表我的心〉、〈涼涼〉，全部都緊扣「月亮」這個主題，因而成功帶出中秋節與月亮之間的緊密關聯；而端午線上直播時，GoGo-boy 阿良雖然是在做猛男洗澡表演，但穿著黃色僧人袍服、使用豔紅他們準備的雷峰塔道具，也「應景」地傳遞出白蛇傳「法海」的角色意象。

然而，辣氏家族的表演之所以在其中顯得特別，在於他們的表演內容緊扣著節日的傳說故事，雖然帶入流行文化及皇后表演的元素，像是美少女戰士、關於男體的黃色笑話、戲服上的 LED 燈飾、皇后身材的自嘲，但他們的節日表演就如同前述的宗教祭儀演擬一樣，具有濃厚的故事性，運用服裝造型、道具陳設、台詞口白等元素營造出起承轉合，讓觀眾能夠在詼諧幽默之中沈浸在嫦娥奔月、水漫金山寺、過年迎財神或拜年的故事情境之中，即使身處在節慶假期的酒吧中，也能喚起對這些臺灣傳統節慶的相關記憶與經驗，領會辣氏家族所要傳達的臺灣在地風俗文化。既能烘托拉抬現場的歡騰氛圍，又能呈現出強烈的節日故事，這或許也就是何以 Locker Room 願意持續給予他們表現機會的原因之一。

進一步地，雖然這些傳統節日對臺灣人而言，經常追求「熱鬧過節」的氣氛，期待能跟親朋好友一起歡笑度過，到了現代更是表現在出遊旅行、聚餐等行動上，但追溯根本，我們還是要意識到：這些節日原本都是「家族聚會」的重要時刻，意即每個人都被賦予一種期待，期待在這些節日時跟親人聚集互動，展現彼此間的親人感情，然而「家族」實際上以漢人父系親屬結構為主，因此象徵層次上，家族團聚的「傳統習俗」實際上是在鞏固父系血緣譜系的霸權。

有趣的是，辣氏家族的節日表演活動，反而吸引了一群臺灣酷兒聚集在酒吧當中享受表演、集會同樂，這些人相互之間沒有血緣親屬的關係連帶，而是基於個人的自由意志，選擇在國定假日的晚上造訪酒吧、以自己想要的方式「過節」，尤其是期待看到辣氏家族「母女三人」在節日表演中合體，展現出母系氏族的親緣想像



及實作。這樣的氛圍情境，在在逃脫了原先的父系親屬結構，團聚而成的可能是非關親緣、或是「互稱母女」的一群人，因此漢人節日元素似乎受到「襲奪」，被用來構築酷兒人群聚會行動的動機宣稱、展現集體歡騰的親密「共感」依歸——在過程中，傳統節日當然還是與漢人民俗文化相關，但同時卻也逐漸與酷兒文化產生新樣態的連結關係，作為「國定假日」，甚至造就出特殊的「自由感」，讓節日時的酷兒場域得以容許群眾集結。

#### 4.5 與紅頂藝人的連結

在囍相逢他們的記憶中，小時候去廟會、進香團活動時，經常看到反串秀表演，表演者的服裝十分浮誇，但臉上的妝容比較簡單、女性化，可以看得出來是男扮女裝，但更像是模仿真實的女性、沒有太多的戲劇感，因而囍相逢他們會說這是「偽娘妝」、而非我們現在所熟知的「皇后妝」，表演內容相對靜態，主要是對嘴演唱、與觀眾言談互動，不會有什麼太大的肢體舞蹈動作，並且帶著「團體演出」的感覺，每個人都配合著其他人的表演，時而主秀、時而伴舞，很難特別指認出每一位表演者的個人特色，只是留下「一群人表演」的依稀印象。帶著這樣的經驗記憶，辣氏家族經由他們的表演，在上述的各種文化展演之外，也展現著臺灣民俗文化的另一個傳統：曾經流行在臺灣社會，紅極一時的「紅頂藝人」反串表演，提點著大家，臺灣的變裝表演不是這 10 年內突然發生的事情，而是具有近 30 年的長久歷程，我們對這段歷史，實在應該重新重視回望。

師大變裝皇后音樂會的那一次表演，辣氏家族對表演方式有些小誤會，以為同一首歌曲上下半場各表演一次，因此他們必須臨時想出另一套下半場表演，在沒有太多的準備下，他們最終選擇運用〈瀟灑走一回〉這首三個人都熟悉的經典歌曲，進行類似紅頂藝人的氣勢演出，在表演前的簡短說明，表明表演的意涵，而從台下觀眾的熱情反應，雖然不一定全部人都知道紅頂藝人的詳細情況及脈絡，但還是能



感受到一種與臺灣過往娛樂文化相關、帶有本地情調的變裝表演（圖 34）。


豔紅先以旁白說明：「我們在地紅頂藝人，可是他們沒有繼續被發揚，那我們今天想要重現這個紅頂藝人最愛表演的秀，帶來葉倩文的〈瀟灑走一回〉！」豔紅與囍相逢率先出場，在舞台上幾個定點延伸肢體、原地轉圈，表情帶有十足的傲氣，持續對嘴的嘴巴張合也刻意揚起、讓觀眾更好的看見。隨後，辣媽祖身著他的師公服、跟媽祖類似的頭冠出場獨秀，持續的蓮花指、一番遊走，就像在跳陣頭一樣，最終三人合體在舞台中央，擺出 *Ending Pose* 後完美謝幕。（2022.10.20）



圖 34 向紅頂藝人致敬的辣氏家族

（2022.10.20 攝）

除了這次表演的直接致敬，其實辣氏家族的表演，相較於其他具有舞蹈背景的皇后家族，內容本來就比較接近早期「紅頂藝人」的表演：沒有太多的舞蹈，肢體動作偏向靜態、小幅度的「比劃」，表演重點著重經由整體造型的吸睛、漂亮，讓



觀眾進入他們表演的在地情境，例如使用 LED 燈裝飾水袖，讓觀眾彷彿真的在觀看華園歌仔戲，或是搬演歌仔戲的華麗戲服及髮型，意即採用較為戲劇化、誇張的造型，讓觀眾即使沒有看到舞蹈，仍然能將目光看向他們，因而他們自身、熟識的皇后都常以「比劃家族」的自嘲用語，形容這種不講求舞蹈、而以造型及戲劇情節為主的表演風格。

…也是有連帶關係，因為紅頂藝人有的也是對國語歌、臺語歌，他們紅頂藝人最喜歡的就是對鄧麗君的歌…沒有像現在的皇后上台一樣，跳得腳斷掉這樣子，沒有，以前就是出場漂漂亮亮，衣服穿誇張一點，翅膀拉開，會變很大一個瓢這樣子，然後手揮揮，揮揮這樣子就好了

現在就是要，都很多皇后很會跳，對啊，又會摔，對啊現在就是又結合那個叫什麼，那個叫什麼 *Voguing*，黑人文化嘛對不對，黑人的文化就是跳那個 *Voguing* (辣媽祖)

張藹珠 (2000) 所談的 1990 至 2000 年代初期「變裝」情境，實際上就是「紅頂藝人」反串秀，表演內容包含脫口秀、詼諧模仿、歌唱秀，即使有跳舞，也是相對簡單的擺動，更為強調造型要夠誇張、吸引觀眾注意，而表演的歌曲除了當時的西洋或華語天后的流行金曲，其實尚且包含許多早期的女歌手作品，像是鄧麗君、歐陽菲菲、葉倩文、〈一代女皇〉；而當今的變裝皇后，乃是經由 *Voguing* 舞蹈社群，可說是西方變裝文化的再次進入，許多皇后家族本就有相當的舞蹈基礎，因而在表演中相當強調熱舞、地板動作，加上 *Ballroom* 文化的共伴，「皇后跳舞」這件事情似乎成為一個不言而喻的表演情境，但卻忽略了臺灣早期的變裝表演路徑。

相較於前述提及的宗教祭儀、歌仔戲、傳統節慶，我們似乎比較少會將反串表演看成是「民俗文化」的一種、而比較像是一個特別的歷史事件，但辣氏家族對他們的致敬、當代詮釋，使得大家能夠意識到變裝表演情境其實存在多種可能，尤其

如今皇后表演逐漸向西方範式靠攏貼近，我們臺灣其實有著這樣特殊的表演風格，能夠激起一些人對「在地文化」、「臺灣味」的記憶與想像，因此檢視皇后家族對這些「懷舊過往」的追憶重拾，更能看到他們所要構築的「在地風格」，實際上扣合、再現著臺灣文化的多元性及主體性。

#### 4.6 小結

我的那種傳統的東西，會上酒吧的都是有18歲的，你從小到你在家裡，也都有看過阿公阿嬤或爸爸媽媽在拜拜或什麼的，都看過然後你也去過廟，拜拜、廟會，然後或者…像我之前那個辦桌那個，流水席，你也吃過流水席，對啊，那都是傳統的一些…從小到大都一定有接觸，然後他們看到會說，談有這種東西(辣媽祖)

臺灣的皇后大部分都是表演歐美的東西，就是比較大眾可以接受的表演，那我覺得我們想要做的東西當然就是，可以保有我們想做的，然後我們做得開心的、我們喜歡的，所以其實我們講真的，我們的表演是沒有在管觀眾這件事，我們想做這個就做這個，這就是我們的表演，我們都是萃取我們生活中的(囍相逢)

變裝皇后常見的表演歌曲，大多是西洋流行歌后，或是蔡依林、張惠妹、韓國女團等「Asia Pop」，同志觀眾被設想應當「耳熟能詳」的流行歌曲，表演能夠帶動現場氣氛，就在於成功喚起觀眾對這些歌曲的集體記憶、共感，讓他們進入歌曲的情境之中；有趣的是，辣媽祖他們的表演亦有異曲同工之妙，他們雖然「做自己想要的表演」，但無形中還是有在思考觀眾對臺灣民俗文化的理解接觸程度，預設他們在成長過程中或多或少都對這些元素有接觸經驗或記憶、因而感到一定程度的熟識，或至少可能在媒體及課本中獲取相關的資訊知識，當看到他們表演的時候，能對氛圍情境的意涵有基本的認知、「能看得懂」，辣媽祖他們也適時地添加一些當

代的流行文化元素或娛樂效果，向觀眾傳遞傳統風俗文化與創新巧思的巧妙結合。

於是我們可以看到：採用當代流行臺語歌曲來營造「做生日」的祭儀氛圍，讓觀眾輕易感受、沈浸於莊嚴氛圍之中，而看似「神聖」擬仿神明的場合，卻也容許「酷兒幽默」的黃色笑話存在其中；「送別」儀式戲碼採用電音舞曲，展現在地喪儀的娛樂談諧面向，並鼓動著現場觀眾的情緒；明華園風格的歌仔戲演出，本身已經五光十色、效果十足，卻又與西洋流行音樂、猛男表演相結合，造就與酷兒流行文化的關聯；各種流行文化中依稀相關的歌舞元素、象徵符號在表演中採用，從而將帶有父權親屬意涵的傳統節慶翻轉成一套「酷兒過節」的在地實作，觀眾在幽默趣味中展開新穎自由的節日經驗。

藉由將傳統文化與酷兒文化的元素相結合，辣氏家族富有「臺灣味」的表演，即使面對臺北都市情境的顧客，還是能獲得他們相當的共鳴、進而願意接受這種特殊的家族表演風格，在一場場的表演中，辣媽祖他們想要宣揚、重現珍貴在地文化的宗旨逐漸成功達成，年輕人觀覽著表演的五光十色，內心也產生關注臺灣本土文化、集體記憶的起心動念。進一步地說，辣媽祖他們想去做到的，也許就不是表演本身，而是透過這樣的變裝表演，讓年輕酷兒們跟臺灣本土的漢人民俗文化，有一種「族群的酷兒化」的想像連結。

當然，這樣的企圖也並非只是想營造「交融相遇」、「推廣文化」的外在情境，對他們自身來說，兼具酷兒與民間信仰信徒的雙重身分，也在「臺灣味」的皇后表演中得到體現、肯認，從而鞏固了實作文化認同的自身動機。下一章對他們的祭儀仿演進行深入分析，從這樣的角度出發，我們可以看到辣媽祖他們自身具有的民間信仰，如何經由表演詮釋及層層堆疊，擴張成「神明的酷兒親密性」意涵，找到自己在兩個情境中的「兼安其所」，也讓民間信仰在酷兒群體當中獲得更多的青睞、尊敬、虔誠信奉。

## 第五章 「族群的酷兒化，酷兒的族群化」




透過兩個風格特別、具有在地特色的變裝皇后家族實例，可以看到他們如何經由音樂、服裝、道具、戲劇情節的安排，在娛樂性的表演中構建出自己所想要呈現的「族群文化」，以極具視覺及聽覺效果的方式，試著喚起觀眾心中對這些文化元素的記憶、知識，甚至崇愛之心。有趣的是，這種戲劇化、帶有特定主題設定的展演實踐，不同於一般的變裝皇后表演，也不同於我們經常接觸或討論的文化展演。

近 20 年來，原住民的文化展演與音樂創作有顯著的蓬勃發展，而表演者與觀眾之間持續變動的對話關係，也讓這些娛樂活動不只是應對他者凝視與刻板印象的觀光化再現，行動者在學習文化傳統的過程中能夠形塑並實踐「原住民」的集體主體性與想像（趙綺芳 2004；歐曉燕 2012），向外在社會開放、讓他們真正理解並交融在文化情境的同時，也在實作著族群既有的組織制度及文化認知（林芳誠 2018）；甚至，個人創作也可能成為世代間溝通、傳承文化生活的媒介，讓族群歷史、語言、認同意識被外人知悉的同時，同時進入原住民當代生活之中，讓更多族人增進對文化身份的自我認識與認同連結（林果蓁 2022）。

不過，變裝皇后的表演性質與原住民樂舞頗不相同，而過程中採用的音樂、肢體動作、服裝元素，也都與既有研究中談及的情況有一些差異，這當然可以說，有更多的元素被納入文化身份的想像過程之中，凸顯原住民在當代情境下的變遷與創新，但沒有談論「現況」，就沒有「變遷」可言，因此還是必須參照既有的這些展演、音樂討論，才能看出原住民皇后表演究竟有何特殊之處，如何展現雙重「真實」的樣貌：既是真實的「原住民」，也是真實的「酷兒」。

另一方面，在變裝表演的舞台上展現宗教祭儀、歌仔戲、節慶故事，看似是要傳達漢人民俗文化的「傳統之美」，但從過往對藝陣、電子花車、電音三太子、「胡撇仔戲」的討論中，其實可以清楚意識到：宗教及戲曲文化在受到臺灣社會文化變遷及全球流行文化的影響已深，採納了許多的數位科技、流行樂舞、甚至當代的感



官審美，衍生出一條世俗化、娛樂化的發展路徑。而作為「身感其中」的一份子，我們似乎也對此感到習以為常，在組構「臺灣文化」集體想像的時候將這些事物納入其中，變裝皇后的表演更可能只是一種酷兒文化對此的再現詮釋形式，但實際上真的如此嗎？經由剖析最為「神聖」的祭儀仿演，可能更能看到皇后他們所要構建召喚的「族群文化」，在原先的文化脈絡之上，如何經由他們的表演，造成意想不到的「酷兒親密性」。


因而，本章分別對於兩個家族的主題：「原住民」及「臺灣漢人風俗」，指出本文的民族誌案例如何與相關論述有對話與對比，思考皇后表演，究竟帶來了什麼樣的凝視與想像，並在酷兒與族群相遇的情境中產生意義。

## 5.1 表演「當代原住民」

### 5.1.1 他者凝視下「失聲」的文化想像

從近代的「異族觀光」開始，原住民的祭儀歌舞被轉化為舞台展演，呈現在對外開放的觀光場域之中，原先立基於部落生活的樂舞文化成為濃縮化、規範化的娛樂演出，各族的特色被拼貼在同一套表演情境之中，滿足消費者對「原住民文化」的想像，這確實使得族群文化接觸到更多大眾、從而獲得認識與接納，但族群界線因而模糊、樂舞背後的意義也被去脈絡化，表演要達成的目標變成觀光凝視下的「看熱鬧」、「掌聲」，表演被賦予簡化的「傳統」、「古老」特質之後，呈現出來的就只是歡快動感的歌舞節奏，期待觀眾有熱烈的回饋、甚至「下場同樂」，在觀看表演過後感受到喜悅之情（謝世忠 2004、2017）。

這種拼貼各族特色的觀光樂舞被批判，再製著原住民與主流群體之間的權力關係、也在「去族群化」的情境之下讓族群文化受到衝擊，原住民表演者在其中不具有主體性與發聲，位居商業利益及觀光凝視的被動地位，而國家權力施展的政治



再現與標準化教育，也強力衝擊著原先存續於地域生活脈絡之中的部落傳統樂舞，在「山地舞」的範疇之中所有的族群差異都被有意抹平(趙綺芳 2004)；然而，1990年代過後的原住民運動，除了權利及身份上的制度抗爭，族群認同及相應的文化復振也積極展開，其中有不少原住民青年嘗試進行不同於觀光展演、類似於劇場形式的文化藝術演出，在藝文補助及扶植計畫的文化政策下，逐漸成長出一個個展演傳統樂舞與文化故事的藝文團體(黃姿盈 2006)，使用「真實」的文化展演進行與族群外的人群的文化接觸與溝通。

#### 5.1.2 維繫「文化真實」的「原舞者」

「原舞者」為最早開始的展演團體之一，1991年開創之初，身處祭儀歌舞在年輕一代當中認識不足、文化傳承斷裂的危機情境中，當社會逐漸正視原住民文化身份與權利的同時，原住民人群也持續思考，「展演」這種外顯喧騰的藝術形式，如何可能脫離過往單純「看熱鬧」的商業觀光取向，導向大眾對族群文化的尊重，在呈現舞臺展演的整體過程中亦能維繫「文化真實」，表演者自身跟觀眾都能良好地詮釋、理解樂舞的文化意義(胡台麗 2003b)。

「原舞者」基於這樣的動機，將舞團的表演目標放在「傳統祭儀樂舞」的重建，透過深入、專業化的田野調查來學習部落樂舞，在徵詢當地人的意見與指導過後呈現單一族群儀禮的主題演出，擺脫過往拼貼各族樂舞的「原住民他者」再現，讓樂舞展演重新回歸部落自身的意義脈絡之中(趙綺芳 2004)。其中，作為一名人類學家，胡台麗在「原舞者」開創之初擔任他們的策劃顧問，將自身長久以來累積的部落人脈貢獻出來，媒介他們進入不同的文化田野中，進行演出前的研習調查田野研習，讓團員比較容易取得部落族人的信任、系統性地獲取相關資料，在學習傳統的祭儀歌舞過後，試著構想出現代劇場的舞台演出，而她在多年的觀察經驗過後，認為這樣的學習歷程，除了喚醒年輕團員對文化祭儀的理解，從身體技藝到領會詞



意，全然投入在族群文化的精神之中，從而重拾自己的族群認同，另一方面，正確呈現部落文化的意涵，對觀看表演的觀眾來說，也能夠在震撼與感動之中，以敬重的思維感受到對原住民文化的共鳴，對文化傳播及相互理解有很好的作用（胡台麗 2003b）。

確實，「原舞者」這樣立基於田野學習的舞台展演，讓表演者不只是在搬演歌舞的演員，而是積極傳承、傳遞文化的文化工作者，讓更多外在的群眾經驗到「真實」的傳統文化，反過來也可能讓部落社會以此增進對自身文化的認同感；然而，雖然在「原住民」的泛化架構下，「原舞者」的作品情境及表演者之間具有一定的共性，「族群間固然有差異，畢竟屬於同一體系，有相當的共通性」（胡台麗 2003b：486），他們確實盡力在表演中呈現「真實」的族群文化，但胡台麗（2003a）也意識到：來自不同族群的團員，在大多時候都是以「陌生人」的身份在學習不屬於自己部落、族群的歌舞文化與情境意義，並且，排灣族五年祭、賽夏族矮靈祭等祭儀都具有高度的神聖性，因而在展演呈現上必然不可能是祭儀的全然模仿複製，而是經過編排節選，加上解說、舞台設計、主觀美學詮釋之後的範型化「真實」意境，許多祭儀中的騷動、偶然性都受到消除，舞台上只是傳達「正確」的歌舞動作，展現祭儀主題的內容與情感氛圍。同時，隨著部落族人對「我族／他者」、「真實／展演」界線的不同想像，表演者或者是「交融其中」、服膺文化倫理而避免觸犯禁忌，對演出內容有所保留，或者是被視作「外來者」，距離感讓表演永遠無法成為「真實」而具有相對的寬待，「原舞者」的舞台演出確實傳達族群文化的「真實」，但仍然不可能是部落文化情境的全貌，「展演終究還是展演」。

我們當然不能否認「原舞者」這些藝術團體經由深刻的田野學習、身體實作，學習、詮釋傳統族群文化的努力，這樣的表演情境，強調著表演者自己對文化的掌握與認同感，從而能夠做出具有文化精神的展演，吸引觀眾進入到祭儀歌舞的真實情境當中，理解並尊重族群文化；然而，在當時的脈絡下，「原舞者」表演所要面對的，是非原住民為主的觀眾、以及舞台分界明顯的劇場情境，「原住民／非原住




民」的族群界線跟台上 / 台下的分隔有所呼應，兩者間似乎缺乏直接的互動，雖說是要感染觀眾、讓他們試著欣賞原住民文化，但這種思維似乎預設了一套互動模式，認為「文化真實」是由表演者單向地對台下呈現，觀眾不太可能反過來給予台上互動與影響。

### 5.1.3 原住民皇后表演的「當代真實」

而當我們把目光放回到本文所談的變裝表演，飛利冰他們的表演內容並非「原舞者」所涉及的部落祭儀、古調等傳統元素，觀眾對於表演也不是肅穆敬重的觀看、沈思領會，反而更接近觀光樂舞的「同歡」，牽涉在歡騰氛圍之中、與表演者發生持續互動，但他們仍然成功形塑出想要傳達的「原住民皇后」表演，不至於淪為刻板印象之下的譁眾拼貼，又依然能讓觀眾感受到表演中的文化元素，可以說，他們成功地將原住民文化與皇后表演進行融合，導向一種新型態的樂舞文化展演。

首先，原住民皇后們表演所要呈現的「原住民文化」，主體並非傳統意義上需要受到「保存」的祭儀歌舞、古調，更多的是張惠妹、A-Lin 這些流行歌手的歌曲及電音曲調，當然，飛利冰他們在同運會演出時，確實放入了布農族報戰功、阿美族〈老人飲酒歌〉、吟唱擺舞這些傳統元素，但相較於〈原舞者〉主題故事性的展演，原住民皇后擷取這些聲景及相應的身體舞動，是為了與流行文化元素並置於同一套表演之中，讓觀眾察覺到「從流行回歸傳統」的表演意象—尤其，他們的表演場合不是劇場藝術相關的場域，他們也很清楚觀眾不可能、也不必然想要接收到嚴謹的「傳統文化」意涵，因而只是讓這些元素點綴其中，成為表演熱鬧歡騰中對自我族群身份的內在認同與外在展演。

如第三章所述，飛利冰、古奈進行皇后表演，在帶動觀眾氛圍與情緒的同時，依然持續想要回應自己作為「原住民皇后」的特殊意義，既然「太傳統」的文化議題無法獲得觀眾的迴響，那就轉而詮釋原住民的當代生活，尤其是流行文化深入臺



灣社會之中，形塑出的一套不涉及族群界線的共通「酷兒文化」，如何被這些原住民新一代理解、沈浸其中；但在「譁眾取寵」過後，他們又依循自己的文化身份，回頭找尋流行娛樂文化中引發認同想像的元素，並且運用在表演架構之中。他們與「原舞者」一樣，是在展演著原住民的社會生活、樂舞行動，只是呈現出的是不同時空情境下的「真實樣貌」。

另一方面，皇后們的表演，與「山地歌舞」的他者觀光凝視相比，看似都不強調族群特色的界線、拼貼雜揉成「原住民樂舞」的泛化想像，因此有類似之處，但必須在此釐清：山地歌舞所動用的是在國家治理及分類架構之下，各族被想像、蒐集而成的固著文化，其意旨是呈現原住民「原始」、「純正真實」的刻板風情，配合著觀光客對異文化「本真性」的追求，即使原住民各族之間存在不小的差異，但對觀光客、觀眾而言都是「與己不同」、得以投射文化想像的「他者」；然而，原住民皇后們呈現出的，是一套場域人群共享的流行文化，不論是台上的表演者、還是台下的觀眾，都對於張惠妹、A-Lin、〈Thank You〉，乃至於〈原住民的孩子〉、老人飲酒歌，這些歌曲「朗朗上口」，既是男同志華語流行音樂文化的一部分，又是原住民當代性別群體，娛樂生活中熟知、參與其中的，雖然這些原住民歌手、歌曲都有其族群歸屬，但對他們而言都同在「原住民」範疇之下、具有親密性與認同感，因此比起召喚「差異」，表演更多的是帶動「共性」，連結著台上台下，牽起不同族群的表演者與歌手歌曲，共融在皇后表演的集體歡騰當中。

透過這樣的表演意圖，原住民皇后表演所代表的，非但不是看似真實、實則充斥他者凝視的「原初歌舞」，反而是充滿主體性的當代實踐，透過皇后們意圖性的表演規劃，讓這些在原先不被放入「原真性」想像之中的流行元素，被賦予族群文化的想像，既是原住民性別主體們自己的生命經驗，也是觀眾們經驗到的「當代原住民」，當然，這並非否定「原舞者」表演對文化傳承所做的努力，如今也依然有許多原住民表演團體採取這樣的路徑（黃姿盈 2006；歐曉燕 2012），但飛利冰他們的皇后表演確實引領我們看到另一條「展演原住民」的表演形式，以及原住民文

化身份的當代風貌與想像。




## 5.2 「酷」式原住民音樂

如上所述，原住民皇后們組構自身帶有文化意涵與再現的表演時，大量使用臺灣流行唱片產業所生產的「原住民音樂」作品，從最廣義「具有原民身份歌手的華語音樂作品」(張惠妹)到「全母語演唱的流行音樂作品」(阿爆)、「被帶入主流閱聽的傳統吟唱」(老人飲酒歌)，音樂是原住民皇后表演建立「族群性」的重要依據之一。

### 5.2.1 原住民流行音樂的發展與文化意義

陳俊斌(2013:216-219)對原住民流行音樂進行分期，認為1996年過後「CD時期」的原住民流行音樂與過往黑膠唱片、卡帶時期相比，不再利用混雜變形的「山地歌曲」來面對觀光客、部落內的中年勞工，而以都市學生、文化知識份子為主要消費客群，製作資源與模式上與華語音樂基本雷同，只在內容上經歷1970年代以降的校園民歌運動、1996年郭英男挪用事件，歌手或唱片公司沿著「自我創作」的路徑，或是將音樂作品作為族群認同及社會運動的思想媒介，或是包裝成「世界音樂」，融合大量西方流行音樂元素、電子合成器、乃至其他異國民族的器樂演奏，逐漸脫離單一部落、族群音樂的範式化再現，朝向「原住民整體」、乃至全球化之下西方流行音樂對「民族音樂」的嚮往與傳播邁進，帶來更為活潑多元的「原住民音樂樣貌」，成為華語流行音樂中的「另類範疇」。

林果葶(2022)進一步思考：流行音樂市場讓原住民年輕創作者得以嘗試，在作品中混融傳統文化與當代音樂、用創造性的方式保存族群文化與語言，不論是使用族語還是華語，重要的是利用歌曲承載他們在主流社會中感受到的「失語」情感



經驗，讓聽眾感受到其中的族群意識，以及背後長期積累的歷史記憶與主體意識；因而使用族語並不是單純的象徵符號，比較重要的意義其實在於讓「通勤」在都市與部落之間的原住民青年，能與族群傳統文化及歷史記憶產生聯結，得以產生更多與族人、與自己身份認同的溝通，回應族語及文化傳承的迫切性。最終她指出，「原住民音樂」不必然要被框限在語言的分類範疇之中，實際上，經由華語及族語的並置使用，反而更能呈現出原住民在當代社會中的多元身份及經歷、與主流社群互動之下產生的廣闊可能性。

已有不少著作討論近 30 年來，當代原住民音樂創作者及音樂作品蓬勃發展的發展情境（廖子瑩 2007；許蕙千 2009；陳宣伶 2010；黃士佳 2021），提到的歌手涵蓋不同風格與位置，如 2000 年代的陳建年、王宏恩、紀曉君、巴奈，在華語音樂中帶入族群意象的家家、Boxing、Matzka、張震嶽、戴愛玲、張惠妹、A-Lin，乃至於持續將西方流行音樂元素與族語音樂結合，賦予原住民語音樂新生命的 Suming、阿爆等人，其中 Suming 可說是經常被討論的案例。

從「圖騰樂團」出發，Suming（舒米恩）不再只是創作主流情愛題材的華語歌曲，開始使用雷鬼、搖滾、K-Pop 電子舞曲等流行音樂元素，搭配族語詞彙或全族語歌詞、對原住民生活及文化的經驗描繪，縱然表演及創作場域立基於臺北「都市」情境之中、或是在國外的表演場地，但他依然能夠透過音樂創作表現出追尋、復返部落文化的主動性及努力，讓族群文化及語言以新風貌進入主流音樂市場及展演場域之中，他的個人專輯也確實是金曲獎入圍及得獎的常客，〈aka pisawad 不要放棄〉更接連獲得金馬及金曲獎的肯定，可以說是主流音樂圈最為熟知的原住民語歌手之一（葉莞妤 2020）；另外，他在主流音樂圈獲得一定影響力與名聲過後，回過頭來照看自己的阿美族族人，利用阿米斯音樂節的舉辦創造出都蘭部落年齡組織的新動員及凝聚力、日常活動中的認同感，也讓部落與外界有充滿能動性的互動及接觸（林芳誠 2018），而他對於溪洲部落等寓居在都市中、創造「新原鄉」的都市原住民，也以實際的走訪及歌曲創作來表達關懷與認同共感，經由音樂來拉起部落



以外的這些都市原住民（洪偉毓 2014）。


Suming 這些致力於族語音樂創新的當代原住民創作者，他們調和主流市場對「原住民音樂」的品味、以及他們自身的音樂理念，讓原住民音樂與華語流行音樂、西方流行音樂、世界音樂有更多的對話，進而受到更多人聆聽欣賞，達成主流化、多元化的願景；同時，也期待原住民年輕人能在聆聽他們的作品過後，產生自己的族群認同、嘗試活用自身的語言及文化，達成音樂背後「復振及創新族群文化」的貢獻意圖。

這些音樂作品確實受到當代原住民音樂的主要受眾：藝文人士、學生青年等人的推崇，成為一種「關注文化傳承」的象徵符號，創作者也從中擴張自己的影響力及聲量，引領更多人追隨他們腳步，投入到原住民音樂創作的行列之中；然而，我所觀察討論的冰家家族，並沒有選擇將 Suming 等人的音樂放到他們「原住民皇后」的表演當中，主要採用的是阿爆、張惠妹、A-Lin、乃至舞炯恩等人的歌曲，可以感覺其中存在一些特別的動機與考量，讓飛利冰他們在眾多原住民歌手當中，特別只鍾愛這幾位歌手的作品，進而運用在表演當中。

我對此的理解是，這些歌手具有「酷兒流行文化」的意涵，在閱聽經驗、詞曲及編曲安排、歌手個人的性別友善形象等面向，能夠帶起觀眾與表演者的「共感」，在聽到這些歌曲之後，會聯想到自己的性別身份及生命經驗，並且歌曲「耳熟能詳」以及輕快節奏的性質，能夠帶領台上台下共同沈浸在集體歡騰、交融的氛圍之中，在凝聚「原住民」文化意涵的同時，也造就了「酷兒」的集體認同想像。

### 5.2.2 流行音樂中「原住民+酷兒」意義的創造


張惠妹講述情感關係與性愛的膾炙人口歌曲、以及一路以來聲援同志的積極行動，在男同志的生命經驗及身份認同具有重要的影響力、共鳴感，感覺張惠妹對



他們而言不只是崇拜的偶像，而是「做自己」的重要依靠及集體符碼(楊宗翰 2014)；賴彥甫(2015)對 G\*Star「Asia Pop」音樂展演的研究進一步提到，除了 K-Pop 女團舞曲、蔡依林、蕭亞軒、謝金燕這些「能跳舞的嗨歌」，張惠妹作為「同志女神」，她膾炙人口的歌曲一但播放，就能引起全場在高昂的情緒中齊聲合唱，營造空間人群的集體歡騰，男同志在這樣流行文化音樂的消費過程中，既感受到與張惠妹之間「相互支持」的親密連結及情感，透過空間中的集體身體經驗與氛圍感知，也持續展演、形塑著自己的男同志身份，因而，張惠妹的歌曲對性別群體確實有極高的熟悉度，也有相當的象徵意義，

同樣地，雖然 A-Lin、阿爆不像張惠妹一樣有這麼高的「同志女神」地位，但她們在婚姻平權、遊行表演都有進行現身發聲，因而對同志群體而言，對她們的歌曲有一定的熟悉，加上性別議題上的積極友善，即使無法像張惠妹那樣滿懷共鳴，但還是能在他們的歌曲中找到親切感、融入在音樂氛圍之中——尤其飛利冰他們採用的〈Thank You〉、〈Romadiw〉，前者的福音音樂風格，能帶動全場一起「大合唱」，將氣氛烘托到最高點，後者曲風節奏輕快，觀眾可以跟著樂曲搖擺，因此使用這兩首「原住民音樂」是飛利冰等人的有意為之，以通俗易懂的方式來表示自己對族群身份的肯認；而觀眾在關注到此一展演意涵的同時，雖然舞台有明確的上下區隔，但在觀演關係之外，台上台下共同位處性別音樂的脈絡之下，共融在「同樂」的情感意識當中，集體歡騰渲染在整個表演情境之中，「原住民皇后」的表演不只是原住民能理解、共感，非原住民的其他觀眾同樣能享受其中，理解皇后們的用心安排。

當然，除了應對觀眾的音樂品味來「帶氣氛」，飛利冰他們選擇的這些音樂，也跟他們自己的個人身份認同及生命經驗有所相關：除了工作上跟阿爆、A-Lin 有合作經驗，具有一定的交情與親近感，理解他們歌曲背後對族群文化的探尋及推廣意涵，因此將這些歌曲放到「原住民皇后」的表演情境中，展現出當代流行音樂如何蘊含族群身份的「原真性」；另一方面，對飛利冰他們來說，當然基於自己的族群身份，將她們這幾位原住民女歌手視為原住民歌手的成功典範，如同「偶像」、



「天后」一樣崇拜景仰，於此同時，作為性少數群體的一份子，也認可她們在性別議題上的態度與行動，因而即使採用的歌曲大多跟性別議題無關，但卻彷彿有「弦外之音」，能讓表演者、觀眾都聯想到她們的性別友善，進而加強「天后崇拜」的氛圍與情感。

如第三章所述，〈原住民的孩子〉對原住民、非原住民都能有一定的渲染力，感知到這首歌曲的族群性、易於舞動的節奏，共融在表演情境中，但除了這樣的跨族群共歡效果，實際上，這首歌或多或少也將性別與族群交織在一起。此歌曲由舞炯恩製作，他除了致力於製作具有文化邏輯的母語歌曲，他也在音樂中放入性別平權、家庭失序、經濟與夢想的抉擇等議題（黃士佳 2021：120-125），尤其是性別議題，舞炯恩曾主演電影《阿莉芙》，雖然這部電影在呈現排灣族親屬及傳統文化上有可議之處，但就如古奈說的：

*早期的原住民，我們的祖先，一定也有像我們這樣子的阿嘍，只是沒有被寫入歷史，沒有被很多人看見，然後被記住，但其實可能早期就有，只是是很小很小的一支，很小很小眾...像是阿莉芙，這是真實故事、它只是被翻拍...其實現在慢慢地，部落現在因為資訊，有了一些性別議題的知識，其實現在慢慢地也開明，雖然還是有一些人的思維，還是比較古板（古奈）*

經由這些晚近的影視作品及相關知識，在相關的論辯過程中，逐漸讓人釐清原住民自身的多元性別，不論是面對外在社會、或是族群內的世代之間，都帶有一些相互溝通、理解的希望，意即，文化自身的性別範疇與實作，如何兼顧集體文化與個體認同，促使性別主體在族群文化當中找到立身之處，也讓「原住民」不再被視為深受基督教影響、懷抱保守的性別立場。因此，在這樣的脈絡之下，舞炯恩透過《阿莉芙》的演出，彷彿詮釋著原住民「阿嘍」性別主體面臨的處境與轉機，成為他們的發聲媒介，讓性別議題轉化為得以漸進溝通的「公開事務」，甚至更進一步，

舞炯恩製作了許多關於「阿嘯」生活的歌曲，如〈矮沙 aisa〉、〈好了就好了〉、〈阿嘯 Adu〉等，紀錄並再現他們的生命經驗，包含情感經驗、卡拉 OK 唱歌聚會、自我肯認等，呈現「真實」的原住民多元性別經驗。



雖然〈原住民的孩子〉的主旨偏向鼓舞原住民年輕人以驕傲、勇敢的心態，重視並傳承自己的族群文化，但飛利冰他們為何採用這首歌曲，除了能讓大多數人沈浸在歌曲節奏及舞動當中、「帶氣氛」，似乎也有一部份是考量舞炯恩本身的形象，意即在音樂作品中帶入「阿嘯」原住民多元性別意識的創作精神，因此，使得這首歌曲在族群認同之外，也像上述的天后歌曲一樣，對表演者、對觀眾都帶來一絲對性別認同的聯想與感受，在肯認自己族群身份的同時，也勇敢擁抱、熱愛自己的性別身份，因而〈原住民的孩子〉在亞洲同志運動會場合出現，確實加深著飛利冰他們對自身表演「阿嘯奧運」的意涵界定與想像。

整體而言，皇后表演中出現這些歌曲的時候，觀眾會感到「耳熟能詳」，勾起內心對這些歌曲、歌手的接觸經驗，從而將樂舞情境聯想到「酷兒流行文化」之中，在歡騰中產生「酷兒親密」的象徵想像；相較之下，Suming 等人的作品並非個人也積極參與性別運動，跟阿爆一樣有演出及現身發聲，但他的歌曲卻缺乏與酷兒群體互動的效果，並未具有能帶動情緒、集體同歡的經典歌曲，因而不被認為是「酷兒流行文化」的一種，也就不是皇后們心中能用在變裝表演之中的「主流」歌曲。





### 5.3 「酷」親切的祭儀仿演


#### 5.3.1 表演藝術中的「媽祖」

本文第四章所討論的辣氏家族，他們有意在皇后表演中營造出對媽祖、王母娘娘這些女神的形象詮釋，召喚觀眾對臺灣民間信仰、傳說故事的記憶，但辣媽祖的裝扮並非全然仿效這些女神的神像「金裝」，而是組裝各種宗教祭儀的服裝配件，如拂塵、師公袍、肚兜等，勾勒視覺上的「宗教莊嚴感」，配合著豔紅、喜相逢在前頭的「開路」，以及主持人在進場時言說的口白台詞，讓觀眾感知到一套情境故事，選擇相信辣媽祖變裝扮演的角色，確實是這些熟知的女神明，並以此產生神聖感、宗教意識，並做出鑽轎腳、合十膜拜、拿取結緣品這些臺灣人習以為常的信仰相關行為。

這種形式的舞台展演並非辣氏家族的獨創，舞蹈戲劇已有一些將廟會祭儀及藝陣「搬上舞台」的作品，其實跟辣媽祖他們的宗教仿演許多類似之處。

混雜在「中華文化」的民俗／民族舞蹈範疇當中，戰後初期的舞蹈家在展演作品中多次運用「老揸少」等民俗藝陣元素，與中國少數民族舞蹈一同成為對外國際宣稱「中華民族文化」的族群展演元素之一（趙郁玲 2022），而 1970 年代以來逐漸浮現的在地想像、「鄉土臺灣」的主體性意識，以及面對外國對「多元差異」的凝視要求，促使表演團體逐漸脫離泛化的「民俗舞」，或是採取民族誌調查的方式，蒐集並運用宗教慶典的民俗表演，將這些「傳統鄉愁」轉化並搬演到舞台上、以當代表演作品的方式進行保存（張思菁 2014），或是在以現代舞、西方戲劇為主體的表演作品中，編入祭儀藝陣的身體行動、儀式場景、象徵物，展現當代表演藝術「在地化」的可能發展，對國際展現「臺灣文化」、對內引領觀眾思索自己的「文化記憶」，以此賦予傳統常民文化新的認同與詮釋（趙郁玲 2022）。


其中，「臺北民族舞團」2004 年《香火》這一部作品，在舞劇中編排「掛火」



的橋段，表現祖母將過香爐的護身符給予孩童及台下觀眾、分享媽祖靈力祝福的宗教祈福意象，讓觀眾不只是單純的觀看，而是透過身處其中的「體現」，參透在表演所要形塑的信仰氛圍中，同時表演者也回應自身經歷的困境，將人際相互的關照、信仰帶給他們的支持，實踐在對媽祖信仰、天地生命力的身體體現之中，以此得到內心的平靜與慰藉（張思菁 2014）。

不過，雖然這些作品成功讓廟會藝陣及儀式進行舞台化、轉化詮釋，也確實做了很多詳細的調查紀錄，保留民俗文化的展演形式及象徵意涵，觀眾得以從中清楚感知到文化元素的存在，但這些終究是當代舞劇作品，需要考慮到表演編制及觀眾品味，因此表演並非祭儀的「複製貼上」，而是經過創作者的有意選擇及轉化，將這些元素進行相當程度的象徵化、去脈絡化，只截取祭儀的「精神意象」而非「操演細節」，並且置入「身體美學」、「生死情感」的主題框架之中，成為一套規範化、藝術化的身體動作及表演橋段，避免讓「儀式感」奪去舞劇所核心強調的「身體運動藝術」；而在再現民俗文化的同時，表演者自身在田調與表演過程中也重新調整自己沈浸在西方舞劇範式的身體經驗，但終究不會把自己看成是一名藝陣祭儀的實踐者，而是用舞動表現「在地文化」、本質仍是依循「西方舞蹈美學」的表演藝術家（徐瑋瑩 2021；趙郁玲 2022）。

徐瑋瑩（2021）針對「藝姿舞集」的舞劇《默娘》也進行討論，認為這部舞劇取材媽祖遶境的藝陣儀禮，刻意透過迎入真實的媽祖神像與千里眼、順風耳的戲偶，在觀眾席遶行、並接受信徒跪拜、「稜轎腳」的自發行為，而藝陣活動也接近「原汁原味」地按照脈絡置放在舞台上，使得「媽祖庇佑人民」的敘事展演不只是上述受到轉化、依附在現代舞劇的展演元素，似乎已經昇華成「宗教儀式」在劇場展演媒介中的實踐—透過劇場燈光音效、煙霧、磅礴音樂等舞台效果，將媽祖神像出場駕臨的神聖感、崇高感化為觀眾可感知的實際身體體驗，觀眾受到感染而認為自己真的在面對媽祖遶境的儀式、「媽祖真的蒞臨現場」，共融在整個沉浸式劇場場域的氛圍及震撼情緒之中，產生不由自主落淚、跪拜這些信仰相關的行動。



不論是《香火》還是《默娘》，舞劇創作的靈感或緣起，其實都來自創作自身與媽祖之間的信仰連結，蔡麗華脫離生活的不順遂過後，回頭讚賞媽祖帶給她的精神力量與希望，透過《香火》這部作品來表達對媽祖的感謝，並將祈福信念分享給台下觀眾與台上表演者（張思菁 2014），而郭玲娟編創《默娘》的發想，起源自受到媽祖「靈力感應」、「教導」的主觀經驗，使得她想要用更加互動式、沈浸式地展現宗教儀式的完整情境，在可接觸神明、可身歷其境的場域中，台上台下都確實感受到無以名狀的「神恩」與內心悸動，這部戲劇表現了藝術創作對宗教信仰的積極媒介，擴大媽祖信仰產生作用的範圍與互動形式（徐瑋瑩 2021）。

回頭檢視，雖然辣氏家族的變裝表演並非真正的宗教祭儀，而是帶有趣味與詼諧的酒吧表演，但他們還是很積極地在營造一種「真實性」，讓站在酒吧裡的觀眾暫時彷彿置身到信仰場域、感受到儀式現場的氛圍，並由此積極與表演者進行互動，所有在場的人於是共構出一種帶著親密與熟悉感的情境，共融在其中。

這樣的展演模式似乎跟上述《默娘》的表演情境類似，同樣講求台上台下共同的行動與感知，一同以肉身參與、體驗在「神聖莊嚴」的氛圍感動之中，但是他們編排表演橋段、物件的形式，又並不像《默娘》一樣「原樣重現」，而比較類似其他舞劇作品一樣，配合酒吧空間佈局、燈光，以及觀眾對「皇后表演」的觀看期待，形式上只呈現宗教儀禮場景與橋段的「部分真實」。不論是「扮演媽祖」的行動，還是其他皇后消遣觀眾的口白搭配，甚至是辣媽祖最後「起身」與兩位女兒共舞，這都不是廟會情境會出現的，如果用一般的宗教思維去看，可能甚至會覺得這有點「不尊重神明」，尤其，他們採用祭儀元素，本質上依然是要做出「變裝皇后」的舞台操演，經過主觀轉化與拼裝過後，信仰意涵看似並不怎麼濃厚。




### 5.3.2 信仰的當代轉化

然而，在當代情境下，人群對「宗教」的實踐形式有了更多不一樣的可能，因此就本文的分析，辣氏家族的表演非但不是對民俗文化的挪用。反而可以看成是一種「宗教的媒介轉向」，他們的舞台展演確實勾動著群體對宗教的集體情感和記憶，並在過程中產生一種「親密感」，產生與辣媽祖、民間信仰的緊密關聯，而這種親密性並不純然是民間宗教的當代轉向，其實也涉及皇后表演當中蘊含的「酷兒親密」。

在《媒介宗教》的〈導論〉中，林瑋嬪（2018）指出「宗教的媒介轉向」的理論核心：「宗教作為媒介的實踐」，來自 1970 年代過後人類學家對「文化」的認識論轉向—在流動的全球化網絡之下，靜態、界線分明的地域文化不復存在，媒體媒介實際上構成了當代人群的文化實踐、社會生活基礎；其中「宗教」此一傳統研究範疇，已經超越傳統人群溝通與地域組織，象徵、認同與實踐透過各種的資訊媒介、數位活動，在公共場域中重構及延展，在展演及消費商品中，宗教勾動著「觀眾」的感官情緒與思維，召喚人群與信仰、超自然之間的親密關係，也與族群、經濟、性別等其他面向相連結，產生新的「宗教社會性」，造就當代的人群整合或離散、甚至是「物的能動性」。

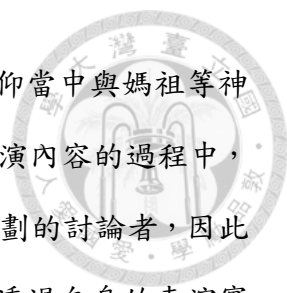
司黛蕊（2018）進一步以《冥戰錄》此一臺灣漫畫創作為例，分析「媽祖」林默娘如何在日本漫畫視覺美學的架構下被賦予新的形象再現，配上對臺灣地方風景及集體生活、象徵符號的生動描繪，以及採用漢人民間宗教的人觀、世界觀，在自然地理及歷史記憶的脈絡輔助下呈現「靈動」及人際網絡，具體地勾起讀者對媽祖信仰、神明形象、宗教祭儀、「世界有靈」的觀念記憶與親密感，讓漫畫此一源自日本的流行文化媒介由此具備在地化、交織轉化的可能性。其中，能讓臺灣讀者感覺寫實、「置身故事場景其中」的因素，在於故事人物許多都是神明形象與特色的轉化，並具有相當的「人性」，一方面人與神明之間的距離不再是上下階級關係，



而是較平等、有感情交流的同儕關係，與臺灣民主化的政治情境有呼應；另一方面，延續 21 世紀臺灣「Q 版神明」的消費文化及視覺詮釋，以「默娘」為首的人物外型帶有日本漫畫的角色審美，勾起讀者對神明個人魅力的感官情動 (affect)，由此悸發出「可愛 / 萌」的主觀投射。雖然基於創作者本人對「媽祖」的虔敬尊重，不願將默娘畫得太童稚、或賣弄性感，但這還是成功地讓讀者經由漫畫此一媒介，產生直接的感官快感，並對神明產生新的互動關係、情感連結。

整體來說，《香火》、《默娘》兩齣舞劇的主創者，以及《冥戰錄》的作者，韋宗成，他們在創作媽祖相關的藝術作品時，內心都抱持對媽祖信仰的崇敬信奉，因此在呈現「媽祖」及相關儀禮時，或是在營造「萌」的親密感的同時，也顧及媽祖作為一名女神的實質意象，對幻想角色的形象塑造有其底線（韋宗成），或是加強儀式的氛圍，讓場域瀰漫在神聖氛圍中，激發觀眾做出相應的信仰心境與身體實作，以此擴展媽祖「靈力」在人們心中的想像及互動體驗，將自己心中的信仰虔誠展現在外在表演之中（蔡麗華、郭玲娟）。

同樣地，不論內容是否涉及宗教儀禮及神明仿演，辣媽祖他們進行皇后表演之前，都會依循自己的宗教信仰，向媽祖、田都元帥等神明禮拜稟告，除了祈求表演順利，對於這些牽涉宗教題材的表演，他們也懷抱對神明的虔誠信念，尋求祂們的「知情同意」，以此確定再現儀禮與宗教象徵的界線，「哪些可以做、哪些不能做」。因此，呈現出的皇后表演，其實就蘊含辣媽祖他們與神明之間的協商成果——將詼諧幽默的皇后表演與宗教儀禮進行相互結合，在聲光效果之下，引領著觀眾想像著「靈力」與「神聖感」，雖然看似不那麼肅穆莊嚴、與廟宇場域的神聖有些出入，但帶著表演者他們與神明之間的個人「請示」經驗，表演就有了相當的宗教意涵，彷彿神明們肯定這般仿演的效果，意即用表演娛樂的形式，拉近人們心中與媽祖等神明的距離，讓人與神之間確實產生感官上的連結及情動作用，促進更多人關注、接近民間信仰文化。



也就是說，辣媽祖他們呈現出的表演，一方面體現自己在信仰當中與媽祖等神明較為平等的地位，不只是單方面的祭拜祈願，在稟告、詢問表演內容的過程中，更是一種「近距離」的溝通對話，彷彿媽祖祂們也是參與表演規劃的討論者，因此人神交流產生的親密情感更加濃厚明顯；另一方面，辣媽祖他們透過自身的表演實踐，也在讓觀眾感受一種與神明、與民間信仰之間的新經驗及親密互動。

雖然大多數臺灣人都有接觸、知悉民間宗教的經驗，但大多數的信仰經驗，不論是廟宇參拜還是遶境活動，其實跟神明之間大多是相對遙遠的，除了實質上與神像、神轎存在距離，無法直觀見到祂們的尊容，信眾們也不太可能與神明產生膜拜一庇佑之外的關係，大多數的相關行為與事件，如結緣品分享、鑽轎底、擲筊求籤，其實都是信眾與宗教人員、廟宇組織之間の間接互動，並非神明自身直接面對信眾，然而辣媽祖他們表演特殊的地方就在此：辣媽祖所扮演的「媽祖」、「王母娘娘」，親自分發手中的結緣品、壽桃，親手接收像是「香油錢」一樣的表演小費（圖 35、36），甚至張開雙腿、容許信眾「鑽轎底」（圖 37），對觀眾來說，這樣的互動行為是在一般信仰活動中不太可能經歷的。在營造出「媽祖出巡」神聖氛圍的同時，透過辣媽祖他們的肉身體現，其實也在營造一種與神明前所未有的親密感，媽祖祂們這些神明彷彿不是遙不可及，單方面接受膜拜的神像、神偶，而是儼然成為有血有肉的「活人」，觀眾當然還是可以投射信仰心意，但同時，言談與行動也就像一般的人際互動，充滿感情與相互理解，即使不是真的媽祖，但卻在氛圍的渲染中，除了召喚與媽祖信仰的記憶或經驗，因為有一個可見、可觸摸、可互動的具象身軀，媽祖的「靈力庇佑」也似乎更加直接地得到感知，即使無法得知在酒吧場合的虔誠應對是否可能「靈驗」，但至少內心感覺到一種「真實的親密感」，能夠產生與辣媽祖他們、與他們所扮演的神明之間，深刻的記憶經驗及確實有感的情感連結。



圖 35 辣媽祖與身前身後的功德箱、供品

(2021.09.20 攝)



圖 36 收集「香油錢」的竹籃

(2022.02.28 攝)



圖 37 奇妙的「鑽轎底」

(2022.02.28 攝)

辣氏家族的皇后表演就像《默娘》所要進行的「沉浸式劇場體驗」一樣，即使不一定那麼真誠地信奉民間信仰，但場域空間內的人群一但有一部分參與在氛圍之中、做出回應行動，那麼大多數的人也就都能夠體察到當下的情境，共融在歡騰愉悅之中，而更深層地去談論，辣媽祖他們表演展現出來的「親密」，其實不只是「宗教的媒介轉向」所要談論的當代宗教經驗，或許也包含他們變裝表演所涵蓋的「酷兒親密感」，意即場域內的這些性別群體，在表演中格外感受到的親近情感。






### 5.3.3 「酷兒親密」的媽祖信仰

在近 20 年的臺灣同志運動歷程中，伴隨保守基督教會在全球掀起的「文化戰爭」，以天主教、基督教人士為核心的臺灣反同團體，大量援引北美右翼教會的反同論述、借鏡東亞反同基督運動人士的行動議程，透過與「世俗」知識份子及意見領袖的合作、創建各種組織聯盟，在公共領域上形塑一套道德價值論述，並積極介入在公共議題的立法討論之中，以此來對抗同志權益的論述及倡議行動；同時，他們一反過往斥責臺灣「本土宗教」的態度，將這些非基督教的宗教團體納入成為反同行動的盟友、讓他們面對大眾發聲，以此來加深大眾對他們「捍衛家庭」、「保護兒童」宣稱的可信度，然而實際上背後操盤的仍是這些基督教勢力，應可被看成是一場全球化情境下「宗教介入政治」的展現（黃克先 2018）。

縱然在 2018 年的公投爭辯中，反同陣營刻意淡化基督宗教的論述及角色，意圖訴諸「社會倫常」、「家庭價值」，但對許多酷兒群體而言，從 2016 年開始的同婚一反同婚戰鬥、甚至更早之前，其實心裡十分明白基督宗教團體在反同運動中偷渡西方「宗教神道」，將西方宗教觀與臺灣社會情境刻意連結的作為種種，因而不可避免地，除了同婚運動推拉過程中，以各種荒謬、諧趣的迷因圖文進行反諷式的「反」反同論述（陳彥仁 2020），2018 年公投所激發的強烈動員、乃至面對結果的悲觀失望，酷兒群體時常懷抱對基督宗教的反感情緒及觀感，雖然也確實有許多教會人士及信徒表現積極的支持立場，但許多人心中仍然產生（基督）宗教與（同志）人權之間的互斥對立氛圍，縱使 2019 年同婚法案中終究通過、反同運動也有所消退，但不可諱言：臺灣各個宗教與同志人權之間的關係，似乎最為緊張的還是基督宗教，許多酷兒群體仍然帶有一定的創傷經驗，隱約感覺到基督宗教與自身性別認同存在相當的距離感。

相較之下，雖然在同婚論爭中，時有傳出民間信仰的廟宇或組織對「愛家公投」做出表態、呈現偏向反同的立場，但相對於基督宗教的負面印象，具現在 Q 版



公仔這些「可愛」的當代神明象徵物當中，媽祖等民間信仰的神明，本就不是遙遠高大的存在，具有相當的親密性，而民間信仰缺乏整合組織及科層權力結構、彌散融入在傳統社會文化之中的特性，使得酷兒群體在與反同勢力抗爭的過程中並未產生對民間信仰顯著的負面評價，反而回到自身與神明的互動經驗，感受到神明對自身性別身份的肯認，因而認為媽祖祂們似乎「不分異同」地庇佑每一個信眾。

而在近幾年的迷因創作當中（陳彥仁 2020：157-164），一方面媽祖不再只是被賦予「慈祥」的刻板女神形象、而是對政治及社會局勢進行「破口大罵」直接針砭，創作者藉由傳統信仰的符碼，展現自身對新聞事件的立場，也反諷媽祖被凡間人物曲解、挪用的荒謬感；另一方面，在描繪媽祖形象的過程中，若有似無地帶入彩虹象徵，似乎以此營造出媽祖「同志友善」的正面態度，這雖然是創作者主觀的理想詮釋，但相較於反同勢力經常訴諸基督宗教的「經典教義」，或是其他支持同婚的宗教人物也都從自身宗教的經典條目去詮釋性別平等，臺灣民間信仰的廟宇寺院並未產生一套標準一致的態度，解讀媽祖等神明可能如何看待這方面的議題，因此存在更大的想像空間，透過各種媒介創作，來營造神明與酷兒群體之間的親密感，表明祂的慈愛包容「不分異同」。

因此，媽祖作為一名女神，除了過往研究觸及的「純潔完美的女性」（Sangren 2020）、「回娘家」擬親屬比喻之下的祭祀組織關係及理想婦女投射（張珣 1995），在此更被看重的是「包容性」的母性意象—過往包容整合的是地域、族群、兩性的差異，如今則是多元性別，媽祖儼然「沒有區別」地平等庇佑酷兒群體，給予他們信仰上的依靠與撫慰；亦或是說，在當代的媒介創新之下，媽祖也不全然像是「母親」，可能更像是酷兒群體周遭的「女性閨蜜」，極為親密、沒有距離地分享心事，並且不帶歧視及惡言地陪伴在他們身邊，因而媽祖似乎具備一種「酷兒親密」的特質，激發他們對祂的虔誠及親密對話，感知自己的性別認同得到媽祖的擁抱包容。

辣氏家族皇后表演首要的目標，就是在歡笑詼諧當中營造出「儀式感」，讓觀眾能置身在氛圍之中，心懷對民間信仰的熟悉感與想像，召喚他們對傳統民俗文化的興趣，但在此之外，「變裝皇后」是酷兒群體相對熟悉、甚至習以為常的表演形式，觀眾除了看到變裝表演與臺灣民俗文化有巧妙結合，對於變裝文化的「本地化」感到新奇、親切熟稔，於此同時，媽祖作為民間信仰廣受膜拜、具備「包容性」的女神，本就帶著一種「酷兒親密」的性質，經由辣媽祖他們的表演詮釋，觀眾似乎更在想像一個「酷兒化」的神明，既是指涉眼前互動對話、仿演媽祖的變裝皇后，也是不帶差異心、友善應對酷兒的媽祖本尊。因而，酷兒群體展現自身在民間信仰之中的「現身」，民間信仰也在新的場域、新的群體之中，進一步地延展出極為親暱的集體情感，真正成為「酷兒親密」的神明形象（圖 38、39）。



圖 38 辣媽祖「出巡」時，雙手合十的「信眾」

（2022.02.28 攝）



圖 39 手勢如同神像一樣的辣媽祖

(2022.02.28)

而除了「神聖」的祭儀仿演，在對節慶、歌仔戲的詮釋表演當中，辣氏家族同樣採用了「酷兒親密」的編排構思，在呈現「民俗文化」的時候，配合幽默的口白台詞、炫目的視覺效果、動感電音曲調，以及他們作為變裝皇后極為重要的「觀眾互動」，在表演中放入不少酷兒文化的元素，像是對男體的褻玩、與主題相關的流行歌曲、對觀眾及自己的消遣等，使得觀眾在感受到他們呈現出「真實」文化再現的同時，也從中感受到一種「似曾相識」，不單單是對漢人民俗文化的熟悉感，也從中感受到一套不同於過往以異性戀價值觀為核心的「傳統創新」，而更加貼近酷兒文化脈絡的文化展演，感覺自己能從中找到認同感、親密感。

進而，不論是觀眾還是表演者，經過這樣的表演情境，似乎都發覺自己切身經歷的民俗文化與酷兒文化，兩者絕非互相競爭、對抗的關係，實際上能在集體歡騰中交融共構，讓人覺得新意盎然、但又習以為常，將氛圍感受扣合回自己的生命經驗當中。

## 5.4 小結

原住民樂舞在「異族觀光」情境之下，族群界線與文化脈絡被抹消、隨意拼貼，看似「傳統」的表演，其實只是迎合主流觀眾的「看熱鬧」、他者凝視，原住民自身無法發聲、也無以從中感受自己的文化認同及身份；伴隨著本土化、族群運動的發展，學者經由對「原舞者」表演團體的研究，揭露原住民青年如何經由部落田野調查，在舞台表演中呈現傳統祭儀樂舞的「真實」樣貌，試著帶領觀眾領會、尊重部落努力傳承的文化意涵，表演者也在學習、展演的過程中，形塑、實作自己的族群認同。

然而，即使「原舞者」努力想要再現「真實」的族群文化與部落樂舞，但這始終是一種經過編排的展示，無法完整呈現部落文化的全部情境，並且舞台分界明顯的劇場情境，觀眾只是單純的觀看表演、與表演者之間似乎缺乏直接的互動，觀眾與表演者之間沒有「共感」，單向的互動模式也讓觀眾無法對表演內容產生參與互動。

冰家家族的原住民皇后表演，看似與「原住民文化」不甚相關，但實際上，這樣將流行文化元素與傳統族群文化相互融合的表演安排，實際上體現了原住民年輕世代在當代社會情境的經驗——一方面，皇后使用原住民歌手的創作編排表演，除了輕易帶動熱絡氛圍的，同時也提醒著大眾，流行文化中具有原住民表演者的顯著現身與重要地位，另一方面，表演者與台下的觀眾之間，存在共同的「酷兒」身份，



他們能在樂舞情境中感知到共同的情感及經驗，透過表演而構築台上台下、原住民與非原住民之間的「共性」。

這樣的集體歡騰，並非透過消弭原住民的主體性來達成，相反地，正是經由彰顯原住民在流行文化中的存在，使得情境中的每個人都被召喚到他們所要傳達的「原住民皇后」表演主題之中，看到他們樂舞背後，當代原住民酷兒如何接納這些流行元素成為他們族群生活的一部分，並以此作為契機，跟非原住民的其他大眾展開對話互動。

張惠妹、A-Lin、阿爆、舞炯恩這些被運用在表演中的歌手，不論是工作合作、歌曲主題、還是意見發聲，他們的演藝事業都與酷兒群體有密切互動，當他們的歌曲被運用在皇后表演之中，觀眾感到「耳熟能詳」的同時，也就順帶產生「親密感」，將這些歌曲看成具有酷兒意涵，因而在喚起族群認同的同時，也喚起多元性別的認同感；相較之下，有些原住民歌手的創作無法讓大家產生這種感受，帶動歡騰氛圍或象徵聯想，因此皇后們也就設想觀眾「口味」及閱聽感受，即使富有流行曲風，也不會把這些音樂作品看成是可用在變裝表演之中，「主流酷兒文化」的音樂元素。

另一方面，從文獻研究可以看出：脫離「中華文化」的框架之後，藝陣祭儀的展演成為一種展現「臺灣在地文化」的途徑，透過當代表演藝術的方式，傳統文化受到保存、詮釋；而自身的信仰經驗，更促使一些表演團體進一步深化作品對真實祭儀場景的搬演，認可表演本身能夠引介信仰的「靈力」，在劇場環境中與觀眾發生親密互動，產生真實的信仰悸動、「儀式感」，表演者自己作為信徒，透過這樣的舞台展演將「神恩」分享出去，在過程中持續與神明產生親密互動，期待能將表演作為一種「回報」，讓神明看到自己在接受庇佑恩情之後，更加虔敬、投入信仰的衷心。


同樣地，辣氏家族在表演中放入「媽祖遶境」的祭儀仿演，出發點就在於，他們自己身為媽祖信徒，心懷對媽祖的虔敬，想要透過自身的娛樂表演，以肉身詮釋

一個可親近、可互動的「媽祖」，讓觀眾參透在「神聖莊嚴」之中，同時也萌生與媽祖之間的「親密感」，勾動他們對宗教的集體情感和記憶，產生更多與民間信仰的緊密關聯，做到「推廣傳統文化」的表演宗旨。



並且，這樣特殊的媒介宗教經驗，之所以能夠成立，其實也涉及「酷兒親密」的神明形象：相對於基督宗教「主導」反同動員、發聲的負面印象，酷兒群體在經歷、參與同運論爭的過程中，並未覺得民間宗教有明顯的反對立場，反而經由自身的信仰經驗，感受、想像著媽祖「不分異同」平等庇護每個信眾的包容大愛，因此將媽祖投射成一位具有「酷兒親密」的民間信仰神明。從而，辣媽祖他們的祭儀仿演，讓觀眾想像出一個「酷兒化」的神明，既是眼前呈現媽祖形象的變裝皇后，也是不帶差異心、友善應對酷兒的媽祖本尊，促使酷兒群體透過情境經驗，回過頭理解自身在民間信仰中的「現身」與「平等」，讓民間信仰所代表的漢人傳統民俗文化，在新的場域、新的群體中形構成與酷兒流行文化、酷兒群體之間親暱的集體情感。

之所以採用「親密」的祭儀仿演作為切入點、而非辣氏家族其他的表演元素，實際上是為了凸顯跟冰家「原住民皇后」表演的類似之處——飛利冰他們的表演，在展演「原住民」的同時，也在展演著「酷兒」，除了是讓觀眾理解他們的表演意涵、營造出一個共賞共樂的情境，同時也回應自己「原住民酷兒」的交織身份，呈現原住民多元性別的當代自我實作；同樣地，辣媽祖他們的「民俗文化」表演，一方面是想喚起觀眾對臺灣在地傳統祭儀文化的記憶與熱忱，承載著推廣散播的積極意圖，於此同時，在作為一名變裝皇后、一名「酷兒」之前，他們首先是沈浸在社會文化脈絡當中，養成對在地文化熱愛的「臺灣人」，產生對民間信仰虔信的「信徒」，因而營造出一套烘托「媽祖出巡」的表演氛圍，不只是在媒介觀眾與祭儀信仰的情感經驗，也是透過這種「酷兒親密」在與自己對話，與同時是酷兒、是宗教文化實踐者的自己對話，界定出自身在這兩個情境中「體現」時的獨特位置。



更進一步地說，採用「媽祖祭儀」作為分析比較框架的另外一個緣由其實在於：將「漢人民俗文化」整體看成是一個與「原住民文化」並置的「族群文化」，似乎可能會忽略兩者在社會位置及處境上的權力不對等，變相壓縮原住民文化的主體性與聲量。

將視野置放在「媽祖祭儀」的氛圍營造、生命經驗，一方面更能聚焦呈現辣氏家族如何將漢人民俗文化的生命經驗與酷兒流行文化相結合，另一方面也是強調：同樣都曾面對「中華文化」政治文化宣稱的收編、挪用、抑制，並在本土化思潮中成為彰顯「臺灣主體性」的援引依據，在當代社會也都可能面臨中產資本品味的挑戰與負面標籤，媽祖祭儀文化與原住民文化其實存在類似之處，兩者都是看似凝聚力及集體界線鮮明、卻又在主流社會中有其弱勢之處，看似「傳統」，卻又能夠依循時代變遷而創新變化，經由兩個皇后家族的展演，與酷兒社群各自有了新的連結及推廣，因而成為一組本章可進行比較對話的「族群文化」範疇。



## 第六章 結論



### 6.1 持續努力，讓文化生生不息

透過兩個變裝皇后家族的民族誌案例，讓我們看到西方性別流行文化的在地化，不只是單純納入本地的文化元素或符號，甚而進一步地呈現出「族群文化—酷兒文化」的兼具融合。

冰家家族進行的「原住民皇后」表演，採用了許多原住民歌手的熱門歌曲，如 A-Lin、張惠妹、阿爆、舞炯恩，這些歌曲大多不是全族語演唱、主題也並非描寫原住民的社會生活，與多數人想像中「固著、傳統」的原住民文化樣貌不甚相同，但這些歌曲在酷兒流行文化中「耳熟能詳」、勾動著大家的記憶，同時也作為原住民創作者、性別友善原住民歌手的「典範」，讓原住民皇后崇拜、熱愛，在他們的音樂中能感受到兼顧自身原住民、酷兒雙重身份的認同感與共鳴，因此在帶動現場歡騰共感的同時，也構築自己作為當代原住民酷兒的「真實」經驗與族群身份想像。

因此，原住民皇后表演所要召喚的「真實經驗」，不是受到保存、維繫的傳統社會文化，而是一套原住民／非原住民酷兒群體共同參透沉浸的流行文化，這既回應了當代原住民酷兒對自己身分認同的親身經歷與想像援引，也透過皇后們帶娛樂意味的體現，讓觀眾能從「同歡」的表象效果中，增進對原住民文化的相互認識與包容理解。

辣氏家族的漢人民俗文化表演，主旨是「推廣傳統文化」，於是他們構築出一套持續實作、擴展的文化情境，內含歌仔戲、宗教祭儀、節慶故事、甚至紅頂藝人反串表演等元素，成功營造「神聖」、「身歷其境」、「真實」的氛圍感，讓觀眾沈浸其中，並勾起與這些民俗文化互動、感知的生命經驗，進而促使傳統文化得到更多的重視、理解；於此同時，在表演中納入當代流行文化元素、酷兒表演文化與觀眾的幽默互動，讓看似是「傳統文化」的展演，同時卻也是「酷兒流行文化」的

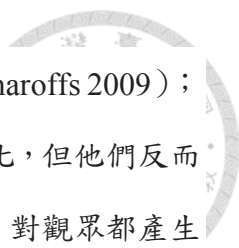
展演，展現在漢人民俗文化與酷兒流行文化的交融、對話，兩者都由此開展出新的當代樣貌。

進一步地，辣氏家族「媽祖」仿演透露出的，是一套奇特的親密性，既指向了當代宗教媒介轉向之下人對民間信仰神明產生的宗教親密性、氛圍感受，同時經由皇后們的體現、意義賦予，也帶出媽祖作為「酷兒親密」神明，對酷兒群體充滿親切感、施予平等愛護庇佑的象徵意義，促進了酷兒群體對民間信仰的正面觀感與喜愛，讓信仰文化有了新的親密互動經驗。

因此，我會認為「酷兒的族群化，族群的酷兒化」能夠表示兩者共同朝向族群與酷兒交織意涵邁進的特色——原住民皇后在酷兒流行音樂文化中找尋「原住民」的意象，而漢人民俗皇后則在演繹傳統文化的情境之中，帶起酷兒觀眾對傳統文化及信仰的親密情感，看似有根本差異的兩個案例，實際上透露出一種整合的可能性，除了是傳統與當代的整合，族群文化與皇后文化的整合，更進一步地，透過表演者的主觀意識與體現，又呈現出自身兼具多重身份與位置，超越固著文化身份想像，持續擴展延伸出的當代文化生產。

雖然看似採納的都是商業化、主流的內容元素，兩個家族的皇后們也並未意圖主動挑戰皇后表演本身的西方正典，亦或是全然翻轉臺灣以「多元文化主義」之名，對少數文化的挪用及凝視、權力不對等（呂欣怡 2012），但在無形的身體實作、「共感」體驗中，反而超脫了原先對「文化」的想像框架、「全球—在地」的二元關係，讓我們看到一種富有混雜性（hybridity）的「在地主體性」：奠基在西方的表演文化之上，展現著在地族群文化的當代風貌，回應著酷兒文化的脈絡與氛圍，召喚全場的「交融」，但又隱約提醒每一位觀眾、以及自身，唯有心懷文化身份的差異界線的，才能帶來真正的理解與相互尊重。

長期以來，族群文化的凝聚、構築，經常都導向一種「差異化」的文化範疇，意圖找到與主流文化、西方文化相比，能夠被識別認知的獨特差異，以此展現族群



的界線與「原真性」，甚至成為「文化商品化」的運作重心之一（Comaroffs 2009）；不過，本文研究的兩個皇后家族雖然也在表演中宣揚、重構族群文化，但他們反而是透過強調上台台下的「共性」、「同歡」，創造出一個對表演者、對觀眾都產生意義及聯想的氛圍情境，意圖讓觀眾領會、進入他們形構出的「文化情境」之中，以此增進觀眾的文化認知、尊重包容，表演者自己也透過表演實作，勾勒出自己的文化身份及認同，兩方面共同營造出不涉及文化底線及規範禁忌的「普同性」，將所有人都聯繫在一起。

這或許也是在地風格皇后家族與「有色酷兒」情境有所不同的地方：我們沒有美國都市那樣嚴重的暴力與衝突，縱使文化霸權、誤解及挪用、爭奪話語權等種種問題仍然存在，但臺灣的酷兒群體不需要持續展演自己在多重壓迫之下的「另類」、非主流性質，從而悲情地經由「體現」，對抗外在的主流暴力；在臺灣「混雜性」的社會文化脈絡之下，我們或許更加期望的是「交融」，在維繫各自獨立性、規範準則的狀況下，找尋彼此的共同點，由此少一點對抗性、多一點包容性，從而生長出自己所認可的文化主體性策略，付諸實行在一次次的人際互動、表演情境當中。

而我也必須在此強調：本文談論的是推廣、擴展文化能見度的方式「之一」，表明如何降低接近的門檻，讓更多人以尊敬的態度，採納、欣賞族群文化的意涵，這並非推動文化傳承「絕對唯一」的方式；相反地，正是有其他人對傳統社會文化的致力維護、深入探討，才能讓族群文化在當代社會不至於被吞噬、消解，進而有機會展現當代的實作經驗與創新樣貌。

只要有付出努力、用心做著自己想要與文化產生的連結，在不違背規範禁忌的前提下，就都會是好的方式，讓自己走向文化及歷史，讓族群文化生生不息走下去。



## 6.2 研究限制及未來展望

最後，還是必須承認，由於主題設定及研究材料上的限制，本文確實存在一些尚未處理的不足之處：

首先，在冰家家族的先鋒濫觴之後，有愈來愈多表演空間進行「阿嘯之夜」這一類的原住民主題表演，原先並未將自己族群文化帶進表演之中的原住民皇后，也開始思索、追尋自己身上的文化身份，嘗試展現自己對族群文化的認識及實作。他們的表演十分精彩，值得關注，但本文主要討論的是「家族表演」，他們主要仍是以個人表演為主、並未擴展成更大規模的集體演出，加上他們尚未從中形成穩定的表演實作，因此很可惜地，本文無意對此作出深入討論<sup>45</sup>。

另一方面，本文雖然強調觀眾如何受到皇后表演的主觀意圖「召喚」，沈浸在他們營造出的文化氛圍之中，筆者進行參與觀察時，也確實處在這樣的視角，看到表演者的有意規劃、以及現場觀眾的熱絡歡騰，因而相信觀眾內心「真實」存在這些感知與觸動，從而回歸研究者的角度，「以身為度」將這些體察、感受化成文字敘述；然而，研究聚焦在「皇后家族」身上，因此寫作上必然還是比較偏重表演者的觀點及論述，無形中容易將「觀眾」預設成單一同質的存有，可能就此忽略不同身份認同、生命經驗所造成的觀感差異，例如原住民觀眾看待冰家家族的原住民皇后表演，相較於其他的酷兒觀眾，是否可能有更進一步的感觸，乃至做出不同的表演反饋。由於並未對此做出相關的田野觀察，畢竟這也不算是研究主題的核心，因此關於這個複雜的詮釋再現問題，也只能先保留後續研究的空間。

變裝皇后們的表演風格持續在變化，本文只能忠實呈現一個特定時間點之下的情境，傳達兩個皇后家族在筆者進行田野研究期間，表演構思背後的所思所想，

---

<sup>45</sup> 一個有趣的案例就是 Haus of Women 的愛麗絲，她其實有想要再現自身的阿美族文化身份，但受限於家族整體以表現「性感妖嬈」風格為主，即使有幾次的原住民主題演出，如 2022 年 11 月 Locker Room 的「阿嘯之夜」，但她並未就此改變他的表演風格、或是藉此申明自己的文化身份，因此比較像是單一性的「主題搬演」，只是剛好他具有族群身份上的「正當性」，所以才得以進行這樣的演出，不會變成「文化挪用」。

也許他們之後不再進行這樣的在地風格展演，但至少，透過這篇論文，我能為他們留下一些「奼紫嫣紅」表演情景的紀錄描述。

不敢說是「開路先鋒」，但作為目前臺灣為數不多的皇后表演相關論文，期待後續有更多人參與到這樣的研究主題之中，探索變裝皇后表演的多樣奧妙與美麗，甚而彌補本文「力有未逮」的不足之處。



## 參考文獻



司黛蕊

- 2018 〈萌媽祖：民間宗教在（日系）臺灣漫畫的再現〉。刊於《媒介宗教：音樂、影像、物與新媒體》。林瑋嬪編，頁 303-332。臺北：臺大出版中心。

何翠萍

- 2017 〈文化產業中的「文化」：中國景頗族目瑙品牌的個案〉。刊於《跨·文化：人類學與心理學的視野》。胡台麗、余舜德、周玉慧編，頁 479-536。臺北：中央研究院民族學研究所。

呂欣怡

- 2012 〈課堂如田野：以導論課程作為公共人類學實踐場域〉。《文化研究》14：11-52。

汪詩豪

- 2018 《男同志夜店的身體感實踐與認同—以 Abrazo 為例》。科技部補助大專學生研究計畫研究成果報告。

李彥柏

- 2019 〈臺灣崑劇乾旦曲友的空間、性別與身體的跨越〉。國立臺灣大學地理環境資源學系碩士論文。

吳紹文

- 2004 《階級、種族、性身份—從排灣族同志之社會處境反思台灣同志運動》。世新大學社會發展研究所碩士論文。



林文玲

- 2012 〈部落「姊妹」做性別：交織在血親、姻親、地緣與生產勞動之間〉。  
《臺灣社會研究季刊》86：51-98。

林果葶

- 2022 〈「原住民音樂」再思考：初探音樂中語言使用所展現的原住民意識〉。  
刊於《國家、環境治理與原住民族的文化實踐》。張珣、許雪姬編，頁  
279-302。臺北：中央研究院民族學研究所。

林芳誠

- 2018 〈文化遺產的束縛或護衛？以阿米斯音樂節的文化實踐與創造能動性  
為例〉。《民俗曲藝》200：137-200。

林純德

- 2010 〈同志消費政治與同志平權運動：同志遊行背後的運動路線之爭〉。刊於  
《連結性：兩岸三地性／別新局》。何春蕤編，頁 237-275。桃園：中央  
大學性／別研究室。

林瑋嬪

- 2018 〈導論 媒介宗教〉。刊於《媒介宗教：音樂、影像、物與新媒體》。  
林瑋嬪編，頁 1-30。臺北：臺大出版中心。

施宇凌

- 2016 《「混」哪裡的妳——一個張惠妹歌迷實踐跨文化認同的故事》。花蓮：  
東華大學原住民族學院。

洪偉毓

- 2014 《流動的當代阿美族人與其音樂——以音樂工作者 Suming 及溪洲部落  
為例》。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。



胡台麗

2003a 〈文化真實與展演：賽夏、排灣經驗〉。刊於《文化展演與臺灣原住民》。

頁 423-458。臺北：聯經。

2003b 〈從田野到舞台：「原舞者」的學習與演出歷程〉。刊於《文化展演與

臺灣原住民》。頁 481-504。臺北：聯經。

紀大偉

2002 〈同性戀政治經濟學—認同與消費〉。《中外文學》31(4)：69-90。

徐瑋瑩

2021 〈從「凝視」到「參與」：以民俗舞劇《默娘》當代劇場形式轉向為例〉。

《藝術學報》109：1-22。

張思菁

2014 〈以身懷鄉：臺北民族舞團之在地根植與移轉軌跡〉。《臺灣舞蹈研究

期刊》9：41-61。

張珣

1995 〈女神信仰與媽祖崇拜的比較研究〉。《中央研究院民族學研究所集刊》

79：185-203。

張靄珠

2000 〈性別反串、異質空間、與後殖民變裝皇后的文化羨嫉〉。《中外文學》29(7)：

139-157。

許蕙千

2009 《紅了阿妹之後？臺灣原住民通俗音樂的生產場域分析》。國立交通大學

傳播研究所碩士論文。





傅銘偉

- 2007 《媒體奇觀與認同政治：談台灣男同志運動的影像建構》。國立臺南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。

郭玉敏

- 2006 《三地門排灣衣飾商品化及其意義變遷》。清華大學人類學研究所碩士論文。

陳俊斌

- 2013 《臺灣原住民音樂的後現代聆聽—媒體文化、詩學/政治學、文化意義》。臺北：臺北藝術大學。

陳俊霖

- 2008 《多元流動的性/別位置與實踐—原住民「姊妹」社群初探》。高雄醫學大學性別研究所碩士論文。

陳彥仁

- 2020 《邁向酷兒荒謬：臺灣當代大眾文化生產中的國族與性別政治》。國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文。

陳宣伶

- 2010 《部落的聲音——一九七〇年之後原住民音樂的轉折與創新》。國立東華大學民族發展研究所碩士論文。

陳緯安

- 2021 〈阿督文化：兩位排灣族多元性別者在部落的性別經驗與認同〉。《文化研究季刊》174：15-35。



曾秀萍

- 2011 〈扮裝鄉土—《扮裝畫眉》、《竹雞與阿秋》的性別展演與家／鄉想像〉。  
《臺灣文學研究學報》12：89-133。

黃士佳

- 2021 《臺灣當代原住民族音樂之多元音樂風格融合研究—以《莎韻·OZO》  
專輯為例》。國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系流行音樂產學應用  
碩士在職專班論文。

黃克先

- 2018 〈全球化東方開打的「文化戰爭」：臺灣保守基督教如何現身公領域反對  
同志婚姻合法化〉。刊於《欲望性公民：同性親密公民權讀本》。頁 230-  
250。臺北：巨流。

黃姿盈

- 2006 《原住民歌舞團體的演出形式與音樂內容—以「杵音文化藝術團」為例》。  
國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。

詹志翔

- 2019 《臺灣扮裝皇后的生命經驗與敢曝性別操演》。國立高雄師範大學性別  
教育研究所碩士論文。

楊宗翰

- 2014 《Ameizing! 斷背山上的女神臺灣男同志迷群之偶像認同與消費研究》。  
國立臺灣藝術大學廣播電視學系應用媒體藝術碩士班碩士論文。

葛飛

- 2021 《扮裝臺灣：臺北扮裝表演中的酷兒性別建構》。國立臺灣大學音樂學  
研究所碩士論文。



葉秀燕、許景秀

- 2017 〈原住民觀光的符號經濟：以臺東達魯瑪克部落為例〉。刊於《當代臺灣原住民族的文化展演與主體建構：觀光、博物館、文化資產與影像媒體》。劉璧榛編，頁 113-140。臺北：順益臺灣原住民博物館。

葉莞妤

- 2020 《誰來唱我們的歌—流行歌曲中臺灣原住民族的現聲/身》。花蓮：東華大學原住民族學院。

董晨皓 (2017) 《「姊妹」在北排灣族長老教會處境之民族誌研究》。國立高雄師範大學性別教育研究所碩士論文。

廖子瑩

- 2007 《臺灣原住民現代創作歌曲研究—以 1995 年至 2006 年的唱片出版品為對象》。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文。

趙郁玲

- 2022 〈在地、跨域、轉化—以藝陣之跨文化劇場實踐為例〉。《南藝學報》24：61-74。

趙綺芳

- 2004 〈臺灣原住民樂舞與泛原住民主義的建/解構〉。《臺灣舞蹈研究》1：30-59。

歐曉燕

- 2012 《臺灣原住民樂舞與展演之動態關係研究—以原舞者舞團為例》。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。



瑪達拉·達努巴克

- 2004 〈是原住民，也是同志：排灣男同志 Dakanow 的生命之歌〉。國立高雄師範大學性別教育研究所碩士論文。

鄭瑋寧

- 2013 〈衣飾、仿效與外貌的政治：以 Taromak 魯凱人為例〉。《考古人類學刊》78：37-78。

賴彥甫

- 2015 〈展演「C/娘」的音樂文化：臺北同志夜店 G\*Star 的 Asia Pop 與男同志身分的建構〉。《女學學誌：婦女與性別研究》37：93-134。

賴柏亨

- 2018 《千禧年後的彩虹時代—臺北市男同志酒吧的文化體驗（2005 年～2018 年）》。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。

賴政宏

- 2010 《男同志臺北結：臺灣男同志移居臺北的期待與其實際處境》。世新大學性別研究所碩士論文。

謝世忠

- 2004 〈觀光過程與「傳統」論述—原住民的文化意識〉。刊於《族群人類學的宏觀探索：臺灣原住民論集》。頁 99-113。臺北：臺灣大學。
- 2017 〈文化村啟示錄〉。刊於《當代臺灣原住民族的文化展演與主體建構：觀光、博物館、文化資產與影像媒體》。劉璧榛編，頁 141-170。臺北：順益臺灣原住民博物館。



謝筱玫

2007 〈從精緻到胡椒：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉。《民俗曲藝》155：79-110。

羅毓嘉

2010 《男柯一夢夢紅樓：西門紅樓南廣場的「同志市民空間」》。國立臺灣大學新聞研究所碩士論文。

嚴玉鳳

2000 《電視談話性綜藝節目與性別反串之再現》。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。

Bailey, Marlon M.

2011 Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. *Feminist Studies* 37(2): 365-386.

Berkowitz, Dana, and Linda Liska Belgrave

2010 "She Works Hard for the Money": Drag Queens and the Management of Their Contradictory Status of Celebrity and Marginality. *Journal of Contemporary Ethnography* 39(2) 159–186.

Berkowitz, Dana, Linda Belgrave, and Robert A. Halberstein

2007 The interaction of drag queens and gay men in public and private spaces. *Journal of Homosexuality*, 52, 11–32.

Butler, Judith

1990 *Gender trouble*. London: Routledge.

1993 *Bodies that Matter*. London: Routledge.



Chatzipapathodoridis, Constantine

2017 Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European journal of American studies* 11(3): Article 10.

Comaroff, John L., and Jean Comaroff

2009 *Ethnicity Inc.* Chicago: University of Chicago Press.

Crenshaw, K. W.

1993 Beyond racism and misogyny: Black feminism and 2 live crew. *In* M. J. Matsuda, C. R. Lawrence, R. Delgado, & K. W. Crenshaw (eds.), *Words that wound: Critical race theory, assaultive speech, and the first amendment* (pp. 111–132). Boulder, CO: Westview Press.

Duggan, Lisa

2003 *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy.* Boston: Beacon Press.

Flannery, Denis

1997 Brothers and Sisters: Sibling Loves in "Paris Is Burning". *Irish Journal of American Studies* 6: 171-186.

Ginicola, M. M., C. Smith, and J. M. Filmore

2017 *Affirmative counseling with LGBTQI+ people.* Alexandria, VA: American Counseling Association.

Hall, Jake

2021[2020] 《變裝的藝術》(The Art of Drag)。陳瑄譯。臺北：大塊。



Hames-Garcia, Michael

2011 Queer Theory Revisited. *In* Michael Hames-Garda and Ernesto Javier Martinez (eds.), *Gay Latino Studies: A Critical Reader* (pp. 19-54). Durham & London: Duke University Press.

Jackson, Jonathan David

2002 The Social World of Voguing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12(2): 26–42.

Kamath, Harshita Mruthinti

2019 Impersonation: The Artifice of Brahmin Masculinity in South Indian Dance. Oakland: University of California Press.

Knutson, Douglas and Julie M. Koch

2019 Performance Involvement, Identity, and Emotion Among Cisgender Male Drag Queens. *Journal of Creativity in Mental Health* 14(1): 54-69.

Knutson, Douglas, Julie M. Koch, Jenilee Sneed, Anthony Lee and Mar Chung

2020 An exploration of gender from the perspective of cisgender male drag queens. *Journal of Gender Studies* 29(3):325-337.

Levitt, Heidi M., Francisco I. Surace, and other 14 authors

2018 Drag Gender: Experiences of Gender for Gay and Queer Men who Perform Drag. *Sex Roles* 78:367–384.

Moncrieff, Michael, and Pierre Lienard

2017 A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology* 15(2): 1–14.



Muñoz, José Esteban

1999 *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis:

University of Minnesota Press.

Newton, Esther

1972 *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of

Chicago Press.

Peranda, Cuauhtémoc

2010 *The Doing of Vogue: LGBT Black & Latina/o Ballroom subculture, Voguing's*

*Embodied Fierceness, and The Making of a Quare World on Stage*.

Undergraduate Honors Thesis, Department of Comparative Studies in Race and Ethnicity, Stanford University.

Rupp, Leila J., and Verta Taylor

2003 *Drag queens at the 801 Cabaret*. Chicago: University of Chicago Press.

Rupp, L. J., Verta Taylor, & E. I. Shapiro

2010 *Drag queens and drag kings: The difference gender makes*. *Sexualities* 13:

275-294.

Sangren, P. Steven

2020[1983] 〈中國宗教象徵符號中的女性性別：觀音、媽祖和「永恆之母」〉

(Female Gender in Chinese Religious Symbols: Kuan Yin, Ma Tsu, and the

‘Eternal Mother.’)。《華人宗教研究》15：155-188。丁仁傑譯。

Susman, Tara

2000 *The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the*

*Gay Balls*. *disClosure: A Journal of Social Theory* 9(15): 117-141.



Taylor, V. & Rupp, L.J.

2004 Chicks with dicks, men in dresses: What it means to be a drag queen. *Journal of Homosexuality* 46(3/4), 113-133.



Wu, Chao-Jung

2007 *Performing Postmodern Taiwan: Gender, Cultural Hybridity and the Male Cross-Dressing Show*. Ph.D. dissertation, Wesleyan University.

Wolf, Sherry

2006 *Sexuality and Socialism: History, Politics, and Theory of LGBT Liberation*. Chicago: Haymarket Books.

## 附錄



### 附表一：訪談大綱

#### 一、踏入圈子

- 1.生命歷程中，有哪些表演、舞蹈經驗，或學習相關的技藝(表演科班/業餘)？
- 2.變裝表演中，是不是有些部分，來自過往接觸或觀賞的歌舞、時尚、戲劇、文化？  
(「原住民文化」、紅包場、廟會、白蛇傳、K-Pop、蔡依林、G-Star、禮服)
- 3.真正開啟皇后生涯，是什麼樣的契機？
- 4.成為皇后之後，對於自己的「定位」，是如何找尋及想像？使用了怎樣的方式去實行(衣服、道具、假髮、表演編排、音樂)？

#### 二、原住民

- 1.在表演當中，如何思考、定義自己的原住民身份？  
(布農、排灣；「原住民」；特定部落；不會特別強調？)
- 2.在編排自己表演的時候，有採取過哪些原住民元素？  
(阿妹、服裝、阿爆、豐年祭歌舞)  
選擇的這些元素，如何對應「原住民」及「變裝皇后」的雙重意象？
- 3.製作/採買「族服」的相關過程，有受到阻礙或困難嗎？  
(不符性別想像；不符「文化情境」)  
或者，有什麼樣的協助與策略？(專業工坊；諮詢家人；戲劇界的資源)
- 4.跟原住民歌手(阿爆、A-Lin)合作的經驗，或者媒體曝光(原民台)，對於自身的皇后身份，有什麼類型的助益？  
(家人肯定、工作變多、知名度)



5.承上題，這些原住民相關的影視曝光，部落親戚跟都市家人各自的想法會有異同嗎？

6.以「原住民文化」為主題的表演活動，對變裝皇后的態度友善嗎？有體會到什麼樣的困難及刻板印象？

(不夠原民；破壞性別界線)

7.表演時，如果接收到與族群有關的負面態度，會如何應對？

8.「原住民變裝皇后」的身份，有帶來較多的表演及收入嗎？

9.碧昂絲 Beyonce 的歌曲，「原住民皇后」自己會覺得有什麼特殊意義嗎？

### 三、臺灣在地文化

1.歌仔戲的「反串」，對於變裝皇后的表演，有什麼樣的啟發或影響嗎？

2.«紅頂藝人»、«紅包場»的表演，如何呈現在表演之中，並選擇了哪些元素(妝髮、歌曲、語言、服裝)？

3.覺得自己「在地»的表演，跟其他的變裝皇后表演，有如何的不同？

4.選擇以廟會、歌仔戲、辦桌作為裝扮或表演主題時，如何組裝各種元素？

(衣服、歌曲、特定物品)

5.身邊的家人如何「理解»本土風格的變裝皇后表演？

6.實際表演的時候，如何營造與觀眾互動的情境？

(女神—信徒、白蛇與撒水、燈泡閃耀)

7.是否曾變裝參與在廟會、遶境等活動中？有受到其他人怎樣的關注？

## 附表二：報導人訪談資訊



報導人名稱	訪談日期
飛利冰	2022.07.27
辣媽祖	2022.07.27
古奈	2022.10.24
囍相逢	2023.01.12