

Yaoi是一種說故事的文類，主要描述男男愛慾和羅曼史，而它的讀者主要是年輕女孩和女人。此文類始源於1970年代日本的同人誌文化。而今，yaoi已經發展成一個全球現象，從1990年代末開始，在東亞特別受到歡迎，擁有上百萬粉絲。在華文圈裡，yaoi被稱為耽美，對美的耽溺 / 沈醉。在中國，耽美在那些讓主管單位對審查他們的言論束手無策的游牧式的網站上，目前是網路粉絲小說的主要形式。Yanrui Xu跟Ling Yang追溯到最早的耽美起於1998，其持續成長歸功給日本yaoi的靴子腿。耽美在台灣和香港，和yaoi在日本、南韓等其他地方，則始於1990年代，從漫畫擴展到電影、小說、網路連載，還有一長串其他的媒體形式和產物。在這篇文章中，我著重在yaoi和耽美這些詞，而不是更常用和更商業用詞「boys' love」或「BL」，以維持這一條存在1970和1980之間日本同人誌前輩，還有後90年代全球在地化的歷史直通線。

Yaoi / 耽美擁有經常是不小心的女性主義－酷兒式社會批判的形式，不過也總是包括有意的讓人發笑的娛樂。在今天國族式文化軟實力的競爭脈絡裡——Koichi Iwabuchi所謂的「品牌國族主義」，如「酷日本」、韓流——展演特別型態的情感勞動的流派：一種酷兒風格化。經由創造和消費以推測男男血族關係為特色的媒體，粉絲們用獨特的方式重新想像在性、婚姻、家庭、事業和大眾生活領域裡，支配的性別角色。當媒體橫跨不同的邊界被閱讀，粉絲們也就參與在那個約束的異性戀霸權的或顯或暗的比較裡。這類比較是由21世紀的現代性的特性所引起：經由公民權和 / 或者支持女性和性少數的措施所引致的「平等」的全球領頭羊。Yaoi / 耽美是一個獲利的技術，經由萌（一種動物性的感動）緩和了被異性戀霸權所激發的「受困」情緒。yaoi / 耽美從品牌國族主義所獲致的和投入的程度，從而為雙元政治提供燃料，是這篇文章的主要關懷點。學者們必須為女性主義－酷兒商品在跨國資本及其代表的影響之不平等的權力動力學裡扮演角色的可能性而奮鬥。誠如Iwabuchi所解釋的，品牌國族主義，因為民族國家一直都在「強化他們和跨國公司的聯盟，來增加國家利益」，導致了在全球市場上，持續的「文化不均衡的（再）生產」，所以是個問題。

Yaoi / 耽美在東亞的分佈遵循了Chua Beng Huat在他的後90年代「東亞大眾文化場域」方程式裡所觀察到的：「日本和韓國……商品，以進口中國語言的產品到前兩個國家這種相對小的互惠，不平衡地流進〔中國脈絡〕裡」。這種不平等，多是後70年代日本、後90年代韓國跨國主義的結果。當然，不能為中國審查制度的事實遭致缺乏中國女性主義－酷兒輸出，而去責怪日本。而不是陷入目的論觀點，認為中國必定從而「被困在過往中」，這種無力感中，而應該小心思考女性主義－酷兒商品和資本，以及今日的「現代」民族國家之間的關係。

對此，Jasbir Puar的「同志國族主義」觀點就非常有用。這個詞一般指的是當今特別是美國國家和LGBT政治的強連帶。美國強權，甚或已然衰退，還是把多數的社會束縛在全球經濟上。當Puar寫到，「從性別和性屬基準解放出來」恰好和「自我沈迷的言說主題、被霸權所解放……因風格化而有可能，資本主義的牲禮、對家庭的誘捕牢籠，理性地選擇現代個人主義」交錯，簡潔地抓住跨國資本的交集、目的論的想法（譬如，平等的全球領頭羊），以及酷兒－女性主義的商品化。而這段引述所展示的，就是民族國家並不需要必然採用權利的邏輯，來證明它們的現代地位，甚至為酷兒和女性主義的風格化，提供社會和商業空間。這個動力學非常好地描述了日本這個性少數的婚姻權一向不被大眾所關注，而他們的性別平等在排序上也一敗塗地，但卻外銷一堆女性主義－酷兒商品給這些人的這樣一個國家。而這些外銷商品的一個結果，就是在海外的消費者間，國族的媒體景觀和意識景觀的異文融合。

譬如，Tricia Fermin就觀察到在工業化的菲律賓，來自日本的yaoi消費，如何不把日本當作比較現代的。一個推測，如果像yaoi這樣的女性主義－酷兒媒體是如此廣泛通用和輸出的話，那日本它自身必須也是如此地酷兒友善和反對性別主義的。Fran Martin在她對台灣耽美社群的研究裡，也觀察到一種目的論的想法，也就是形容她的受訪者，在日本的推測漫畫世界上，建構了一個「想像的地理」，來對比真實生活的台灣。那麼很重要地，日本真實世界的性 / 性別場景無需在烏托邦式的尊

崇中被認為是該國族明示的現代狀態；在此，只有那類女性主義—酷兒激進主義似的yaoi推斷，才是源頭。

在中國，有許多粉絲支持把森茉莉 (Mori Mari) (1903–1987)，日本著名小說家森鷗外 (Mori Ogai) 的女兒，視為耽美之母，即便森茉莉多數的，特別是那些同性主題的作品，並沒有翻譯成中文。森茉莉被日本學者視為yaoi的始祖；她的1961年的小說《恋人達の森》被視為是第一本耽美（小說）。雖然森茉莉被遵奉為「母」，在那個日/中關係持續緊繃之際，在酷兒愛戀的名義下跨越了國族的邊界，並從而成就了一種批判的跨國女性主義作品，但同時，那個原始故事卻為日本的民族國家成就了古怪的雙元政治工作——甚至在中國的耽美粉絲因為說故事的關係而轉向中國歷史之際。

既然耽美在中國有著審查上的危險，品牌國族主義也較不適用那個詞彙；中國的耽美粉絲仍然想要調配這個和全球領頭羊有交集的內部國族主義的門徑。譬如，根據Xiqing Zheng，粉絲在女性主義和酷兒批判裡通行時，有時會堅持一種菁英主義的意識。Zheng讓我對2000年代初在粉絲裡，引自著名網路論壇 Lucifer，流行的座右銘有所驚覺：同人女有義務比別人更有文化。就如Lisa Rofel所揭示的，近十年來中國女性主義—酷兒認同和說書的散佈，有很大一部份來自能夠表達一個人的慾望和個人的愛戀是後社會主義現代化的一部分，或者把中國「帶往未來」，這樣的印象。John Wei寫道日本、中國和西方之間的三角習題：那些中國粉絲所喜歡的，是「對年輕男性的美根深蒂固傳統的偏愛〔在中國是〕摻雜從現代日本漫畫和動畫借用的喀哇伊美學」，但也是「充滿超級英雄男性特質、先進技術和科幻小說光景，一個（後）工業美國現代性的署名之想像天地」。這些粉絲「強行從日本的可愛性逃脫，而去追逐源自西方形式的現代化，而不是透過一個西方化和現代化日本這個中介。」

對yaoi對照的和負面的印象，如我們期待的，產生了。Jessica Bauwens–Sugimoto發現美國slash小說粉絲的膚淺閱讀，她們聲稱日本的yaoi「更加厭女、更加恐同，有時候也更加種族主義」——相對美國女性主義—酷兒的敘事，因為日本「更加嚴重的性別壓迫」。對這些讀者來說，yaoi和美國同性小說的雜交，意味著一種「污染」。就像同志國族主義自身，上述所有的閱讀，在舊有的權力型態裡找到其基礎：菲律賓落在日本「後面」，台灣和中國經由日本和西方「抵達」，而從美國的觀點，日本仍然還沒走到「那裡」。在Puar的同志國族主義公式裡，那是一個白種人的邏輯，而且的確在愛德華薩伊的東方主義的公式裡，日本是作為對全球的性秩序的一種「恐怖主義的他者」才跳脫出來：它是被異性戀霸權和乖張過度（「太酷兒」=「不夠酷兒」）所污染的媒體景觀，包含甚至所聲稱的戀童癖（蘿莉控和正大控）。Mark McLelland就日本回應國際壓力而去抑制感官過量的問題；他主要聚焦在2010東京針對是否應該禁止非實在少年的性感姿勢的描繪，這些在yaoi裡是普遍的主題。這類的內容無疑沒有傷害性，在一些西方國家裡卻已屬非法。

把上述有關在東亞浮現的品牌國族主義和同志國族主義的合相的架構帶進來，在這篇文章剩下的部分，我將從三個方向來探索全球化的yaoi / 耽美。首先，我將集中焦點在此文類的「起源」，然後其女性主義意涵，接著是其萌或者說影響，最後，我將用2004年的台灣電影十七歲的天空 (Formula 17) 這個簡短的個案研究來作為結論。

### 恐怖主義化yaoi的起源

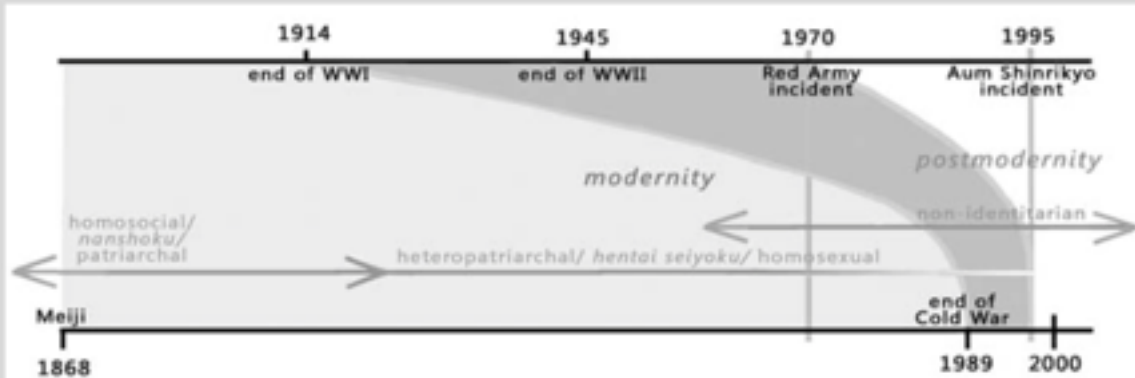
Sharon Kinsella在她針對日本的漫畫工業的研究中，發現到，女性向的男男小說，和70年代的工業化社會幾乎同時出現。Kinsella主要列舉日本、美國和英國，並且主張，這個共同出現點出「這些女人如何已經經歷類似的社會和性屬的經驗」。一個共同的經驗則是1970年代在印刷技術上的改變，讓個別的作者和藝術家能夠在當地的異性戀霸權的目光之外，分享他們的作品（而不像一般的印刷

技術如何讓民族國家得以形成想像的共同體)。在這個分享上，一個值得注意的地方是那個版權沒有的空間Comiket，從1975年開始每年兩次在東京舉辦的同人誌販賣會，現今則吸引50萬人。在現今的數位時代裡，想要即印技術和線上連載已經為利益和社群打造打開了一個增加中的場域，在那個包圍著柵欄的地方，yaoi / 耽美要不是觸犯法律，要不就是被嚴厲規範（例如，中國、新加坡、印尼）。

在這三各大洲幾乎同時產生類似yaoi的文本，引出在全球化和酷兒文化的形成之間的複雜關係的問題。Peter Jackson有用地重新提出了工業化和現代化相對於全球酷兒化的重要性，因為「日本和泰國同時歷經殖民時期才保有獨立，〔然後〕重要的是，這兩個都免於直接殖民和自我現代化，出現了亞洲第一個現代同志社群的國家」。Jackson認為，關於全球酷兒化會把討論「往後推」到後冷戰時期還有網路出現以前，甚至後退到70年代跨國資本以前，因為問題不在「亞洲社會如何借用『早已存在的』西方酷兒文化範例」，而是「為什麼性文化在亞洲部分和西方社會，在二十世紀相似的期間，會有著類似，但同時也有所區別的方式，經歷著戲劇化的轉變」。日本的殖民企業和戰後參與冷戰時期會議邀請（僅限於日本、美國和西歐），經常在學術論述裡把國家歸類為「多多少少是西方的一部分」，雖然在二十世紀，日本實際上頗「像」西方，但卻不是西方。相反地，David Eng接續 Rofel提出，中國引發了孕育自中國「十九世紀對歐美現代性的排斥，以及毛澤東二十世紀的共產主義勝利」的「有差異的現代性」。（Discrepant並不是指alternative。後者如Howard Chiang所言，意味著「自我 / 東方主義」或者中國的性別和性論述的過於本土化，還有就是傅科所稱的 *scientia sexualis*，20年代接近全球的影響的遺忘。）我把這個在亞洲酷兒研究裡的元級對話也包含進來，因為它預示了我對yaoi / 耽美的理解，其中包括yaoi和耽美是有著微妙不同的現象的可能性，來反對耽美僅僅是yaoi的「複製」。

在考量yaoi的出現，為了有個必要的跨新紀元的方法，Keith Vincent對二十世紀前半，「兩個時間測定」酷兒日本敘述之理論化，是一個有用的出發點。Vicent夏目漱石1914的小說《心》，當成一個，不只是一個就日本的異性戀霸權來說有遠見的此岸，對「前現代」——也就是德川時代（1603–1868），當日本相對而言鎖國，在帝國和把同性的性關係病態化的*scientia sexualis*全球擴散之前來說，卻也是一個退縮、墮落和懷舊的此岸的驚人的例子來分析。Vincent 爭辯道，當二十世紀前進了，日本的酷兒敘述變成「黏附」在性學化的同性戀（變態的性慾，或墮落），和隱形由此同性的性關係（譬如男色）被視為要被丟棄的前現代的殘餘之間的空間裡。Vincent向我們展現了，三島由紀夫1949年的小說《假面的告白》，如何例證這個二十世紀中期的辯證空間。

對處在二十世紀後半的yaoi來說，我把援引自Vincent的「後現代」做了些改變，把它作為日本80年代的詞彙來重新討論。東浩紀 (Azuma Hiroki) 提醒我們在80年代這個日本經濟最盛時期，一般大眾和學界如何被後現代，這個被視為在概念化「日本人論」的獨特時刻非常重要的詞彙，燃起興趣。伴隨著主張日本終於「戰勝現代」，或者脫離那種把自己和西方放在一起比較（經由，顯著地，在知識的電腦化的領先狀態）的依賴感，日本媒體有時候會把鎖國的德川時代描繪成「已然後現代」。也就是說，日本「早在現代前就已後現代了」。當東浩紀寫道，這個想法替國族主義「忘記二戰的敗戰，以及保持對美國化的〔持續〕影響的遺忘」有其重要性。明白來說，不管是在日本還是其他地方，後現代在終止現代性的殘暴上沒有任何建樹；而在這個80年代經濟和社會脈絡裡，像yaoi這種文類，在70年代孕育自地下同人市場，仍然可以建立起一個商業據點，因為異性戀霸權已然成為被用來擺脫的「現代」殘像。Yaoi的女性主義—酷兒敘述，因為它們擴散以反對一種永遠消逝的基準而受流行起來，而在敘述的中心，則是美少年或者性別—彎曲的「漂亮男孩」。就如同Greg Pflugfelder所寫的，「把我的凝視固定在美少年身上」實際上假設了在男男性屬上的德川論述的特別姿態；不過依照Marilyn Ivy的說法，美少年可能是幻影。



**Figure 1.** Merged timelines from Hiroki Azuma illustrate the global transition from 'modernity' to 'postmodernity.' The light grey curve indicates the transition by the end of the Cold War (communism-vs.-capitalism as the last 'grand narrative'); the dark grey curve indicates the fall of Japanese grand narratives particularly. Azuma, following the work of sociologist Ōsawa Masachi, divides postwar Japanese narratives into three eras: the Era of Ideals (1945–70), the Era of Fiction (1970–1995), and—Azuma's addition: the Era of Animals (2000–onward). Given that heteropatriarchy qualifies as a 'grand narrative,' I have overlaid Keith Vincent's 2012 theorisation of two-timing 'pre/modern' queer Japanese narratives (the lower arrowed line). My addition for yaoi-like texts is also two-timing, but 'post/modern' (the upper arrowed line).  
**Source:** Azuma Hiroki, 'The animalization of Otaku culture,' trans. Yuriko Furuhashi and Marc Steinberg, *Mechademia* vol. 2 (2007): 175–87, p. 179.

作為yaoi的「後 / 現代」形式的觀察，考慮到文類中的一個普通話語——當一個角色宣稱他不是「同志，只是愛上一個男人」——一邊有著恐同的（或現代）當代低音，但也有著非認同的（後現代）的一面。也考慮到yaoi粉絲們，因為在他們的社會裡這類標籤的優勢，如何經常有著「直 / 男同 / 女同」的認同等等，但也有跨越不同認同邊界的人被yaoi所吸引。循著同時有著「出櫃的女同」和「有著yaoi性屬地人」兩種認同的Mizoguchi Akiko的腳步，我也有著出於習慣是個「同志」的認同，不過這個標籤有點過時的感覺，在和yaoi粉都裡慾望的流通做比較時。

其他學者也對yaoi的起因的邊界做了些推進。Jeffrey Angles論辨道，這個文類的出現，「帶有二十世紀早期，把孩子氣尤物的同性情慾的激賞，視為一種激烈的美學經驗和一種可以把一個人的經驗解釋成一種獨特個體的深沉的、個人感情之徵兆的〔日本〕作者創造出來的美學趣味」。Angles的聲明某部分而言很實用，因為這個聲明如何指向一個比較早期的個性化的實作（而這個實作，也是二十世紀晚期女性主義和酷兒政治、資本以及民族國家或同性國族主義，讓人不安的關係的核心）。我的觀念是，森茉莉和她同時代的作家所寫的60和70年代的耽美小說或男男「美學小說」，本質上不只是更早之前那些有關美麗少年的書寫，總地來說，也是耽美主義，或者說森鷗外也參與其中的日本唯美主義運動的後裔。就像在世紀末西方萌生，作為一個對同時批准和去掉個性的現代「進步」之悲觀回應的頹廢文學（譬如，歐威爾的作品），耽美主義因應日本快速的現代化而生。這是一個文學空間，在這裡，任何個人的沈溺都有其價值，即便現代論述堅持這些都已消失。

同性的性慾，在日本和西方，在性慾病態化之下，不只因為不自然或者不成熟而有害，也因為對再 / 生產民族國家（在日本的人口悲痛上還是很重要）的必要性上有害。同性性慾，在被認為是和生產階級的過度結盟這點上，是頹廢的——不單單只是前現代的殘餘，也是現代變歪了的結果。戰前和戰後的日本馬克思主義者在閱讀耽美主義時被撕裂了，他們有些人覺得那些文本單純是在濫用被個性化和自戀的殘餘（性慾或者其他東西），但並沒有引導到像西方世紀末文學所做到的反對現代的理想上；相反地，其他人則感覺到，那些文本提供從束縛的現代生活的一種合理的逃避。既然那些文本都致力於注入品牌國族主義之個人主義的物質主義，所以也是酷兒 / 女性主義的避難所，同樣的論辯可以疊放在今日的yaoi / 耽美上。建立了一個yaoi和耽美主義的連結，把焦點從作為反現代之同性的性慾反現代（但同性國族主義卻證實它並不是）轉開，在歷史斷裂的長線上，用閱讀yaoi的「頹廢」來替代。

James Welker曾記錄過，當yaoi在70年代出現時，一些粉絲，特別是那些酷兒女性，就在消費「日本和國外的男同志」的影像。Welker的全球化的前景化，非常有效地瓦解了將yaoi的源起一律視為日本性的概念。他指向早期的yaoi，像是竹宮惠子1976的作品《風與木之詩》（這部常常被視為最早漫畫形式的yaoi）如何傾向於傾聽「往昔歐洲的幻想世界」，用來擺脫1970年代的日本社會習慣。Welker爭論道，該文類對許多讀者來說並非只是一種「逃避，或是一種直接了當對『本土的』父權羅曼史範例的批判……反倒是對男同性戀的影像更大範圍的消費的一部分」。他的論點是對女性向幻想跟真實世界男同志世界的斷然分手這種有問題的趨勢，也就是一種Welker認為可以溯及1992年有關此文類是否對酷兒男性合宜之實作的yaoi論辯之前的批判。

而不是斷定一種根源，Aoyama Tomoko強調此文類如何透過像是模仿和拼湊的手段，提供「改變菁英同性戀的、同性社交的以及厭女文學，使其成為一種更加包容、平等的敘述 / 幻想」的能力。就像 Vincent，Aoyama有效地循著二十世紀視夏目漱石1914年被廣泛閱讀的小說《心》值得被重新審視的觀點。在1950年代日本和美國的學術文章，把老師和K之間的男男關係當作最主要的，來展現明治時代被認為不具性慾之同性社交性的墮落。然後，在1969年，具影響力的心理分析家 Doi Takeo把該小說的主要關係讀成一種潛在的同性戀，也就是性學可以修復的一個有病的老師；稍後，「同志」讀物在同性戀上有了正面看法，在文章裡清楚明白。Aoyama引用Stephen Dodd寫的，因為在明治時期的菁英學校裡，可能的同性關係實作，「當代《心》的讀者必然早已對文章中含蓄的同性情慾元素非常敏銳」。另一個則是Vincent在他理論化前 / 現代「雙時段」敘述時用到的方法，也就是循著酷兒理論家 Eve Sedgwick的辯證歷史主義。而被認為和這些讀物相抗衡的，Aoyama把1990年代中期把《心》解讀成「boys' love」或 yaoi之時代錯誤的宣告。我會把這種歸類為「後 / 現代」解讀，自從它示範了對文本歷史的關注（而該宣告是在教學的脈絡下做出來的），同時也是為了歡愉和風格而關注的推斷的羅曼史和性慾——如Aoyama所言，好像消費的是不一樣的文本。

## Yaoi的女性主義

如果yaoi / 耽美和「品牌國族主義」勾結，那個類型的女性主義會因為粉絲們無法期待他們自己擁有文化不對稱和跨國資本而只存在本土層次上嗎？

事實上，標誌出yaoi「女性主義」是去提醒「矛盾的現代性」（暫時借用Rofel的用法）只存在民族國家的邊界之內，沿著這條線分出性別的差異、語言的差異、族群的差異等等——現代性在歷史上造成了質詢的失敗，或者無法融入民族國家的條理性。這類「失敗」和70年代法國女性主義心理分析思想家所概念化的「女人的書寫」相符：文本從陽具中心論述遠離，也就是Julia Kristeva形容的打開一道最終反殖民暫時性的「女性時間」。Homi Bhabha在他閱讀Kristeva的文章時注意到，「女性時間」這個概念不只根植在法國心理分析的文化特殊性裡，也同時反對殖民主義，因為民族國家的暫時疆界如何被那個形構陽具中心一樣的意義程序所劃定。Takahara Eiri認為，整個二十世紀日本文學還有在yaoi裡所感興趣的美少年的外形，不只抵制了異性戀霸權，也抵制了現代主題的陽具中心；也就是說，美少年或許虛幻，或許不過潛在地保留了反現代的特質，儘管同性性愛並不是。在或許相關的理論化裡，Nagaike Kazumi在Miyasako Chizuru的基礎上把yaoi標籤為「非少女」，該類型拒絕少年 / 少女的區別，所伴隨的，是在那個區分裡，固有的國家建立的性別角色，還有媒體實作。

重要的是，把腐女的概念視為「不成熟」，在某方面來說，是1990年代女性主義者的框架。在yaoi第一次進入日本學術論述裡，若干理論家斷定它是陽具中心論的徵兆。隨著理論的發展，父權體制帶領著女人採納想像的男人主體，因為父權體制經常並不允許女孩們自在地表達她們的性主體，有人就會採用佛洛伊德的陽具崇拜來指責她們。經由少年愛（這裡的少年愛有兩層意思：其一，「對少年的愛」，以及「少年之間的愛」）來探索內在慾望被認為比較安全，也更加自由。yaoi的酷兒



屬性對在長大成人後就會變成「標準的」女性性屬的人來說，被視為一種暫時的佔位符。雖然它自對父權體制的批判孳生，這個陽具崇拜的理論所支撐的，是日本大眾之間認為yaoi在少女文化裡，因為它提供必要的技巧讓女孩們從「被動」轉向「主動」性主體，所以是可以被容忍的，甚或是受到歡迎的公益的識別力；進而，在女性文化以及還在消費女孩的女人之間，yaoi則是不成熟和 / 或者乖僻的標記。



Figure 2. A movement of 'maturity' in yaoi.

Wataru and Yuichi go from unspeakable attraction to comfortable enough with themselves that they kiss in front of Yuichi's young niece as a way of showing her that neither of them can marry her when she grows up as she had hoped.

The niece represents a young reader grappling with her self-actualisation as a sexual being, learning that the process is one of individuation. Yuichi comments to her: 'See? Us big boys are reeally good friends, so there's no way that either of us can marry Takano (the niece's name).'

Takano tells her mother on the next page: 'You know what? The big boys, they were smooching.'

The mother has the final line of the story: 'Oh my! But ... it's certainly possible ...'

Source. Satoru Kannagi and Hotaru Odagiri, *Only the Ring Finger Knows*, Carson, CA: Digital Manga, 2004.

比較近來的學術界對yaoi的解讀，也就是把在成人後也持續消費該文類看成是在文本裡的許多性別展演，擊潰了異 / 同二元對立，讓不同性別和性屬的粉絲發聲機會，對我來說似乎有一種本質上的酷兒性。仿若想消滅陽具崇拜理論一樣，Nagaike論辯道，yaoi粉絲在看待角色時，並不採用佛洛伊德式主 / 客體二分的方式；而是，女人的，有時候是男人的性慾和小說裡男人的身體重疊，而有了認同的結果。Nagaike引用Melanie Klein的心理分析裡「認同投射」的概念，從而「他者」（和「男孩」相反）被應募到焦慮自我的復歸裡。值得注意的是，認同投射應該和Scott McCloud的論文一起讀，在那篇論文裡提到，漫畫這個媒介透過用來關閉不同介面之間的缺口的必需品，引發讀者對「他者」的認同。Valerie Cools就建議道，日本漫畫特別擁抱這個有助於漫畫的全球流行的現象學特質。

不過，任何一種「本質上酷兒性」都必須要被檢視。「失敗」主體（女人、酷兒、種族上的「他者」）的物質文化，自從1970年代以及跨國資本的興起，多數已經由針對同化的世界主義政策，被重新涵括進民族國家的邏輯裡。例如，考慮到yaoi在日本的商業化：徵詢失敗替企業家精神提供了一個機會。一旦yaoi的商業機制被建立起來，女孩和女人就可以「表演性主體」，而該文類也就變得較不明確地反霸權；一旦輸出，就對品牌國族主義有所助益。Fran Martin在她針對台灣耽美社群的研究裡，就寫道，當今台灣的粉都，呈現了一種女性主義批判和「社會現實之同志敘述」的互聯關係的不平衡結合；她結論道，一種「特定的意識形態位置」似乎比耽美提供給不一樣的粉絲的「廣大社會作用」較不重要。（Martin坦言，這是在她早期認為該粉都是一個「counterpublic」——Michael Warner的用詞，的改變）。Mizoguchi Akiko對日本粉都的立場也很類似：yaoi保有理想的女性主義的習慣，因為從來沒有那種叫做清楚明白的女性主義實踐主義。在中國，該文類從粉絲以計取勝於國家這個觀點來看，的確是反霸權。不過，正如yaoi / 耽美揭露了存在本土異性戀父權以及風格化的個人主義之間的緊張關係，學者應該不要忽略了這種緊張關係是一種「品牌國族主義」的徵兆。

### yaoi的萌

東浩紀擴大寫道，「後現代」構成了對大敘述失去興趣，以及透過對角色商品——即他所稱的「動物紀元」的興起——的興趣，增加對風格化之差異的興趣。誠如1990年代當地流行的電視劇《東京愛情故事》的製作人在2001年提到的，觀眾想要俊男美女、錦衣玉食還有好的影視娛樂；至於劇情則是其次。Gabriella Lukacs曾經寫過，1990年代日本電視劇從故事導向敘述轉變成生活形式導向敘述，如何在日本〔持續的〕不景氣階段把年輕人從不斷增加的不平等重新定向。頹廢美學面對著失敗的現代「成長」，早在1970年代的同人社區，就可在yaoi裡觀察到，它們動輒只有性愛影像還有美少年的排列組合和少許連貫的情節，其結果就創造了「沒有高潮、沒有內容、沒有意義」的文類。

角色商品為逃避現實和動物性感受所提供的就是所謂的萌。萌這個詞已經擴散到整個東亞，用來形容被甜美、可愛和性愛，以及其他日本文化工業用來定義其大眾文化輸出邏輯的動人的元素，所引發的愉悅。那是一種動物性的慾望——從母性直覺到性慾——在在提供一種此時此地的錯覺，或是爆裂的「氣氛」開啟了資本同質、空洞的時間；而其情感，則是作為遏制人本差異的手段被組織進資本裡。Anne Allison適當地稱被萌所屈折的資本為「口袋怪獸資本主義」，角色商品由是用來為「人際關係的生命線……解除壓力，還有反映那個『內在的自我』」服務；它們本質上是用來「治療」生活在跨國資本的痛苦。Yaoi的使用價值就是在於它那個酷兒風格化的潛力：是對當地異性戀霸權、性別流動、深沈慾望的關注還有可愛 / 美麗、舒心萌的瓦解。

一方面，當致力於角色商品讓男人和展演雄性的民族國家有了距離，萌讓男人和男孩得以碰觸他們「女性化」的一面。萌也用以反抗強制異性戀機制（套用Adrienne Rich的話），讓那些以為日本的消費文化就是意味著大眾變成沒有生產力的少女的人有些懊惱。另一方面，誠如東浩紀所提醒的，慾望從來不會滿足於心理高潮（參見此文註解5有關Lacan的部分）；普通來說，人類構築主體間的慾望以消除這個貪求無厭，除了萌是去「關閉各方面的缺乏－滿足線路」。東浩紀注意到那個原初的印象，日本的yaoi粉都似乎比男性御宅族或者大眾文化「更具人性」——也就是說，腐女更加投入主體間的分享。不過年輕一輩（這是東浩紀2001所寫的）「開始被動物化」。上述的動力闡明了伴隨著風格化的個性化，女性主義 / 酷兒慾望的政治僵局：資本主義或許破壞了被怨恨的社會階層，卻也制約了人的精神使其朝向其自身的空洞時間（參見前述的Benjamin）。

Patrick Galbraith用Gilles Deleuze和Felix Guattari的「沒有器官的身體」的架構對yaoi萌提供了有用的解讀，yaoi在特寫美少年時常常不畫陽具，這個事實並不僅僅是個俏皮話。Galbraith認為yaoi-

推斷是一個未組織的有女性主義潛力的空間，而不似Martin所宣稱的那樣，一個「廣闊的社會功能」比一個「特定的意識形態立場」更加重要。如果也考慮到Vincent如何用東浩紀的「動物化」（把它簡化為一種文化傾向的理論）來對抗Saito Tamaki有關御宅族（和yaoi）認為性慾望是為主觀生產的看法。當一個認同、影響和展演的分芽繁殖的核心都是跨國資本的今天，每一個讀法，都讓我深覺自己是過度樂觀主義者。Slavoj Zizek論辯道，事實上有兩個Deleuze——第一個主張前主體影響、內在慾望的顛覆潛力（Zizek將這個標示為Guattari化的Deleuze），或是那個或者會贊成透過「後現代」手段來克服的現代的潛力。Zizek所發現那個帶有前主體感動，無疑萌也會被包括進來，的麻煩是，當他們的自我組織也許似乎反抗著權力政體（這是「影響」如何在許多「激進的」英語會話裡被天真地援引），該感動，事實上，是和資料庫 / 數位資本主義並存。相反的，Zizek指出的第二個Deleuze，是在受到Guattari影響之前的Deleuze，他把感動的遲鈍推向前台，改提「類因果關係」，讓物質的網絡得以停泊，也就是Zizek所稱「沒有身體的器官」。後一個Deleuze或許主張即便已是「後現代」，現代的暴力如何堅持下來。把這第二個選擇應用到yaoi，意味著一個批判的（和尼采的）推進作為一個「基本上是好的」來反對yaoi萌的簡化，因為它是「一千個微小性別」（借用Elizabeth Grosz的詞）的世代。更確切地說，誠如藉由在區域和全球規模上閱讀yaoi / 耽美所示，這個文類是在和晚期現代元素進行辯證的對話（譬如，同志國族主義，品牌國族主義），固有地也做著「邪惡的」事。

### 17歲的天空：一個個案研究

作為此文的結論，我將探究由24歲的陳映蓉執導的2004年台灣電影，《17歲的天空》。在國際粉絲清單裡，《17歲的天空》被正式註記為「yaoi」、「耽美」或者「BL」電影。我選擇的理由是因為它是2004年賣座最好的台產電影，然後在全球各式影展巡迴。該影片的接待會，對於思索在2001年中期的區域性品牌同志國族主義，也提供了有趣的個案研究。更有甚者，自從2000年中葉，台灣已經變成亞洲再三被引用最自由的地方，在年度的同志遊行上吸引數以萬計的人前來。Petrus Liu提醒我們，台灣其實很詭譎地同時容忍和不容許：這個國家可以容許的，就某部分而言，是由國家所設計對中國和台灣的區別，所以當2003年成為第一個同志婚姻合法化的亞洲國家，根本「就只是一種政治謀略」。

就另外的脈絡來說，在2005年台灣導演李安導了一部有關懷厄明洲鄉下兩個牛仔之間陰鬱的同志愛情故事：是電影版的Annie Proulx的《斷背山》。李安電影在商業上的成功，讓美國學者，在相對於其他國家，像是中國，雖然在媒體上祝賀李安贏得奧斯卡最佳導演獎，但他的斷背山卻從沒在中國的戲院上映過（雖然盜版早已滿天飛），所謂的恐同上，有機會去評論美國對同志增長的容忍度。同時，在台灣，和斷背山感情的反面是可得見的流行：17歲的天空，一部由男偶像領銜主演，冒著泡泡的同性浪漫喜劇，還有同性之間滑稽的調情。17歲的天空是一部低預算的產物，在中國也沒有戲院上映。

這部電影也被新加坡所禁而沒有在當地上映。在辯解禁映理由時，新加坡所引用的法規指稱該電影塑造了「同志烏托邦的幻象，在那裏每個人，包括路人，都是同性戀，然後沒有任何疾病和問題被反映在電影裡……〔該電影〕傳達了同性戀是一個正常和自然的社會演進這樣的信息」。有趣的是，隔年，新加坡批准斷背山的上映，因為美國電影不會「推動和增加那個生活型態的魔力」。2004年，2001年的香港電影《藍宇》（關錦鵬執導）重新提出申請，也是因為同樣的理由——「沒有推動那類的生活型態」，而被新加坡當局放行，儘管那部電影相較17歲的天空，有更多露骨的性愛內容。其實，斷背山和藍宇都為異性戀血緣關係提供豐富的情感空間，以維繫一個珍貴的模範，反之，17歲的天空則完全迴避且支持推斷的酷兒親屬關係。



17歲的天空特寫了一個迷幻台北，在這裡，不只大家都被同性吸引，還都只有男人。唯一的一個孩子，身旁有她父親，出現在倒敘裡，——母親則故意缺席了——為生育一事留有推理性。雖然一個沒有女人存在的推斷世界，似乎基本上有種反女性主義的味道，這部電影事實上表明了其女性消費群尋求從日常的性別規範的瞬間逃避，以及私底下男男誘人表現的活動。17歲的天空的情節很公式：男孩喜歡男孩，男孩得到男孩，男孩失去男孩，然後在最後又奪回男孩。在某一個場景裡，男主角最好的朋友Yu，和一個白種講英語的觀光客開始了遠距戀愛，他叫Yu學著背誦不同語言的「我愛你」。他們後來分手了，仿若是因為Yu無法成為四海為家的人。Yu變得緊張抑鬱，而他的不幸，也只是演來為了搏君一燦，只因為這部電影的主要的羅曼史是T'ien和Bai這兩個在地人之間。

台北就跟一直在展出T'ien和Bai一樣，就好像要對觀眾表達，一個人除了台北以外不可能在其他地方找到一個人夢想得到，最笨拙、最棒的愛情。當Brian Wu寫道，這樣的烏托邦「包括可以被立即指認出來的台北地景，像是華納影城、西門町，還有中正廟（台灣保守主義象徵的極致），暗示著台北的嬉鬧酷兒性。17歲的天空商業成功的本土因素包括台灣剛開始的電影工業，更加接納未經試驗的故事；時髦的角色、攝影和市場的選擇；還有台灣懸而未決的民國家族狀態，這些都幫助著四海為家的民粹主義者跟相對上在性別和性主體的範疇裡更大的彈性。誠如Wu所述，在全球市場上，17歲的天空作為一個「國際的公開展示（作為『真實的』亞洲酷兒）」，提供了奮鬥的台灣電影文化資本。



Figure 3. Bai and T'ien, first kiss.

Source. *Formula 17*, dir. Chen Yin-jung, Taiwan, 2004.

我將進一步論證，像17歲的天空這類電影的流行，還有yaoi / 耽美的持續散佈，是關於橫跨東亞疆界的酷兒論述之改變的象徵。當管理當局搞得讓人難以評價賺錢的酷兒風格如何可能，轉變很明顯是從相對「自由民主」台灣到相對「保守」南韓。Jeeyoung Shin寫到的南韓的脈絡，在那裡yaoi也一樣受到歡迎，那裡也有描繪男男羅曼史的電影，像是The King and the Clown (2005) 和 No Regret (2006) 也莫名其妙的紅翻天。她適當地評論道，由Chris Berry提出來，為了把酷兒東亞電影加以分類的2001年模式，現已不復存在。Berry爭辯道，因為儒家的影響力支配著東亞，那些有著酷兒主題的電影，認為主流的成功必然探究同性的性主體和異性戀親屬關係斡旋（家庭動力學、男女間的求愛，國族），相反的較不流行的獨立或實驗電影，則提供除了說到的親屬關係之外經常單

獨存在的論述。Berry的模型假設酷兒性主體是一個分裂的元素，而持續流行的有著酷兒主題的東亞電影，特別是那些注入yaoi / 耽美感性的電影，則展示了到底有多大的利益存在不只作為一個構造上的，也是一個出發的理想點的不標準的性主體裡。

當Huat在他閱讀東亞流行文化範圍時注意到，作為亞洲四小龍（南韓、台灣、香港和新加坡，還有中國經濟開放，全都遵循日本這個區域領頭羊）跨疆界資本的驅力的「新儒家」的論述，在1997年亞洲金融風暴溶解了。今天，東亞的國族認同被加速的暫時性所支撐，「不像被認為是經由長年隱而不顯的社會化，悄悄滲流的儒家認同……〔而今是〕以攫獲大量觀眾和市場的商業慾望為基礎……有意的意識形態方案」。Yaoi和耽美，當品牌國族主義在區域裡紮根，對於想像這個意識形態方案到底要把我們帶往何處來說很重要。