

再次觀看：以中國的實例

重新思考電影中的性別

● 裴開瑞 (Chris Berry)、法夸爾 (Mary Farquhar)

休姆 (Maggie Humm) 在《女性主義和電影》一書中指出：「再沒有其他文章，能像莫維 (Laura Mulvey) 的《視覺享受和敘事電影》那樣，激發和變革了現代電影理論。」她接着寫道：「在過去二十年中，許多電影理論不斷重新審視或質疑莫維的觀點，或以之為基礎提出自己的論點。」^①莫維的文章寫於1975年，而「觀看」(look)正是此文的核心。莫維認為，在攝影棚時代的好萊塢經典片中，女人被塑造成了讓男性主體 (通常就是男主角) 觀看的被動客體。這種效果的達成，部分在於她的穿着、化妝和燈光效果，部分則在於攝像機富於男性化的觀看方式。攝像機之所以具有男性化的觀看特點，是由於攝影角度與片中男性角色的觀看相契合^②。

莫維的文章自發表以來就相當受爭議。由於它未能成功地解釋女性旁觀的愉悅，而促發了多娜 (Mary Ann Doane) 有關女性的旁觀身份和假面舞會的探討，考維爾 (Elizabeth Cowie) 對旁觀身份 (並非取決於性別) 的想像模式的考察，和塞爾弗曼 (Kaja Silverman) 從聽覺角度展開的研究^③。

塞爾弗曼還對有悖於莫維模式的影片中的男性氣質進行探究^④。另有評論者指出，由於莫維在其心理分析中過於着重性別問題，以致令他忽略了其他身份認同的作用。例如，鮑波 (Jacqueline Bobo) 認為它抹殺了種族界限，戴爾 (Richard Dyer) 則在研究中着意考察了性 (sexuality) 的問題^⑤。最後，羅德韋克 (D. N. Rodowick) 提出，莫維模式沒有顧及 (也就無法適用於) 歷史性的變動^⑥。當然，對莫維文章的批評不斷被提出，恰恰表明了該文所持久擁有的中心地位。

對於中國電影中的性別的研究，也時常顯示出和莫維模式的分歧。尤其是就男性的觀賞愉悅而言，中國電影中或許存在着把女性角色進行力必多客體化 (libidinal objectification) 的現象，但這並不具有主導性和支配性。比如，裴開瑞在1985年關於共和國現實主義電影的考察中指出，影片中觀看的主體並非由欲望所驅使，而是由於對知識的愛好，處於一個被增強的知識 (未必由「性別」而定) 的地位^⑦。馬軍驤在其寫於1990年、分析影片《上海姑娘》(1958年攝製) 的文章中，也提供

莫維在其寫於1975年的文章指出，在攝影棚時代的好萊塢經典片中，女人被塑造成了讓男性主體觀看的被動客體。這種效果的達成，部分在於她的穿着、化妝和燈光效果，部分則在於攝像機富於男性化的觀看方式。攝像機之所以具有男性化的觀看特點，是由於攝影角度與片中男性角色的觀看相契合。

雖然共和國時期的電影由女性執導的情況相當普遍，但戴錦華認為獨立自主的女性電影並沒出現在她看來，大多數共和國電影中的「解放女性」仍然帶着父權制想像的印記，大多數女導演更關心的是如何才能與男性看齊，而不是挑戰父權制。

了一個相似的模式^⑧。馬聲稱其目的是要證明與莫維模式的差異，而這便是他選擇這樣一個罕例的原因：該片充滿了力必多的凝視，儘管它為女性角色們所拒絕和顛覆^⑨。以角色而言，中國電影中的女性也不是總被塑造成被動客體。中國影片中的女主角通常以積極活躍的主人公形象出現，從武林高手到職業女性、工廠女工、女農人、游擊隊員和共產黨幹部等等。

平心而論，莫維從未說過他的理論能適用於好萊塢經典以外的電影，因而1949年後的中國電影不符合其模式，也許就不足為奇了。但話雖如此，以中國電影為素材而提出的對其理論的質疑，卻提醒人們有必要建構新的理論來觀照電影中的性別和觀看。中國電影中的實例足以證明，只依靠一套單一而普泛的理論來闡釋有關性別和權力的敘述的主動性和被動性，是不足夠的。相反，我們需要以一個包括各種可能成分及意義的理論框架來取而代之。敘事主動性和通向公共空間的途徑，既不是與性相一致，而一旦採取女性的角度，也不盡然是對父權制的挑戰。與此相似，電影所表現出來的觀看的意義，也不能被簡單地視為一個單一而普遍的模式——帶着情欲意味的男性目光。反之，我們提出了一個意在從三方面考察觀看的框架：其一，就他人面前的表現而言的觀看；其二，就攝像機、角色和觀眾投向另一個角色的目光而言的觀看；其三，角色本身的主體性凝視在剪切畫面和定位鏡頭的電影語言中的表達。值得再提的是，同樣沒有甚麼肯定而普遍的意思能被賦予上述任何一個方面，它們的意義總在發生着歷史性和社會性的變化。

以英語世界的女性主義角度來看，中國電影裏的女性既不總是被塑造成被凝視的客體，也並非被排斥在

公共空間以外，這個事實初看起來是很令人欣慰的。實際上，的確有人指出，共和國時期的電影由女性執導是相當普遍的^⑩。但戴錦華在題為〈隱身的女性〉一文中抱怨，獨立自主的「女性電影並沒出現。在她看來，大多數共和國電影中的「解放女性」仍然帶着父權制想像的印記，大多數女導演更關心的是如何才能與男性看齊，而不是挑戰父權制^⑪。

除了戴的研究，還有一批後毛時代的學者認為共和國的婦女解放並不像從前所認為的那樣叫人振奮，他們指出女性利益的特殊性和自主性都因為黨和革命的利益而被犧牲了^⑫。孟悅強調，中國的馬克思主義思想把整個國家理解為處於帝國主義壓迫下的準無產階級，於是「革命」同時也意味着「愛國」^⑬。而劉禾論述道：「在將女性納入民族主義程序的民族解放話語中，女性的解放不過是意味着機會平等地參加公共勞動。」^⑭此外，巴勞 (Tani E. Barlow) 揭示出「婦女」的建構產生於建立「國家」的話語之中，這個過程不僅表現在共和國時期，而且貫穿於整個現代中國之中^⑮。

迪斯尼公司把花木蘭的故事拍成電影，這部戲提醒了我們，未出嫁的女兒們長期以來為中國人提供了種種關於女性成為公共領域活躍人物的角色典型^⑯。這個家喻戶曉的故事，講述一個女孩在皇帝點兵之際替代老病的父親從軍遠征。它有力地證明了，一旦男性無力勝任其通常承擔的角色，女性便可以因此而投身於公共領域。正如艾德華 (Louise Edwards) 在關於女戰士的討論中所指出的，儘管這個故事也許隱含着某種性別角色的緊張，可是把它闡釋成反抗父權制卻不恰當。因為花木蘭代父從軍是要幫助父親和皇帝，這在儒家倫理道德觀念中是忠孝兩全之舉^⑰。

這種將似乎得到解放的女性之典
型歌頌為「國家好女兒」的記述，顯然
也將整個國家視為一種以儒式家庭為
範型建立的父權制統治體系。對此的
一個反應，則是突顯並詮釋那些極為
罕見的、擺脫了國家和父權制霸權的
女性電影，比如戴錦華對黃蜀芹導演
的《人·鬼·情》(1987年攝製)所作的
研究就是一例。其他評論者同樣研究
了1980年代末至1990年代初的所謂「女
性電影」^⑩。另一個必要的回應，亦即
我們將要在此談及的有關謝芳和鞏俐
的話題，則是考察「女兒神話」的敘述模
式如何被反覆運用於各種有關漢語建
構以及觀看的不同形態之中。我們希望
通過這樣的方式，以實例來證明我們
這種更宏觀的、用以探討性別的框架，
如何能解釋見於中國電影中的模式。

就角色而言，謝芳可以直接地同
花木蘭相比擬。但是，不同於木蘭為
了國家——在儒家的價值體系中此乃
其父及家族之延伸——而戰，謝芳扮
演的是通過為共產黨和革命而戰來保
衛國家的女性，即使因此而捨棄家庭
也在所不惜。謝芳有一點與1949年後
的其他明星有很大不同，那就是她從
未演過任何一個如毛澤東《在延安文藝
座談會上的講話》中着意提出的具有
工、農、兵身份的女英雄^⑪。她演的
角色都是來自革命前的時代的學生、
進步知識份子和藝術家，她們克服了
沒落無望的階級背景，逐漸轉變成革
命者。

在後革命時代，電影的首要目的
被公認為是教化。莎列曼 (Susan Rubin
Suleiman) 在有關教化小說的研究中提
出「學徒」的身份結構，角色們在此起
了為觀眾樹立榜樣的作用^⑫。這種作
為觀眾及其他角色的身份楷模的學徒
觀念，在《舞台姐妹》一片中有清晰的
演示。謝芳扮演童養媳春花，在逃婚

途中避難於一個浪迹江湖的戲班子。
她和戲班師傅的女兒月紅日漸親密，
於是這對舞台姐妹開始搭檔演出，長
大後便闖蕩上海，一舉成名。然而，
當春花在一個身為黨員的女新聞記者
的影響下逐漸傾向於左翼政治思想時，
她的姐姐月紅卻在富貴的誘惑下
委身於她的上海經理。革命勝利後，
月紅意識到自己走錯了路，幡然悔
悟，姐妹倆破鏡重圓。在影片的最後
一個場景中，春花伸開雙臂擁抱着月
紅，說道：「讓我們好好改造自己，永
遠要唱革命的戲。」^⑬

《舞台姐妹》有一個不常見的特
點，便是片中的黨代表形象是由女性扮
演。中國革命電影裏由女性扮演學徒
的角色比比皆是，但引導她們的黨代
表則往往是男性。在《青春之歌》和《早
春二月》中，謝芳的角色皆被男主角的
行為所感染和激發，而在前一片中她
還從一個男性導師轉向了另一個。女主
角林道靜，眼看着繼母要打她的主意
(買賣婚姻)來挽救破產後的家庭，因
而逃出家門，決意自盡，恰被北大學生
余永澤所救，他得知了前因後果便將
她比作易卜生 (Henrik Ibsen) 筆下的娜
拉。他們結了婚，後來卻又分手，因
為他漸漸暴露出了支持國民政府的不
抗日主張，而她則站在共產黨鼓吹積極
抗戰的一邊。最後，她在盧嘉川的引導
下開始為黨工作^⑭。她就在這樣從一
個男人到另一個男人的轉變過程中，成
為了如戴錦華所說的「黨的好女兒」^⑮。
孟悅參照了電影原著小說，也強調中
國的馬克思主義思想是將整個國家視
為處於帝國主義壓迫下的準無產階級，
因而林道靜逐漸醒覺的階級意識，就
像木蘭為父親所作的獻身那樣，既是
愛國主義的又是民族主義的^⑯。

謝芳與木蘭相似的現象，除了角
色之外，還有「觀看」，即她如何在人

後革命時代電影的首要目的公認是教化。莎列曼在有關教化小說的研究中提出「學徒」的身份結構，角色們的作用在於為觀眾樹立榜樣。這種作為觀眾及其他角色的身份楷模的學徒觀念，在《舞台姐妹》中有清晰的演示。女主角春花在片末伸開雙臂擁抱着她的姐姐月紅，說道：「讓我們好好改造自己，永遠要唱革命的戲。」

前出現。正如木蘭女扮男裝後進入公共生活，謝芳的角色同樣如此，她們越是靠向黨，衣着打扮就越顯得中性化。例如在《舞台姐妹》中，春花不屑於穿戴珠寶首飾、毛皮大衣和緊身的絲綢衣裳——照莫維的說法，正是這一切使得月紅成為男性眼中令人着迷的對象——而偏愛較為端莊、顏色深沉、樸素的裝束。不僅如此，到片尾她還身穿一件軍裝制服。然而，儘管謝芳的裝束隨着她參與公共生活而越來越趨向無性化，我們還是會看到暗潛的女性魅力的展現²⁵。首先，由於故事涉及前革命時代和角色的階級背景，她在一些場境中是可以穿着奢華昂貴的綾羅首飾（這在1949年後便完全匿迹），以及緊身服裝；其次，片中出現的軍裝，比起人們日常生活中的樣式更為考究和合身²⁶。

至於說到攝像機的觀看和角色自身的主體性凝視，莫維所言的男性目光表現出的力必多結構和拍攝反拍鏡頭的結構，在影片中倒也並非完全缺席。不過，儘管在某些情況裏謝芳角色或許仍能展現其魅力，但這都不算是甚麼關鍵性的手法。說得更確切些，由於片中的敘述目的傾向於對她的外表進行解魅，攝像機和觀眾對她的觀看自然就被運用，但其後這一觀看就因為教化的需要而被引向別處，以激勵觀者自我犧牲而非放縱愛欲。關鍵性的手法則在於那種滿懷敬意的觀看，通常來自稍低處，極像是一個端坐在課桌前的學生抬頭望着老師；隨之而來的是角色的目光，或者低頭沉思默想，或者越過攝像機鏡頭及觀眾而離開銀幕，彷彿憧憬着革命的未來²⁷。

舉例說來，在《青春之歌》中，當余永澤朗誦詩歌、談論易卜生和提出要反抗封建主義，並以此向林道靜示愛時，她無比傾慕地仰望着他。有時

候，力必多作用的發揮通過將之組合成一種拍攝反拍鏡頭的結構而得以強化。其他的時候拍攝的角度是要讓觀眾抬頭看着她仰望他時眼睛睜得大大的神情，藉以使觀眾投入她的感受和態度。在拍攝號召積極抗日的學生示威領袖時，也是採用低角度拍攝的，林道靜看着他們時那深受感動的表情，同樣是從低往高地拍攝。盧嘉川是學生領袖之一。當他被捕後絕食表示抗議時，鏡頭始終是被從下往上地拍攝。反之，在後面的場景中，他的朋友戴愉被捕後答應做叛徒，沮喪地坐了下來，此刻攝像機保持着角度由上向下傾斜的位置，這就讓觀眾從仰視他變成了俯視。在緊接着的場景中，林道靜得知盧被捕後，打開了他留給她的提包，發現裏邊全是共產黨的傳單，她感動得激情難抑，禁不住站了起來。這時候攝像機向上傾斜，觀眾發現自己正仰望着她。此時此刻，林也想念着盧。他出現在畫面的右上方，向下注視着她，激勵着她。她沒有迎接他的目光，但深受感染，向着銀幕外凝望……。

當角色們這樣望向遠方時，通常沒有反拍鏡頭告訴觀眾他們正在看甚麼，這就暗示着有某種東西超越於確切的表現。然而在倒數第二個場景中，當林最終意識到她想加入中國共產黨並表示要為黨獻身時，攝像機便從下方仰拍她向銀幕外凝望的情景。攝像機剪切出一個左上角有鐮刀和斧頭的黨旗特寫畫面，隨後轉回林那裏，將她的臉龐與迎風招展的紅旗意象融為一體。那種在商業愛情片的結局中代表情侶結合的拍攝手法，在這個畫面中被用來表現她和黨的結合——一場由抗日的愛國意志所促成的婚禮。

鞏俐在多部影片裏飾演了各色各樣角色，其中包括在《紅高粱》、《菊

在《青春之歌》中，當女主角林道靜最終意識到她想加入共產黨，為黨獻身時，攝像機便從下方仰拍她向銀幕外凝望的情景，再將她的臉龐與迎風招展的黨旗意象融為一體。那種在商業愛情片中代表情侶結合的拍攝手法，在這個畫面中被用來表現她和黨的結合——一場由抗日的愛國意志促成的婚禮。

豆》、《秋菊打官司》和《活着》中飾演的母親角色。但她的明星形象與謝芳的一樣，並不具太多的母性²⁸。例如在《紅高粱》中，敘述者稱她為「我奶奶」，而出現在我們眼前的人物卻是一個離「奶奶」形象很遠的年輕新娘。確切說來，她的形象也許是由那些享譽世界的角色，即她在張藝謀的歷史三部曲《紅高粱》、《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》中扮演的人物所構成的。我們將在這些影片中，通過角色和觀看的各種感受來探討她的形象。

就角色而言，鞏俐的角色重複着某些貫穿這三部影片的修辭特徵。在每部片子裏，她都飾演在中國革命之前被迫嫁給年老而暴虐的丈夫或被納為妾的年輕女子。比如，在她嶄露頭角的、張藝謀執導的《紅高粱》中，窮困的父親逼她做了買賣婚姻的犧牲品，並隱瞞了她未來丈夫的情況。但她反抗自己的命運，回到娘家鬧個天翻地覆，還當着父親的面叫喊「你不是我爹」，揚言要斷絕父女關係。從敘述上來看，這是同木蘭傳說的結構截然相反的表現：她並非主動幫助父親，而是被迫外出；也不同于木蘭的甘冒生命危險和源自服從父權制的譜系，她拒絕命運的安排並反抗家庭。

說實話，這背叛本身毫無新意可言，時至二十世紀晚期，鞏俐在此體現的修辭特徵早已經陳舊不堪。這個反抗家庭包辦婚姻的女人，已經成了自二十世紀初以來中國為進行國家現代化而致力消除其傳統因素的一種普遍象徵，於是我們看到在《青春之歌》、《舞台姐妹》和《早春二月》等影片中，謝芳始終都在反抗或逃離包辦婚姻。

然而，在鞏俐和謝芳的角色之間存在着一些重要差別。謝芳的角色被塑造成處於性和報效國家之間的衝突。性同時表現為誘惑和威脅，最終

卻是個人主義和自私的；而報效國家則是一種公共性的努力，關乎參與集體事業。於是觀眾就被那種強調移情作用多於力必多客體化的觀看結構帶入了這種變動之中。馬軍驤在分析影片《上海姑娘》的觀看中指出了諸如此類的昇華結構²⁹。儘管他注意到了影片結構與弗洛伊德 (Sigmund Freud) 所述的有關昇華的結構之間有所差別，但在這兩者之中都存在着對力必多與投身公共服務 (這在謝芳那裏就表現為革命的形式) 這兩者的對立。

相對於謝芳的例子，鞏俐的角色結構是這樣的：不受等級秩序拘束的情欲和集體事業可以並行不悖，而阻礙它們的是封建家長制統治——即她的父親或丈夫。她在每部影片中都能覓得一個年輕男子為性伴侶，幫助她擺脫這些家長的控制³⁰。在1988年攝製、1989年公映的《紅高粱》裏，她成功地找到了這樣一個男人，他們在影片開頭打發了她討厭的丈夫之後，到片尾時就一起去打日本鬼子。可到了《菊豆》(1990年攝製) 和《大紅燈籠高高掛》(1991年攝製) 中，她就越來越難以尋得這等人物，因而繼續身陷桎梏。

此外，謝芳愛國主義的叛逆行為顯然立足於革命，而鞏俐反抗的對象就不那麼明確了。其原因是，張藝謀將她置於一個高度風格化和虛構的世界之中，這就表明了這些影片是寓言性質，而非反映現實的。接下來，這一問題相當複雜，我們下文將再討論。

考慮到鞏俐的角色並未將她在性方面的欲望描述為必然是負面的東西，我們也就不會對其角色和明星形象的特徵之一——即她不僅被塑造成欲望的對象而且還是個挑動者——感到驚訝。她大概是1949年後首位被塑造成情欲挑動者的中國女明星。這種特質

鞏俐在《紅高粱》中扮演的角色是買賣婚姻的犧牲品，但她拒絕命運的安排並反抗家庭。這背叛本身毫無新意可言，這個反抗家庭包辦婚姻的女人，已經成了自二十世紀初以來中國為進行國家現代化而致力消除其傳統因素的一種普遍象徵。謝芳在《青春之歌》、《舞台姐妹》等影片中，始終都在反抗或逃離包辦婚姻。

鞏俐大概是1949年後首位被塑造成情欲挑動者的中國女明星。《紅高粱》通過以主觀視角拍攝她向外偷窺轎夫大汗淋漓的裸背，表達了她對其中一個赤膊轎夫的欲望。汪悅進等人指出這種對情欲力量的展現是女性的性解放。丘靜美則認為這一時期出自男性導演的這種表現手法，其實是男性性幻想的一部分。

的清晰確立，是在她的第一個角色，《紅高粱》裏「我奶奶」的最初那些場景中：通過以主觀視角拍攝她向外偷窺轎夫大汗淋漓的裸背，表達了她對其中一個赤膊轎夫的欲望。這些影片放映期間，許多中國評論者所撰寫的有關評論，都指出這種對情欲力量的展現是女性的性解放，汪悅進就是其中之一。汪悅進就這些場景所暗示的東西進行了細緻的文本分析，他強調，鞏俐正是這充滿欲望的觀看的佔有者^⑩。

因此，我們現在應該轉到觀看問題上來。就汪悅進的觀點而言，由於在男權文化中，讓女性成為欲望之凝視的佔有者實在匪夷所思，這當然不合乎莫維的模式。從觀看的表現來說，毋庸置疑，與謝芳相反，鞏俐的身體更多地為服裝所突顯，且因電影觀看中的男性接力而成為情欲化的身體。至於攝像機如何觀看她和她自己的神情，早就存在着一個相當有規模和頗具聲勢的論爭。我們已經提及那些中國評論者（多為男性）的觀點，他們在80年代後期曾將她的情欲力量作為女性情欲解放的象徵而大加褒揚。那種觀點被丘靜美作了令人信服的批駁，她認為這一時期出自男性導演的這種（及與此類似的）表現手法，其實是男性性幻想的一部分，他們幻想的是在性方面熱情而主動的性伴侶。她將《紅高粱》視為這樣一組文本的一部分，在此類文本中可以發現，這種女性伴侶對於恢復男性力量——它本身則是一種蘊含着國家的、而非純粹個體的象徵意義的願望——而言是必不可少的^⑪。

汪悅進和丘靜美是結合着1980年代後期中國的內部狀況來讀解張藝謀電影中鞏俐的形象。然而，近來有更多評論者將其與影片在國際上的成功及流通相聯繫，從而批評她的形象是對新殖民主義的屈從和歸順。在這樣

的視野中，鞏俐就不單是男性情欲的幻想式人物，而且被中國男導演打造成富於異國情調的取悅者，引發着西方男性觀眾本已倦怠疲沓的欣賞趣味。在此，人們指責張藝謀單純模仿好萊塢電影的女性表現形式，幾乎把他指控為將鞏俐推向西方世界的淫媒。這裏有大量關於此種批評的漢語實例，其中名氣最響的大約就是王一川和張頤武^⑫。

一本新近出版的探討凝視的書^⑬，刊載了一篇根據這種闡釋並以英文寫成的文章。它對於鞏俐形象的解釋，僅僅是運用了莫維的概念，再加上薩伊德 (Edward W. Said) 的東方主義而已。此文以及其他一些同類文章意在將西方理論對號入座地套用於中國電影，儘管這種（以及其他這樣的）文章看起來也挺有意思。它們的局限進一步表明我們亟需重新審視電影中的性別並建構新理論來對之觀照，而這正是我們在此努力的方向。它們未能觀察到張藝謀電影中的鞏俐形象其實是象徵着國家、起着移情作用的女性，這樣的角色發揮着引領觀眾情感的作用。例如，在批評《大紅燈籠高高掛》的有關凝視的英文評論中，作者未能注意到鞏俐的角色是該片的主人公。雖然，她在片中無疑被描述為隱身主人的性欲對象，但她也正是那個將觀眾引入庭院並把那些詭異的習俗介紹給他們的人。這便是她的表現有別於莫維模式的主要證據之一。

作者同樣未能論及周蕾在其著作《原初的激情》中關於鞏俐的主體性觀看的重要分析。周引述了法夸爾的分析，指出鞏俐不僅僅是被觀看，她也在回頭看。他們用《菊豆》中的某個鏡頭來論證這一點，周稱其為對莫維所理解的好萊塢經典片的窺陰結構的拙劣模仿。當菊豆回頭看時，她這眼

神並非在肯定男性的充滿欲望的觀看，而恰恰是對它的反抗，且將注意力引向了她被年老而有性虐狂的丈夫摧殘蹂躪過的身體^⑤。於是我們在此擁有了另一個結構，這使得我們由單純地把女性角色客體化，轉變為因她的痛苦而與之建立起某種同情的聯繫。

然而，如果照我們先前所認為的那樣，張藝謀電影中高度風格化和虛構的世界呼喚着一種寓言式的、或者隱喻性的讀解，這就產生了一個重要問題：誰是菊豆回眸時眼神所要抗議和反擊的對象？通過討論張藝謀電影的國際流通性，周蕾將它理解為隱喻着對西方加諸東方的商品化目光的反擊，因而也就是對新殖民主義的抵抗^⑥。對這樣一種蔑視性的眼神作如此闡釋，當然是極富創意和令人有所啟發；可它未能說明，為何《紅高粱》之後張藝謀的電影幾乎都被置於西方的商品化注視之下？這種忽略，實際上也是某種建構性的缺席，它在中國大陸近來所有對這些影片的評論中皆可見，同時也形成了對於這幾部電影中的寓意的別樣理解。或許有些人覺得這一點實在是太顯而易見了，以至不必言明。然而，這些影片中的封建家長形象理應被寓言式地理解為共產黨的權利結構本身。這種讀解看起來還是合理的，因為這些影片從《紅高粱》中對挑戰權力結構的樂觀態度，一變而為在天安門廣場事件之後所拍攝的《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》中深沉的絕望。正是這種極為可能的讀解方式，導致後兩部影片在中國被禁，直到《秋菊打官司》出場以後才有所鬆動。不過，由於檢查制度的關係，這種看似明確的讀解在今天的共和國是不便訴諸文字的。於是，通過提供一種無視這一讀解以及鞏俐在攝像機前蔑視的回眸的話語，大陸的「後殖民主

義」批評也參與了鞏固着今天的共和國的對於1989年事件的刻意遺忘之中。

不過，這也就再度開放了有關的論述：就國家而言，鞏俐象徵着甚麼？她的觀看，無論從甚麼意義上說，是否就像看上去的那樣充滿欲望？在對於張藝謀的「後殖民主義」批評及周蕾對此的回應中，她都象徵着中國在國際市場中的受難和掙扎。而回到反抗共產黨統治的寓言的闡釋範圍內，「鞏俐—中國」同樣象徵着國家。不過，她所象徵的是一個被認為與其統治者相對抗、並且處在1980年代的知識精英想像之中的民眾的國家。無論選擇哪種寓言式的解讀，這都已超越了莫維關於性別和觀看的力必多模式。因為在這兩者中間，鞏俐的神情，在所有這些說法的意義上，都不像她被一眼看到時那樣的充滿欲望。相反，就像謝芳一樣，她的神情變成了一種反抗性的神情，和引發觀眾共鳴的一條途徑。

百合 譯

註釋

① Maggie Humm, *Feminism and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997), 16-17, 25.

② Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-19.

③ Mary Ann Doane, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen* 23, no. 3 & 4 (1982), 74-87; Elizabeth Cowie, "Fantasia", *m/f* 9 (1984), 71-104; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

④ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge, 1992).

⑤ Jacqueline Bobo, *Black Women as Cultural Readers* (New York:

在《菊豆》中有一個拍攝菊豆蔑視地回眸的鏡頭，周蕾將它理解為對西方加諸東方的商品化目光的反擊，也就是對新殖民主義的抵抗。然而，在張藝謀這些影片中的封建家長形象，理應理解為共產黨的權利結構。這種讀解看起來是合理的，但由於檢查制度的關係，這種看似明確的讀解在今天的共和國是不便訴諸文字的。

Columbia University Press, 1995); Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (London: Routledge, 1990).

⑥ D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory* (London: Routledge, 1991).

⑦ Chris Berry, "Le Sujet Regardant en *Li Shuangshuang* et *Xi Ying Men*", in *Le Cinéma Chinois*, ed. Jean-Loup Passek and Marie-Claire Quiquemelle (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985), 129-34, republished as "Sexual Difference and the Viewing Subject in *Li Shuangshuang* and *The In-Laws*", in *Perspectives on Chinese Cinema*, ed. Chris Berry (London: BFI, 1991), 30-39.

⑧⑨⑩ 馬軍驥：〈《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題〉，《當代電影》，第36期（1990），頁17-25；18；24-25。

⑪ 桑弧：〈中國女導演正在崛起〉，《中國銀幕》，1986年第1期，頁9。

⑫ Dai Jinhua, "Invisible Women: Contemporary Chinese Cinema and Women's Film", *Positions* 3, no. 1 (1995): 255-80.

⑬ 關於這個研究的主要代表有：Judith Stacey, *Patriarchy and Socialist Revolution in China* (Berkeley: University of California Press, 1983); Marjory Wolf, *Revolution Postponed: Women in Contemporary China* (London: Methuen, 1985); and Kay Ann Johnson, *Women, the Family and Peasant Revolution in China* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

⑭⑮ Meng Yue, "Female Images and National Myth", in *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed. Tani E. Barlow (Durham: Duke University Press, 1993), 125-29; 125-29.

⑯ Lydia H. Liu, "The Female Tradition in Modern Chinese Literature: Negotiating Feminisms across East/West Boundaries", *Genders* 12 (1991): 24.

⑰ Tani E. Barlow, "Theorizing Woman: Funu, Guojia, Jiating", in *Body, Subject & Power in China*, ed.

Angela Zito and Tani E. Barlow (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 253-90. 並參Tani E. Barlow, "Politics and Protocols of Funü: (Un)Making National Woman", in *Engendering China: Women, Culture and the State*, ed. Christina K. Gilmartin, Gail Hershatter, Lisa Rofel and Tyrene White (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), 339-59.

⑱ Barry Cook and Tony Bancroft, *Mulan*, 87 min., Walt Disney Pictures, 1998.

⑲ Louise P. Edwards, "Domesticating the Woman Warrior: Comparisons with Jinghua yuan", in *Men and Women in Qing China: Gender in "The Red Chamber Dreams"* (Leiden: E. J. Brill, 1994), 87.

⑳ Chris Berry, "China's New 'Women's Cinema'", *Camera Obscura* 18 (1989): 8-19; E. Ann Kaplan, "Problematising Cross-Cultural Analysis: The Case of Women in the Recent Chinese Cinema", in *Perspectives on Chinese Cinema*, 141-54; Hu Ying, "Beyond the Glow of the Red Lantern; Or, What Does It Mean to Talk about Women's Cinema in China?", in *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*, ed. Diana Robin and Ira Jaffe (Albany: State University of New York Press, 1999), 257-82.

㉑ 毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》，引自Bonnie S. McDougall, "Mao Zedong's 'Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art': A Translation of the 1943 Text with Commentary", *The University of Michigan Center for Chinese Studies: Michigan Papers in Chinese Studies*, no. 39 (1980): 65.

㉒ Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* (New York: Columbia University Press, 1983), 64-100.

㉓ 譯自影片的英文字幕。由林谷、徐進和謝晉編寫的電影劇本的完整中文手稿，見孟濤編：《〈舞台姐妹〉：從提綱到影片》（上海：上海文藝出版社，1982），頁149-268。將

該片作為革命電影來分析，見Gina Marchetti, "Two Stage Sisters: The Blooming of a Revolutionary Aesthetic", *Jump Cut* 34 (1989): 89-106, republished in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiang-peng Lu (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 59-80。

㉔ 小說作者楊沫的文學劇本和影片導演崔嵬、陳懷皚的分鏡頭劇本，均見中國電影出版社編輯等：《青春之歌：從小說到電影》(北京：中國電影出版社，1962)，頁1-96、97-236。

㉕ 戴錦華：〈青春之歌：歷史視域中的重讀〉，《電影理論與批評手冊》(北京：科學技術文獻出版社，1993)，頁215。

㉖ 對於這一趨勢的研究，見Antonia Finnane, "What Should Chinese Women Wear? A National Problem", in *Dress, Sex and Text in Chinese Culture*, eds. Antonia Finnane and Anne McLaren (Clayton, Australia: Monash Asia Institute, 1999), 20-23。自「文革」末期以來，它也經常為中國的女性作者所提及並談論。例如，女性電影導演張暖忻在她的訪談中發表了有關評論，見*Camera Obscura*, no.18 (1989): 23。北京大學教授戴錦華在論及孟小元的一本有關中國女性訪談的書中，將女性在公共領域中面臨的困難同花木蘭作了比較：「困境在於，女性不得不承擔傳統的男性角色。她們不得不壓抑其女性的身份認同，而『女扮男裝』地去實現其社會價值。」<http://www.chinadaily.com.cn/cndydb/2000/02/d8-1book.211.html> (uploaded 11 February 2000)。

㉗ 角色們的富於魅力和階級背景正是此類影片中的兩大因素，藉此將他們置於「上海—延安」譜系。克拉克(Paul Clark)提出這個說法來描述從相對的溫和主義者到強硬的毛主義者的一系列後革命影片的上端。這也正是導致左派攻擊所有的謝芳電影的理由。見Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 25-34。

㉘ 關於後革命影片中的一個較早的對性的討論以及對觀眾的教化控制，見註⑦Chris Berry。

㉙ 論述明星形象的概念，參見Richard Dyer, *Stars* (London: BFI, 1982)。

㉚ 馬軍驥：〈從《紅高粱》到《菊豆》〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，1991年10月號，頁123-32。

㉛ Wang Yuejin, "Red Sorghum: Mixing Memory and Desire", in *Perspectives on Chinese Cinema*, 80-103.

㉜ Esther C. M. Yau, "Cultural and Economic Dislocations: Filmic Phantasies of Chinese Women in the 1980s", *Wide Angle* 11, no. 2 (1989): 6-21.

㉝ 王一川：《張藝謀神話終結：審美文化視野中的張藝謀電影》(鄭州：河南人民出版社，1998)；張頤武：〈全球後殖民話語中的張藝謀〉，載應雄編：《論張藝謀》(北京：中國電影出版社，1994)，頁54-68。

㉞ Hu Ying, "Beyond the Glow of the Red Lantern; Or, What Does It Mean to Talk about Women's Cinema in China?", in *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*, ed. Diana Robin and Ira Jaffe (Albany: State University of New York Press, 1999).

㉟ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), 166-68, 170; Mary Ann Farquhar, "Oedipality in *Red Sorghum* and *Judou*", *Cinemas* 3, no. 2-3 (1993): 73.

㊱ 同上Rey Chow，頁167-72。

裴開瑞 (Chris Berry) 美國加州大學柏克萊分校電影研究副教授。編有 *Perspectives on Chinese Cinema* 一書，並發表多篇關於中國電影的文章。

法夸爾 (Mary Farquhar) 澳洲格里菲斯大學東亞研究副教授，教授電影及國際法。著有 *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong* 一書。