

# 張藝謀電影中的兩種女性

● 張 寧

自《紅高粱》以來，張藝謀的電影敘述似乎都在講述女人、性及其與權力運作之關係的故事。然而隨着《紅高粱》的狂歡慶典到《菊豆》的抑鬱式發泄，繼而到《大紅燈籠高高掛》令人絕望的權力格局，張藝謀的觸角漸漸從個體的女人向群體的女人，性的慾望到性的規範，權力的邊緣向權力的中心延伸。

至於女人，張藝謀的探討涉及中國社會的兩套性文化規範，一種是民間性的，另一種是大家族特有的。《紅高粱》和《菊豆》基本上屬於第一類型，而《大紅燈籠》則屬於第二類型。

## 個體與制度的語法關係

民間社會對女性的規範表面上是按女兒—妻子—母親這種生理秩序來進行的，但事實上這套規範往往與女性生理無關，而與男性的絕對權慾相吻合。女兒的角色是以服從父母取得存在合法性的，而妻子於丈夫，母親於兒子的服從關係更是無法逾越的。這套規範語碼是排除女性的情慾以肯定男性權力的。《紅高粱》的開篇儘管

寫的是女兒向妻子角色轉換中的男性權力之交換儀式，但余占鰲這個既非交者而非接者的介入卻使儀式中斷，而九兒對余占鰲的一見傾心，使雙方的關係一變而為「情人」關係。原本「婚姻」角色中的男女一變而成情慾中的男女，非主流意識形態話語敘述便一下插進了主流文化語法之中，變調也由此而出。鞏俐對九兒一角的演繹充分張揚了做情人的快樂和逃離角色的自由及喜悅。這種以情為軸的兩性關係在《紅高粱》的敘述語境中一直是被賦予正面力量的「主語」，而那種以理為由的婚姻範式的實力是被有意地邊緣化了的。

《菊豆》也是以「娶」的喜悅壓制「嫁」的無奈為敘述之起點的。但真正的故事開始於儀式交接之後的既定夫婦關係之中。夫之生理無能使妻「盡情不得」尚不是犯規的主要理由，繼之而起的性虐待使人之常態不能維持，方使得菊豆在剛剛定位的家庭角色中求變。這個無法為妻的故事乃始於無法「為人」。與九兒的抗爭不同，菊豆向天青尋愛最初最本能的原因並不是為了抗拒婚姻本身，而是為了在既定關係中尋找逃避虐待的生存空

間。在已為人妻的位置上逃脫這角色的職能已非易事，更何況就近找一情人這種被規範為「亂倫」的解救方式，其險惡是以個體之蛋碰集體之石，懲罰和被犧牲是難免的。人們常說女人是自然的動物，男人則是社會之動物。這也可以用於解釋菊豆在情慾世界中表現的自然和天青所呈現的猶豫、緊張以致偷雞摸狗式的負罪感。

與《紅高粱》不同，《菊豆》的講述者看到了主流意識形態話語在民間社會中的影響及其關於「人」的敘述是如何通過人的社會關係進行的。菊豆與天青的個體敘述之所以如此微弱是，因為它完全處於以楊金山和楊天白為敘述主體的話語體制內。菊豆在婚姻秩序內的逃避和天青在家族之文化象徵秩序內的「僭越」，都是以對該制度的妥協和表面上的維持來達成的，因而只要該制度的代言人有能力拆掉這個維持狀態，情況就險惡起來。楊金山的性無能和隨後的下肢癱瘓，使維持的局面得以延續，但自從菊豆做了母親，她就她在她要逃避的文化秩序中深陷了一層，儘管兒子不是象徵系統中的那個「夫」所生，但由於菊豆在該系統中的「妻」的身分，決定了她的最後一個象徵性角色——「母親」。兒子的命名儀式，不僅從意識形態上把楊天青和楊天白的血源父子關係否定掉，而且開始全面壓縮菊豆賴以生存的情感空間，以致最終把這個空間剔除掉。如果說楊金山的死有些橫與怪，楊天青的死則是必然的。影片過分渲染的俄底浦斯情結其實顯得多餘以致怪誕。

《菊豆》所展示的非歷史的、個體的、情慾的敘述與歷史的、集體的、文化的敘述在民間社會中的運作軌迹及其法則，揭示了文化對於個體所呈

現的那種無法逾越的「它性」(the otherness)，父一子的文化象徵表述遠遠超於這一關係的生理血緣表述。

## 政治文化進程的一個終結

《大紅燈籠高高掛》講敘的是另一種文化秩序中的女人。女人的角色是被安排在一種泛權力架構之上的。妻妾丫環制度與其說是男性情慾的表呈和延長，不如說是其權慾的泛濫。張藝謀還是從「嫁娶」開始講故事的，但嫁與娶不同，娶與娶有異。學生氣未脫的頌蓮儘管多少也有點身不由己地被迫中斷學業去出嫁，但嫁入豪門做妾卻是她選的。她的被動中的主動和有備而來使她沒有被裝入花轎，不曾被穿上紅襖，自己拎着箱子踏着一路自主的步子就上門來了。比起九兒和菊豆，她的開始像是好些。然而，儘管她抱着「反正女人還不是那麼回事兒」的心態走上這一步，她還是防不勝防地踏入了這個堂皇的陷阱。從她碰上的第一個女子丫環燕兒開始，那陷阱就毫不客氣地張開了大口。一個男女間的故事很快就變成了女人間的故事。一個情慾的故事很快變成了權慾的故事。其實仔細分析就不難發現，所有的女人都被紅燈籠、鎚腳和那間死屋講述着。丫環燕兒的太太夢，三姨太盛氣凌人的挑戰，二姨太的暗中算計無一不圍繞着紅燈籠展開。這個女人間鬥法的故事，其實不過是個體的女人與一套規矩，一套以絕對男權為核心的制度爭奪生存空間的故事。老爺是權力發射的中心，紅燈籠是權力分配之系統，鎚腳是權力分配後的義務，而死屋則是觸犯權力的處罰系統。無論是誰，只要觸犯了

權力中心，一切權力乃至生存的權力，都將被剝奪。這套權力等級系統本來就是以女性的犧牲作為前提條件的，因而女人間的爭奪最終乃取決於權力中心的利益。頌蓮和三姨太只顧捍衛自己的權力，因而死的死，瘋的瘋，反觀二姨太處處以捍衛老爺和陳家規矩的姿態出現，因而轉劣為優。

如果說電影《紅高粱》是在寫個體的、情慾的故事來與集體的、政治文化主流話語進行巴赫金 (M.M. Bakhtin) 式的對話 (dialogue)，那它只不過是小說《紅高粱》的重複。它採用的女性視角對主流文化的觀照，才使它的話語敘述全面獲得了一個自由的感性主體。80年代中期形成的中國社會的興奮式開放，作為制度控制機置之集體表述的弱化和全面瓦解，個體表述之空間的日益擴大和空前活力，重寫歷史的呼喚中流露出明顯的重新尋找寫作主體的個性主義意識，這一切都能從電影《紅高粱》的話語詮釋中找到印記。張藝謀的神話主人翁的寓言性也由此獲得。

楊天青和菊豆的情因事實上是關於個體與文化制度相互關係的困境。他們指望在那樣一個極度制度化的象徵體制內維持反制度化的生存空間，就不再只是余占鰲與九兒式的制度外的遊戲。楊天青被寫成一個不能也不敢發泄愛和恨的萎縮人物。那種虛惶無主，那種進退不得，與1989年中國政治格局中那種急於尋找突破口而又四肢無力、力不從心的狀態，可以說是暗含互涉。如果說張藝謀在《菊豆》中直接地寫作「弑父」這一主題的話，也多少有些亂弑一氣的味道。它既有凸顯的弗洛伊德式的弑父娶母情結，又有弑文化象徵秩序之父之喻，楊天白的「通殺」使這個人物在兩條邏輯線

索上都無法真正落實，或許這種經脈不清也有它的所指吧。

《大紅燈籠高高掛》一度被與六四拉上關係，頌蓮發瘋前高喊：「殺人！你們殺了人！」被認為是對剛剛發生的歷史的一種解讀。然而，恐怕《大紅燈籠高高掛》把一種制度的無所不在作為詮釋重心的作法，比之前一種解讀更具民族政治和歷史之寓意性吧。《大紅燈籠高高掛》所流露的絕望感不是哪個人物個人的，而是制度性的。紅燈籠的象徵系統有兩套機置：以鎚腳為其誘惑的情慾與享樂的一面；以封燈乃至死屋處罰為其冷酷、森嚴與無情的一面。紅燈籠與老爺的同構——永恆的敘述主語，使女人之間的爭鬥永不改變地處於鷸蚌相爭的位置，情慾必須脫離了個人的慾望轉型成獲取權力的工具才能實現。誰要是只顧做自己的情慾夢，都不會有好的結果，像三姨太那樣不甘寂寞的，終逃不了被送進死屋的命運，而像頌蓮那樣憑性子行事的不諳權術的，也終因個性不改而被逼瘋。只有像二姨太那樣熟諳權力穴位的人才能在那套制度中生存下去，並與那制度一道不斷犯罪下去。

張藝謀以他悲觀而冷峻的制度性透視，向他早期在《紅高粱》中流露的游離制度的樂觀情緒告別，而將他在《菊豆》裏探討的個體敘述如何受制於主流文化語法冷色調推向一個更深入的層面，《大紅燈籠高高掛》標誌着80年代中國政治文化演變進程的一個終結。

張寧 1988年獲香港中文大學比較文學碩士，香港大學比較文學系博士研究生，現遊學巴黎。