

文化言談中的「性」—— 中國新電影

●張 寧

當「性」在倫理學範疇定位時，它就不再只是個生理學概念了。在每一種文化言談中，兩性問題都牽涉到社會文化再生產的神經中樞即社會各種機制如宗教、倫常、家族對該文化中個人與社群關係的規範。

奇怪的是，80年代中冒出來的中國前衛電影導演們在他們的文化審視域裏偏偏冷落了「性」言談。不過，有另一類於前衛與主流之間的「民俗」電影，則從人類學的角度，在普遍存在於各地鄉村的婚俗中探討中國社會個人與社群，女性與文化再生產的關係。

民俗電影的「性」探討

其實「民俗」這一界定詞有點兒寬泛，也許稱之為「婚俗」電影較為切題些。「婚俗」也就是文化規範過了兩性「性交」模式，通過這一模式，文化言談中的「人類」得以繁衍，而文化本身得以維持和延續。《湘女蕭蕭》、《良家婦女》、《寡婦村》都把女性的

「犧牲」與既定婚俗的關係放到文化的層面來考察，觸及了社會文化再生產（socio-cultural reproduction）中最敏感也最麻木的區域。

「大媳婦小丈夫」是《湘女蕭蕭》和《良家婦女》共同探討的不同文化區域的婚俗模式。這種婚姻模式的特徵是在控制兩性關係的機制中肯定排除女性性慾的合法性。「大妻幼夫」表呈為一種婚姻關係，但其畸型處就在於「性交」在該關係中呈實質上的「缺席」（absence）。在這種約定俗成的兩性關係中，「性」行為卻長期不在現場，這使得「性」成熟的一方或長期抑制性慾，把自己從生命過程中否定掉；或拗不過生命的搏動犯規出軌。《良家婦女》寫的正是生命自我否定過程中個體之苦悶輾轉，而《湘女蕭蕭》則是出軌引出的宗教式的殺戮心態。蕭蕭的小丈夫春官生殖器被狗咬掉，使被閹割的主題一開始便豁然插入這段婚姻故事，如果說春官的被閹割是既成事實，那就沒有甚麼比這一既成事實帶來的另一既成事實更殘酷的了！蕭蕭的出嫁同時意味着「性」生活

的開始和結束。蕭蕭的被閹割是非意外的，而這種非意外命運正來自一種強勢的社會文化行爲規則——女人的生命是不重要的，女人的性慾是男人性慾的表呈而不是其本身。閹割女性於是成了該文化繁衍生存的一部分。蕭蕭與長狗相戀最後被族人沉塘宰殺，更是將「性」扼殺外顯成生命的公開殺戮本身。沉塘儀式的宗教氣氛不過是用以加劇犯規懲罰的恐嚇性。閹割與懲罰正是這套婚俗語碼的潛在內容和外顯形式。如果說《湘女蕭蕭》中懲罰是外顯的、暴力式的，那麼，《良家婦女》中那個時隱時現的背景式人物——瘋女人則意味着另一種形式的懲罰——內在化的暴力，使生命及其形式——慾望變形，錯亂以達成最終的喪失態——瘋狂。《寡婦村》對福建漁村婚俗的再現更是令人觸目驚心的。確切的命名，寡婦村應該叫活寡村，那種守活寡式的婚俗不近人情到了近乎荒唐的地步：夫妻一年只有三個同房日，直到女方懷孕為止才能正常生活在一起。而姐姐懷孕前，妹妹是無權與自己丈夫發生性關係的，那怕在合法的三個同房日裏。這種層層控制的風俗大致與漁家男子長年出海在外有關，也是出於對女性性慾的控制而來，於是這個地方婦女集體跳海自殺便成了一種文化景觀（相對於男性出海集體遇難）。雖然理由不同：大姊爲自己預期不能成孕有愧婆家也苦了妹妹而自殺，二姊爲先大姐而孕犯規壞了名聲而自毀。懲罰是由個體自身而執行的，因而變成一種內在化了的形式而頗有宗教意味。由於這類電影多將同情投射在女性身上，很容易使人在批判男性文化對女人「性」剝奪的同時，忘記了這套男性文化符碼的另一本質特徵：兩性問題常常不過

是個人與群體問題的一個分枝。在個性主義尚未誕生的文化裏追求單一性別的解放，其難度之大是毋庸置疑的。上述三部電影中男性受懲罰、受抑制的情形同樣存在，只不過導演作了邊緣性處理使之弱化了而已。

在「第五代」新電影群中，「性」的探討始終沒有成爲主題。尋來找去也只能捻出《紅高粱》。《老井》和《黃土地》則略爲沾邊。

《紅高粱》的女性視角

《紅高粱》引起的爭論是頗爲有趣的。一種觀點認爲它是第五代導演向主流電影和大眾趣味所作的一個頗精彩的妥協：許多鏡頭皆順着觀眾的期待心理展開。另一種觀點則看重它所高揚的民間小傳統與倫理大傳統之間相互運作中傳遞出的個體生命信息。在重複和抵抗（resist）既定意識形態之間，《紅高粱》的敘述結構，敘述視角和意象的使用都是非單一的複雜網絡狀。

如果把詮釋的重心放在男角上（這是小說原著的思路），《紅高粱》這個不羈的愛情故事其實是一個流氓式的反英雄人物通過暴力——搶與姦實現愛慾的野地裏捻來的故事。這野地裏的羅曼史之所以扯上了一個一本正經的抗日背景，除了便於演譯暴力（陽剛的一種？）外，更是用以抗衡四十年來演成了公式的所謂抗日英雄、無私無慾的愛國主義戰士，把戰士與英雄還原成人。不過，這種抗衡不自覺地走進了一個自設的陷阱：故事開始得轟轟烈烈，搶新娘與高糧地的野合狂歡、奇瑰而充滿詩意。那種儀式般的處理把高揚以外的其他審視



圖 《紅高粱》中九兒的態度構成一種心理的操縱。

可能性排斥在影象及其解讀現場之外。而羅漢對九兒的暗戀也隱約得真摯動人。在抗日意符介入以前，故事的走向是由文化規範向生命律動演進的：轎夫余占鰲把九兒從麻瘋病的酒坊老闆手中奪過來，不但反叛了文化中的金錢原則——權力的一種慣常形態，也反叛了明媒正娶的婚姻制度，而使這段兩性關係回歸文化符碼前的自然態：身強力壯的一方取代老弱病殘的一方。當然這裏的轉換只是男性之間的事，關於女性的話題我想留到稍後再談。可是，抗日內容的涉入卻把反英雄人物推入了一個英雄化過程，於是，這個反叛倫理的敘述終於又回到倫理秩序上來：反叛以明媒正娶為宗的社會倫理秩序終將借助於對

另一個倫理秩序——愛國主義的回歸來達至平衡。問題變成：一個關於人性本身的故事若不在倫理秩序中找到一個支撐點，這故事就沒法往下說，而主人公也就無法真正成為該秩序中的「人」，也就更談不上甚麼英雄好漢之類了。這種不得不借助倫理意識來界定人的做法也許就是該影片向主流文化意識及其期待域的最大妥協，或者說有意無意的迎合。性的主題由此又一次依附在其他社會主題上變成傳統的英雄言談的一個漂亮重複。

不過，電影《紅高粱》的絕筆是在這個重複的英雄言談中插入了一個嶄新的女性視角，而使它說的故事充滿了張力和變數。九兒的態度使得任何以男性為中心的詮釋都無法自圓其說。這個故事的魅力基本上是以九兒為發射中心的。從九兒以哭聲將轎夫們野性的顛轎喧鬧停止下來開始，女性就成了故事世界的中心：轎裏——九兒的視覺範圍與轎外——男性的行動區域間操縱與反操縱的關係發生了變化。原先那個寂靜無聲的女性世界是封閉式的，而且是被操縱的，而當哭聲傳出後，外面的喧鬧世界反沉默下來了，呈交了操縱權。余占鰲用手

去捉九兒穿着繡花鞋的小腳的當兒，九兒那聲笑把整個故事的敘述角度都改變了。表面上看余占鰲是操縱者，以獵人獵物的姿態表呈他慾望實現的形式，他把九兒挾在腋下扛入高粱地是最明顯不過的說明。但實質上的操縱者是九兒。九兒的態度構成一種心理的操縱。她看余占鰲的那種神情，被劫後那種心領神會的認可和不動聲色的靜態迎合，都使余占鰲不得不在壓平高粱之後跪在那兒感謝上蒼賜予的美事兒。九兒的麻瘋丈夫被殺後，九兒成了酒作坊上的老闆娘，余占鰲就不斷用撒野的方式渲洩與老闆娘身份的九兒間關係不平衡的情緒，希望她接納自己。因而在故事的後半部分，他們成了夫妻之後，余占鰲反而變得無足輕重。羅漢被刮皮的一場，九兒的視角組織着整個演出和解讀過程，而九兒的死不僅是故事的終結，也使得畫面固定成紅色、靜止、仰視態的意象。

可以說由於有了這一女性視角的涉入，《紅高粱》的表意層面變得更流動、鮮活。同時在男性言談及其意識形態內涵中加入了異質的聲音、意象和色感。這使得它在第五代新電影的實驗探索中，有其獨特的拓展層面。

相比之下，《老井》和《黃土地》基本上是關於文化的敘述。「性」只是被陳述的文化狀態中的一種分子而已。

《老井》：死亡與性

儘管「井」的意象在中國許多地區的地域言談中都與女性的生殖器官相聯，是生殖能力的象徵，但在《老井》的表述域裏，「枯井」的反複重疊則顯然是旨在文化批判上的：這個母親式

的文化已經乾枯、滯澀而且喪失了生殖與養育的能力。村民一代代執着地挖井原是爲了生存，但最終變成了對挖井的執着——一種生存方式本身。由此，對自然的作用就演變成一種文化：挖井本身成了文化意義的一部分——那兒的人世世代代都得挖井，最後似乎爲着挖井而生存。孫旺泉唸書爲了挖井，留在鄉下爲着挖井，結婚還是爲了挖井。這電影所設下的文化情境叫人想起日本電影《砂丘之女》中不斷掘砂想逃出去的那種生命困境。不過前者更多地關注集體性的文化境遇而後者顯然是對個體生命境遇的省思，由此各自的表述語言的指涉層面和運作特點也就各自東西了。

影片從一開始，就在沉鬱地敘述個體如何被集體和文化逐漸納入、吞沒，以致成爲整個地方文化生活中沒有「複作用」的一部分。父親不只是家族的權威，也是挖井文化的精神象徵。孫旺泉在自己最個人、最切身生命利益上的妥協——棄愛人而不娶，反從父命娶寡婦，便使他自此喪失了捍衛自己個體感的能力，在面對外來壓力時，不攻自破以致全線崩潰。從娶寡婦到投身挖井，孫旺泉的個體生命漸漸死了，被集體和文化這口大井連身帶神地吞了去。整個的故事的基調最後都被那無底的、耗費着生命的井罩住了，因此敘述情緒是沉鬱的而且是無奈以致悲觀的。故事的唯一亮色來自井底塌方，文化在那一刻消失了，生命與愛成了對抗死亡的唯一武器。孫旺泉和巧英在文化中失去的生命感在死亡邊上意外地尋回以致得以達成。井底這一幕可以說是整個敘述框架中與文化的中心呈述相對峙的敘述觀點——個體生命的自然呈現。只有死亡的困境才能擺脫文化生活中的

困境。井的塌方和愛的達成不能不說是具有象徵意義的。人與文化的脫節使他成為個體的人而不再是集體表達中的人。人與其文化的空間和相互運作無疑是值得進一步討論的。本文着重的是「性」在這種空間中扮演的角色。「性」的達成可以是「非文化」的，也可以是文化本身的一種運作機制。前者包括文化俗成規範外那些邊緣性的「性」關係——同性的或異性的；而後者主要指向文化規範中心的性關係模式及其倫理運作原則。當一種文化傾向於單一價值觀時，那些邊緣性的「性」關係便會受到絕對的排斥。排斥的方式是各式合法化的懲罰、宗教的或世俗的、外在的或內在的、肉體的或精神的、家庭的或社會的、言語的或行爲的。在孫旺泉的個案中，懲罰之所以沒有出現，是因為孫旺泉一開始就讓步了，巧英這個不「合格」的婚姻對象並沒有真正界入俗成的婚姻範式，因而不構成威脅。而結局的無奈在於巧英隻身「離開」了這個文化圈。非中心的價值觀念似乎對既定的文化運作尚未構成影響便化作青烟了。井還在不斷地打，死亡的名單和枯井的數目都在增長。那碑文上敘述的是一個個生命在該文化生產繁衍中的命運。雖然最末尾的記載轉達了科技掘井的信息，但顯然只是作為故事的補白出現的。這種補白性的交待無力扭轉整個故事的表述傾向。

儘管這不是個關於「性」的故事，導演還是被「性」所打動了。在井底塌方以前，世界是重複的、呆滯的、被抑制的；而在死神降臨的那一刻，導演的脈搏也跟着死亡邊上一對情人的自然行爲加速了。爲了表示認同和讚美，不惜使用了十分老土的背景音樂，並把鏡頭從井底移開，跑到「黃

土」背景以外的不知甚麼地方借了一段綠色覆蓋的山巒來抒發內心的激動。雖然這段處理頗欠功力，但那種激動的真誠度是強的。在這段處理中，編導者無意地流露了追求死亡的意向。盼望愛與死結合以逃離現世文化的困局。因而井底一場是對整個影片的文化審視視野的一種提昇。最後他們都被拯救上來了，而這一拯救同時意味着從此斷送他們被拯救前得到的生命的結合。慾望和情感的雙重抑制或許正是該文化澀滯的一個重要原因。

《黃土地》：政治與性

《黃土地》中的「性」暗示所含有的政治、文化批判意味已被不少論者注意到^①：

翠巧作為女性是被導演安排來作為在男性之間進行交換的對象。在影片中，顧青一般只是在翠巧出場時才談解放區那邊的婦女如何如何，表面上是顧青和翠巧爹說話，但影片却是切換他們三人的鏡頭，因而對影片的敘事者來說，顧青在與翠巧爹談話時

圖 翠巧在《黃土地》中是男性之間進行交換的對象。



是在不斷地偷看翠巧的反應。從最後翠巧終於意欲跟顧青私奔來看，顧青對翠巧是有引誘力的。

上述文字對交換關係的分析，雖然忽略了另一組交換關係，即翠巧爹按照地方傳統的婚配觀念，將翠巧交換給一個本地老農，翠巧的不情願是婚禮場面幾組特寫鏡頭的基調。顧青一開始絕不是作為男性交換對象出現的。翠巧爹從未把他當可能交換的對象看待，是他帶來的信息——一種新的意識形態改變了翠巧的生活態度，使她感受到了逃離既定婚約的可能性。這種對新生活的虛幻憧憬使翠巧逐漸將顧青的角色對象化成她生命中的另一半。靠好的男人來拯救自己是許多女性對幸福的解釋。本來顧青起着一個將傳統式婦女交換婚俗中斷、並引導女主人公進入另一種生活形態的指點者的作用的，可惜他「言而無信」，食言、失實（沒有按時回來），使得翠巧將所有的希望終斷在黃河邊上。翠巧追隨顧青走時，身穿大紅棉襖，的確是「和影片一開始的新婚形象形成一種換喻關係」②。在這個喻體裏，大紅棉襖對女性來說意味着生命里程中一個重要的轉變，所有的女性皆指望這一轉變帶來的是幸福。不過在上述一組換喻關係中，喻指與喻符的關係常常是鬆動不實的。在頭一個喻體裏，大紅襖只是一個僵死的關於新生活的象徵而與個體期望背道而馳：大紅襖是被穿上的，新娘不過是當地婦女交換儀式中的一個無生命的符號而已。而交換儀式本身正是以個體為祭品的文化再生產之實現的過程和形式。而在後一個喻體裏，翠巧穿上大紅襖去追隨顧青，大紅襖的喻符便與翠巧的期望這一喻指吻合

了。反諷的是，翠巧與她大紅襖般的憧憬卻是以她的死為結束的。性與死亡的衝動再次結合在個體與既定文化抗爭的表述裏。《黃土地》的批判意識不僅在於它並置了新舊兩種意識形態於一回顧式的歷史框架中，寫出個人在兩種意識形態或者說社會形態轉型中不能獲救的悲劇。而且對新社會形態作了一種虛置的、停留在觀念形態層面上的處理，使拯救的主題在表述中瓦解。

性慾的文化規範一旦達至符碼化，就必定與性慾的個體實踐產生尖銳的衝突。一種新的文化範式照理應能承擔調整或改變舊系統中的某些衝突，以重整文化與社會個體間的關係。然而，任何一種新規範皆是作為一種抵抗力量從舊系統中突圍出來，而將它抵抗的對方相應轉變成新系統生存的對峙力量。因而文化規範中新與舊的關係總是相對的，而這種相對性又總是絕對存在的。個體在新舊轉化中能否獲救也是無法估計的。文化的絕對性和個體的相對性難道真是人類故事的永恆主題？！



圖 對兩性問題作文化反省看來還沒成氣候，《菊豆》是否拓展了這種思路呢？

在第五代導演的思路中，「性」及其性別政治觀念還只是作為廣義文化批判的工具，而未成為目的。兩性關係通常是為了文化反省才受到關注，而對兩性問題作文化性反省看來還沒成氣候。劉恆的《伏羲伏羲》是有這種意識的，它的改編本《菊豆》是否拓展了這種思路呢？

註譯

①② 見姚曉濛：〈中國新電影：從意識形態的觀點看〉，《中國當代文化意識》，甘陽編。香港：三聯書店，1988，頁217。

張 寧 1988年獲香港中文大學比較文學碩士，現為香港大學比較文學系博士研究生。