

拒绝观看的身体:李安电影的“同志”再现

向 宇

摘 要: 在讨论观看位置和观看对象的心理和权力关系的时候,我们不能忽略观看位置和观看对象内部的差异。对于异性恋男性观看位置而言,观看男性身体不可避免地带来焦虑。“同志”再现的一个基本困境就是,在“同志”经验的差异性、挑战性和主流观众的视觉愉悦之间如何选择。在这方面,李安的《喜宴》和《断背山》提供了重要的案例。这两部影片在挑战同性恋刻板印象的同时将同性恋充分商品化,但同志经验的异质性和差异性并没有得到真正的体现。

关键词: 观看位置;酷儿再现;差异

作者简介: 向宇,男,副教授,电影学博士。(浙江传媒学院 文学院,浙江 杭州,310018)

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2013) 01-0078-05

一、酷儿再现与观看位置

通常而言,叙事电影总是围绕男性、尤其是异性恋男性观众的视线对影像进行编码。劳拉·穆尔维指出,男性欲望支配着电影观看,“在一个由性的不平衡所安排的世界中,看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上”^[1](643-644)]。劳拉·穆尔维深刻地洞察了男性中心主义对于女性再现的规范,但她的理论也存在一个严重的缺陷,即“假设了一个异性恋的男主角和异性恋的男性观众”^[2](195)],将在性别、种族、阶级、宗教等诸多方面都存在差异的、多元的观看位置化约为一个简单的异性恋男性观众的观看位置。穆尔维不仅将观看位置简单化,也将观看对象简单化。她仅仅讨论了被看的女性,而忽略了被看的男性。如果考虑到观看对象和观看位置的多元性,那么我们可以发现穆尔维在将观看关系简化为男性主动/女性被动的过程中具有一种“强制的异性恋倾向”。

穆尔维之后的女性主义电影理论讨论了“叙述电影中女性之间相互凝视所产生的愉悦感”^[2](195)],而酷儿电影理论则分析了银幕上的男性身体对于“一个面向非(反、逆)异性恋文化生产和接受各个方面的灵活的空间”的酷儿位置的意义。科里·K·格瑞科莫尔(Corey K. Creekmur)和亚历山大·多提(Alexander Doty)指出,“酷儿位置,酷儿阅读,和酷儿愉悦是这个接受空间的一部分,这个空间既外在也内在于异性恋位置”^[3](143-144)]。从酷儿的视角来看,看的快感很大部分来源于男性身体而不是女性身体。理查德·戴尔指出,就像异性恋男性将美女照片钉在墙上一样,男同性恋者将“肌肉男”钉在墙上作为凝视的对象投射个人的欲望^[4](360)]。如果说银幕上的“同志”感性和阳刚的男性气质是男同性恋观影快感的重要来源的话,那么对于异性恋男性观众而言,银幕上的男性身体则显然不能如女性身体一样带来巨大的愉悦。正如波德里亚所言,“男性身体远不能获得相同的色情效益,这是因为它既不能带来迷人的阉割回忆,也不能带来不断超越阉割的表演”^[5](154)]。事实上,观看男性身体、尤其是同性色情中的男性身体对于异性恋男性观众而言不仅不是一种快乐,反而是一种深刻的尴尬乃至焦虑,既男性身体所激发的窥淫式观看对异性恋身份和欲望模式的动摇和破坏。哈里·M·本肖夫和西恩·格里菲思指出,“观看一部‘鸡电影’获曰‘特女人的电影’或者是一部酷儿电影,这无形中会构成某种威胁,由此侵害到一些男人自我认同的雄性阳刚气质:流露出对这类的电影的兴趣无疑是对他们自

我设定的父权制下面男性权威的挑战”^{[6](13)}。因此，在被异性恋男性观看支配的空间中，“男性裸体不可能公开地看作情欲的对象”^{[7](22)}。降低男性身体的色情意味、减少其对异性恋男性观众身份认同的动摇，这就成为叙事电影走向流行的必要条件。在西部片、动作片和战争片等电影类型中，男性身体虽然不可避免地成为观看的对象，但这类电影常常通过“男人之间的暴力转移和改造…欲望的威胁”^{[8](101)}，将银幕上男性身体“包含的色情减到最小的程度，并将其移置，否认对男性身体的显然是色迷迷的任何观看”^{[9](338)}。但这种身体编码方式并不能完全否认“色迷迷的观看”，任何阳刚主体都具有成为酷儿观看/欲望对象的潜质。主体并非某种固定的本质，而是一种脆弱的稳定状态。主体可能同时占据多个位置，也可能从一种位置向另一种位置滑动。主体和位置的这种不稳定的接合关系表明，银幕上的男性身体对于异性恋男性而言总让人有一种说不出的不安和焦虑：它对酷儿式观看的呼唤毫无疑问将威胁其脆弱的身份认同。

如果说异性恋男性叙事通过降低（尽管不能完全否定）男性身体的色情性、拒绝将男性身体表征为欲望的对象来保护主流的异性恋男性观众的身份认同，那么致力于挑战异性恋身份的霸权地位的同性恋叙事该如何再现“同志”身体呢？回答这个问题之前，我们必须充分认识身体对于“同志”再现的价值。温格尔指出，“身体不是一个永恒精神的易逝的——在死的躯壳，而是我们由之为起点去思考的空间。……一切认识都是以身体为中介并对被拔高的抽象有批判性。……在身体这个位置上，人们可以审美地、社会地、政治地、生态地经验世界”^{[10](476)}。毫无疑问，身体也是同性恋与世界交往的一个基本位置，是他/她理解自我、建构身份认同的基础。同性恋身份的特殊性在很大程度上就建立在特殊的身体实践、尤其是性实践的基础上。正如康奈尔所言，同性恋“毫无疑问是一种身体事实，是一种对支配性男性气质的反叛”^{[11](80)}。同性恋特殊的身体实践，这正是同性恋反抗霸权性男性气质的基础。在这个问题上，福柯和康奈尔的观点是一致的。福柯致力于挖掘性作为一个被建构的经验范畴的社会、文化和历史根源而不是生物根源，但福柯并不否定身体对于性的重要性。在福柯看来，“身体是天然的，具有与文化进程不同的秩序”^{[12](88)}。虽然福柯没有对同性恋身体进行深入的理论探讨，但他充分注意到了性和身体对于同性恋身份认同的价值。在1982年的一次访谈中，福柯指出：“当异性恋关系对爱情追逐更表关注时，同性恋关系将所有的精力和想象投注于性行为本身，使它更为剧烈”^[13]。在福柯看来，同性恋追求新奇刺激的性体验的意义在于它产生了“一整套新的性行为艺术”、探索了“性行为的各种内在可能”，从而帮助同性恋创造了一种新的生活方式、一种新的生活艺术。在这个意义上讲，同性恋身体的意义不仅仅在于对“支配性男性气质的反叛”，更在于对正常的、主流的生活方式的反叛。

从以上分析可以看出，身体表征毫无疑问是“同志”再现的关键。“同志”表征的矛盾由此而言：一方面，它必须充分再现“同志”身体经验、尤其是性经验的特殊性；另一方面，这种再现又不可避免地侵害“男人自我认同的雄性阳刚气质”。在异性恋霸权主宰的消费空间中，这种侵害和挑战很难得到非酷儿位置的认同（事实上，即使同性恋观众也不一定敢于进入一个专为酷儿开辟的消费空间——酷儿电影院——之中，观看明确诉求于非异性恋观众的影片）。其结果是，“同志”表征要么得不到电影工业的支持而难以冲破“密柜”的封锁，要么以牺牲“同志”的特殊性、差异性为代价获得进入大众消费空间的门票。本文将李安的两部“同志”电影——《喜宴》和《断背山》为例，探讨“同志”表征为了获得主流观众的认同而产生的一系列问题。

二、《喜宴》的主流化叙事

20世纪90年代初期，美国出现了一系列讲述男女同性恋的独立电影。1991年和1992年的多伦多电影节和圣丹斯电影节上，众多此类独立电影集体亮相并且获得了极高的评价。对于急需在独立电影

市场站稳脚跟的李安而言,表征“同性恋”成为他第二部电影《喜宴》的主要内容。作为一部贴上独立制作标签的影片,《喜宴》自然不能过于保守。李安挪用主流电影塑造男子汉气概的方式,将华人同性恋再现成健康、阳刚、肌肉发达的男子汉。此外,影片在一定程度上肯定了同性恋性欲的合法性,对同性恋性行为作了一定的描写。但是,影片对于同性恋政治的积极意义仅限于此。它对同志身体和性的再现表明,它并没有在根本上挑战异性恋的霸权地位。在某种程度上,《喜宴》的巨大成功就建立在这个基础上:尽量降低同志身体的色情含义,从而最大限度地避免“酷儿式观看”的可能、保护主流观众的性别身份认同。

影片的一场戏中,摄影机近景拍摄在床上缠绵的赛门和伟同,但两人的身体却被严严实实地包裹着。他们的头露在外面接吻,但低调的灯光和从人物后方的摄影角度有效地降低了这一行为的色情性质。另一场戏中,他们以为家中无人,边脱衣裤边迫不及待地上楼。此时摄影机并没有像人物一样激动起来,而是固定不动地远远观看他们在楼梯拐角阴影中的亲密行为。在这里,对同性恋身体和亲密行为的规避和冷处理不仅仅是对同性恋隐私的保护,更是为了不威胁异性恋观众、尤其是男性异性恋观众的性别认同。《喜宴》的空间处理也致力于削弱男同性恋性爱的色情意味。浴室是性爱的重要空间,这种空间的性质常常直接影响人物的亲密程度。在赛门和伟同在浴室中亲热的场面中,除了瓷砖和玻璃,我们看不到任何其他流动的、柔软的、温暖的意象。蓝色滤光镜的运用使这个场面显得更加疏离。在之前的两场性爱戏中,李安也在镜头前加了蓝色的滤光镜。虽然说故事的时间(晚上)在叙事上为影片的场面调度和空间设置提供了合法性,但李安的根本目的其实是为了降低这种“不正常”的性行为的魅力,以免破坏观众、尤其是异性恋男性观众的观影快感。

贾斯汀·怀亚特指出,“该片似乎是坚定地立足于独立电影的领域之内,与主流电影在美学立场和社会观念上有分歧,但李安的影片实际上只是把‘独立’用作另一个营销策略。结果,在着力吸引男同性恋者、艺术影片观众,以及…更加主流的观众之后,这部影片逐步被推向中心。毫无疑问,这种中心化是影片在全球好评如潮的原因”^[14](179-180)]。《喜宴》不仅仅采用主流的电影符码表征“同志”身体,叙事和发行也呈现出鲜明的向主流靠拢的倾向。夏慕斯删除了冯光远和李安的原剧本中很多探讨同性恋议题的场面、借用乖僻喜剧的叙事方式将原来的悲剧故事改写成一个喜剧故事。同时,他增加了许多纽约场景以淡化影片的中国色彩,使这个原本因为“同性恋”身份和“华裔”身份的“接合”而显得“很酷”的故事变得更加主流。在发行方面,《喜宴》也努力淡化影片题材的争议性,积极谋求进入主流市场。在美国的宣传海报上,赛门和薇薇并排坐在沙发上,而伟同则站在他们身后。显然,这幅海报强调的是赛门和薇薇之间的异性恋关系,并且通过这种关系建构东西方之间的权力关系。在台湾发行的时候,一个抽象的人占据了海报的绝大部分空间,只在右下角安排了一些很小的剧照。这些剧照大部分都是婚礼的剧照,只有一幅剧照是表现威同和赛门两人的。唯有法国发行的海报中,主要位置是两个男人搂在一起,但鲜明的印象派风格也在一定程度上模糊了同性恋的挑战性。所有这一切都印证了李安的话:“如果这是部同性恋电影,就不会吸引这么多观众”^[15](103)]。

三、《断背山》的去酷儿修辞

与《喜宴》在独立制片领域取得的成功相比,《断背山》在主流院线所取得的成功更加引人注目。这部改编自安妮·普如同名小说的电影获得了奥斯卡金像奖最佳导演,金球奖最佳剧情片、最佳导演和第62届威尼斯电影节最佳影片等超过100多个各种奖励,全球总票房则高达1.7亿美元。不论是异性恋观众还是同性恋观众、男性观众还是女性观众都对影片众口一声地叫好,吝啬的美国主流媒体也对影片赞赏有加。《断背山》在大众电影市场的成功是毋庸置疑的,但它与其说将一种异质的欲望模式和性别气质带到了主流文化中,不如说温柔地将酷儿的身体、欲望与气质重新纳入到主流话语之中。

透过这部影片，我们可以充分观察到步入主流的“同志”表征所面临的危机。这个危机的核心不是娘娘腔、鸡奸者和艾滋病患者等负面形象所体现的对同性恋的恐惧和排斥，而是“同志”的非同志化、去酷儿化。

不论是就同性恋的主体性建构还是同性恋实践对于异性恋规范的反抗以及对正常生活方式的颠覆而言，同性恋的身体都是至关重要的。小说作者安妮·普茹显然意识到了这一点。性在小说《断背山》恩尼斯和杰克的关系中非常重要，而且“他们从来不‘谈’性，而是用‘做’的”：在深夜的帐篷中做、在热辣辣的太阳下做、在傍晚的火光中做、在破旧的汽车旅馆中做、在脏兮兮的土地上做……。甚至在恩尼斯的梦境中，和死去的杰克做爱也是一个重要的内容。尽管安妮·普茹对同性恋性爱的描写显得过于直接而缺乏含蓄性和优雅感，但也因此避免了将同性恋浪漫化、普泛化的弊端。电影《断背山》不仅大幅削减同性恋性爱场面，而且有意识回避直接、具体地再现同性恋身体和性欲。和《喜宴》一样，《断背山》采用了“冷处理”的方式来淡化男性身体和性爱的色情味、降低同性性关系给主流观众的冲击。具体技巧包括低调的灯光、背对人物的摄影角度、大景别构图以及偏冷的、非饱和的色调等。罗伊·格伦德曼因此指出，“《断背山》最终是相当拘谨的，它拒绝展露男子性交时相互缠绕的身体，这也讽喻了一种保护同性恋隐私的趋势，而其中，同性恋主流政治与之完美地结合在一起”^{[16](66)}。

从根本上讲，《断背山》不是致力于降低“同志”身体的色情性质，而是要致力于取消“同志”的身体，由此消解建立在身体基础上的同志经验的特殊性、挑战性。李安强调，《断背山》讲述的并非一个特殊的爱情故事，而是一种超越性别、超越文化的，普遍的浪漫感情。基于这种理念，尽管《断背山》讲述的两个男人的亲密关系，但李安却毫不犹豫地使用了很多“在异性恋的罗曼史中，非常顺理成章的符号和惯例”。其中一个最重要的惯例就是“以景写情”、“以物寓情”，运用隐喻和象征手法对同性恋亲密关系进行重新编码。在影片中，断背山和衬衣是杰克和恩尼斯缠绵悱恻、生死难离的情感的重要象征。从美学上讲，《断背山》用风景或者物来隐喻情感无疑是非常成功的。问题在于，影片用这种手法对同性恋关系进行重新编码是以情感的突出、身体的消失为代价的。这是由隐喻修辞本身所决定的。作为一种诗学修辞手段，隐喻和替换、置换密切相关，即“将意义由某事物转移到另一事物”。借助隐喻的替换功能，属于象征秩序的语言才能够逃避象征秩序的排斥，表达遗留在真实界的“创伤体验”。在《断背山》中，风景和衣服替换杰克和恩尼斯的身体成为同性恋亲密关系的新的能指符号。随着原来的能指（肉身）被新的能指（景和物）取代，他们具有了新“身体”：一种对异性恋观众毫无威胁的身体。影片由此将观众的注意力从具体的身体转移到抽象的情感之上，从而在不唤起观众的同性恋厌恶或者恐惧心理的同时实现同性恋亲密关系的到场。然而，隐喻在使同性恋亲密关系到场的同时也给它带来了新的压抑。这依然和隐喻修辞的特点有关。在保罗·利科看来，隐喻不仅仅是两个相似的可感之物之间的替换，更是形而上学对可感性和具体性的扬弃和超越。他指出，“隐喻通过‘扬弃’被掩盖在概念的形象化表达之内，但这种‘扬弃’并不是某种语言事实。正是这种特殊的哲学姿态在‘形而上学的’状态中将不可见的东西与可见的东西，将理智的东西与感性的东西分离开来，随后又超越可见的东西去追求不可见的东西，超越感性的东西去追求理智的东西。因此，只存在一种‘扬弃’。隐喻的扬弃也是形而上学的‘扬弃’”^{[17](400)}。可见，隐喻固然可以帮助人类言说“不可言说”，但它也导致了具体经验的可感性的丧失。扬弃同性恋的肉身经验，将同性恋亲密关系“形而上学”化，升华为一种普遍的爱情、一种人类共有的遗憾体验，这不正是电影《断背山》所追求的吗？就此而言，情景交融、寓情于景不仅仅是一种美学手段，更是一种意识形态工具。通过将身体置换为风景，它让人遗忘了身体对于同性爱情的意义。其结果是，普遍的爱掩盖和抹杀了“同志”之爱的特殊性，特殊的“同志”感情被泛化为一种普遍的、超越（不仅超越阶级、种族，也超越性别）的人性。

四、结 语

维托·罗索 (Vito russo) 指出,“好莱坞的陷阱是电影的成功主要依据它是否有大量的观众。同性恋积极分子的陷阱是,电影成功的根据在于它是否让观众接受同性恋。…这两种倾向只会鼓励人们制作那类将同性恋和其他爱情等同起来以获得观众认可的电影”^{[18](129)}。最新的酷儿理论认为,对异性恋规范和恐同话语最激进的颠覆不是停留在同性恋的良好感觉中或者宣传同性恋好以获得主流观众的认同,而是对同性恋被迫占据的边缘位置的肯定和强化。对于这个位置而言,差异是最关键的。哈里斯指出,“拒绝看到差异、追求政治正确可以被看作一种更加温和的密柜化的方式”^{[18](129)}。在他看来,同性恋再现不需要追求主流的同情和理解,因为“激起同情与尊敬而不是赋予同性恋的边缘性正当权利只会削弱同性恋的力量”^{[18](134)}。通过以上对《喜宴》和《断背山》的分析可以看出,谋求主流社会的同情和理解,这正是部分(或者说很大一部分)同性恋叙事所追求的。尽管这种追求颠覆了传统的同性恋负面表征,但它也带来了新的困境、甚至制造了新的“密柜”。

参考文献:

- [1] 李恒基,杨远婴.外国电影理论文选[M].北京:三联书店,2006:643-644.
- [2] 乔安·哈罗斯,马克·贾柯维奇.大众电影研究[M].台北:远流出版事业股份有限公司,2001:195.
- [3] 约翰·斯托里.文化原理与通俗文化导论[M].北京:北京大学出版社,2004:143-144.
- [4] Robert Stam.电影理论解读[M].台北:远流出版事业股份有限公司,1998:360.
- [5] 让·波德里亚.象征交换与死亡[M].南京:译林出版社,2006:154.
- [6] 哈里·M·本肖夫,西恩·格里菲恩.什么是酷儿电影史[J].世界电影,2008(4):13.
- [7] 布鲁克斯.身体活.现代叙述中的欲望对象[M].北京:新星出版社,2005:22.
- [8] 裴开瑞.明星变迁:李小龙的身体,或者跨区(国)身躯中的华人男性气质[J].文艺研究,2007(1):101
- [9] 斯图亚特·霍尔.表征——文化表象和意指实践[M].北京:商务印书馆,2003:338.
- [10] 刘小枫.个体信仰与文化理论[M].成都:四川人民出版社,1997:476.
- [11] R. W. 康奈尔.男性气质[M].北京:社会科学文献出版社,2003:80.
- [12] 塔姆辛·斯巴格.福柯与酷儿理论[M].北京:北京大学出版社,2005:88.
- [13] 奥希金斯,福柯.性选择,性行为[EB/OL],福柯/社会建构主义专辑(2)第33期增刊.
<http://www.csssm.org/33zgb.htm>.
- [14] 贾斯汀·怀亚特.《喜宴》、文化身份和20世纪90年代的独立电影[J].世界电影,2006(2):179-180
- [15] 张靓蓓,李安.十年一觉电影梦[M].台北:时报文化出版企业股份有限公司,2007:105.
- [16] 罗伊·格伦德曼.评《断背山》[J].世界电影,2006(5):66.
- [17] 保罗·利科.活的隐喻[M].上海:上海译文出版社,2004:400.
- [18] Harris W C. *Queer Externalities: Hazardous Encounters in American Culture* [M]. New York: State University of New York, 2009: 129-134.