



积淀与反思

2016-2017 中国“性”研究

(上册)

主编：黄盈盈、潘绥铭

1908 有限公司 香港

WÖMEN

中国 国际 女性 影展
China Women's Film Festival

主 编：黄盈盈、潘绥铭

出 品 人：李丹

装帧设计：赵敏彤

书 号：978-988-14194-5-3

版 次：2018 年 5 月

出 版：1908 有限公司

地 址：香港湾仔港湾道 6-8 号瑞安中心 27 层 2717 室

电 话：+852 25291911

性别研究的桎梏： 以女性主义电影理论为例

游静 / 香港大学人文学院，汕头大学妇女研究中心

你们过去几天都累坏了对不对，而且如果一下子像有大江东去追不来的感觉，会很痛苦，也没有很大的学习乐趣跟功能。学习的乐趣是非常重要的，就跟做人一样，做人没有乐趣就不要活了，对吧？我今天会讲这一块儿，性别研究对我来讲有庞大的作用，我自己从中学习了非常多，可是它最大的问题，就是它不是很管乐趣这一块儿。而且不只是不重视，它简直是把它污名化。

因为时间的关系，要是今天能够听得懂一两样东西就不错了，大家也不要觉得这个你一定要全部都听懂，我们会有讨论，有发问的时间；我讲话的时候听不懂，可以举手，要是你觉得太尴尬，还没有想清楚，不敢问，你可以留下来、写下来，在中间有一大段，是要给你们讨论、给你们问的，好不好？尽量发问，不要觉得不要意思，国语是我的第三语言，我都敢用这个语言来教学，你就知道，世界上没有事情是不好意思的。

我希望我的 PPT 不要出状况，因为就这几天看到的東西，做了一些调整，还会讲到哈尔滨呢。过去几天，我们听到了很多老师是在自我批判，其实是在企图去理清、梳理自己论述、思考、学习的过程里走过来的脉络，然后是这个脉络让他们从而去看到他们一直在接受的一些理论，尤其是欧美的、西方的理论，其实不只是影响他个人，其实也影响了可能几代人，几代知识分子，不光是在欧美，我们这些地方，整个世界过去一百年都在欧美化。我们可能觉得，你在讲那是因为你那个特权，你去美国留学啦，上博士，你会受影响，这个自我批判，可是关我什么事啊？我一直在中国念书，我现在在中国工作，我一辈子都不会出国的，关我什么事？可

是问题是过去一百年，从鸦片战争开始，其实我们都在经历一个非常急速的、非常快的全球化，那个全球化不只是个政治、经济上的全球化，也是一个知识上的全球化，所以那些东西你以为自己不会主动地去补，对不起，那些东西在你的工作、你的学习、个人生活、人际关系里头会不断地出现，其实过去几天你认为跟你无关痛痒的一些论述、一些讲法，每一天都在你身边不断地出现。

开头这几张 PPT，你们会觉得，啊我终于看懂了，这个不就是我学的女性主义吗？这个不就是我的老师常常讲的吗？或者是，我在 NGO 工作的时候，旁边人讲的吗？父权啊，权力关系就是倚仗父跟夫这两个东西啊，权力制度啊，性别角色啊，我们不就是反对这些，然后要对于两性的不平等关系作出挑战吗？这就是我们整天学的，对吧？我三十年前刚刚开始接触女性主义的时候，我也是学这些，而且我那个时候大概跟你们年龄差不多，觉得这个真的是像圣经一样，太棒了，哇我终于有一个语言，怎么可以去和我爸爸讲话了，去理解我家里头为什么这么不平等，为什么我爸妈对我哥这么好？我哥念书这么不行，我念书这么好，可他还是爱我哥多于爱我。为什么？哦，原来是这个，我终于懂了。这些语言，这种论述其实是深深地建构了我这一代以及下面几代知识分子，对吧？大家都点头。然后，所谓的建构论，过去几天在讲的，女性主义其实是从建构主义发展出来的，是从像符号学，还有昨天讲的马克思主义，那些东西发展出来的，利用了它们的资源去讲一些别的东西。它对性别作为一种社会建构做出了诘问，对两性之间的不平等 / 不公义的权力关系提出挑战，把性别重新脉络化、不固化。这些权力关系倚仗父 / 夫权制度下固定的性别角色而建立。这些在我刚刚学的时候，大概 1980 年代初吧，其实是很新鲜的事情，在欧美也刚刚开始学术界，站稳了脚跟，接着就开始被普遍化了。到 1980 年代末我出国念书的时候，在欧美，其实已经变得普遍，一种普通常识了，普通常识到什么地步呢？它已经不用女性主义的身份来出现了，这种论述，就是它其实已经发展了，比方说在科学、历史、社会学、人类学、文学、电影、艺术等各方各面，不同的学术领域里头，这些东西都变成了普通常识。在那些不同的学科下，通常老师都会觉得这些是学生应该知道的论述，不论是在什么范围里头出现。

但要去理解这种论述的时候，慢慢会发现，它没有我们刚刚讲的那两张 PPT 那么简单，它不只是所谓的松动权力关系，它其实是在重新理解权力关系是什么，

是怎么样的一种架构，它其实是一种看待世界的方法，而那个世界，本来是好复杂的，不是光光讲的只有那个两性的性别角度。像这个图：



这是一位跨性别的学者 Kate Bornstein 做的，我从她的书引出来的（“The Gender/Identity/Power Pyramid” ,My Gender Workbook,London and New York: Routledge, 1998,p.44）。她这个金字塔你看，做得很可爱有没有？上面这个是什么种族的？白人。什么性别的？男人。这个男人为什么大的和小的一模一样啊？这是他爸。哦，这个原来是白人直男抱着他儿子，他基本上是在所谓的reproduce他自己，对不对？他一个大我生一个小我出来，这个是金字塔的最高点。我们再看一下最下面，这些奇奇怪怪的乱七八糟的人，这个好像有一点不像人的，有一些全身都是毛的，有一些胸脯很大的，有一些没有胸部的，有一些跨性别的，有一些很年老的，有一些很年轻的，有一些可能残障的，什么都有。我们在这个金字塔里面看到，其实像这个人（白人直男）的是极少数，可是他权力最大，这个是一个权力的金字塔，大部分的人是在最底层。你们有一点点论述资源的，所以会坐在这里，可能是在中间这一块儿。我呢，可能出生的时候在最底，我现在可能爬升上了一格，很辛苦，爬升了五十年，可是因为我的性别我的阶级我的种族我的性倾向，我永远都不会爬到最上面。他这个表做得不错，涵盖了种族，样子，阶级，可是还有一些东西是他忽略的。像什么呢？像性行为。根据 Rubin 的一篇文章《思考性》，我做了一个表：

性階序 cf. G. Rubin, "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality"

優性 Good Sex	協商爭持中 Major areas of contestation	劣性 Bad Sex
正常、自然 Normal, natural	無性、同居異性 Asexual, Unmarried heterosexual couples	失常、不自然 Abnormal, unnatural
健康、神聖 Healthy, holy	濫交、戀物、自慰 Promiscuous heterosexuals, fetishists, masturbation	變態、病態、罪 Sick, sinful
異性戀、已婚、同代、成人、單對單 Heterosexual, married, same generation, adult, monogamous	長期同性戀、跨代異性戀 (男>女)、雙性戀 Long-term homosexual couples, cross-generational heterosexuals (M>F), bisexual	易服、換性、未成年、老人、身障、多伴、跨代異性戀 (女>男)、跨代同性戀 TV, TS, pre-adult, elderly, disabled, polyamorous couples, cross-generational heterosexuals (F>M), cross-generational LG
生育、在家; 沒色情、沒玩具、不用藥 Reproductive, at home, no pornography, no toys or drugs	無生育異性戀; 已婚異性戀用色情、玩具、用藥 Non-reproductive heterosexuals, married heterosexual couples with toys or porn or drugs	愉虐、買賣性、一夜情; 同性用色情、玩具、用藥; 公共場所 S/M, for money, casual, lesbians/gays with sex toys, porn, drugs, public display

有一些英文的字是她的，我帮她翻了，所以我留了英文在，因为我可能也翻不好。这个表的概念是根据她，可是因为我在香港教书，我也根据香港不同于美国的状况改了一些。像什么呢？像无性（Asexual）这一块儿她是放在“劣性”上的，因为没有性生活，在欧美的世界是被视不正常，不自然，有污名，你一辈子都是处女，什么状况啊，你有病吗。但在香港我认得一辈子没有性的人不少，这很正常，我大部分的朋友及同事可能都是这个位置，在香港讲你没有性生活啊，一辈子都是搞柏拉图恋爱等，还有一点点光环呢，当然也有人可能会偷偷觉得，你是不是有病。但这个觉得的人，只能偷偷觉得，因为他反而是有污名的。所以我把它从“劣性”移到中间了，就是它其实还是在一个协商争持的状态，有人会觉得你可能不正常，可是有人会觉得你神圣得不得了。这个协商争持的一块儿是很有趣的，就是根据不同的社会变动、论述上的变异，它有时候会移到“优”，有时候又会“劣”，这一块儿的争持常常也是社会运动的兵家必争之地，像什么呢？现在就在争这个了，就是长期同性恋，长期伴侣，我们很爱对方，所以应该在“优”这边，是正常自然健康神圣的，在基督教文化的影响下，它从前在“劣”这边，现在在中间，要过渡到“优”这里。你看看很有趣，跨代的异性恋，男大过女，会在中间，要是女比男大的，就会在“劣”那边了。愉虐，买卖性，一夜情，同性用色情，越来越低下，卑贱，同性长期没问题，你用色情用玩具用药，在公共场所，就开始越来越卑劣了。这个是

我根据香港的状况做的，在不同的社会脉络，会有很不一样的好性和坏性，争持的东西也不一样。你们可以自己想一想，你喜欢的性是哪一种？是在哪一个框框里头，是好性还是坏性？这个 sexual hierarchy，性阶序，先搞懂什么东西在什么排位，它怎么随着时间点移动，能够想清楚，你的社会觉得什么是正常，什么是不正常，想清楚了这个起步点，你才能比较懂你自己的性和别人的性的关系，因为你不是孤立的，没有人是。

比方说色情片，在香港讲咸片（或三级，四仔），在台湾叫 A 片，里头的那些呈现。我待会儿会讲到一个导演，李翰祥，他在 70 年代的香港是非常非常主流的一个导演。你们昨天晚上看了？好看吗？只有一个点头，其他都嘿嘿嘿嘿。不敢讲好看对吧？或者是不觉得好看。这个不敢也跟我今天讲的问题有关。今天我们会讲他拍的金瓶梅那几部里头有滥交，自慰，未成年，老年，多伴，跨代异性恋，商业的异性恋，用色情用玩具用药，公共场所，买卖性，愉虐，在他的电影里头，全部都有。你只是看了他的冰山一角，如果你有兴趣可以在网路上搜寻他其他的电影。这种性阶序，有一种功能是非常有趣的，就是它会让这些被放在劣性的、污名化地位的性特别有市场，就是因为它在我们的主流社会被认定为是污名的，被认为是劣的，所以呢我们就越想要，这个其实是它一个非常 productive 的，一个非常有创造力的这种性阶序的一种社会功能，它创造了我们的心理需要，我们越认为它污名，你越不敢，你越想要，所以 A 片里头都是这些。你们大概也是看日本 A 片长大吧？跟我们的那些学生一样吧？就像有一次我在课上跟学生讲日本 A 片，你以为我不知道吗，你们每天上完我的课回去就是看怎么强奸老师对吧。而且一定是在课室上强奸，把你一推就推到大桌子上，多爽啊！我们岭南学校很小，上完课回宿舍两步就到了，离课看然后回来上课，多好！你越是知道这个是禁忌就越想要，要是你们那些不幸被送去外国念书的就很惨，因为外国的 A 片没那么好看，有没有？没那么多，日本 A 片比较多不同种类的，什么都有。

我为什么从李翰祥讲起？李翰祥在 1970 年代，四十年前，就已经是拍这种了，那时候香港其实还没有电检法，就是还没有检查的，我十八岁还没满，看那个电影是没有问题的，后来突然到 1980 年代末，香港过了电影检查法，看那些片子就要查身份证了。所以李翰祥的电影也经历了一个有点讽刺的历史脉络。从他拍片的时候，他

是带他的女儿去看他的片子，他的首映礼，他女儿都很小，他女儿后来也参与了他的电影，那些脱光衣服的女性角色他女儿也演，他几个女儿都很漂亮。1970年代那些电影本来是在很主流的电影院放的，到了香港电影资料馆给他办回顾展的时候，他很多片子在香港放却十八岁以下不能进场了那些电影本来是非常主流的电影非常荒谬。

大概从1970年代开始，女性主义在欧美经历了一个普及化的过程。同时要讲的，就是男尊女卑、性别主义、大男人主义，也是普通常识，只是被论述地下化而已。两个是并行不悖的。最有趣的是，这种性别主义霸权，女性主义说是父权，它在今天绝大部分社会里还是被认为是天然的（虽然不一定被认为是“合理”但圣经是这样教的而圣经从不需要合理），女性主义说就是要挑战这个权力的不平等。我今天会透过色情片及女性主义电影理论这个理论方块，来去思考这两个东西之间的关系，就是女性主义一直在讲的那些批判性别主义的视角，跟性别主义之间的关系。最后的结论会是说，它们其实是互相在建构对方，是因为有了这样的女性主义，所以让性别主义更加的巩固，更加的没办法被松动，它们两个是互相强化的。究竟为啥会这样？所谓这种男尊女卑的理论、权力的不平等，其中的一个批判这种权力不平等的方法，是来自于西方的、欧美的左翼思潮，因为欧美的左翼思潮，思考权力的这一块儿，有了很大的成果。比方说意大利的左翼学者葛兰西被关起来是因为他是左翼，被天主教主导的政府关起来，然后他在监狱里头写权力是怎么去得到这个霸权，怎么去维系霸权，这是他最重要的观点。宗教（在它的历史脉络里头是天主教），是某一些阶级压迫下层阶级、压迫工人的工具，宗教压迫宗教的异议者，可是为什么他们能够维系他们的特权呢？为什么这个特权能够维系下去？为什么我们不一下子把它推倒呢？这是重要的观点，是因为我们大家有个共识，这种霸权的维系是来自于我们自己同意了，我们让它维系，这种“让”，这种“维系”是怎么达到的呢？是来自于价值观，来自于信仰，来自于意义，来自于我们都共同分享的文化里头，有一些价值观念，让我们觉得这个霸权是应该维系的。虽然你觉得不公平，可是其实是暗地里，文化上，信仰上，让它的，觉得它还是应该在那里的。所以葛兰西说，文化是必争之地，因为就是文化，就是艺术，就是价值观念，让霸权可以一直运作下去。他讲的文化是什么呢？他讲的文化是再现，representation，像电影，文学，叙事，怎么去讲故事。消费什么？有什么我觉得是我可欲的，我想要的，很

简单地说，我能够付钱去买的，我想用的，我想看到的。这些欲望，其实是文化的建制跟 practices 实践，充实了这个霸权，让我们在消费它的时候，在巩固它的能力。葛兰西说，这个就叫意识形态，意识形态就是普通常识。它需要不断地被重申整固，根据葛兰西，所以它是可以被松动的、可以被改变的；这些意识形态霸权是要透过文化，不断地重新更新它自己，因为它会受质疑，比方说性别主义会受女性主义质疑，那它也要自我调整，在自我调整的过程里头，它就能够更新它自己，维系这个霸权。文化建制与践行时刻在参与维系、重申、挑战或调整霸权。文化践行制造的意义非常具体的在重整、创造社会关系及意识形态，所以是一个 negotiation，一个协商争持的过程，这个就是权力的斗争的来源。

女性主义质疑性别主义的构成与运作，必须了解占有与父权如何建立。什么意义、价值、信仰在文化中制造共识，把父权天然 / 合理化？文化的践行，比方说拍电影、写小说、叙事、大家讲话、你们做 NGO 的行动，这些都是文化践行，文化的实践。文化实践制造出来的意义，非常具体地在重整，在创造新的社会关系，或者是巩固原有的社会关系跟意识形态。所以当我们做社会运动的时候，我们要问的就是这个问题：我们制造出来的意义是在重整、创造，还是在巩固现有的不合理的社会关系呢？还是在松动那些不合理的、创造新的社会关系呢？这个是我们要问的。像刚刚讲的，同性恋要结婚了这件事情，是一个文化践行，大家都看到了，这制造了什么意义呢？它是在巩固一些已经有的价值观念跟意识形态，还是在创造新的社会关系呢？大家可以想一下。刚刚讲的左翼思潮及女性主义论述，其中一个很大的问题，就是它没有理会快感或乐趣作为乐趣本身，而只批评它受意识形态宰制的部分。我一开始就讲了，乐趣这件事情很重要，你没有乐趣的话，其实活不下去的。女性主义，受益于左翼批判，一开头就知道，文化实践、文化践行是一个必争之地，所以它一定要争这一块儿，很早的时候就已经发展分析电影的理论。你们在座的任何人，要是对比方说媒体理论、或者是社会学里头常常会讲到的传播研究那些有兴趣的话，其实就一定会碰触过女性主义的电影理论。女性主义电影理论发展的时候，就是针对那个时候传播理论的一些它认为的黑洞，它觉得没有讲好的东西，要去批判它，其中一大块是针对乐趣、快感。电影是个一百多年的媒体，大家这么喜欢看，虽然它现在变了一个形式，现在是在手机或平板里面看，但它还是历久不衰，大家

昨天晚上还是看咸片看得很高兴。究竟是为什么让我们高兴了呢？女性主义就在问这个问题，为什么我们这么喜欢消费它呢？它在我们身上是有什么作用呢？大概是60年代末70年代初，女性主义就在思考这个问题。

我给你们看的这一篇文章，Laura Mulvey 写于1975年的《视觉快感与叙事电影》(“Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999: 833-844)，我问一下在座的，在我给你之前，有没有人是已经看过这篇文章的？一个？两个？不敢承认？听过的有没有？老师上课的时候用过有没有？我自己在读书的时候，从我到本科生到硕士班到博士班，都有老师教，光光在课上听的，我听了好多次。不同的老师，只要一讲到电影理论差不多一定讲女性主义理论，女性主义理论差不多一定讲这篇。Laura Mulvey 这一篇被认为是一个经典，奠基的作品，因为她里头确实处理了不少事情，我们今天仔细地去看一下她处理了什么？你们前几天看翻译，有没有人觉得看得有一点吃力的？很好，比较诚实。最吃力的部分是她有很多心理学的话语是不是？不止那个，还有什么比较吃力的，为什么？（同学：电影，她举例很多电影。）她举例很多电影，你们都没有看过对吧？因为都是经典的好莱坞电影，就是大概都是1940年代的好莱坞电影，不好意思，经典不是一个形容词，其实“经典好莱坞”是一个 movement，是好莱坞电影历史里的一个阶段，那个阶段就叫“经典好莱坞”，那个阶段大概就是从1940年代，二战结束之后，到1960年代，十几二十年。为什么它叫“经典好莱坞”？因为好莱坞其实在20年代的时候还在摸索自己的语言，其实是到了差不多1940年代开始巩固这个语言，然后发展得非常成功，就变成了世界公式了，大家觉得这种就是最成功的电影，拍法跟剪辑的方法，大家都学它，他们快速的成功，变成工业化，变成全球都要学的一种普通常识，那个阶段就叫“经典好莱坞”。现在，比方说大陆基本上所有的导演，还有香港过去五十年的导演，都是在这个电影语言的基础上发展，把它可能在地化一点，基本上电影语言的逻辑是用它的。《视觉快感与叙事电影》一文虽然讨论的是经典好莱坞时期的电影，但过去几十年，这篇文章在全球学院，尤其是在人文学科中被广泛挪用，被认定为开天辟地、奠基的女性主义电影理论，虽然它的涵盖性久被诟病，但却无损它常被假

设为放诸四海皆准，解读电影（及其他观看系统）中性别关系的基本范式。

由于经典好莱坞时期发展出来的电影语言，拍摄跟剪辑手法，随着战后冷战让美国流行文化成为全球文化的楷模，经典好莱坞也被认为创造了最成功的叙事逻辑，成了世界电影语言的普通常识。Mulvey 一文透过分析、解构这套逻辑，企图了解这种电影语言的成功来自什么，其中的性别意涵为何。她的分析是：好莱坞风格（以及所有受其影响的电影）的魔力来自于它对视觉快感的强力操控；方法上，她选择了用精神分析的语言来解答。她指出好莱坞放映的条件和叙事成规赋予了观众一种幻觉，即他们仿佛是在向内窥伺一个隐秘的世界。电影拍的时候观众不在，观众在的时候，电影已经拍完了，所有拍电影的人都不在了。所以看电影是一个永远安全的活动，很安全地去看到欲望的世界；最安全的观看是偷窥。好莱坞风格（以及所有受其影响的电影）的魔力充其量不过是来自于它对视觉快感游刃有余的操纵。

电影满足了偷窥癖 (scopophilia)，这种被动的观看位置制造了快感，她称之为“色情快感”，因为她认为观看癖产生于观看以另一个人作为性刺激的对象所获得的快感，所以观看的欲望本身就等同于消费色情，电影本质上都是色情片（这点对后现代主义影响深远）。观看本身就是快感的源泉；放映的条件和叙事的成规赋予了观众一种幻觉，即他们仿佛是在向内窥伺一个隐秘的世界。观看癖，产生于观看以另一个人作为性刺激对象所获得的快感，而相反情况，被看也具有快感：自恋和自我的构成来自于对所看到影像的认同。主动 / 被动的异性分工控制了叙事结构。当观众认同男主人公时，观众把他自己的视线投射到他同类的身上，他银幕上的代理人身上，从而使控制故事发展的男主人公的权力和主动的色情观看的权力相合，两者都提供了一种全能的满足感。她探讨电影中的色情快感、色情快感的意义和女性形象的中心位置这三者之间的相互关系，尤其是探讨女性形象的中心位置这一问题。

电影这个媒体赋予三种不同的观看：摄影机纪录事件，观众观看电影，和银幕内人物之间的互看；叙事电影的成规否认前两种看，使它们服从于第三种看。主动 / 被动的异性分工控制了叙事结构：电影中推进故事向前走的是男的，同时男人拥有主动看女人的权力，摄影机也看着女的，控制故事发展的男主人公的权力和主动观看的权力重叠，摄影机变成了男主角，你也变成了男主角，你既是全知 / 全看，又能创造叙事，两者都提供了一种全能的满足感。

最有趣的是，其实你啥都没做，你只是坐在那边看看而已，可是你会有个幻觉，觉得你什么都能做，因为摄影机、男主角帮你做了。你忘记了摄影机的存在，忘记了你是观众。电影的语言，拍摄跟剪辑，是为了制造与满足你的欲望，电影的编码制造了一种按观众欲望剪裁的幻觉。而这种主动的全能的看，Mulvey 叫男 / 阳性凝视，这也成了以后女性主义视像理论的普通常识。此文的许多读者都问过：这个论述框架内有女生的观看位置吗？电影强调女性的被看性，是 Mulvey 发明的字，“to-be-looked-at-ness”。(837) 女性这个社会性别从小被训练成被看的对象，被训练成要表演，反复地表演。社会，包括电影机器，是在巩固这种逻辑，让她的被看性变得越来越重要，成为奇观 (spectacle)。女性在父系文化中作为男性他者的能指而存在，她提供的奇观成为男性幻想和欲望的载体，于是女性永恒被缚在作为意义的承担者而非制造者的位置上。阳具中心主义的社会依赖被阉割了的女性形象来赋予其世界以秩序和意义。她的缺乏阳具使阳具成为终极意义的源头，她只能联系着阉割而存在，而不能超越它。作为女性观众，你会认同男的（有点像一种短期的跨性别认同），但这同时在弥补缺乏的欲望，经历一个分裂的自我。所以，Mulvey 认为，电影制造的这种色情的观看快感，是很危险的。要社会进步，就得配备松动这种权力关系的“激进武器”，为的是要“毁灭快感”。(834-835) 阳具中心主义 (phallogentrism) 的自相矛盾之处在于，它依赖于被阉割了的女性形象来赋予其世界以秩序和意义。关于女性的观念是这一体系的关键：正是她的缺乏 (Lack) 使得阳具成为象征性的存在，而阳具所指代的则是她弥补缺乏的欲望。女性的欲望从属于她那作为流血创伤的承担者形象，她只能联系着阉割而存在，而不能超越它。女性在父系文化中作为男性他者的能指而存在，为象征界所束缚；而男性在其中可以通过那强加于沉默的女性形象的语言命令来保持他的幻想和强迫观念，而女性依然被束缚在作为意义的承担者而非制造者的位置上。其他女性主义电影学家于是提出女性拍的“女性电影”作为“反抗电影”的可能。

Mulvey 的男 / 阳性凝视当然早有前科。左翼艺评人 John Berger《观看之道》(Ways of Seeing. London: Penguin and BBC, 1972) 的电视脱口秀与图文并茂的畅销书比《视觉快感与叙事电影》早三年在英国面世。Berger 说，男性先观察女性，才决定怎么对待她。女性的行为决定男的可以怎么去观察她，构成一

个复杂的互动关系。女性以男性对待她们的方式来对待她们自己，所以每一位女性有两个自我，一个是观察者，一个是被观察者，分裂的自我构成一个矛盾并不断协商的过程。这不平等的关系深深植根于欧洲文明中，以致构成众多女性的心理状况。（45-47）但 Berger 用的方法不是精神分析，他的唯物论背景让他强调，女性这种心理状况不是天生的，是源自不公义的政治经济关系。在欧洲的裸像艺术传统中，作为贵族、财产继承人、宗教领袖等男性收藏家，拥有观看的资源。而观看的权力（或暴力），也非理所当然。《观看之道》在描绘男性凝视后立刻说，欧洲的知识系统及承传，深受信仰所决定。欧洲艺术史的裸像传统，跟着耻这个概念不可分，而羞耻概念，跟基督教的传统不可分。亚当夏娃没有穿衣服这件事情本无意义，意义来自上帝假手于知善恶树的道德判断。所谓的羞耻，所谓的裸体，不是来自于人必然的自我构成，而是来自于观看者。（47-49）把 Berger 与 Mulvey 并置阅读，可见 Mulvey 的论述深受七十年代英国左翼思潮的影响，但她借用精神分析话语翻译了左翼批判，并丢弃了唯物论的政治经济观，转化或简化成一个完全不同、只建基于性别的批判框架。专门研究中国文学中的性及性别关系的马克梦 (Keith McMahon) 曾经这样说：“心理分析理论只有跟社会与政治条件结合起来才有用。实现这种结合最方便的方法要利用马克思理论。简而言之，马克思与拉冈最基本的共同点，是分析霸权社会制度如何转移与抹杀社会矛盾与对抗。”¹

当 Mulvey 借经典好莱坞时期电影来建立她的激进女性主义论述框架时，Berger 在第一章，开宗明义就以弗انس·哈尔斯 (Frans Hals) 最后两幅画来阐述他认为视觉关系的复杂可能性。(12-16) 这两张画描绘 17 世纪一个老年济贫院的男女管事，是官方委托制作的肖像画。当时哈尔斯已是年逾八十的穷老头了，大半生债务缠身。1664 年冬季，也就是他绘制这次肖像画的那一年，他依靠国家救济领到三袋泥煤，不然已经被冻死。如今端坐画中的就是救济部门主管。我最近在国内讲学的时候，问学生对于画中小官们的观感。来自不同学科不同性别的中国学生立刻七嘴八舌地回应：小官好像不是很喜欢他们的工作，对要被救济的画家不太友善。他们在画中像是空洞的没有灵魂的身体，好像要用一切方法去跟这

1 马克梦，《第一讲：从拉冈的性别差异理论看晚清中国》，《清华中文学报》，第一期，2007 年 12 月，页 299

个情境做出疏离，也可能是要跟画家疏离，或跟他们的工作、跟他们的官方，都有一种疏离感。正如 Berger 分析说：“画作于我们产生作用，是因为我们理解哈尔斯看画中人的目光，这不是一种无知的目光。我们能够理解他的目光因为这切合我们自己对人、表情、脸色、建制的观察，因为我们仍然活在相近的社会关系及道德价值的社会。正正这样才赋予这些画一种心理及社会的迫切感……让我们相信可以认识画中人。”“It is nothing less than the paintings working upon us. They work upon us because we accept the way Hals saw his sitters. We do not accept this innocently. We accept it in so far as it corresponds to our own observation of people, gestures, faces, institutions. This is possible because we still live in a society of comparable social relations and moral values. And it is precisely this which gives the paintings their psychological and social urgency… which convinces us that we can know the people portrayed.”

换句话说，画家透过画，表达跟批判了某些人际、经济和政治权力关系，让今天的我们看到画，很容易就会认同、懂得画家的批判，因为从 17 世纪的欧洲到 21 世纪的中国，我们仍然常常会碰到类近画中人的人，也活在这些情境及政治关系中。我们今天之所以能够看到这些画的意义，是因为我们用的不是一种无知的目光，我们能够理解画，是因为我们看到这些官员，就跟我们今天去工作或办事时会遇到的各种小官一样，只要你对他们有求，他们也会用这种眼神看着你。或者我们自己就是这些小官，我们在自己的工作中就是这样。我们每个人都带着我们的社会情境、家庭及教育背景，以及跟各种社会关系和道德价值周旋的经验，来翻译观看的文本。我们的经验制造了心理需要，一旦在画中认出我们能够理解的社会关系，认出自己的生活情境，我们就会觉得画作真有意义。就是这些心理和社会政治上的迫切感，满足了我们一些心理需要。

然而，《观看之道》进一步说，艺术历史不是这样写的。（14-16）主流艺术论述强调画作的线条、构图、背景衬托、结构布局、明暗及色彩对比等，从所谓纯美学的角度解读这些画，用接近没有意义的语言强迫观者不寻求意义，来建立文明、艺术的阶级优越性。“正确”的艺术欣赏方法，是让一切冲突消失。画作本来是关

于政治和经济矛盾，但艺术欣赏的论述却逼使它脱离本来的政治、经济、文化脉络，以申述一些所谓亘古不变的人类处境。Berger 说，这，就叫迷思。欧洲文化论述传统是一个迷思化的，制造意识形态的传统。这样，像 Mulvey 般借精神分析话语来把 Berger 的“凝视”论述跟它的政治经济批判脱钩，以申述一些看似亘古不变的性别处境，是否也在巩固这个迷思化的传统？借着并置及重读两篇人文学科的“经典”文本，也许会让我们找到更了解自身，更了解我们身处的社会，不囿于文本、不囿于“理论”的，观看之道。

我两年前参加这个会的时候，被指派去主持一个 panel，其中有一个发言者用了这个理论，引詹明信说，影像本质上是色情的 (Jameson 1992)，它只能制造 high，不以思考和着迷为目标，更有趣的是，他就用这句话来讲色情片。今天我们回过头去看这句话，其实詹明信的这句话是来自于谁？来自于 Mulvey。

Frank Melendez 这篇论文里也说，后现代主义有一个最大的没办法言说的焦虑，就是把观看者的主体经验缩减到几乎没有主体的、没有身体的活动，后现代理论常常会将所谓观看者这个位置变得很抽象，抽象到一个地步，好像是没有身体。Melendez 引詹明信的这一篇文章作为一个例子。詹明信的这篇文章来自于 Mulvey，你们很明显可以看到，但詹明信比 Mulvey 还开放一点点。Mulvey 的那篇文章至少是说，因为所有的电影都是色情的，所以解放女性的方法就是把观看电影的快感毁灭。詹明信没有这样子讲，可是也差不多，因为詹明信说，所有的影像其实是让你不要思考的，你的着迷是不思考的着迷，所以基本上是你脑残掉，你才能喜欢电影，才能知道 high 的，所以它是色情。他批判影像，也同时在批判色情，因为对他来讲，色情就是不思考，就是只要 high，就是脑残，对吧？其实这些都是 Mulvey 的观点。

Melendez 说，媒体真的是这样子吗？媒体 Media 就是中介。中介了欲望，中介了欢愉。这是媒体的功能，媒体的物质基础；它正正表达了性欢愉及呈现欢愉的中介特质 (mediatedness)。你为什么喜欢电影，你为什么看电影会开心？就是因为它这个中介，让你的欲望得到了一种表达的渠道。你看他这个讲法很不一样，基本上观众不是一个被动的、客观的位置，不是都铁板一块，其实我们每个人带着自己的东西进去，然后通过媒体这个中介去表达。我们怎么会是完全被动的呢？

我们在表达，我们在参与，我们在思考，我们在感觉，这些是我们每一个人都会做的，而且不同的文化、经济背景都会不一样。

当然电影得依靠很多商品化的东西，包括场景的建构，布景、服装、灯光，这些都成为让你能够 high 的一些符号。场景的被构筑性凌驾于身体的展现，以至于商品化及复制（布景、服装、灯光等）成为性欢愉的主导符号。没错，电影是会鼓励一些特殊的观看方式，所以同一部电影也不能随便看，也不会有无穷无尽的、一千万种看法，大家看的那个叙事差不多的，虽然你们带了自己的东西进去。所以电影还是会透过它的镜头、透过它的布景、透过它的场面调度、透过它的剪辑，会让你有一些特殊的观看方式。

电影有趣的是，它时常游走于有事跟没事之间。刚刚不是说，看电影是观众跟屏幕协商的一个过程吗？其实也是屏幕自己跟自己协商的过程，就是有事跟没事，有事是有剧情，没事是东西很好看、很舒服，所以你看电影的那种爽，就是这种游走于这种有事跟没事之间的过程，不是永远都有事的，没事的时候你也很爽。身体交付给影像的一种麻醉、一种引诱的力量，可是你又企图去抗拒它。麻醉仍然是在的，可是这个要很小心哦，Mulvey 讲的是一种暴力、一种压迫，电影带着你走到哪里，你就跟着走。可是 Melendez 讲的不是，Melendez 讲的是一种引诱，引诱是什么，引诱是你也要参与啊，他讲一句，你也要想一想，我要不要附和啊，我要不要同意啊，我要不要跟着啊，我要不要走相反方向啊，你会同时有一种抗拒。这个协商的过程是非常复杂的，你要不要参与引诱，你要不要加强引诱，你要不要抗拒引诱，是不稳定的。Melendez 说，就是这种引诱，就是这种协商、不稳定性制造欢愉，跟 Mulvey 讲的刚相反。Mulvey 讲的是，你越稳定，你越安全，你越爽，Melendez 说，才不，其实就是因为你在抗拒、你不稳定，你才会觉得爽，而且你是会改变主意的，你看到一半，跟你刚刚想的完全不一样了，才会觉得，哇，这个电影好厉害。好，现在我们把这些论述，与李翰祥的风月片做互文的阅读，看看会怎么样。

老师：这片段来自李翰祥的《金瓶风月》，你们没有看过的，所以我特别放这个。你看这个觉得好看的、觉得爽的，举手。一个、两个、三个、四个，只有四个，完蛋了，没有其他任何人觉得爽？原来大家都这么不喜欢看啊？可是为什么刚刚放的时候大

家都笑得那么开心呢？

同学 W：不是，老师不是不好看，是我们觉得很好笑。第一个觉得很真实，第二个觉得后面那个小女孩很不情愿，然后我们觉得很搞笑。然后我感觉还是跟场景有关，因为今天是我们这么多人一起看，没有一个人。

老师：这个讲得很棒哦，其实就跟我们刚刚讲的东西有关系。在什么情景看，这个很重要哦，你跟谁在看，灯光怎样，大家有没有互相看到大家，感觉都不一样的。很多人觉得搞笑，是因为不真实吗？电影就是在玩这个真实不真实的游戏。你们有看过很真实的 A 片吗？有？大家都点头。真实的 A 片真的很好看？

同学 F：真实的有时候也不是很好看。因为我觉得有时候，可能就是要看到一些真实中看不到的东西，才会爽，我觉得是有这样一个心理的。

老师：你看，你们三十个人而已，已经非常不一样了，同样的看 A 片这件事情，有人特别喜欢真实，有人特别不喜欢真实。好，然后你（同学 A）刚刚说春梅好像很不情愿在后面推，在电影里头不是这样子哦，在电影里头春梅很喜欢她的角色，她一直在笑，她很开心。在电影里头，这四个人都被呈现成是很爽的，都是一直在笑的，很高兴。

我非常开心今天在这边讲李翰祥，李翰祥是东北人，生于辽宁，在北平念书，他是个画家，在上海念戏剧。这是他画的金瓶梅，他一辈子研究金瓶梅，基本上是个金学家，会到处去找金瓶梅的版本，有一次就为了去偷渡一个金瓶梅的版本进台湾，差一点被抓起来，那个版本还拿不回来，他还写信给国民党政府要回来。他在上海念戏剧，后来去了香港，七十年代的时候，他是邵氏电影公司其中一个最重要的导演，一辈子拍了一百一十多部电影，每年都拍几部，有一些电影是很有名的，你们应该都看过吧。上面那个是林青霞跟张艾嘉演的《红楼梦》，下面那个是凌波与乐蒂演的《梁山伯与祝英台》。我小时候第一次看电影，差不多就是跟着我妈妈去看《梁山伯与祝英台》，妈妈从头哭到尾，我就在旁边陪哭，不知道她哭啥。1983 年，中国刚刚改革开放，李翰祥是香港第一批应邀回国内拍片的导演。非常厉害的一个人，本来在香港，后来离开邵氏在台湾成立了电影公司，所以一直是被国民党统战的一个重要人物，可是他也是国内一开放，就第一个要来国内拍片的，因为他觉得国内那个深厚的历史文化渊源，那些场景，就是他要拍的。他特别要实

景，就在圆明园拍《火烧圆明园》，在故宫拍《垂帘听政》跟《火龙》，拍了一系列的清宫片，都非常非常卖座，非常有名。李翰祥也是第一批应中央电视台的邀请拍电视剧的香港导演，远远早于周星驰跟徐克，1996年8月起为央视拍摄40集电视剧《火烧阿房宫》，在这个过程中心脏发病。看一下，李翰祥在拍这些宫闱片的时候，他同时拍了非常非常多所谓的风月片，那个时候都要包装成很软性的东西，没有什么色情啦。大家都在帮他讲话，“李翰祥不会色情到哪里啦，他很雅的，他很文雅，他是个艺术家，他是个文人”。可是你真的有看过这些电影吗？你看看《金瓶风月》，其实有不少群交、SM、乱伦，什么都来的，有所谓的这么“风雅”吗？

他那个时候在拍这些非常卖座的电影的时候，社会脉络是怎样？那时候香港中文大学学生会做了一个《黄菌黄潮黄祸：香港色情问题研究》报告(1978/9/27)，说香港的色情问题非常严重，所以它们要反色情，把所有风月片看成是黄潮黄祸，因为这些泛滥，所以一百多个学生，整整研究了四个月（研究的目的：“色情问题日益严重的今天，有关当局却未能采取有效措施，抑制色情泛滥。而社会人士对此亦无大反响，这些都是令人担心的。”；“凭着百多位同学的热诚，自五月开始，我们就工作了整整四个多月。”）。他们统计了香港制作的色情电影，于1974年8月1日至1978年7月31日四年间，共占总数的28.8%，其实数量真的蛮多的，有近三分之一的电影都是色情片。每天电影院放映的色情片占总数的百分之多少也有统计。

香港中文大學學生會
 〈黃菌黃潮黃禍：香港色情問題研究〉
 (1978/9/27)

- 「若果假定觀眾會受電影的影響，那麼跟著的問題便是含有色情成份的電影侵蝕的對象是誰」
- 青少年 (15-25) 「性觀念調查」發出1700份收回1300+份；
 「市民意見調查」發出1900份收回1400份有效問卷
- 曾經觀看「色情電影」的青少年佔1/2
- 在進入色情電影院時，他們有否感到不自然，或恐防被親友見到的心理負擔呢？

	男 (521)		女 (205)	
有否心理負擔	在職	學生	在職	學生
有	23.7	42.9	49.3	50.9

他们说，假定观众是受色情片影响的话，那对象是谁呢？用他们的话讲，被“侵蚀”的对象是谁？所以他们就特别去研究了青少年的性观念有没有被这些事情影响，做了一些问卷调查，比如青少年看色情片有没有心理负担？你看完有没有不舒服？他们得出的数据其实很有趣，他们发觉，原来同样年纪的，你早一点出来工作的话，你看“咸片”、色情片会比较没有心理负担，你待在学校里头，你看咸片的心理负担比较重，比较不能接受。我们要好好反省一下我们的教育，这个原来有一个阶级差异，你要是阶级没那么有资源的话，早一点出来工作，可能看色情片会比较没有心理负担。我们想一下，这不就是 Berger 讲的吗，原来学校就是那个苹果，你进了学校，受了教育，你就吃了苹果，你就看到自己“啊原来我没有穿衣服啊，我裸体啊”。本来好好的，本来看咸片没问题的，要是没有进学校念书的话。女的呢？心理负担比男的重很多，无论她工作还是没工作，她心理负担都很重，学生还是比工作的要重，可是没有差那么多。所以这个也是我们要思考的，原来女的可能社会化过程已经担当了教育的角色，让她看咸片的时候心理负担很重。

李翰祥在这样子的一个香港的社会经济文化脉络里头拍风月片，是唱反调的一个导演，同时拍非常主流、非常卖座的电影，左右逢源。我看他的书，其实真的蛮震惊的，他的书里头，原来是这样子写的。他回忆，在上海曾经看过一个红舞女：

我听说上海有位红舞女王玉兰女士，花名至尊宝，得名的由来很特别，原来有一天在她家中宴客，圆枱面一共坐了十四位，“十三男与一女”，都赫赫有名，不是电影明星，就是舞台上的名伶，个个都和她有肌肤之亲，所以绰号称至尊宝——通吃。抗战后，她来到香港，仍操故业，依然通吃……。有一天午夜回家，在尖沙咀金巴利道碰见了一位暴露狂者……，见她走到身边，解开衣带，把不文之物掏了出来。王玉兰站稳身形，大大方方的看了他腰下一眼，然后用上海话说了一句：“操那，嘎小个。”扭头就走，那位还没听懂：“乜嘢？”至尊宝一回身补充了一句斯文的粤语：“丢，咁细！”

你看李翰祥这个叙事，写这个舞女，充满了一种欣赏的眼光，觉得这个舞女好豪爽、好厉害，三言两语就把这个暴露狂解决了。暴露狂是啥？是没有自信才会暴露嘛，所以我讲你这么小，你立刻就缩回去了，扭头就走。今天这个当然是一个性骚扰事件。根据李翰祥，那个舞女有很大的权力，你觉得你在我眼前暴露你是在压

迫我吗？我一句就把你搞定了，一点问题都没有，反驳能力非常强大。李翰祥是怎样看男女的权力关系的，他是怎样看在香港的公共空间被管这件事情。当然暴露狂在香港是犯法的，你可以报警察，可是你看他这个叙事多复杂，他也在批判香港的公共空间被管这件事情。他在讲的是，女生的好色本来是一种权力的来源，他透过这个叙事来把这个权力去污名化，把这个女生写得非常有力量，值得羡慕，有风情。而且他也嘲讽香港现代法制强调“公私分明”、迫使身体行为在公共地方受严格规管，现在中国也开始讲这个了。他还有一个叙事，我也觉得非常经典，他说：

电影界还有一位名演员……他参加朋友的婚礼之后半路上忽然想小便，站在街边解开裤扣，刚要动作，后边警察大叫一声：“随街小便？”“啊……，谁说我小便？拿出来看看不行吗？”然后低下头感叹了一声，“唉，老样子，还是老样子，真是五十年不变！”

李翰祥写的这个“五十年不变”当然就是香港 1990 年代非常流行的政治话语，这是邓小平讲的，香港回归以后不会变，五十年不变。李翰祥把这个完全倒过来写了，变成是这个男的在自我感叹，用了这个自我感叹的方法，批判那个警察，你这么紧张干嘛，我看看不行吗，你以为我干嘛？李翰祥在这个叙事里头，把公共空间法理制度对人的规管与想象完全颠覆了，而且把香港的政治论述也颠覆了，揶揄回归前中港政治论述。你在这个叙事里头也可以看到，李翰祥多怜惜“弱男”。李翰祥的电影里头常常会看到这个，你觉得这些女性在电影里被操，你觉得这些女性是弱势吗？根据李翰祥，潘金莲是怎么样的？他说，“很多人要给她翻案，可是我觉得，潘金莲是翻不倒的”。“不倒”这两个字尤其准确，通常“不倒”这两个字是用来形容什么的？金枪不倒，他就是要说潘金莲金枪不倒，为什么不呢？潘金莲没有生理男的性器官，就没有金枪了吗？

欧美女性主义批评的，比方说 Mulvey 的那个方法，以男权主导的经典叙事电影，你看，李翰祥这种讲法就刚刚相反，完全是在 Mulvey 对面。他五次重拍金瓶梅（《风流韵事》（1973）中“天下奇书”一节，《金瓶双艳》（1974），《武松》（1982），《金瓶风月》（1991），《少女潘金莲》（1994）），光是这五部就是一个二十多年的系列。

（播放《金瓶风月》片段）

这是《金瓶风月》开头：李翰祥跟西门庆在讲话。演西门庆的是一个演员，叫

单立文，他在李翰祥的电影里同时演武松，金瓶梅这一系列电影很大的一个特色是，西门庆跟武松是同一个人演。《金瓶风月》这个电影开头就是片场，这个虚假的环境，他要给你看，片场的虚假性，然后演员带着大哥大出来，李翰祥站在中间，跟西门庆在讲话，慢慢地你就会看到他们变成了电影的一部分。李翰祥把这些文学名著重新阅读了，而且呈现了一个很不一样的风景，像他的《武松》，当然参考了《水浒传》，可是《水浒传》里的武松是怎样子的？《水浒传》：武松在武大郎灵前“扯开（潘金莲）胸脯衣裳。说时迟，那时快：把尖刀去胸前只一剜，口里衔着刀，只手去挖开胸脯，抠出心肝五脏，供奉在灵前；脍察一刀，便割下那妇人头来，血流满地。”杀完潘金莲再去杀西门庆。我们看李翰祥改《水浒传》，他的《金瓶风月》、《少女潘金莲》，杀潘金莲，跟这个很不一样吧。在他的金瓶梅系列里头，强调了潘金莲的主动性、能动性，运用了大量的潘金莲的主观镜头、她的大特写。根据 Mulvey，女主角是整天被大特写的，可是那个是为了去满足男性目光，跟观众的男性凝视。根据李翰祥，他给潘金莲的主观镜头，是让我们认同潘金莲，让她去回想自己是怎么走过来的，对吧？你们看《少女潘金莲》的时候，完全是从潘金莲的观点去看，原来结婚与性工作差不多，原来这个男的跟那个男的差不多，不是吗？《少女潘金莲》，跟 Mulvey 要我们想象经典电影是怎么去建构叙事的，很不一样。在这两种位置之间，所谓的被看客体跟看的主体之间，观众被引导不断地斗争、挣扎，就是刚刚 Berger 讲的那个，其实就是自己跟自己协商的过程，你成为人，潘金莲她要成为人，不论是什么性别的观众，你都必定要企图去认同、理解跟感受这个女性主体，她自己反思她的客体性，而且感受她这个婚姻跟性工作的连续体。《少女潘金莲》一开头就有这么一步，王婆冲进来跟潘金莲说，武松被放了，完蛋了，你一定要被杀了，你还是不要再做性工作了，你还是躲起来吧，潘金莲却不以为然，有差吗？从前结婚跟现在有差吗？这个连续体，在电影里一开头就已经建立起来了。潘金莲不要躲起来，她觉得无所谓，武松出来又怎样，她不怕，即便武松把她杀了，她也不怕。

李翰祥透过他的金瓶梅系列，来嘲讽男女所谓的浪漫婚姻关系。70年代香港是一个被高度规管的社会环境，色、黄这件事情，大学生都在研究怎么反对了。可是他就是要拍这种电影。根据欧美的电影理论，其中的一个男压迫女的方法，是让那个女的去不断地变，她可以不断地变，可是男的永远都是阳刚，永远都是英雄，

是金刚不坏之身。这是经典欧美电影理论。可是你看，李翰祥的电影里头刚相反，女的当然是不断地变，男的也不断地变，男的不没有金刚不坏之身，会被操死的，而且非常娘娘腔有没有，所以才会有武松跟西门庆是可以对换的，这是啥英雄啊？西门庆是娘娘腔，武松理所当然打虎英雄，可是原来是同一个演员可以演，这是怎样一种对性别文化的批判？经典电影一定得巩固性别的天然性，而不会置疑性别的建构吗？《少女潘金莲》里头，最后潘金莲把武松骂成“假仁假义假道德”，武松代表的那个主流价值，都把它骂出来了，透过潘金莲的口。

很多研究色情电影的学者，像 Linda Williams 曾经讲，A 片不是观众在一个所谓的客体位置，其实是互为主体的，这个概念来自于福柯。就是说，我作为观众，也是一个主体，我参与了观看的这个经验，我带着我的主体经验去跟电影里头的一些主体去对话，所以是这样子一个交涉的过程。女性器官的裸露，刚才 Mulvey 讲其实都是让女性观众被压迫的，可是 Linda Williams 不是这样子说，她说女性器官的裸露，让女性观众，可以得到一种自我的延伸，可以得到一种欲望的开展跟苏醒。就是你可能原来没有的欲望，你看 A 片，发觉也是有的，原来我也是会爽的。就像刚刚同学有说到，原来可能我生活经验中没有的，透过 A 片看到了，不是一个被动的客体，你带着你自己的主体跟电影里那主体在沟通、有一种很深刻的互动性。

在李翰祥的电影里头，性工作的呈现，不只是一种工作，而是跟李翰祥的创作有一个连喻的关系。你们看《少女潘金莲》，是一个倒叙的结构，潘金莲一开始就回顾她的一辈子，她在回顾她的生涯，在她的生涯里头，有婚姻、有性工作，那是一个连续的，没断，对她来讲都是工作、都是性，工作就是要制造与挑引欲望，那个是潘金莲一辈子在做的事情，她求存的方法。李翰祥的电影不也是在做这个吗，也是在挑引观众的欲望，你们刚刚看的电影都是，要是你没有被挑引起欲望的话，你就不会买票进场，这个就是李翰祥的工作。所以潘金莲、李翰祥的工作，跟观众、跟性，中间有一个指涉、连喻的 (metonymy)、互相可以代喻的关系，因为这种关系，你们看《少女潘金莲》的时候，那个主体位置才会在潘金莲身上，潘金莲是整个叙事逻辑的主角，是在制造欲望的，跟李翰祥很像。

《少女潘金莲》中，陈敬济第一次来找潘金莲，陈敬济跟王婆交涉要多少钱，能不能钱少一点，能不能我只是跟她搞一搞，不要搞很久，用时间来分段。李翰祥

很厉害，还没有任何性交易，已经用了这一段，要去重重地提醒你，其实性是一个工作，是一个交易，是一个经济活动，而且你有什么样的经济资源，也决定了你有什么样的性，你有没有钱，这个不一定是在性工作、商业的性里头发生，在婚姻里头也一样发生。

风月片，在李翰祥来讲，当然都是偷窥，所有看电影都是偷窥，可是就是有偷窥这种心理需要，才会有色情片，才会有电影。我们要是生下来就有 Mulvey 所讲的那种偷窥癖的话，那电影不是应该很合理地存在吗？就是为了满足我们这种心理需要，要是你摧毁了它，那我们这种心理需要怎么办啊？《风月奇谭》电影的末段，就是讲偷窥，或者是讲，看电影究竟是干嘛的。

（播放《风月奇谭》片段）

少奶奶跟小三偷情，小三说要是员外看到我，会比较爽，所以他们就想了一个这样子的点子。员外觉得完全是树的问题，是淫树，然后就疯掉了。你想想看，其实这个有点像 Berger 讲的那个苹果，这个树也是一个苹果，爬上了树，就看到别的，明明大家没有穿衣服好好的，可是一爬上树，吃了苹果，就觉得你就是淫，或者就觉得你裸体有问题，你应该羞耻。基本上其实都是你的心理作用，你看到什么就是什么，是因为观众带着你的东西去看，所以你会那种感觉，刚才那一段差不多是一个对电影的反讽，电影这个机器究竟是在干嘛，你说是咸片，你说是风月片，你说是文艺片，你喜欢怎么看就怎么看，你说什么就是什么，电影到头来是一种哄骗，是一种引诱，当然都是假的。生命跟电影当然都是在真假虚实之间。刚刚那一段电影里头，那个女主角叫金宝，大小通吃，男女通吃，对她来讲色情是一种哄骗、一种引诱，你把本来是假的东西看成真的了，跟电影一样，为什么要怪我呢？

最后我会讲的，就是，你们刚刚说的，都是假的，电影正正完全都是假的。李翰祥的电影，刚刚看的那整个段落，我特别给你们看的那个楼梯、那个院子，整个都是邵氏片场里头搭建出来的，是这个东北人在回忆他小时候看过的东西，像在哈尔滨，就有一些这样子的房子叫“圈楼”，从前好像也是妓院，会不会有点像啊？那个金宝刚刚下楼梯的场景，楼梯原来在这些院子里也是很重要的一个场景，是哈尔滨的历史文化资源。当然，我们可以理解，现在政府不要我们记得这些历史跟文化脉络了，尽量把它抹掉，可是它还是在的，在李翰祥那些回忆里头就在，建构出

来给你看。在真实生活里头也在，什么是真，什么是假呢？这个不是好像刚刚金宝站的那个楼梯吗，她刚刚不是站在这里跟小王对话吗？而且还有看到浮雕，都是花，那个地方从前叫桃花巷。原来是跟性工作行业有关。

Mulvey 不是说，电影要让你觉得，你不是在看，要把第一种跟第二种观看都拿掉吗？可是为什么在李翰祥的电影里头，这些女的都在偷看你，而且都在笑呢？她们在看你，在笑，那你不就很自觉自己是观众，你不就很自觉摄影机、电影的存在了吗？要是这样子的话，为什么我们还有快感啊？根据 Mulvey，有这两个东西就没有快感了，这两个东西要被抹掉的。可是李翰祥的电影里头都有这些东西哦，还有淫树，让你觉得自己就是那个老员外，不断地去提醒你电影的虚假性，我们还是看得很爽，为什么呢？这些，各种各样的爽，跟女性主义电影理论讲的“色情快感”，是同一些东东吗？这，就是我们要去思考的。不然，性别研究的路，只会越走越窄。

我今天讲到这里，时间完全过了。

主要讨论文献

[1] Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999: 833–844.

[2] Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin and BBC, 1972.