

政治創傷隱喻與酷兒身份挪用

——電影《霸王別姬》創作意圖與內地觀眾接受的錯位現象分析

1993年，由陳凱歌執導的電影《霸王別姬》獲得戛納電影節金棕櫚獎，成為中國內地首部同時也是迄今為止唯一一部獲此殊榮的影片。在以觀影人數及觀眾評分為綜合標準的豆瓣優秀電影榜單中，它也以354萬餘人標記、均分9.6（滿分10分）的成績名列華語片之首。¹ 影片以京劇花旦程蝶衣的個人命運遭際為線索，映射出20世紀20年代至70年代中國歷史的巨變。

在這部滿載榮光、被譽為「殿堂級華語電影」的作品中，主人公程蝶衣（張國榮飾演）無疑是最富魅力的角色，他與同門師兄段小樓（張豐毅飾演）之間的同性情愫，與內地電影審查語境中「反思文革」的敏感題材相對照，作為一種「禁忌之戀」成為凸顯影片不可複製的反叛性與成就其經典性的重要元素。在三十年後的今天，政治反思的部分依然處在「難以言說」的境地之中，其中的同性元素卻被放大，使得該片成為內地觀眾心目中華語「酷兒電影」的代表作之一。然而，通過對影片創作及接受過程的梳理，不難發現在創作者意圖與觀眾接受之間存在著一條顯著的鴻溝，在內地高度政治敏感的公共討論氛圍與觀眾較為保守的性別觀念的雙重影響下，二者實現了幾乎完美的錯位。而正是在這樣的錯位中，《霸王別姬》依然持續著它的經典化歷程。

本文將通過探尋陳凱歌在電影創作時的真實意圖，與內地觀眾在接受影片時產生誤讀的具體表現，以辨析在《霸王別姬》這部影片中同性愛的元素究竟是一種具有主體性的酷兒表達，還是被挪用為一種忽視了酷兒主體性的大歷史反思的隱喻，並嘗試對其背後的時代因素進行剖析。

一、 創作意圖：酷兒身份作為政治創傷與歷史反思的隱喻

二十世紀九十年代，中國內地被稱為「第五代」的導演群體不約而同地做出回望的姿態，轉身凝視貫穿他們青年時代的沈痛歷史創傷，於是，在八十年代「傷痕電影」的熱潮之後，九十年代初再次集中湧現出一批以反思文革歷史為主題的影片：1993年田壯

¹ 電影《霸王別姬》豆瓣條目頁面：https://movie.douban.com/subject/1291546/?dt_dapp=1（最後瀏覽時間：2023年4月19日）。

壯的《藍風箏》，1994年張藝謀的《活著》、姜文的《陽光燦爛的日子》等。陳凱歌於1992年完成、1993年上映的《霸王別姬》，也無疑是其中濃墨重彩的一筆。作為被「文化大革命」貫穿青年時期的一代導演，這段歷史對於他們生命的重要意義不言而喻，陳凱歌對此也有明確的表達：「我一直認為我的人生經驗大都來自那個時期，其中最重要的是，這個革命幫助我認識了我自己。認識自己即是認識世界，明白這一點，就決定了我的一生。」² 陳凱歌與生俱來的上层階級特權與附從的社會責任意識培養了他愛好談論艱深、重大主題的創作傾向，早年的《黃土地》《孩子王》《大閱兵》無不涉及深刻的歷史思考，儘管切入點各不相同，卻皆是某種程度上毛時代的歷史寓言。

《霸王別姬》的創作也延續了宏大敘事寓言的傳統。拍攝電影版《霸王別姬》最初並非陳凱歌本人起意，而是受香港製片人徐楓之邀。³ 陳凱歌一開始對這樣通俗的愛情故事並沒有表現出太大的興趣，徐楓再三邀請，他才最終答應。而在接下拍攝任務後，他對劇本也做了極費心力與個人特色的改編，公開宣佈要加一段文革的戲份，原因是不加的話劇情顯得「份量不夠」⁴。由於陳凱歌本人對文革歷史反思主題的重視與強調，影片最終呈現出的酷兒表達與小說原著相比遠遠削弱了。如果說李碧華的小說是通過時代巨變反映個人命運興衰，那麼電影改編則更像是通過程蝶衣的個人視角去管窺歷史動盪，其喻體與本體、手段與目的都恰好相反。原著裡亦有國族意識的表達，但李碧華更為精準地將「香港」在地緣政治上的微妙處境作為一種背景，作與酷兒身份不確定性的呼應，小說結尾也安排程蝶衣與段小樓時隔多年再次在香港相遇，痛陳往事，解開心結，可視為邊緣人在邊緣地的自我開解。李碧華將香港同中國大陸聯結與對立並存的複雜關係作為一種「邊緣與中心」的表達，實際上隱喻了酷兒群體被邊緣化、他者化的處境，正如周蕾所說：「香港的現代史從一開始，就被寫成爲一部對中國身份追尋的不可能的歷史」⁵，程蝶衣作為酷兒，他的個體命運遭際所訴說的亦是對主流身份追尋的不可能性。

電影版則更突出體現一種史詩性敘述的雄心，影片中四次讓標誌重大歷史時間節點

² 陳凱歌，《少年凱歌》，遠流，1997年5月，第18頁。

³ 新浪電影，「陳凱歌談華語經典《霸王別姬》：扮演程蝶衣，是張國榮的宿命」2018年12月11日，搜狐，https://www.sohu.com/a/281177166_126281（最後瀏覽時間：2023年4月19日）。本文為陳凱歌在北京電影學院的演講，他在演講中透露自己是1988年攜影片《孩子王》赴戛納參加影展時，在首映式當天遇到徐楓女士，徐拿出一本書給陳凱歌，問他是否有意願將這本小說拍成電影，這本書就是李碧華的《霸王別姬》。當時陳凱歌正在籌備自己的另外一部電影《邊走邊唱》，便婉拒了邀約，但徐楓願等。直到兩年後陳凱歌攜已拍攝完成的《邊走邊唱》再赴戛納，再與徐楓相見，再談起《霸王別姬》，才正式接下這份邀約。

⁴ 查建英，《中國波普》，牛津大學出版社，2017年，第164頁。

⁵ 周蕾，《寫在家國以外》，牛津大學出版社，1995年，第109頁。

的字幕⁶赫然出現在畫面正中，極為明顯地表達出「對於以文化大革命為中心的中國現代歷史的沈思」⁷的意圖。改編之後，香港地緣隱喻的影子也完全消失，徒留「封閉的大一統中國」的概念貫穿始終，程蝶衣的酷兒身份便淪為了一種符號性的空洞能指。當影片敘事減弱了直接的同性情慾表達，他所遭受的歷史暴力與酷兒身份就顯得聯繫甚微。少年時在戲班遭受的訓斥打罵是眾梨園弟子的必經之路，與蝶衣相比，並不具有酷兒身份特徵的師兄小石頭（少年段小樓，趙海龍飾演）、同門小癩子（李丹飾演）都遭受了肉體上更為嚴重的暴力對待，甚至小癩子最終因不堪這種暴力而選擇了自縊。成年之後程蝶衣所遭受的暴力又是特殊歷史階段普遍存在的極端暴力，亦不具有酷兒身份的特殊性。在「文革」批鬥的高潮橋段裡，程蝶衣與段小樓互相揭發，原著中程蝶衣的揭發完全源於對菊仙的妒意，瘋魔般的咒罵最後落在要證明「那破鞋，她不是真心的！」⁸明明是一種同性之愛被長久壓抑後的聲嘶力竭。而電影中，蝶衣的揭發開場便帶著濃厚的歷史反思意味，他痛陳道：「你當今兒個是小人作亂、禍從天降？不是，不對！是咱們自各兒一步一步走到這步田地來的……」這番「自作孽」的指控更為重要地指涉了「中國現當代歷史的曲折脈絡是由人禍造成的」這一事實，也使得他的揭發由原本極具私人性的酷兒吶喊變為一種頗具宏大深意的歷史批評敘述。

陳凱歌在 2015 年接受訪問時談及《霸王別姬》，表示他想表現的是「大背景下風雲壯闊的人生。」⁹ 儘管他的話語最終落點在「人生」二字，「風雲壯闊」一詞卻暴露了這依然是一種忽視了酷兒身份邊緣性與特殊性的主流式表述：「風雲壯闊」的是歷史，或是作為歷史縮影/隱喻的個體人生符號，而與酷兒這個身份沒有特別的關係。他也曾明確表示並沒有將同性戀主張作為這部影片的拍攝基礎，¹⁰ 於是在影片中程蝶衣的酷兒身份成為表達文革歷史創傷的載體，所要反映的不是酷兒自身的傷痛，但當歷史的暴力施加於本就處於弱勢的邊緣個體身上，便更能凸顯其悲劇性，繼而達到反視歷史暴力之深刻、民族傷痛之巨大的目的。

也有學者直接從國族主義角度解讀，¹¹ 認為《霸王別姬》表達的是「政權朝移夕轉，

⁶ 四個歷史時間節點分別是「一九二四年·北平·北洋政府時代」、「一九三七年·“七·七”事變前夕」、「一九四五年·日本投降」、「一九四九年·人民解放軍進入北平」。

⁷ 曠新年，“暴力的記憶與歷史的沈思——以電影《悲情城市》與《霸王別姬》為中心”，海南师范学院学报(社会科学版)，2006年03期，第9-15頁。

⁸ 李碧華，《霸王別姬》，新星出版社，2013年11月，第232頁。

⁹ 波米，“陳凱歌：如今拍不出《霸王別姬》和我無關”，鳳凰娛樂《大寫人物》035期，2015年7月8日，鳳凰網，<https://ent.ifeng.com/idolnews/daxierenwu/special/dxrw035/>（最後瀏覽時間：2023年4月19日）。

¹⁰ 關錦鵬，紀錄片《男生女相：華語電影之性別》，1996年，23分30秒。

¹¹ 林文淇，“戲，歷史，人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同”，《華語電影中的國家寓言與國族認同》，台北電影資料館，2010年10月，第56頁。

可是中國不變」的主題，程蝶衣這一角色起到的是喚起民族認同的作用：「程蝶衣→虞姬→京劇→中華文化→中國」。經此過程，一個原本宏大而抽象的國族想像便依托於程蝶衣這樣一個「真切可辨，有形有體，有淚有笑，彷彿可以擁抱的」的生動形象建立起來，通過引起觀眾對程蝶衣的共情喚起對於國族文化身份的認同。由此，酷兒身份被挪用為一種承載宏大歷史敘述的符號，在這樣的創作改編中，酷兒自身的主體性便無意間被忽視了。

二、 觀眾接受：酷兒情慾書寫的強調與誤讀

1993年1月《霸王別姬》在香港公映後，北京的英文報紙《中國日報》發布報導，稱陳凱歌已經抹去了原著中的「同性戀意味，著力刻畫人的情感與脆弱」；而就在陳凱歌面對香港媒體再次解釋自己這部電影的「核心主題是背叛，而不是同性戀」時，來自中國廣電審查機構的許可證也終於落地。¹²

同性戀在中國大陸正式去罪化是1997年才會發生的事，因此在《霸王別姬》誕生的1993年，同性戀是比反思文革更加顯性的「罪名」。為了應付官方機構與公眾保守意識的審查，陳凱歌需要在面對媒體時刻意弱化影片中的同性戀元素，轉而強調一種共通的、普遍的人性與情感。但近年來，隨著性別意識的進步，時代風氣得到一定程度上的解放，同性戀話題在中國大陸民間討論語境中的禁忌性逐漸減弱，張國榮也作為具有傳奇演藝與生命經歷的酷兒明星，凝結成一種獨特且略帶神聖意味的正面形象被大眾所認知。相較之下政治反思表達的禁忌程度愈發加強，當代觀眾對影片《霸王別姬》的解讀與陳凱歌最初的創作意圖之間便發生了微妙的錯位——同性情慾的部分不斷被發掘強調，反而逐漸遮蔽了原本的政治創傷與歷史反思的表達。

這部影片在豆瓣上的分類歸屬在「愛情」、「同性」之下，同時不見「歷史」的標籤。在豆瓣9000余條影評文章中，以熱度靠前的十篇為例，它們均以探討影片中的同性之愛為主要內容之一。如熱度排行第一的影評《最懂蝶衣袁四爺》¹³，分析了袁世卿（葛優飾演）與程蝶衣之間的同性情感，「他們之間的關係早已不是出賣身體的戲子與買笑追歡的大爺。那是兩顆相通的純粹的靈魂，在這個浮躁的世界，值得惺惺相惜」，袁四爺是「真霸王，沒有被虞姬愛上的霸王」，文章獲得2.5萬「有用」點贊；《迷戀與背

¹² 查建英，《中國波普》，牛津大學出版社，2017年，第166-167頁。

¹³ 陳野梨，“最懂蝶衣袁四爺”，2008年5月15日，豆瓣網，<https://movie.douban.com/subject/1291546/>（最後瀏覽時間：2023年4月19日）。

叛——[霸王別姬]》¹⁴一文則細緻地剖析了程蝶衣與段小樓的愛恨糾纏，獲得五千餘「有用」點贊。

當然，歷史反思角度的影評缺失，也需考慮平台審查的影響。或許並非觀眾刻意忽視，而是相關的討論在今天仍被視為敏感話題甚至一種禁忌，而難以在公共討論中被看見。

之所以將這種以同性情慾為主旨的解讀視為某種程度上的「誤讀」，不僅因為這與創作者意圖相違背，也因為影片中的酷兒表達本身也存在一定的爭議，而這些爭議在大眾接受的過程中常常是被忽視的。

2002年，張國榮在香港中文大學的一次演講中分享了自己拍攝《霸王別姬》的經歷。他直言道：「小說版的《霸王別姬》，李碧華在同性戀這一主題上的表述和態度是比較明顯、寬容和自然的。然而陳凱歌改編的電影《霸王別姬》，卻充滿了極端的『恐同意識』，扭曲了同性戀獨立自主的選擇意向。」¹⁵ 其中一個例證是影片中對菊仙（鞏俐飾演）這一角色的戲份加強。菊仙原是花滿樓的妓女，後成為段小樓「名正言順」的妻子，在人物關係上，她與程蝶衣之間存在一種「情敵關係」的矛盾張力。小說中突出強調的是蝶衣與菊仙之間圍繞段小樓產生的妒意，而電影改編則拓寬了菊仙存在的意義，使她成為一種周旋在同性關係之間的中和存在。最突出的體現便是在蝶衣和小樓遭受批鬥時，對二人有定情之意的寶劍被紅衛兵小將丟進火堆的場景。小說中菊仙為了保護段小樓主動揭發劍為蝶衣所有，並強調她才是他「堂堂正正的妻」¹⁶——如此關頭依然不忘宣示對丈夫的主權。是蝶衣自己「如一隻企圖衝出陰陽界的鬼，奮不顧身，闖進火堆，把劍奪回來」¹⁷，通過用維護定情之物的方式進行了一次對情感「主權」的宣示。而電影中不僅刪去了前一番的揭發和爭妒，還將救劍之舉安排給了菊仙，當看到段小樓不顧往日情份大肆揭發蝶衣時，她被激發出了對蝶衣前所未有的理解與同情。這樣的改動使得菊仙成為沖淡蝶衣與小樓之間同性情感濃度的介入。張國榮也認為，陳凱歌對菊仙這個角色在性格上的豐富和戲份的增加，是為了「平衡故事裡同性關係的情節」，反映出的是「導演對同性愛取材的避忌」¹⁸。

¹⁴ 阿底，「迷戀與背叛——[霸王別姬]」，2006年6月2日，豆瓣網，<https://movie.douban.com/review/1049362/#comments>（最後瀏覽時間：2023年4月19日）。

¹⁵ 盧瑋銜、熊志琴主編，《文學與影像比讀》，三聯書店（香港）有限公司，2007年，第22頁。

¹⁶ 李碧華，《霸王別姬》，新星出版社，2013年11月，第227頁。

¹⁷ 李碧華，《霸王別姬》，新星出版社，2013年11月，第232頁。

¹⁸ 盧瑋銜、熊志琴主編，《文學與影像比讀》，三聯書店（香港）有限公司，2007年，第23頁。

除此之外，相較於李碧華最初版本的小說¹⁹，影片給小豆子（童年程蝶衣，馬明威飾演）增加了「天生六指」的設定，作為男性生殖器官的隱喻。而影片伊始身為妓女的母親（蔣雯麗飾演）替他切斷多餘六指的情節，則成爲一種「閹割」的象徵，輔助他完成性別身份認同上由「陽」到「陰」的轉變。²⁰ 不難看出，這其中暗含一種將傳統異性戀模式套入同性戀關係中的刻板認知——程蝶衣必須完成「閹割/去勢」的動作轉變爲「陰性」的身份，才有愛上師哥的合理性。

影片中對於情慾表達的含蓄與克制也較爲明顯，同性之間最親密的動作不過是台後一次借嬉鬧名義而發生的短暫「摟腰」。張國榮表示，成年之後程蝶衣與段小樓之間的關係表達讓他覺得「拍起來有點綁手綁腳，無法放開來做……對於男人與男人之間的欽慕，還是很放不開。」²¹ 這種克制某種程度上也反映了對直接表達同性情慾的逃避態度。

張國榮自身的酷兒身份賦予他更強大的自覺，因此他能夠敏銳地感知到這一「酷兒」外衣下難以察覺的「非酷兒性」。但中國大陸更多的觀眾尚持相對保守的性別觀念，習慣通過含蓄克制的表達去認知同性情慾，更難以洞察到酷兒身份被奇觀化、客體化、工具化的事實，因此造成廣泛的「誤讀」。

三、結語與反思

電影《霸王別姬》作爲一部以歷史反思爲主要創作目的的作品，其中對於同性之愛幽微曖昧的表達風格既是一種隱喻手段，也可以看作是一種偽裝策略，而正是這種偽裝使得這部影片在傳播過程中比更加直接聚焦酷兒議題的影片（如《藍宇》）更容易走進大眾視野、被更廣泛的人群接受和認可。²²

經由時代語境的變遷，觀眾解讀的重點與創作者意圖發生偏移錯位甚至逆轉。對此進行分析，重要的並不是去衡量接受者與創作者的想法一致與否（這向來也不是文藝創作的目的），而是去探究在這種錯位發生的過程之中，反映了背後怎樣的時代影響。陳凱歌的創作意圖受到自身成長於特殊年代的經歷影響，亦有影片面對審查與市場壓力的

¹⁹ 電影劇本完成之後，小說《霸王別姬》再版時，李碧華根據電影改編也對小說中的部分內容進行了調整，其中新星出版社 2013 年 11 月再版的這一版本中就加入了小豆子「天生六指」的設定。

²⁰ 新浪電影，“陳凱歌談華語經典《霸王別姬》：扮演程蝶衣，是張國榮的宿命，” 2018 年 12 月 11 日，搜狐，https://www.sohu.com/a/281177166_126281（最後瀏覽時間：2023 年 4 月 19 日）。

²¹ 小之，“張國榮評《霸王別姬》，” 2009 年 1 月 11 日，豆瓣網，https://movie.douban.com/review/1615230/?dt_dapp=1（最後瀏覽時間：2023 年 4 月 19 日）。本文爲 1995 年由英國大英電影協會（British Film Institute）發起的《紀念電影一百年全球訪談系列紀錄片》項目中關錦鵬與張國榮的一次對談記錄。

²² 以豆瓣數據爲例，同屬「同性愛情」題材影片分類，《霸王別姬》觀影人次高達 354.7 萬，評分 9.6；《藍宇》觀影人次僅有 40.5 萬，評分 8.4。

考量；而內地觀眾對於《霸王別姬》影片中同性情慾的強調與誤讀，前者是由於與酷兒議題相比，今天更為敏感的政治議題並無太多可以被言說的空間，後者則是社會性別意識雖有一定進步但大眾觀念依然傾向保守的反映。

儘管本文從創作者意圖的角度對影片《霸王別姬》的酷兒性進行了質疑，但質疑並非否定，也需要承認，它對酷兒情慾含蓄的表達、弱化酷兒特殊處境的處理在客觀上的確使得更多觀眾接受並認同了一種「同性戀敘事」。同樣地，雖然酷兒主體性並非影片構建的基礎，但在傳統文化、國族歷史的包裝之下，酷兒身份被不動聲色地融進了一種主流的講述之中，讓這一群體變得更為「可見」——哪怕是一種充滿誤會的可見（而幸運的是，由於創作者的細膩表達，所造成的大多也是善意的誤會）。進一步而言，如果懷以樂觀的心態去看待這一對酷兒身份的挪用，酷兒也能夠同女性主義一樣，成爲一種處境的象徵——那些如程蝶衣一樣在滾滾前進的時代洪流中因眷戀舊日戲曲與人情、沈浸在懷舊（nostalgia）情緒中，而不斷遭遇現代性暴力的人們，又何嘗不是一種相對於主流歷史的酷兒？只是，對於借用酷兒身份卻造成酷兒自身主體性被忽視的敘事，我們同時也需要保持警惕。

參考文獻：

一、 專著類

- 周蕾。《寫在家國以外》。牛津大學出版社。1995。
- 陳凱歌。《少年凱歌》。遠流。1997。
- 陳雅瀟主編。《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》。南華大學。2004。
- 盧瑋銓、熊志琴主編。《文學與影像比讀》。三聯書店（香港）。2007。
- 洛楓。《禁色的蝴蝶：張國榮的藝術形象》。三聯書店（香港）。2008。
- 海澀愛（Heather Love）。《酷兒·政治·情感——海澀愛文選》。蜆樓出版社。2012。
- 李碧華。《霸王別姬》。新星出版社。2013。
- 查建英。《中國波普》。牛津大學出版社。2017。

二、 論文類

- 邱春煌。“壓抑與認同：繪製《霸王別姬》中的中國男性本質。”靜宜大學英國語文學系研究所，碩士論文(2004)。
- 曠新年。“暴力的記憶與歷史的沈思——以電影《悲情城市》與《霸王別姬》為中心。”海南师范学院学报(社会科学版)(2006)03:9-15。
- 林文淇。“戲，歷史，人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同。”《華語電影中的國家寓言與國族認同》。台北電影資料館(2010)10:46-68。
- 陳勁甫。“虞姬·程蝶衣·張國榮——電影〈霸王別姬〉的觀看政治與性別寓言。”私立東吳大學中國文學系，碩士論文(2015)。