

## 第五章 华语同性恋电影的美学特征（下）

边静

作者赐稿

-

### 第三节 英俊少年美和男性肉体美

爱美之心，人皆有之，异性恋如此，同性恋亦如此。在社会学的调查分析中，同性恋者（男同性恋）选择性伙伴时，年轻漂亮是很重要的因素。特别是那些持“逢场作戏”态度的，更是把漂亮作为首要条件<sup>1</sup>[1]。他们大部分人也比较注重穿衣打扮<sup>2</sup>[2]。在西方同性恋电影中，同性恋美的呈现突出表现为少年之美和男性肉体之美，华语同性恋电影亦如此。这与异性恋电影的少女之美和女性肉体之美是相对应的。

#### 一、英俊少年美

在同性恋影片中出现了大量的英俊少年，英俊少年美是一个突出的美学现象。在华语同性恋影片中，表现 17、18 岁的美少年之恋的如：《美少年之恋》、《17 岁的天空》、《雨后的天空》、虞戡平的《孽子》、《海南鸡饭》、《人面桃花》、《我们害怕》等。如果把 20 多岁的靓丽青年也放进来，《春光乍泄》、《三个相爱的少年》、《夜奔》、《上海男孩》等，也可以纳入讨论的范围。这些外形俊朗、青春年少的男同性恋者，即使有这样那样的问题、瑕疵，但是他们在尝试、在经历，影片传达着青春无对错，青春无敌的审美感受。这些影片大都是 90 年代以来出品的，英俊少年的形象带着很大的商业偶像剧色彩；但还是反映了观众（特别是同性恋者）的心理期待和审美倾向，最终体现为同性恋艺术的美学特点。

#### 1、英俊少年美在同性恋审美领域是贯通古今、跨越中外的

中国古代对同性恋者的称谓有顽童、变童、小官、小朋友、小唱等，这些称谓都含有年少可爱的意思。在中国古典文学中，被追求的男同性恋者大多是翩翩美少年，对他们容貌的描写常是翩若惊鸿，灿过女色，所谓“果然秀色可为

---

1[1]崔子恩：《“男男女女”创作母记》，

[http://ent.163.com/edit/011214/011214\\_109698\(1\).html](http://ent.163.com/edit/011214/011214_109698(1).html)。

2[2]转引自矛锋：《人类情感的一面镜子——同性恋文学》，台湾笙易有限公司文化事业部，2000年版，第350页。

餐，谁道龙阳不倾国”？<sup>3[3]</sup>南朝梁简文帝萧纲在《变童》中写道：“变童娇丽质，践董复超瑕。……足使燕姬妒，弥令郑女嗟。”<sup>4[4]</sup>晋代的张翰这样歌咏当时的美男周小童：“翩翩周生，婉变幼童。年有十五，如日在东。”<sup>5[5]</sup>清代陈森的《品花宝鉴》描述的那些优伶相公的年龄大致在12~17岁之间。在师傅的精心培育下，他们的姿容大多秀美可爱，多带女性气质。在古希腊，美少年备受青睐。瑟诺芬在其《言论集》中描述了雅典一次宴会上，美少年奥托里克斯出现时的情景：“就这样奥托里克斯以他的俊美吸引了当时所有人的注意力……有的人一下子哑口无言，有的人陷入了沉思……就好像有一丝温柔的爱情感召着他们。”<sup>6[6]</sup>无论是中国古代还是古希腊，发生在年长者和美少年之间的同性恋都是很有代表性的一种关系。古希腊人称年长者为爱人

(lover)，美少年为情人(beloved)，并认为爱人有义务帮助情人“进德修业”。当然美少年之间的同性恋情同样存在。中国清代的袁枚这样描写两个美少年间的爱慕：“蝴蝶爱花香，花爱蝴蝶小。底事不吹开，春风也道好。”<sup>7[7]</sup>《品花宝鉴》描写了以梅子玉和(优伶)杜琴言为主线的几对美少年之恋。古代的美少年之恋延续到了现代电影中，其中意大利维斯康蒂的《魂断威尼斯》(1971)堪称典范。影片中的美少年纯洁、略带忧郁，有一种致命之美。

## 2、英俊少年美体现了一种审美的纯粹性

为何古今中外的同性恋都推崇美少年之恋？美国学者亨特认为，对古希腊人来说“尚未成熟的英俊少年比异性情侣更能燃起他们炽烈的感情之火，因为他们带着姑娘式的腴腆、精力旺盛、朝气蓬勃，男子汉气质正处于含苞待放之时。这种爱远远超出了纯生理的范畴，成为一种高雅的、具有美学意义的情趣”<sup>8[8]</sup>。这一分析从美少年的外形色相之美上升到了精神灵魂之美的观照之中，揭示了英俊少年美的审美纯粹性，尤其代表了古希腊人将同性恋美学化的努力。

---

<sup>3[3]</sup>此处“龙阳”即指男同性恋，典故出自战国时魏王宠幸龙阳君的故事。

<sup>4[4]</sup>参见《玉台新咏》卷七，此处“董”指汉代董贤，“瑕”指春秋战国的弥子瑕，都是古代貌美的男同性恋者。

<sup>5[5]</sup>晋·张翰：《周小史》，载《艺文类聚》卷三十三。

<sup>6[6]</sup>转引自矛锋：《同性恋美学》，台湾扬智文化事业股份有限公司，1996年版，第55页。

<sup>7[7]</sup>《小仓山房诗集》卷二十八。

<sup>8[8]</sup>〔美〕穆尔顿·亨特：《情爱自然史》，赵跃、李建先译，作家出版社，1988年版，第55页。

首先，“含苞待放之美”体现了审美的纯真性。从外形色相上，美少年是男子汉气质的含苞待放之时。古今中外同性恋艺术对美少年的描摹赞美都存在一种倾向，即含苞待放的美少年表现为一种双性气质，阳刚与阴柔和谐并存。文学常常用描写女性的语言形容这些美少年，以中国古典文学为甚。清人在评点《红楼梦》时赞美秦钟：“风流腴腆胜婊娟，扑朔雌雄别有缘。良会都生喜欢他，优尼戏罢伴僧眠。”<sup>9[9]</sup>这里直接把秦钟视为同性恋者，性别难辨雌雄，美色胜于婊娟。人的性别气质，阴柔或阳刚，与后天的习养存在很大的关系。法国的女性主义者波伏瓦就认为女人是后天养成的。同样，男人也是后天养成的。美少年正处于青春发育期，其男性性征还不是非常明显，特别是生理性征之外的性格、脾气、心理等方面的男性气质还未发育成熟。所以美少年身上的性别气质还未分化成熟，阴阳并存，混沌未开，含苞待放，美不可言。在审美领域，“小”、“初”的概念都代表着美好、可爱、纯真。美少年便成为同性恋审美的一极。

当代同性恋电影的审美观与古代不尽相同。中国古代艺术钟爱的文弱书生、极其女性化的优伶不再符合现代人的口味；但是英俊少年美的基本审美原则仍在起作用。所以华语同性恋电影中的现代美少年大多是外形俊朗，其阴柔气质淡于古典文学中的形象。但是在特定环境中，如扮装表演（包括戏曲表演）中，美少年的阴柔气质得到强化，反而获得更自然的美感，如台湾电影《艳光四射歌舞团》。大众媒介常常把娘娘腔和扭捏作态视为同性恋者的反性别特征，即女人气。同性恋者中确实存在这种情况，但是，这与同性恋电影中的美少年毫无关系。华语同性恋电影中的美少年没有一个是娘娘腔的（某些喜剧色彩的影片会幽默地加一点娘娘腔色彩），其阴柔体现为性格的腴腆、情感的含蓄、语言的羞涩、肤色的白皙、举止的优雅等方面，像《美少年之恋》中英俊腴腆的Sam、潇洒迷人的Jet，《17岁的天空》里天真纯情的周小天、风流倜傥的白铁男。

其次，英俊少年美是超越生理感官的纯粹之美。美少年之恋，包括同龄之恋和忘年之恋，从古希腊古罗马始就与肉体之欢不可分。在同性恋电影中，也常常表现美少年之恋的亲昵场面和肉体之美，如《美少年之恋》、《雨后的天空》等。但是，英俊少年美相对于男性肉体美，没有停留在性感层面，而是超越生理感官，升至精神的纯粹之美。清代小说《品花宝鉴》中，好优伶的田春航辩解说：“我最不解今人好女色则以为常，好男色则以为异，究竟‘色’就是了，又何必分出男女来？好女而不好男，终是好淫而非好色。”<sup>10[10]</sup>这

---

<sup>9[9]</sup> 《悼红吟草》，转引自张在舟：《暧昧的历程——中国古代同性恋史》，中州古籍出版社，2001年版，第437页。

<sup>10[10]</sup> 清·陈森：《品花宝鉴》，中国文史出版社，2003年版，第140页。

里，好淫指向生理感官；好色指向精神情趣。且不论此辩解的是非曲直，此话反映了中国古典文学对于同性恋的一种态度：认可、赞美基于美好情感的同性恋情，重视精神情趣的交流。同样，与古罗马人在同性恋上的肉欲之欢不同，古希腊人把同性恋哲学化、美学化。而古人把这种纯粹的审美之思深深烙在了美少年之恋上。如此纯真美丽的少年，会激发人抛弃俗尘杂念，“漫淫于美所产生的快感，那就叫做‘爱情’”<sup>11[11]</sup>。华语同性恋电影在表现英俊少年美时，有意回避了过多的性爱场面，即使出现，也常采用含蓄而浪漫的笔调。如《雨后的天空》采用特技模糊画面并加快剪辑节奏，产生雾里看花的效果。同时，英俊少年美总是与浪漫的事相随，即使是悲剧，也凄美得动人。《美少年之恋》的 Sam 跳楼自杀了，但是那个英俊的少年，尤其是他那转身回眸的瞬间，难道不是美和爱情的化身吗？对同性情人 Jet 来说，他和 Sam 的那段恋情也该是他心中的一座“断臂山”<sup>12[12]</sup>吧！

## 二、男性肉体美

同性恋影片中有大量男性肉体的展示，包括躯体、暴露的性爱场面。如果考察视野拓宽到同性恋色情片，男性肉体的呈现就更突出了。与西方同性恋电影相比，华语同性恋影片对男性肉体的展示更为含蓄、节制，唯美的倾向突出一些。

### 1、男性肉体成为同性恋审美客体

男性肉体自古以来就是审美客体。考古和人类学研究发现，壁画、岩画和出土文物上存在大量原始初民的裸体形象、性爱场面和生殖器官，这反映了人类早期的性意识和性别意识。其中对男性肉体和生殖器官的展示，表明对男性体魄和性能力的赞美崇拜。人类的肉体始终是绘画、雕塑等视觉艺术表现的对象，古希腊和文艺复兴时期的艺术成就树立了人体艺术的两个高峰。那些经典作品诠释了男性的阳刚之美和生命力量，给人们极大的审美享受。通常，对于男性肉体的审美研究是不关乎性欲取向的；但是毫无疑问，又总是带着潜在的异性恋意识去审视男性肉体的。

男性肉体成为同性恋审美的客体。正如异性恋审美中女性肉体是异性目光凝视的焦点一样，同性恋审美中，同性肉体成为渴望的对象。因为同性恋艺术中女性话语的式微，相对于女性肉体，男性肉体成为同性恋艺术审美的强势，这一点在华语同性恋电影中尤为明显。男性肉体作为同性恋审美客体：

---

11<sup>[11]</sup> 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年版，第110页。

12<sup>[12]</sup> 美国电影《断臂山》，李安导演，2005年出品，同性恋题材，一个浪漫伤感的爱情故事。断臂山就像一个符号，代表着心中向往的爱情。李安曾说：“其实，每个人心底都有一座‘断臂山’，有人正想回去，但有人永远也回不去了。”

第一，其由来已久。现代考古和人类学研究发现，原始初民中的同性性行为在很多地方是受到鼓励的，现存的原始部落人群也有把同性性行为视为神圣、必要的现象。西班牙阿尔塔米拉的洞壁岩画大约产生于一万年前，刻画了一群裸体男子。其中一个作俯伏状的青年男子，其微翘的臀部处画有三条插入式的直线，暗示男子的同性性交。岩画中的裸体男子们两两交缠、悠悠起舞，美不胜收。古希腊的裸体雕塑与同性恋审美密不可分。古希腊人对人体的热爱与对同性恋的推崇结合到了一起，那些人体雕塑作品，如“持矛者”、“掷铁饼者”等，呈现出健美的人体曲线、完美的体魄，性感迷人。审美是理解力和想象力的和谐运动（康德），同时包含了某些生理欲望和心理需求的满足。人作为动物性的感性存在，其本能性的欲望（包括性欲）、意向、要求等，必然在审美中有所体现。虽然我们无法确认某一具体作品创作时的真实心态，但是在古希腊那个同性恋的迷狂时代，裸体雕塑肯定包含了同性审美之思，既来自创作者，也来自欣赏者。文艺复兴时期的达·芬奇、米开朗基罗、卡拉瓦乔等，作为同性恋者，他们的人体作品与同性恋审美情趣有着直接的关联。米开朗基罗非常钟爱自己的男模特，并与其中的男孩相随左右，还为此写下动人的情诗。他把自己的这种情感融入创作中，使《大卫》等作品充满了不可言喻的能量与活力。古典艺术中的人体雕塑，特别是古希腊作品，在感官层面带来肉感、性感的审美愉悦，更重要的是“它塑造了人类凝视这些裸体形象时纯洁无邪的‘美的目光’”<sup>13</sup>[13]。

对男性肉体美的热爱延伸到了同性恋电影中，西方第一部同性恋电影《翅膀》（1916，瑞典）就与雕塑、模特、男性裸体密不可分。影片采用套层结构，讲述了一个电影导演拍片的经历以及他所拍影片的故事，表现了同性恋隐秘情结。电影故事中的导演的创作灵感来自卡尔·米勒（Carl Milles）的雕塑《翅膀》，它描绘的是古希腊神话中的伊卡洛斯神（Icarus）。他裸体而立，双臂高举，展开翅膀，意欲高飞。伊卡洛斯是艺术史上常被描绘的形象，而且是代表同性情欲的形象<sup>14</sup>[14]。雕塑隐喻了同性爱情的自然和快乐。影片的“戏中戏”则描写了一个雕塑家和其男模特间的同性情谊。雕塑、男性裸体、古希腊神话的借用，使这部影片的同性恋主题更为鲜明，也增加了同性情欲的历史感。

第二，突破了异性恋审美传统。人体，不管是男性的、女性的，作为审美客体，所有审美主体都可以投射纯粹的“美的目光”，那是对力量、生命、纯洁、正直等美好事物的倾注与热爱。但是以性欲取向区分审美主体时，男性肉体成了同性恋者欲求的对象，正如女性身体是（男性）异性恋者的欲求对象，

---

<sup>13</sup>[13] 矛锋：《同性恋美学》，台湾扬智文化事业股份有限公司，1996年版，第66页。

<sup>14</sup>[14] Richard Dyer, *Now You See It*, Routledge (New York), 2003, p. 18.

而前者是异性恋者难以承受的。《春光乍泄》一开始，两个男性几乎全裸的性爱场面，对于一个很少接触同性恋的坚定的异性恋者来说，是一个绝大的审美挑战和心理考验。很多异性恋观影者感到了不适、恶心。但对于一个同性恋观者，这至少是很自然的。感官和心理的异样包含着深刻的社会文化因素。在传统的异性恋审美目光下，男性身体是不可以像女性身体那样被界定、被观看的。禁止男性身体成为同性的欲求对象是异性恋文化在审美领域的沉淀，男性肉体的美感也是遵循异性恋生殖秩序的。所以，在异性恋男权的目光下，女性身体是欲求对象，这种目光甚至延伸到了女同性恋。电影中女同性恋的身体和性爱绝不像男性肉体那样引起异性恋者的厌恶，相反，很多时候可能是舒适的美感。男性肉体美在同性恋审美领域的特殊意义，构成了对异性恋审美的极大挑战。男性肉体作为审美客体，它可以不关乎生殖秩序，从而凝铸同性性欲的心理诉求。由此，同性恋者的审美目光也延伸到了异性恋者的男性身体。那些英俊的男明星，不管其性取向如何，常常是男同性恋者的思慕对象，而备受欢迎的同性恋色情片男演员也许是个坚定的异性恋者。

## 2、华语同性恋电影中的男性肉体美

这里考察的影片特指那些在片中明确表明同性恋的电影，如《美少年之恋》、《春光乍泄》等。还有一部分影片属于同性恋影片的隐秘文本或亚文本，如《大阅兵》、《壮志豪情》（1998，台湾，导演柯受良）等，这些影片呈现了较多男性肉体，因其同性情欲表达得暧昧模糊，不放在此处讨论。在这一考察范围内，华语同性恋电影中的男性肉体美表现为两种类型：一是影像呈现为感官愉悦的肉体美感。影片有意选择美少年或成熟的魅力男性为演员，在声画处理上营造男性肉体美感。二是自然真实的肉体展示，不刻意雕琢肉体的美感。

第一种类型：感官愉悦的肉体美感。这是目前华语同性恋电影男性肉体审美的主体部分。影片带着对同性恋的积极认同，刻意表现同性情欲的美好。视觉上给观者愉悦的享受，心理上包含性感的意味。这类肉体美表现为两种不同的情形：年轻英俊和成熟硬朗。年轻英俊的肉体美继承了古希腊美少年的审美观，如《美少年之恋》、《17岁的天空》、《我们害怕》、《雨后的天空》等。它往往兼有阳刚和阴柔两种气质，就像古希腊雕塑“束发带的青年”（普拉克西特列斯的作品）一样，健美中含着少女般的娇羞。影片《我们害怕》在表现两个美少年的同性情欲困惑时，安排了这样的场景：两人同浴之后，只穿短裤躺在床上，一个少年自然地把腿搭在另一个身上。他们皮肤白皙柔嫩、体形修长。他们真诚而困惑地讨论着是不是彼此相爱，怎样可以继续这种同性爱。在这样的情景中，男性肉体强化了少年情欲的自然和娇羞。成熟硬朗的肉体美则更带有性感的意味，西方同性恋电影中的这种形象较华语同性恋电影更为普遍。《蓝宇》中的陈捍东（胡军饰）、《艳光四射歌舞团》中的阿阳（钟

以庆饰)都属于这一类。他们健美的体形、成熟的气魄给人力量、安全感和依赖感。在这两部影片中,他们的形象被塑造成同性恋关系中扮演主动角色的一方,而蓝宇(刘烨饰)和阿威(陈煜明饰)则是被动角色。这种角色关系基本上模拟了异性恋的模式。虽然社会学研究表明,同性恋者之间的主动被动关系并不是固定不变的,但是华语电影还是把成熟硬朗的肉体留给了扮演主动角色的一方。现代同性恋审美的标准不断变化,从国际同性恋色情片的发展可以发现:90年代以来男性性审美发掘了不同文化修养下的男性性感魅力,以及不同年龄和体貌的性感魅力,从而使男性性感魅力从年轻英俊和成熟硬朗走向多元。但是在华语同性恋电影中,年轻英俊的肉体美依然占绝对优势。这一方面反映了华人同性恋者的审美倾向,另一方面反映了创作者的审美取向,也许年轻英俊的肉体美更容易博得异性恋观众的认同吧。

第二种类型:自然真实的肉体展示。这种类型不刻意去雕琢男性肉体的美感,而是以普通的男性形象,以一定的影像造型(不是追求一种视觉的肉体美感)完成对特定含义的表达。如果说第一种类型是美的肉体——美的情感之模式,第二种类型则是真实自然的肉体——真实自然的情欲。真实自然的肉体有时是不美的,还可能是丑的,真实自然的情欲可能是隐秘的、阴暗的,附会着其他丑陋的东西。影片《河流》、《愈快乐愈堕落》、《夜奔》、《东宫西宫》、崔子恩的影片等都体现了这种男性肉体审美取向。在这些影片中,男性肉体的展示常常发生在洗澡和性爱的情形中,在此之下,人是赤裸的、毫无遮拦的,人性也是最真实的状态。所以澡堂(或盥洗室)和桑拿浴室几乎成了同性恋影片的“御用”场景。当然,这也是同性恋社会处境的真实反映。

真实自然的肉体暴露真实隐秘的人性角落,蔡明亮的《河流》最有代表性。父亲(苗天饰)和儿子小康(李康生饰)的体形和相貌可以说是普普通通,即使年轻英俊的陈昭容(扮演一个有恋父情结的同性恋男孩)出现在“三温暖”内,由于幽暗的光线,也无法欣赏其美的体貌。影片花费大量笔墨描绘三个段落的“三温暖”内的同性性行为。蔡明亮以极简主义的艺术风格把这部分的灯光造型压到最低照度,即其所谓的“临界感光点”拍摄法<sup>15</sup>[15]。在这种极其幽暗的影调中,人物的裸体大部分时间内只忽明忽暗地显露出一部分,性行为也只是隐约地呈现。所以,男性肉体呈现指向的是人性深处那些最隐秘的欲望,在幽暗的环境中,它们在游荡、蔓延。男性肉体负载了沉重的社会人性问题的探讨。《愈快乐愈堕落》中房产经纪人唐(曾志伟饰)在“三温暖”内寻觅同性性伙伴,影片的影像表达与《河流》有些类似。但是导演关锦鹏并没有

---

15[15]焦雄屏、蔡明亮:《河流》,台北,皇冠文学出版有限公司,1997年版,第92页。电影《河流》的摄影师廖本榕所说的临界感光点拍摄是指:灯光足以感光,不能太亮,但目光颜色不变。

蔡明亮那么沉重，唐是影片加以肯定的人物。这个中年发福的男性肉体出现在“三温暖”内是其欲望的无奈选择。

肉体暴露是权力、地位关系的反射。影片《夜奔》中，富少黄子雷（戴立忍饰）强占昆曲名角林冲（尹昭德饰），在林冲酒醉之后，强暴了他。黄子雷的肉体呈现毫无视觉的美感。他硬朗的肌肉和一头长发，传达的是暴力、权势和旧时狎优的恶习。同在一个澡堂里，黄子雷、林冲、徐少东（黄磊饰，林冲真正喜爱的人），三个男性肉体形象构成对比：真心相爱和权势威压。《东宫西宫》把同性恋者阿兰瘦弱的躯体暴露出来，和他不同的性伙伴、审讯他的警察（影片有意让健壮的胡军一人扮演了这些角色），在体格上形成落差。躯体上的强烈对比正隐喻了强大的国家机器对弱势私人空间的控制和侵犯。

内地同性恋导演崔子恩的影片也有很多男性肉体的展示，在纪实风格下，男性肉体逼近生活的真实自然状态。不去考虑拍摄条件限制带来的布景、灯光、化妆等因素的影响，单就最终的影像呈现而言，与雕琢和唯美无关。真实近乎粗砺的表现，赋予男性肉体一种普通自然的情欲表达，它可能不是很美，但它很真实。

#### 第四节 易装

易装指女扮男装或者男扮女装。现代生理学将人体性征分为三等：一是性腺及附属器官；二是除生殖器官之外的身体特征，如乳房、胡须等；三是服饰、发式和性别的社会角色认同。所以服装可以成为性别的标志，以男女性别来划分是服装的基本特征之一。那么，易装就会带来性别意识和审美上的模糊暧昧。同性恋者中的易装行为是很突出的，特别是扮装表演。易装癖者的易装行为是对其性心理或者性别自我认同的一种满足，<sup>16[16]</sup>但是易装癖

（transvestism）和同性恋不完全等同，有易装癖的人不一定就是同性恋。这里分析的电影中的易装行为不作社会学意义上的界定，把包括性别反串、扮装表演（drag performance）、同性恋易装在内的各种易装行为都纳入进来。

易装是一种非常有意味的艺术表现形式，有着悠久的历史。对于电影这样的视觉艺术来说，易装更是获得了得天独厚的表现空间。华语电影继承了传统文学艺术的易装叙事模式，使易装成为同性恋影片一个普遍的美学现象。

##### 一、性别“游戏”中的易装

---

<sup>16[16]</sup>刘达临、鲁龙光：《中国同性恋研究》，中国社会科学出版社，2005年版，第268页。



整体考察华语电影中的易装现象，易装主要表现为性别的转换和超越，并不与同性性欲取向相关，或者关系模糊。从历史的宏观的视野辨析易装体现的性别观念和美学趣味，有助于理解电影中的同性恋易装。

第一，文学戏曲叙事传统的延续。华语电影中的易装对文学戏曲叙事传统的借用是很明显的，特别是在戏曲片、古装片中。戏曲片《梁祝》的内地越剧版（1954，导演桑弧、黄沙）和香港黄梅调版（1963，导演李翰祥）都直接搬演传统戏曲故事及其表现形式。古装片如早期中国电影《红楼梦》（导演卜万苍）之贾宝玉是由袁美云反串的，《射雕英雄传之东成西就》（1993，导演刘镇伟）中刘嘉玲反串男同性恋者周伯通，《笑傲江湖》（1990，导演胡金铨等）中叶童开始是女扮男装的形象，后来才现出女儿身。即使现代题材电影，也常运用“戏中戏”来实现易装反串，如《舞台姐妹》和《霸王别姬》。

女扮男装在古典文学戏曲中由来已久。在古代，通常意义上，易装是违背服饰的性别规范而遭到禁止的，文学艺术中的易装也是带着“异端”色彩，“在史传文学中，常以奇人逸事来处理，而在文学传统中，则被以佳话形式流传”<sup>17[17]</sup>。很多易装题材来自民间传说，女扮男装最有代表性的就是梁祝传奇和木兰从军。一段“十八相送”催生出了不知多少女扮男装、追求自由爱情的才子佳人，而木兰从军也成了女扮男装实现报国之志的典范。从诗歌到小说、戏曲，这两个故事也成为不同艺术形式反复吟咏的题材。中国电影从早期到现今，对这两个易装题材保持了浓厚的翻拍情结。在凌波主演的《花木兰》

（1964，导演岳枫）中，花木兰还特意提到祝英台女扮男装的先例，体现了思想观念和艺术表现的传承。明清才子佳人小说的一个惯用套路也是易装，女扮男装的情形基本类似梁祝故事，只不过结局各有不同罢了。清代的女性弹词把女扮男装也作为一个标志性情节反复使用，寄托了女性弹词作者对自己性别身份和社会角色的复杂情绪<sup>18[18]</sup>。60年代香港电影的古装戏曲片集中体现了易装的传统母题，其中以凌波易装为最。凌波主演了14部黄梅调电影

（1963~1980），其中10部<sup>19[19]</sup>是反串表演，这些易装反串形象全部来自古典文学、民间传奇和神话故事。

---

<sup>17[17]</sup>盛志梅：《清代女性弹词中女扮男装现象论析》，载《南开学报》（哲社版），2004年第3期。

<sup>18[18]</sup>盛志梅：《清代女性弹词中女扮男装现象论析》，载《南开学报》（哲社版），2004年第3期。

<sup>19[19]</sup>这10部影片是《梁祝》、《鱼美人》、《七仙女》、《血手印》（1964，导演陈一新）、《西厢记》（1965，导演岳枫）、《新陈三五娘》（1967，导演高立）、《金石情》（1968，导演罗维）、《三笑》（1969，导演岳枫）、《新红楼梦》（1977，导演金

《霸王别姬》/易装的张国荣

男扮女装在文学中也很多见，明清小说《醒世恒言》、《风流悟》、《聊斋》、《子不语》等，都记载描述了男子易装的奇闻轶事。最为大众了解的男扮女装还是戏曲中的男旦或乾旦。男旦在初唐时期就出现了，明清时期得到强化和发展。清末民初，京剧的四大名旦全是男性，他们把男扮女装的艺术形式发挥到极致。20世纪初文明戏的兴起，最初也是以男性易装来表现女性角色的。“春柳剧团”（1907年组建）的李叔同、欧阳予倩都以反串女性名著一时。戏剧中的男扮女装在中外有着相似的传统。莎士比亚时代的戏剧禁止女性上台表演，女性角色都由男性扮演。电影《莎翁情史》（1998，美国，导演约翰·麦登（John Madden））反而以女扮男装的形式演绎了一段冲破这一禁忌的浪漫爱情。在汉语电影中，男扮女装的形式逊色于女扮男装，除了滑稽搞笑的目的之外，男扮女装以借用戏曲表演为主，如费穆拍摄的梅兰芳京剧《生死恨》（1947）和陈凯歌的《霸王别姬》。

第二，逾越性别界限的快感。易装意味着个体外在性别符号的变化，并带来社会性别角色的改变。在现实生活中，性别的界限壁垒森严，难以超越，不知多少才女慨叹自己不是男儿身。易装在文学艺术中久演不衰，原因之一便是在虚幻的空间里实现了性别超越的想象，带来狂欢快感。“使用易装来跨过性别的分割是含有‘狂欢力量’的，这种力量在狂欢跨性过程当中将激发性别、性向分割匹配的抗争和重塑”

20[20]。汉语电影对女扮男装的跨性狂欢表现得尤为突出。当女扮男装的祝英台、花木兰们矗立在远游的路口时，一个广阔的天地向她们展开了，而这历来是属于男性的空间，她们是如此欣喜而豪情万丈。内地的黄梅戏电影《女驸马》（导演刘琼）中，镜头从空中飞舞的燕子摇到一男子背影上，一转身，好一个女扮男装、英俊倜傥的冯素珍（严凤英饰）！与前面的袅娜钗裙形象大相径庭。她信心百倍地要救出自己的心上人，心情如自由飞舞的燕子。一身男装让她可以施展自己的满腹才情，追逐自己的爱情。借用《妖街皇后》（新加坡，1995，杨凡导演）中阿莲的一句话：化装的好处就是戴上面具，可以做平时不敢做的事情。通常，女扮男装是女性在男性世界生存的一个面具或形式，它逃避了女性作为男性附属的社会角色。大部分古装/戏曲片中的易装女子都是通过金殿夺魁、武场夺冠，最终取得功名爱情双丰收。这既是古代女性的性

---

汉）、《金枝玉叶》（1980，导演金汉）。参见陈时鑫的《60年代凌波的黄梅调电影：分析其反儒家意志以及跨越性别性欲概念》，载《当代电影》，2005年第6期。

20[20]陈时鑫：《60年代凌波的黄梅调电影：分析其反儒家意志以及跨越性别性欲概念》，载《当代电影》，2005年第6期。这里是借用巴赫金的狂欢理论来解释性别越界的狂欢力量的。

别乌托邦，也是现代女性观众的白日梦。在 90 年代之前的华语电影中女性易装的结局大多是还原女儿身，雌伏不出了，回归性别传统秩序和男权中心。革命军事题材影片《战火中的青春》中，那个女扮男装的高山现出女儿身之后便回到了大后方，虽然革命分工不同，但是由于对其男性形象的极度赞美，结局还是有些性别歧视的“嫌疑”。90 年代之后的华语电影伴随着社会性别意识的变迁<sup>21</sup>[21]，开始性别跨界狂欢的大步推进。香港娱乐片对易装游戏把玩得神采飞扬，以古装/武侠片为最。在影片中，性别因为服装的变幻真正成为一种表演性的属性，两性的界限变得更为模糊，正如前面提到的徐克电影的性别/性向的迷阵。在 90 年代之前，易装形象基本遵循易装后的性别/性向规范，比如女扮男装，扮成男性就是男性，虽然多些阴柔，但不以阴柔为主，还是强调其男性特点。90 年代之后突破了这一规范，易装者的男性气质和女性气质已经随意组合，性别的模糊性更强化了。

第三，呈现阴阳两性兼有的性别魅力。易装可以改变性别角色，但是不能把生理性别特征和心理上的两性差异完全掩盖，即使同性恋易装也是如此，所以易装者总是带有阴阳两性的性别特征，在艺术上体现为一种特殊的性别魅力。以戏曲反串为例，优秀的反串表演在阴阳的融合上取得了出神入化的造诣。四大名旦“梅程荀尚”的演唱，柔美中带着男性的“声厚音宽”，是女演员们无法企及的；当代裘派女净齐啸云，无论唱裘派多像多粗豪，于微末处总能见到几分柔媚。“作为表现艺术的戏曲，演员本人的性征在很大程度上可为表演人物增加一层异质光彩”<sup>22</sup>[22]。就电影而言，香港演员凌波的易装反串无疑是成功的，成功的原因之一是凌波的扮相：秀雅中透着英俊。比较《红楼梦》

（1961，导演袁秋枫）中任洁反串的贾宝玉，就会发现凌波易装的魅力所在。任洁的易装反串缺乏一种少年郎的潇洒和英俊，同样是和乐蒂配戏（乐蒂饰演林黛玉，在《梁祝》中饰祝英台），她的易装形象在乐蒂面前过于单薄，男性气质不足。而凌波则不然，立在乐蒂面前，俨然翩翩美少年。电影在表现易装形象的首次亮相时（因剧情带来的易装行为，如祝英台的易装），大都颇费笔墨，着力展示易装带来的感官刺激：前后性别角色的变化和两性气质的糅合。而直接的反串表演（如凌波反串梁山伯）更凸现了创作者对角色性别气质的主观倾向，即寻求一种两性一体的暧昧状态。

在男女两性分立的秩序中，人们欣赏男性阳刚和女性阴柔之外，又如何对两性一体的暧昧状态产生审美趣味呢？中国文化传统中存在一个由阴阳构成的二元宇宙观。老子讲，“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱

---

21[21]本文在文化分析中已谈到 90 年代以来社会性别意识的变迁。

22[22]陶荣：《潇洒飘逸刚健挺拔——浅谈裴艳玲表演艺术的美学特征》，载《大舞台》，1996 年第 6 期。

阳，冲气以为和”。《易传》中说，“一阴一阳谓之道”。这都主张阴阳二元是既矛盾对立又和谐统一的辩证关系。在性别文化中，阴阳宇宙观体现为两性分立的社会性别秩序，以及两性和谐才能有利于社会发展的思想，只是中国封建文化的漫长历史把后者忽略了，现代社会重新把它重视和丰富起来。在单一个体身上，现代社会科学的研究表明，依然体现着阴阳对立和谐的原则。每一个人其实都兼有男性气质和女性气质，只不过存在着性度的差异而已，通常男人更阳刚一些，女人更阴柔一些。个体养成的性别气质及其性别观念会反映到其审美心理之中，表现为较为复杂的状态：既遵从男女有别的性别规范，又偷渡两性兼有的性别气质倾向。文学艺术创作中的两性一体是一种典型呈现，它暗合了上述的审美心理，体现了审美趣味的多元性。中国传统戏曲中的易装是对两性/阴阳对立统一关系的有趣验证。戏曲易装以男女不能同台演出得到强化，确立了男旦体制，这始自明代。在此之前，虽然中国古人也坚持男女有别、授受不亲，但是舞台上的男女合演并未遭到禁止，表明一种相对宽松的两性意识。明清拒绝男女合演，本身要强化男女两性的对立观念，但是易装的兴盛反而从另一个方向诠释了两性一体的特殊魅力。对统治者的文化钳制来说，这可谓收之桑榆、失之东隅吧。结合明清时期同性恋的兴盛，可以说两性对立的强化，也带来两性统一的一定增强，只不过突破口或表现形式不同罢了。对于两性气质的敏锐把握的确是文学艺术创作者的重要素质，所以英国“湖畔派”诗人柯尔瑞治说：“伟大的脑子都是半雄半雌的。”同性恋审美表现出来的雌雄同体应该是这种阴阳审美观的一个特例，特殊之处就是他们的性欲取向指向同性。

在华语电影的易装形象中，有一类人物从形象气质到个性德能等方面集中了两性的优点，灿烂美好。在五六十年的电影以及之前的电影中，这种易装类型比较多见。这些易装形象基本来自古典文学、戏曲、曲艺，偏重对传统文化的继承，其中包括性别观念。易装行为以女扮男装为主，其中花木兰/祝英台式最为典型。这些两性一体的易装形象沉淀了古典文艺的特殊创作心态：男性文人的“女性化心态”和女性作者的“男性化心态”。在中国文学史上，屈原的《离骚》开创了文人学士妾妇自拟的寄喻传统，唐宋开始的科举制度加剧了文学创作“女性化心态”在落第文人队伍中的蔓延，并传承至清代才子佳人小说。女性化心态在创作中表现为两种情形：一是文人们将自己的仕途不顺比拟为女子的婚姻落寞，将怀才不遇的惆怅比拟为美人迟暮的哀怨。这对男性文艺形象的阴柔之美产生影响，推动了阴柔之美的写作传统和审美思潮。二是在创作中塑造书卷气十足的才女形象，清代“小说里易装佳人普遍地具有士人的内蕴与禀赋，她们集美貌、智慧、品德、学问于一身，实际是男性文人对自身形

象的期许与翻版”<sup>23</sup>[23]。女性作者的“男性化心态”则是古代女子不满礼教束缚，渴望爱情、憧憬社会人生理想的反映，清代女性弹词中的这种男性化心态非常昭彰。她们让故事里的女性换上男装，跨马能敌百万兵，提笔挥洒锦绣篇，闺阁女子携须眉才智。可见，两种特殊的创作心态最终体现为一个相同的审美趣味：两性一体，阴柔与阳刚糅合。它的影响绵延至今，华语电影，尤其五六十年代电影，赋予其生动的影像表达，而易装是这种审美趣味的有趣形式。

除了上述结合两性优点的易装，很多港台娱乐片中的易装呈现的两性一体则更多是感官刺激，求得幽默滑稽的效果。90年代后的华语电影的易装表现为更复杂的两性审美。易装带来的两性一体，可能是阴柔阳刚的唯美结合，也可能是幽默滑稽，还会是异质妖冶的（很多时候，同性恋的易装对异性恋者便是这样的审美体验）。

## 二、同性恋易装

### 1、易装：从生活到银幕

同性恋电影中的易装行为非常多，打扮成艳丽女性的男人或者男性化十足的女人刺激着观者的眼球，这让人们很自然地认为同性恋者和易装有着某种必然的联系，而且会认为男同性恋者就是娘娘腔的，爱穿女人衣服的；女同性恋者就像个假小子。从生活到艺术表现，同性恋和易装的关系究竟是怎样的呢？

第一，同性恋文化的真实反映。电影中的易装行为和扮装表演<sup>24</sup>[24]来自生活的真实状态。社会学研究表明，很多男同性恋者从心理上就认同自己是个女人，乐于把自己打扮成女性形象，还可能存在易装癖；易装的女同性恋也大抵如此。影片《爱情万岁》中有一段小康穿女式裙子的描写。优雅的裙装下露出小康有力的腿部肌肉，显得有些滑稽。他从镜子里审视自己的女装形象，似乎有些欣赏和愉悦；而后他穿着裙子玩起男孩常做的翻身跃起的动作。其行为微妙地揭示了他心理认同上的矛盾困惑。内地影片《银饰》中，县太爷的儿子爱

---

<sup>23</sup>[23]以上参见盛志梅：《清代女性弹词中女扮男装现象论析》，载《南开学报》（哲社版），2004年第3期。

<sup>24</sup>[24]扮装表演即反串表演，男扮女或女扮男，进行娱乐式或商业性演出。同性恋圈内存在这种扮装表演，他们还举办选美活动，选出扮装女皇或帝王（drag queen/drag king）。但是扮装表演不专属同性恋者，泰国人妖进行扮装表演，一些热衷此类表演形式的异性恋者也进行扮装表演，如台湾有名的“红顶艺人”职业反串表演剧团，他们很多演员是坚定的异性恋者。参见

<http://www.chinaevery.com/show.jsp?id=1100010084&t=1792>。

好银饰，每每一个人躲起来，涂脂抹粉、披金戴银，把自己粉饰成女儿样。其实他就是一个易装癖者，在易装中获得一种性心理的满足。纪录片《人面桃花》真实记录了一群从事扮装表演的男同性恋者。他们中有的人在生活里就很女性化，如人到中年的陶丽莎（片中每一个扮装表演的男同性恋者都有一个美丽的女性化名字）常常把自己装扮得很女性化。从事扮装表演是这些同性恋者的谋生手段，不同于纪录片《宝宝》里同性恋者自娱自乐的扮装表演，易装对后者是快乐的、放纵的。女同性恋的易装在纪录短片《女同性恋者游行日》中得到反映，它展示了不同种族、不同文化背景的女同性恋者的易装形象。20世纪初期欧洲的同性恋易装在酒吧中很常见<sup>25</sup>[25]，美国同性恋纪录片在20世纪60年代就反映了男同性恋易装行为<sup>26</sup>[26]。朱迪斯·哈尔勃斯坦姆在美国易装表演的研究中发现，90年代易男装是女同性恋俱乐部的一个长久特征，虽然在50年代并非如此<sup>27</sup>[27]。总之，易装行为是当代同性恋文化的一种亚文化形式，是一部分同性恋者以服饰符号表达其社会性别认同的方式。

第二，艺术的强化和可能的偏见。在故事情节上，易装是形成戏剧化冲突的有效形式；在视觉效果上，对广大异性恋观众是有力的刺激，所以电影乐于表现同性恋的易装，尤其是娱乐片。影片《逃学威龙之龙过鸡年》便是如此，梅艳芳扮演的富豪太太是个双性恋者，当她以同性恋形象出现时，总是易装，镜头还以遮遮掩掩的方式制造悬念，让人猜测易装者的真实身份。在这一类影片中，同性恋、易装只是作为娱乐手段，在有意无意中强化了同性恋和易装的关系。还有一些影片虽然不把易装作为娱乐因素，但其表达方式也会无意间在同性恋和易装之间作出一种必然联系，给人造成对同性恋的刻板印象。纪录片《宝宝》中有一段扮装表演内容，几个喜爱易装的男同性恋者在酒吧里给朋友作秀。导演在拍摄方法和剪辑方式上采取了不规则构图、摇晃摄影、快速切换，加上刺耳的音乐和缤纷艳丽的色彩，这一段的影像表现极具感官刺激，与影片其他部分的朴素风格对照鲜明。无疑，这种处理也强化了易装和同性恋的关系。在很多人反对、反感同性恋的社会氛围中，电影对易装和同性恋关系的处理很可能强化对同性恋的反感，或者把易装视为所有同性恋者的一个外在符号。事实上，西方早期的同性恋电影就存在这个问题。在中国，大众媒介也经

---

25[25]美国纪录片《活着为了证明》（Paragraph 175, 2000, 导演 Rob Erstein 和 Jeffrey Friedman）对此有所反映。

26[26] 1967年，弗兰克·西蒙的纪录片《王后》反映了纽约同性恋易装者的选美活动。

27[27]朱迪斯·哈尔勃斯坦姆：《拉皮条者、贩毒者和说唱者——易装表演中的性别、种族和男性气质》，载王逢振：《先锋译丛II——怪异理论》，天津社会科学院出版社，2000年版。

常传达对同性恋的这种刻板印象。社会学研究发现，易装虽然为很多同性恋者喜好，但是还有很多认同男性的男同性恋者和认同女性的女同性恋者，他们除了喜欢同性之外，和异性恋男女没有多少差别，有的人还会讨厌易装。70年代西方男同性恋还出现过攻击性极强的男性化装束，以此回应公众的刻板印象<sup>28</sup>[28]。当然，很多影片已经表现出对“刻板印象”的回避，比如女同性恋影片《蝴蝶》、男同性恋影片《艳光四射歌舞团》等。影片中也有扮装表演、中性化服装，但是公众可以看到：男同性恋也可以很阳刚，女同性恋也同样很柔美。

## 2、易装：美乎？丑乎？

电影中的同性恋易装形象带给观者怎样的审美体验？对于大多数异性恋观众来说，它可能是滑稽可笑的、怪异的、令人反感，或者相反，是可爱美丽的。这取决于电影的表达方式和观者的审美态度。由于文化差异和同性恋电影实践的差距，华语电影中的同性恋易装形象没有西方同性恋电影中那样张扬和夸张，所以对于异性恋观众的感官刺激还是比较“温柔”的。

华语电影中的同性恋易装存在着男女同性恋易装的审美差异，女同性恋易装形象比男同性恋易装形象更易为异性恋观众接受。事实上，大多数女同性恋易装形象都很美好。《唐朝豪放女》的鱼玄机（夏文汐饰）一身男装，潇洒飘逸，特别是她在马上的易装英姿让一群血气男儿黯然失色。《游园惊梦》的荣兰（王祖贤饰）不论是长袍马褂、西装革履，还是反串戏曲小生，都是可爱英俊的。这种易装形象实际上与电影创作的主旨倾向密切相关。目前，为数不多的女同性恋电影大多对女同性恋怀着或悲悯、或积极认同的态度。在诉说她们不同寻常的人生故事，展示她们落寞惆怅的情感世界中，影片认同了这些“另类”的女人，易装不再让人感觉异样，甚至成为另一种粉饰。另外，一些娱乐片把女同性恋作为戏剧噱头使用，靓丽的女同性恋易装形象实际上依然可作为异性恋男性观众的欲望对象。此外，女同性恋易装形象的可接受性从服装自身规律也可以得到一些解释。现代服装以性别来划分，而且在其发展史上，男女服装沿着两条界线分明的道路走了几百年。但是，“在时装发展史上，男性服装实质上比女性服装更具先锋性，更倾向于引导方向，为人们的审美品位设立一个标准，而女性时装不过是对它的一个反映”<sup>29</sup>[29]。这表明服装上的男性核心和先导性，女性穿着男装便造成向男性核心靠拢的一种假象，相对男扮女装，它对人们的两性规范意识构成的冲击要弱得多。而20世纪末以来，服装

---

<sup>28</sup>[28]李银河：《同性恋亚文化》，中国友谊出版公司，2002年版，第164~180页。

<sup>29</sup>[29]〔美〕安妮·霍兰德：《性别与服饰——现代服装的演变》，魏如明等译，东方出版社，2000年版，第5页。

的两性界限不断遭到打破，中性化着装成为时尚。在当代人的审美视阈里，电影中的女同性恋易装也就更容易接受了。

华语同性恋电影中的男性易装主要有两种形式：日常生活中的易装打扮和扮装表演时的舞台形象，后者在电影中表现得更为突出。这两种易装形象的影像呈现事实上构成一类视觉奇观，一开始通常会让异性恋观者感到异样，产生好奇。现实生活中，男同性恋易装形象对大多数异性恋者来说怪异妖冶、甚至是变态的，华语同性恋电影充分地表达了这一点。内地影片《银饰》中，身为县太爷的父亲对儿子吕道景（王同辉饰）的易装行为大为愤怒：“贱！贱种！”纪录片《人面桃花》中异性恋观众对扮装表演的态度是：那些人看上去很怪异。《东宫西宫》里，警察逼迫同性恋者阿兰穿上女装，那是来自权威力量的羞辱行为。这些发自异性恋传统秩序的对立声音表明：男同性恋的易装行为是多么丑陋！男同性恋者的易装形象在形式上可能是不美的，以一种先验的审美态度观察银幕上的男同性恋易装容易作出丑陋、怪异的审美判断；但是，电影故事可能让观者最后给出一个不同的审美判断。

华语同性恋电影揭示了男性易装后面的灵魂和情感，总体上体现了对男性易装形象的多元性包容和接纳姿态，特别是那些同性恋导演的作品。《银饰》中，备受冷落、红杏出墙的妻子难以抑制人性欲望的牵引，同性恋易装癖的吕道景又何尝不是饱受人性压抑的苦楚呢？影片最后，春花掩映的郊野中，吕道景一身女装躺在妻子的坟墓边，是死是活无从知晓，留下一纸文字：“我是吕道景，不做明德府的人。”（明德府，吕道景的家，象征了扼杀人性的传统礼教秩序）至此，易装实际是吕道景舒展人性欲望的快乐通道和抗争手段，那是属于他自己的“美的形式”。同性恋者的扮装表演尤其反映了他们放松自我、自娱自乐的心态。内地纪录片《宝宝》中，一群男同性恋者装扮得妖艳多姿，到城市广场拍照。面对围观者，他们从容自信，快乐地“搔首弄姿”。如果《宝宝》中的易装形象来得过于真实、缺乏提炼，那么，台湾同性恋导演周美玲的影片《艳光四射歌舞团》则把男同性恋易装的美感提高到一个艺术化的境地。一个同性恋青年，在扮装表演的舞台上，美艳得让人惊讶；缠绵一曲诉不尽他的凄美衷情。扮装的他似乎原本就是个美丽的女人，其实比女人还要女人。导演把同性恋的真挚爱情通过扮装表演表现出来，以唯美的手段塑造了一个美丽的扮装形象。在这里，易装是美的外在表达形式。影片通过这种形式试图让观众感受、理解同性恋者的情感世界，那里也是那样的美丽动人。

目前，华语同性恋电影对易装的表现基本上是真实再现和艺术美化，有意丑化的比较少见。

## 第五节 异性恋/同性恋的二元对立及其打破



异性恋和同性恋，从古至今基本是两种彼此矛盾的性欲取向、价值观念，主要表现为异性恋对同性恋的否定、排斥。有些影片以较为封闭的视角描述同性恋自我世界时，会回避或者很少涉及这个矛盾，例如《蓝宇》、《艳光四射歌舞团》、《17岁的天空》。但是，绝大多数华语电影在表现同性恋时自觉不自觉地表达了对异性恋/同性恋二元矛盾的态度。

### 一、质疑“美满”异性恋

电影中的同性恋话语较多地表达了传统、主流、霸权的异性恋秩序，对同性恋的压制、打击和征服，不论这种表现来自创作者否认同性恋或者认同同性恋的态度，也不管这种态度是潜意识流露还是主动言说。但是，更有意味的是矛盾的另一面：同性恋对异性恋的态度。西方电影中的同性恋话语对异性恋投射了敌对的眼光，对自视“常态”、“合乎伦理秩序”的“美满”异性恋提出质疑。这在华语电影中体现出来。

质疑异性恋主要表现为对异性恋婚姻和异性恋者的“丑化”。在同性恋视角中，主流霸权的异性恋婚姻秩序实际存在着种种问题，是现实生活各种不幸人生的根源；异性恋者也常常充当着自己和他人奔向幸福的绊脚石。

第一，质疑异性恋婚姻。女同性恋影片《蝴蝶》对异性恋婚姻采取了灾难化的描述。女同性恋者阿蝶的父母，基本是维持了一生不幸的婚姻。年轻时，阿蝶亲眼目睹父亲拈花惹草，母亲决计带着阿蝶去自杀。影片以阿蝶片断式的回忆，描绘了自杀场景对儿时阿蝶的心灵创伤：阴郁的天空和海水、母亲的眼泪和木然，这与阿蝶的同性恋取向不无关联。年老时，父母在儿女们一片反对声中坚决要离婚，这一次是母亲“出轨”了。父母的婚姻虽然养育了一群儿女，但是在光鲜的外表下，幸福与否只有他们自己知道。阿蝶的丈夫不无揶揄地说：“我一向以为你家是个模范家庭。”这个“模范”婚姻家庭的真实丑陋的状态，成为阿蝶走出自己异性恋婚姻的动力之一：与其顾全面子、委曲求全，不如追求内心真正的渴望。女同性恋影片对异性恋婚姻家庭的“丑陋”揭露显得比男同性恋影片更加卖力。因为加在女同性恋身上的“大山”有两座：异性恋和男性霸权，二者聚焦在婚姻家庭上，对女同性恋者构成威压。历史上，中国珠江三角洲自梳女现象形成的原因之一就是异性恋婚姻的恐惧。当这些女子以养蚕缫丝可以自谋生计时，她们便逃离了依附男性的传统婚姻的牢笼。《游园惊梦》、《自梳》中的异性恋婚姻大抵如此，多情女子黯然神伤，转而投奔同性恋的怀抱。

第二，对异性恋形象加以“丑化”，分别表现为男同性恋影片对女性的“丑化”和女同性恋影片对男性的“丑化”。在女同性恋影片《自梳》中，没有一个传统意义上的伟岸男性形象。意欢（杨采妮饰）的父亲为了抵债卖了女儿，初恋情人为了个人利益撇下了怀孕的意欢；玉环（刘嘉玲饰）的丈夫为了生意

拱手把妻子让给了别人。《游园惊梦》中，翠花的丈夫是妻妾成群的没落贵族，偶尔想起五姨太太翠花，也就是让她唱段昆曲解解闷儿。钟情于翠花的二管家慑于规矩礼数，生前没敢说出自己的感情，死后留给翠花一本日记。出现在荣兰情感中的帅哥邢志刚（吴彦祖饰）似乎只是为了撩起荣兰心中的异性恋渴望，让她看清自己对翠花的同性感情。一阵情感迷荡之后，他就像风一样消失了，好像没有来过一样。他也不过是女性情感的配角。《台北晚九朝五》中的男发型师 Cola 滥情无度，最终把纯情的女友 Vivi 逼到了同性恋者的怀抱中。在这些影片中，男性的顶天立地、敢担当、负责任、勇于保护女性、忠于爱情的品行都隐匿了。在女性情谊的演绎中，男性变得苍白无力。

在一些男同性恋影片中，女性形象被塑造成两种典型类型：“天使”或者“女巫”。把女性塑造成“女巫”，最典型的就是《愈快乐愈堕落》。影片开始 6 分钟左右，同性恋者唐先生和他的公司同事一起乘地铁。这段戏设计了三个小细节，反映了一个男同性恋者眼中的异性恋女性的基本形象。一是一对男同性恋在吵架，因为其中一个为了顾全母亲的意见要搬去温哥华，离开男友。男友愤怒地说，“去你妈的”；二是唐先生的同事抱怨女朋友，说“女人真麻烦”；三是一对刚上车的婆媳，媳妇不停地咒骂年老的婆婆“老不死的”。这一切，唐先生都看在眼里，他无法忍受身边这个恶毒的媳妇，起身离开。影片开始便向观众呈现了一个不美好的异性恋和同性恋二元对立的世界，在这个世界中，女性是多么地不可爱。“天使”类型则把女性打扮成善良的、包容的、勇于牺牲的角色，得以达成男同性恋的梦想，影片《基佬四十》便是这样。男同性恋者罗家声（林子祥饰）在各方压力下决定和青梅竹马长大的女友谈丽泉（伍咏薇饰）结婚。最终，身穿新娘装的谈丽泉想来想去，还是决定让罗家声追求内心真爱，自己承担了悔婚的责任。影片插曲《知己》充分表达了男同性恋者对“天使”女性的感激：“你真的样样近乎完美，难道我可忍心不理？也许不应想转机，安安心心，再也别舍弃。然而让步就算多细微，情共爱，全属演戏。谁愿意瞒骗，可惜真的不爱你。谁料你看透我的心理，并暗中给我留有余地。多得你对我再三打气，让我敢于饰演自己。也许我天生古怪稀奇，原没有爱你这种福气。还好能做知己，多么感激有你在一起。旁人若误会则更加好奇，明白我唯独得你，能让我再有着前进的勇气。”女性主义批评认为：女性不管是天使/母亲，还是恶女/祸水，在文本中缺席还是在场，在男性霸权的叙事中，常常是男性欲望的对象、是男性得以傲立的牺牲品、是男性焦虑的转移。在男同性恋话语中，上述影片的女性形象定位也延续了这一思维。只是这里，女性被放置在异性恋和同性恋二元对立的中间，她或是加剧对立的祸水，或是二元沟通和解的桥梁与媒介。

为了表现同性恋的美好、“合法性”，从而质疑异性恋、“丑化”异性恋婚姻和人物形象，对比/反衬手法的运用无可厚非，但是一些具体的做法未免激

进和牵强，反而缺乏说服力和感染力。同性恋自身的问题并不简单地说明同性恋的美好，同性恋可遭质疑的关键是其霸权性，是其对同性恋的压制。同性恋和同性恋的二元对立意识实际上在某些电影创作中表现为非此即彼的敌对游戏，中外概莫能外。土耳其裔导演奥兹培第克（Ferzan Ozpetek）的影片《土耳其浴室》（Hamam, 1997, 土耳其/意大利/西班牙）为了表现梅莫（Mehmet）和弗兰西斯科（Francesco）之间同性恋情的坚贞和丰富，安排了较多梅莫和弗兰西斯科妻子的对手戏，从而构成同性恋和异性恋的对比。但是在这种比照中，让人相信同性恋的生活比异性恋更美好，逻辑过于简单。阿根廷同性恋影片《烈火焚币》（Plata Quemada, 2000, 导演 Marcelo Pi eyro）讲述了两个男同性恋伙伴打劫和逃亡的故事。在生死攸关的时刻，女性总是叛变和出卖对方，同性兄弟却是永不离弃。影片暗示异性恋充满奸诈，同性恋坚贞不渝。艺术表现中，当异性恋遭遇同性恋，在异性恋的强大攻势下，同性恋开始只有悲泣和死亡，转而擦干眼泪，进行反击。同性恋社会境遇的变迁在电影中得到了有趣的反映。在这种二元对立的银幕游戏之外，另外一些影片突破了对立格局，带来思想观念的“与时俱进”。

## 二、打破对立，走向多元

在当代社会氛围中，同性恋和同性恋的二元对立是现实存在，电影表现可以回避，但无法抹杀；一些同性恋影片遭遇这个二元矛盾时，试图超越对立，打破界限，走向多元异质的共存。一方面，一些电影从内容/主题上旗帜鲜明地表现二元矛盾从对立走向和解，在人物设置、情节安排等方面突破了互相敌对/丑化的狭隘话语方式；另一方面，一些影片尝试表现酷儿行为中的多种差异，如易性，从艺术观念和内容上都构成了对异性恋/同性恋二元对立的解构。打破对立、走向多元的观念来自两个方向：异性恋身份导演和同性恋身份导演。前者尝试以包容的心态接纳不同的性取向和生活方式；后者则以酷儿的姿态，蔑视同性恋和异性恋的二元划分。其实，两个方向的思想观念和艺术表达都体现了后现代主义的尊重异质、多元共存的主张。

第一，从对立到和解：一种异性恋主流的包容心态。华语电影同性恋话语在此方面的最早尝试应该是李安的《喜宴》（1993）。影片是从东西两种文化的冲突和融合上，借用了同性恋题材；但是明确表达了同性恋和异性恋可以多元共处的思想。导演没有为了表现同性恋的美好之处而恶意贬低异性恋，或者反之。同性恋的社会压力和同性恋者的真挚情感（伟同和赛门的关系）、异性恋的霸权威压（来自父母）和异性恋者的善良牺牲（来自威威）都得到了展示。导演显然主张：既然是爱，不必以性别划分。最终，李安以其温情的中庸哲学让同性恋和异性恋的二元对立得到化解：彼此都妥协一步，既生下孩子、传宗

接代，又接纳同性恋情。一个团圆的结局，依然浸润着辛酸，说到底是个向往。

影片《海南鸡饭》以喜剧的形式调侃二元对立的矛盾，在轻松的语调中说明：原本可以互相包容，退一步真的是海阔天空。影片中阿珍的三个儿子全是同性恋者。阿珍的丈夫是缺席的，母亲阿珍作为家长，代表了传统观念。同性恋和异性恋的二元对立矛盾集中体现在母亲和儿子们之间。影片设置了两个关键性人物：邻居金水（甄文达饰）和法国女孩莎莎，他们帮助阿珍和儿子化解了矛盾。金水，一个追求阿珍的单身男人，最终赢得芳心。他，其实是一个新的父亲形象。他不像阿珍那样放弃对个人幸福的追求，对同性恋也抱着宽容的心态。他发明新菜式——鸭饭，就是让擅长做鸡饭的阿珍明白，鸡饭、鸭饭，都是一样的，人应该尝试接受新事物。天使般的法国女孩莎莎是一个符号式的形象。她不是同性恋，但她代表了法国式的自由开放个性。她从女性的角度帮助阿珍放下包袱，接触了解儿子们的同性恋世界。在厨艺大赛中，鸡饭、鸭饭的比拼结果是母亲的鸡饭获胜，同时母亲也接纳了同性恋的儿子，同性恋和异性恋达到和解。这部影片对二元矛盾的对立与和解表现得比较自然客观：既尊重了异性恋的核心地位，母亲的鸡饭到底是比赛冠军，又包容了同性恋的另类多元。

女同性恋影片《面子》也是喜剧片，它对二元矛盾的化解颇显智慧。影片中，母亲：中年寡居，爱上小伙子，意外怀孕，让人说三道四；女儿：同性恋，让母亲大伤脑筋，自己也很困惑。母女二人的困境虽然分别来自异性恋和同性恋，但实质是同一的：面子问题，这是中国人非常在意的一点。当女儿揭开母亲怀孕真相，鼓励母亲勇敢追求真爱后，母亲也明白了女儿有权利追求她的幸福。异性恋和同性恋因为共同的困境和彼此的理解，最终可以愉快地坐到一起。影片把异性恋和同性恋的二元矛盾退回到一个共同的起点上，即爱的本身。情感是不是发自内心真正的渴望，如果是，就不要考虑年龄差距、性别差异等附加条件。影片在这个起点上，解构了异性恋和同性恋的矛盾对立。

华语同性恋影片表现二元矛盾的破解时，经常采用的手段是亲情的力量和女性的包容。《喜宴》主要是父子亲情，《海南鸡饭》和《面子》是母子亲情，《基佬四十》（也包含父子亲情）和《夜奔》是女性的包容。《夜奔》中，徐少东的同性恋情遭到了父母的坚决反对。后来他孤身生活在美国，与父母的关系始终是淡漠的。只有他当初的“未婚妻”英儿，使他和家乡保持联系。英儿的角色和《基佬四十》中的谈丽泉属于同一类型：男同性恋眼中的女性“天使”。只有英儿包容接纳了徐少东和林冲的同性恋情。对徐少东来说，林冲是他的爱人，英儿是他的亲人。从这个意义上可以说女性“天使”是父母形象（亲人）的一种变形。所以，来自父母、家庭的包容接纳对同性恋者来说是最渴望的。正是由于中国同性恋者面对的首要压力来自家庭和具有血缘关系的父

母，矛盾的化解也首先指向了亲情。矛盾及其化解都反映了传统家庭/血缘意识对华语电影同性恋话语的深刻影响。

第二，超越二元矛盾：一种同性恋的酷儿姿态。90年代兴起的酷儿理论认为，自由解放的新途径就是取消同性恋和异性恋的区别。这意味着二元划分方法只不过是异性恋维护其霸权的表现形式，在实践中造成了二元对立的紧张格局。酷儿理论要超越这种把性欲取向和（社会）性别身份挂钩的归类方法，人们应该能够自由选择表达欲望的方式。这在华语电影同性恋话语中也得到响应。内地影片《男男女女》的中心人物是小博。编剧崔子恩这样定义小博：

“某种意义上，他是我的立场，或者说是我理想的立场。应该说，他多多少少有些随波逐流，没有那么强烈的‘选择性’：他只是被‘安排’。”<sup>30[30]</sup>所以影片中的小博是一个对自己性向不置可否的青年。显然编剧的创作观念是很酷儿的，试图跳出同性恋/异性恋的对立读解（当然影片的实际表达与主观愿望仍然存在距离，小博的表现倒更像是青春期的性向困惑不定）。影片《丑角登场》（导演崔子恩）的酷儿姿态表达得更为准确清晰。片中的变性人形象是无法用异性恋/同性恋的简单划分来解释的。歌手娜娜（本是男性）为了追求小博，变性成了女人。在心理上娜娜是同性恋的，但在生理上又不是同性恋的。中年女性“如梦令”变性成了男人，仍然和原来的丈夫生活在一起，他们的关系究竟如何看待？同性恋？异性恋？其实已经无法用传统方法加以归类。这些问题正体现了酷儿理论反对把性别身份和性欲取向进行对应考察的主张。目前，这些题材的影片在同性恋电影中更加边缘、更具实验性、更加粗砺；但是它们提出的问题和体现的思想艺术观念却很有挑战性。

当代著名美国学者苏珊·桑塔格说，“同性恋是一种艺术，一种感受事物的方式”<sup>31[31]</sup>。同性恋文学艺术的发展向人们展开了一种新的阅读方式和审美趣味。对于异性恋者来说，同性恋审美开启了一个崭新的人类情感的观照模式，在新的演绎方式中深入感受爱欲情仇的复杂矛盾；在光怪陆离的性别转换中，体味阴阳和谐与越界快感；在异性恋/同性恋的二元矛盾中，反思性别文化的建构……

---

30<sup>[30]</sup>崔子恩：《“男男女女”创作母记》，

[http://ent.163.com/edit/011214/011214\\_109698\(1\).html](http://ent.163.com/edit/011214/011214_109698(1).html)。

31<sup>[31]</sup>转引自矛锋：《人类情感的一面镜子——同性恋文学》，台湾笙易有限公司文化事业部，2000年版，第350页。

---

对于一个异性恋者来说，在最初的惊讶好奇之后，通常会感受到来自同性恋审美的极大挑战。电影作为更直观形象的艺术形式，对观者的审美挑战无疑更为强烈。人类审美存在着普遍规律，但是毫无疑问，人类的审美心理、审美标准和审美快感中也包含着性别原则。作为主流核心的异性恋，是建立在性别的男女二元分法和生殖秩序之上的性欲取向。人类文化的漫长建构过程塑造了一套严密的异性恋文化体系，使我们绝大多数人生而具有异性恋的文化基因。我们生而思慕异性，按男女的性别差异养成自我，具有异性恋的思维心理、好恶标准和行为规范。这些在审美领域也反映出来。异性恋审美，特别是电影中的异性恋审美，总是符合基本的性别文化意识：阴阳分立，男女有别。建立在社会性别基础上的个性特征、性欲取向、社会角色、权利义务等都或强或弱地带着性别色彩。好莱坞“英雄+美女”式的商业电影符合大多数人性别审美上的经验和期待，所以带给人们审美快感，它也成为异性恋审美的商业典范。但是，同性恋审美打破了异性恋审美的某些原则。台湾影片《艳光四射歌舞团》一开始，一对“俊男靓女”在相拥缠绵，完全是异性恋的激情演绎模式。不久，异性恋的你突然发现这是一对男人！心理的落差可以想象。而《春光乍泄》一上来就是两个男性的激情奉献，可能直接让你感到不适和异样，甚至更糟糕。同性恋的影像呈现和观念表达常常超出了异性恋者的审美经验和心理期待，构成审美挑战。其中，男性肉体 and 性行为在男同性恋那里或许是最“养眼”的部分，在异性恋这里却是最“害眼”的部分。所以很多同性恋影片为了弱化审美刺激，常常回避（男性）同性性行为的表现，或者含而不露，或者美而不淫。

在华语同性恋影片中，不同文本对异性恋审美的挑战是不同的。接近纯美学的文本，如《17岁的天空》、《艳光四射歌舞团》、《美少年之恋》，构筑了同性恋世界的美丽乌托邦：英俊的少年、无敌的青春、真挚的爱情、美好的灵魂……通过精心的叙事结构和影像造型，为观众呈现了一个纯美同性恋故事。美，具有一种无穷的超越力量，可以超越附加在上面的性别意识，让人回归对生命、对情感的本真渴望，所以这类影片容易为异性恋观众接受。另一类政治性文本，如《东宫西宫》、《河流》、《人面桃花》等，揭开了同性恋华美的外衣，露出令人沮丧的生活真相：流连在肮脏的公厕、幽暗的桑拿浴室，寻觅性欲的突破口，占有、发泄、压抑挣扎的欲望；家庭的压力、社会的不容、伙伴的难觅，那是惨淡的人生；男妓卖身、父子乱伦更是令人瞠目的阴暗……这些影片展示了同性恋的真实一面，也是叩问社会文化本身的弊症，这让异性恋观者感到难以接受。由于这些阴暗和丑陋，同性恋很可能一并被拒绝了。

同性恋的真实状态在电影中呈现为美丑的混杂，这是同性恋影片挑战异性恋审美的另一个方面。在同性恋文化里，从来就没有被社会承认的和有法律保障的主流形态，它只能以犯罪的或其他不正常的形态出现，这就很难区分同性恋

现象中的善与恶、美与丑、正常与非正常的界限。在同性恋影片中，即使是那些表现同性恋纯美情感的文本，美丑也总是并行的。《蓝宇》讲述的是多么动人感伤的同性恋情，但是他们最初的关系只不过是嫖客和男妓。同样，《美少年之恋》中，青春俊美的少年、至纯至善的情感也伴随着卖身和欺骗。《17岁的天空》无论怎样浪漫和搞笑，都无法抹杀同性恋群体中混乱随意的性行为。最能体现这种复杂审美的同性恋影片应当是法国同性恋艺术家让·热内的《情歌短曲》（Un Chant d'Amour, 1950）。影片以唯美细腻的笔调描绘了监狱中的同性恋情。犯罪与真情、色情与艺术被热内编织得水乳交融。无论如何，它是美的；无论如何，它也是罪的。同性恋的这种美丑混杂恶化了异性恋审美的认同。电影艺术实际上非常擅长表现复杂的人性，挖掘丑陋罪恶中的美丽善良，甚至把杀人越货的违规越界快感传达得生动感人，观众也乐于接受。但是，这与同性恋影片的美丑混杂有所区别，因为这是在异性恋的背景下讲述的故事，或者是不关乎性欲的故事，丑陋罪恶中的美丽善良最终回归的是社会主流的价值观念（通常是异性恋的）。而同性恋审美（目前）没有一个可以回归的主流形态，所以它是美丑难辨的。但是，同性恋电影审美的确在回归一个主流/中心，那应该是超越性别/性欲界限的人性本真之美，只是，这样的审美回归，你能接受吗？

---